



HAL
open science

Esthétique de la danse : définitions, expression et compréhension chorégraphiques

Julia Beauquel

► **To cite this version:**

Julia Beauquel. Esthétique de la danse : définitions, expression et compréhension chorégraphiques. Philosophie. Université de Lorraine, 2013. Français. NNT : 2013LORR0010 . tel-01749307

HAL Id: tel-01749307

<https://hal.univ-lorraine.fr/tel-01749307v1>

Submitted on 29 Mar 2018

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.



AVERTISSEMENT

Ce document est le fruit d'un long travail approuvé par le jury de soutenance et mis à disposition de l'ensemble de la communauté universitaire élargie.

Il est soumis à la propriété intellectuelle de l'auteur. Ceci implique une obligation de citation et de référencement lors de l'utilisation de ce document.

D'autre part, toute contrefaçon, plagiat, reproduction illicite encourt une poursuite pénale.

Contact : ddoc-theses-contact@univ-lorraine.fr

LIENS

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 122. 4

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 335.2- L 335.10

http://www.cfcopies.com/V2/leg/leg_droi.php

<http://www.culture.gouv.fr/culture/infos-pratiques/droits/protection.htm>



**Université de Lorraine
Ecole Doctorale "Langages, Temps, Sociétés"
Laboratoire d'Histoire des Sciences et de Philosophie - Archives
Poincaré (UMR 7117)**

**Thèse présentée pour l'obtention du grade de
Docteur en philosophie
de l'Université de Lorraine**

par

Julia Beauquel

**Esthétique de la danse :
Définitions, expression et compréhension
chorégraphiques.**

Directeur de recherche : Roger Pouivet

Membres du Jury :

Pierre Livet

Marianne Massin

Anna Pakes

Roger Pouivet

Bernard Sève

Université d'Aix-Marseille

Université de Lille 3 Charles-de-Gaulle

Université Roehampton, Londres

Université de Lorraine

Université de Lille 3 Charles-de-Gaulle

Résumés

Esthétique de la danse : définitions, expression et compréhension chorégraphiques.

Ce travail d'esthétique philosophique est une analyse de l'art chorégraphique.

Souvent considérée comme une forme d'expression immédiate et naturelle, la danse est aussi un art dont l'histoire relativement récente, les styles et les contenus thématiques sont riches et variés. Cette paradoxale combinaison de simplicité et de complexité mène à mettre en question nos systèmes théoriques les plus sophistiqués et nos distinctions conceptuelles les plus ancrées.

Les avantages et inconvénients de diverses définitions philosophiques de l'art sont examinés, avant d'aborder la question du fonctionnement symbolique et de la réalité des propriétés chorégraphiques.

En tant qu'art multiple, la danse représente un défi ontologique. Un chapitre est consacré aux processus créatifs, au statut de la notation et au rapport entre les œuvres, leurs représentations et leurs interprétations.

Après avoir proposé une définition de la danse, le travail étudie le concept d'expression. Outre les états mentaux et les mouvements physiques, l'intention et l'action, la liberté et le déterminisme, les notions d'expressivité naturelle, de technique, de style et de signification font l'objet d'une étude approfondie. Les dichotomies philosophiques traditionnelles se révèlent inadaptées à la danse, laquelle réconcilie la sensibilité et la rationalité, l'émotion et la compréhension, la spontanéité et la délibération, l'activité et la passivité, l'intériorité et l'extériorité, la contrainte et la liberté.

Summary

Aesthetics of Dance: Definitions, Choreographic Expression and Understanding.

This study is a philosophical aesthetic analysis of choreographic art.

Often considered as an immediate and natural form of expression, dance is also an art with a relatively recent, rapidly evolving history and varied styles and thematic contents. This paradoxical combination of simplicity and complexity leads to question our most sophisticated theoretical systems and our most apparently obvious conceptual distinctions, in a reconsideration of fundamental philosophical problems.

The advantages and drawbacks of diverse definitions of art are examined, before addressing the symbolic functioning and the reality of choreographic properties.

As a multiple art, dance is an ontological challenge. A chapter is devoted to the creation processes, the status of notation and the relation between the works and their performances and interpretations.

After proposing a definition of dance, the study focuses on the concept of expression. In addition to mental states and physical movements, intention and action, freewill and determinism, the notions of natural expressiveness, technique, style and meaning are studied in detail. The traditional philosophical dichotomies appear to be inadequate to dance, insofar as this art reconciles sensibility and rationality, emotion and understanding, spontaneity and deliberation, activity and passivity, interiority and exteriority, constraint and freewill.

Remerciements

Les thèses défendues, les vertus intellectuelles et les qualités humaines manifestes dans les enseignements et les écrits de Roger Pouivet sont depuis bien des années à la fois ma source d'inspiration et mon modèle. Sans sa ferveur conceptuelle, ses arguments limpides et son humour, je ne serais jamais entrée dans l'univers de la philosophie analytique. L'étendue de ce que je lui dois ne pouvant être décrite en quelques lignes, je le remercie pour son ouverture d'esprit, son exigence de clarté, ses conseils avisés, ses encouragements, son infinie patience et surtout la confiance qu'il m'a accordée.

J'ai eu la chance de rencontrer grâce à lui Noel Carroll, Catherine Z. Elgin, Graham McFee, M. M. Karlsson et Julie Van Camp, philosophes envers lesquels je suis reconnaissante pour l'aide et les conseils qu'ils m'ont prodigués.

Et j'ai la chance d'avoir comme membres de jury Pierre Livet, Marianne Massin, Anna Pakes et Bernard Sève. Je les remercie pour la lecture de mon travail, la rédaction de leur rapport et leur présence le jour de ma soutenance.

Je remercie les membres des Archives Poincaré pour leur accueil chaleureux tout au long de mes études et de mon doctorat. Outre les brillants professeurs dont j'ai suivi les cours, je pense en particulier à Anny Begard dont le professionnalisme et la gentillesse sont admirables.

Parmi mes « collègues et amis », je remercie Pierre-Edouard Bour pour l'aide, la disponibilité et l'efficacité dont il a fait preuve dans la mise en forme de mon travail, ainsi que les docteurs et doctorants avec lesquels j'ai eu des discussions tantôt stimulantes, tantôt réconfortantes : Uwe Behrens, Yannick Chin, Hervé Gaff, Fabrice Louis, Sébastien Réhault, Marion Renault.

Dans le monde de la danse cette fois, je remercie un autre maître : Sidi Graoui, danseur, chorégraphe et pédagogue intransigeant et passionné, pour qui la danse, plus qu'une pratique et un art, est une sagesse. Grâce à ses observations parfois tranchantes, j'ai compris pourquoi le choix des gestes était aussi important en danse que le choix des termes en philosophie.

Je salue le soutien absolu et sans faille des membres de ma famille, grands-parents compris. Mes parents m'ont transmis leur amour de l'art et de l'écriture. Ma mère m'a incitée à danser et à aller voir des spectacles. Mon père a lu, relu et corrigé mon travail avec attention, rigueur, bienveillance et m'a fait part de ses remarques pertinentes. Je remercie mon frère Yann de m'avoir rappelé à un moment opportun l'importance de la pratique en me faisant partager son intérêt pour la philosophie chinoise. Je remercie Franz et Pauline pour leurs encouragements.

Enfin, Benoît, héros du quotidien à la bonté parfaite, m'a insufflé l'énergie indispensable pour les moments les plus pénibles de la course. Le secours qu'il m'a prêté pour la présentation du travail m'a procuré un immense soulagement.

Table des matières

Résumés.....	3
Remerciements	7
Table des matières.....	9
1 Introduction : la danse a-t-elle une philosophie ?	19
1. 1. Une philosophie peu développée.	22
1. 2. Un art insaisissable.	27
1. 3. Quelle philosophie pour la danse ?.....	31
1. 4. Qu'est-ce que la danse nous apprend ?.....	37
1. 5. Remarques méthodologiques.....	39
2 Qu'est-ce que la danse ? Problèmes de définition.....	43
2. 1. Peut-on définir la danse ?.....	43
2. 1. 1. L'essentialisme.....	54
2. 1. 2. La théorie esthétique de l'art : empirisme, formalisme, structuralisme.	57
2. 1. 2. 1. La danse, un art abstrait ?.....	59
2. 1. 2. 2. Quatre objections.....	64
2. 1. 3. Bilan.	69
2. 2. Anti-essentialisme, théorie de l'usage et airs de famille.....	73
2. 2. 1. Avantages.....	77
2. 2. 2. Objections.	78
2. 2. 2. 1. Objection contre l'idée de la nouveauté pour justifier le caractère indéfinissable de l'art.....	78
2. 2. 2. 2. Le manque de puissance normative.	79
2. 2. 2. 3. L'incomplétude.	79
2. 2. 2. 4. L'indifférence ontologique au profit du langage.....	80
2. 2. 3. Bilan.	81
2. 3. Le contextualisme.	82
2. 3. 1. Le rejet contextualiste des conditions nécessaires et suffisantes.....	82
2. 3. 2. Danse ou non-danse ? Les critères contextualistes de Noel Carroll et de Sally Banes.....	85
2. 3. 2. 1. Le critère d'Arthur Danto.....	87
2. 3. 2. 2. « Lien génétique » et narration historique.....	90

2. 3. 2. 3. Le symbole d'une époque.	92
2. 3. 3. Les objections de Gregory Scott.	94
2. 3. 3. 1. Contre le critère d'Arthur Danto.	95
2. 3. 3. 2. Contre le lien génétique et la narration historique.....	96
2. 3. 3. 3. Contre le symbole d'une époque.....	97
2. 3. 3. 4. Dernière objection au contextualisme.....	98
2. 3. 4. Bilan.	99
2. 4. Les théories disjonctives de l'art.	102
2. 4. 1. Œuvres paradigmatiques et propriétés prototypiques.	102
2. 4. 2. Objections aux théories paradigmatiques et prototypiques.....	105
2. 4. 3. La théorie « cluster ».	105
2. 4. 4. Supériorité de la théorie cluster sur les ressemblances familiales, paradigmatiques ou prototypiques.	111
2. 4. 5. Avantage de la théorie cluster par rapport aux définitions institutionnelles et historiques.....	112
2. 5. Bilan.	112
3 Les propriétés esthétiques chorégraphiques : leur fonctionnement et leur réalité.	117
3. 1. Le fonctionnalisme.	117
3. 1. 1. Symboles et symptômes.....	117
3. 1. 2. Forme et contenu.....	121
3. 1. 3. Propriétés intrinsèques et extrinsèques.....	123
3. 1. 4. Bilan.	130
3. 2. Le réalisme esthétique.	133
3. 2. 1. Contre le subjectivisme et le relativisme.....	133
3. 2. 2. La survenance des propriétés esthétiques.	138
3. 2. 2. 1. Non-réductibilité.....	139
3. 2. 2. 2. « Co-variation ».	139
3. 2. 3. « Monisme anomal » et physicalisme non-réductionniste.....	140
3. 2. 4. Survenance explicative et survenance descriptive.....	142
3. 2. 5. Bilan.	146
3. 3. Les propriétés spatiales.....	147
3. 3. 1. Qu'est-ce que l'espace ?	147
3. 3. 2. La conception kantienne de l'espace.....	149
3. 3. 3. La conception de Henri Poincaré.....	152
3. 3. 3. 1. Espace représentatif et espace géométrique.	153

3. 3. 3. 2. Le corps comme instrument de mesure : les représentations des danseurs.....	155
3. 3. 3. 3. Concepts spatiaux simultanés et concepts spatiaux sériels.	156
3. 3. 4. Rudolf Laban et l'espace.....	159
3. 3. 5. Bilan : la science et l'art, expérience et libre convention.	161
4 Ontologie de la danse et problèmes d'identité.	167
4. 1. Les œuvres chorégraphiques : un défi pour l'ontologie.....	167
4. 1. 1. Instanciations multiples et identité indéterminée.....	167
4. 1. 2. Partition préalable ou création par l'action.....	170
4. 1. 3. Le pouvoir normatif de la partition, entre spécification des contraintes et liberté.	171
4. 2. La relation type/occurrences.	172
4. 2. 1. Objet abstrait et instanciations concrètes.....	172
4. 2. 2. Limites de la distinction type/occurrences.....	173
4. 2. 3. Les objections de D. Carr contre la relation type/occurrences.....	176
4. 2. 3. 1. L'œuvre chorégraphique ou le type comme fiction platonicienne.....	176
4. 2. 3. 2. Particularisme esthétique et artistique.....	177
4. 2. 3. 3. Versions ou interprétations ?.....	177
4. 2. 4. Les réponses de McFee aux objections de Carr.....	178
4. 2. 4. 1. Contre la transcendance ontologique du type.....	178
4. 2. 4. 2. Contre le particularisme : l'unité dans la différence.	179
4. 2. 4. 3. Des <i>interprétations</i> , non des versions.	179
4. 2. 4. 4. Anti-essentialisme et anti-subjectivisme.....	180
4. 3. Œuvres de danse et processus : quelques réflexions sur la thèse de David Davies.	181
4. 3. 1. De la création collective à l'interprétation : une « œuvre-processus » ?.....	181
4. 3. 2. La primauté du processus de création sur l'œuvre.	183
4. 3. 3. Objections à la thèse de l' « œuvre-processus » de Davies.	184
4. 3. 3. 1. L'indépendance ontologique de l'œuvre créée.....	184
4. 3. 3. 2. La thèse Aristotélicienne de l'antériorité de l'acte sur la puissance.....	185
4. 3. 4. La thèse des « deux œuvres ».....	187
4. 3. 4. 1. La création et l'interprétation comme deux œuvres distinctes.	187
4. 3. 4. 2. Objection : processus et paradoxe.....	188
4. 3. 5. Bilan.	190

4. 4. Proposition d'une définition « cluster » de la danse.	191
5 Qu'est-ce que l'expression chorégraphique ? Mouvement, émotion et expressivité du geste.....	195
5. 1. Le mouvement dansé et l'expression des émotions.	195
5. 1. 1. Introduction des problèmes.	195
5. 1. 2. La rationalité de la danse : une mise en question des antinomies philosophiques traditionnelles.....	198
5. 1. 2. 1. Danseurs, œuvres et spectateurs.....	198
5. 1. 2. 2. De trompeuses antinomies.....	200
5. 1. 2. 3. Émotions raisonnables et mouvements justes.....	201
5. 1. 3. L'expression et la signification chorégraphiques, entre dualisme et monisme.	206
5. 1. 3. 1. La création chorégraphique comme « action fabricatrice ».	206
5. 1. 3. 2. L'exécution dansée comme « action immanente ».....	207
5. 1. 3. 3. L'expression comme création <i>et</i> comme exécution ou interprétation.....	207
5. 1. 3. 4. La signification de la danse : transcendante ou immanente ?	208
5. 1. 3. 5. Exemplification littérale et exemplification métaphorique..	211
5. 1. 3. 6. Deux problèmes liés à l'exemplification métaphorique.....	213
5. 2. La théorie classique de l'expression.	214
5. 2. 1. L'expression corporelle comme extériorisation et communication d'états mentaux.....	214
5. 2. 2. Y a-t-il une relation logique entre l'émotion de l'artiste et son expression dansée ?	216
5. 2. 3. Les problèmes d'une conception moniste de l'expression.	217
5. 3. Le geste expressif.	219
5. 3. 1. L'expressivité des danseurs : une expressivité naturelle ou conventionnelle ?	219
5. 3. 2. Expressivité naturelle, technique et style.	221
5. 3. 2. 1. Contre l'expressivité naturelle.....	223
5. 3. 2. 2. Le style.	224
5. 3. 2. 3. Appréciation esthétique et appréciation artistique.....	225
5. 3. 2. 4. Expression émotionnelle et expression intentionnelle.....	226
5. 3. 3. Les problèmes de l'approche stylistique.	228
5. 3. 3. 1. La réduction du style à la technique.....	229
5. 3. 3. 2. L'indifférence pour la signification.	231

5. 3. 3. 3. La distinction entre les intentions des danseurs et les effets expressifs de la danse : mentalisme, internalisme, causalisme.....	232
---	-----

6 Intention, action et signification..... 237

6. 1. Exposition des problèmes..... 237

6. 1. 1. La quête excessive des intentions des artistes (le mentalisme et le causalisme).....	237
6. 1. 2. La rareté de la réflexion sur les mouvements et les gestes qui constituent l'action.....	241
6. 1. 3. Causalisme et dichotomies problématiques.....	243

6. 2. Objections à la théorie mentaliste, internaliste et causaliste de l'intention et de l'action..... 243

6. 2. 1. La scission entre le sujet et le monde.....	243
6. 2. 2. Intention préalable et intention en action.	244
6. 2. 2. 1. Le problème d'une conception causaliste de l'intention préalable.....	244
6. 2. 2. 2. Les problèmes d'une conception causaliste de l'intention en action.	247
6. 2. 3. Bilan.	251

6. 3. Solutions au problème de l'intention préalable, au désintérêt pour l'action et à la quête excessive des intentions des artistes. 252

6. 3. 1. La création dans l'action : réfutation de l'intention préalable comme cause mentale, interne, séparée, qui précéderait l'action.	253
6. 3. 2. Une théorie inversée : l'intention comme résultat de l'action.	255
6. 3. 2. 1. Oubli du corps et mauvaise linéarité.....	255
6. 3. 2. 2. Retour à la case départ : le corps et ses mouvements.	256
6. 3. 2. 3. Trois niveaux d'action.....	258
6. 3. 3. La théorie locale : l'autonomie des propriétés expressives.	260
6. 3. 3. 1. Une expressivité sans causes : l'intérêt pour les œuvres.....	260
6. 3. 3. 2. Objection : intentions manquantes, apparences trompeuses et appréciations incorrectes.....	261
6. 3. 3. 3. Réponse : la danse comme mode d'action et de compréhension.....	262
6. 3. 3. 4. Une signification immanente.....	263
6. 3. 3. 5. Les apparences comme manières d'être.....	265
6. 3. 4. Une théorie naturaliste de l'action inspirée de Fred Dretske.....	267
6. 3. 4. 1. Corps en mouvement et propriétés basiques.	267
6. 3. 4. 2. Mouvements actifs et passifs, causes internes et causes externes.....	268
6. 3. 4. 3. Avantages.....	268

6. 3. 4. 4. Objections.	270
6. 4. Solution au problème de la scission sujet/monde : une conception externaliste.	271
6. 4. 1. Action intentionnelle, action consciente, action volontaire.	271
6. 4. 1. 1. Action intentionnelle et conscience.	271
6. 4. 1. 2. Action intentionnelle et action volontaire.	273
6. 4. 1. 3. Une action, plusieurs descriptions.	274
6. 4. 2. Le nécessaire point de vue de l'observateur : critique des distinctions entre intériorité et extériorité, connaissance directe et connaissance indirecte.	275
6. 4. 2. 1. Le regard du professeur.	275
6. 4. 2. 2. Le regard du spectateur.	276
6. 4. 2. 3. La rencontre de l'observation et de la pratique : un seul savoir, une seule action.	277
6. 5. Bilan : les propriétés expressives de la danse sont doublement extrinsèques.	278
7 Les propriétés expressives, entre déterminisme et liberté.	281
7. 1. La liberté des artistes est-elle sans bornes ?	281
7. 1. 1. L'indéterminisme.	281
7. 1. 1. 1. Indéterminisme radical.	282
7. 1. 1. 2. Des approches plus modérées : « causalité de l'agent » et approche « non causale ».	283
7. 1. 2. Objections contre l'indéterminisme fort et modéré.	284
7. 1. 2. 1. La liberté relative du corps en mouvement et de la personne dansante.	285
7. 1. 2. 2. Obstacles physiques et psychologiques.	286
7. 1. 2. 3. Faire et vouloir faire : l'esprit comme source d'erreur.	288
7. 1. 2. 4. Le contexte : l'expression comme relation non pas à deux termes, mais à trois termes.	290
7. 2. Le mouvement dansé comme manifestation de puissances actives et passives ou de capacités et de dispositions, physiques et esthétiques.	293
7. 2. 1. Que sont les puissances actives et passives ?	293
7. 2. 1. 1. La vision péjorative de la passivité.	294
7. 2. 1. 2. Contre la dichotomie activité/passivité, l'aspect physique du mouvement dans la technique.	295
7. 2. 1. 3. Le « pré-mouvement ».	297
7. 2. 1. 4. Faire et laisser-faire.	298
7. 2. 2. Dispositions naturelles du corps et propriétés expressives.	299
7. 2. 2. 1. Le statut des dispositions.	300

7. 2. 2. 2. La question du pouvoir causal des dispositions et de leur réduction aux propriétés de base.....	302
7. 2. 2. 3. La survenance des propriétés chorégraphiques sur les dispositions physiques.	304
7. 2. 2. 4. Les propriétés expressives comme dispositions à agir et à réagir.	305
7. 2. 3. Orientation conative et orientation cognitive, perception active et passive.	306
7. 2. 3. 1. Émotion mue, mouvement ému : les dispositions émotionnelles.....	307
7. 2. 3. 2. L'actualisation de la puissance, l'acquisition des capacités, la maîtrise optimale d'une activité.	309
7. 2. 3. 3. Les conditions de manifestation et l'image de la pièce de monnaie.....	311
7. 2. 4. Dispositions et propriétés « doublement » extrinsèques.....	312
7. 2. 4. 1. La pertinence d'une conception externaliste de la danse.	312
7. 2. 4. 2. Où est la danse ? Sur l'impression de dépossession et l'idée de « possession » des propriétés expressives comme dispositions.....	314
7. 2. 4. 3. Un déterminisme radical ?.....	316
7. 3. L'action dansée, entre contingence et nécessité.	318
7. 3. 1. Contre l'idée d'une cause unique et absolue des manifestations expressives.	318
7. 3. 1. 1. Les dispositions comme causes partielles des propriétés expressives.....	319
7. 3. 1. 2. Pertinence causale et raisons.	320
7. 3. 1. 3. Décrire et comprendre plutôt qu'expliquer.....	322
7. 3. 2. Expression et liberté.....	323
7. 3. 2. 1. Faits basiques de la danse et description élargie : l'intention comme forme de description des actions.....	326
7. 3. 2. 2. « Ce que, comment, pourquoi » : des descriptions également vraies.	328
7. 3. 2. 3. Un critère de réussite artistique.	333
7. 3. 3. Une éthique de la danse : la volonté libre comme équilibre ou justesse des relations à un contexte.....	335
7. 3. 3. 1. Compétences et vertus, correction et justesse.	335
7. 3. 3. 2. L'altérité et les contraintes comme conditions de la justesse expressive.....	337
7. 3. 3. 3. Puissances actives et passives dans l'interprétation, styles étanches et styles poreux.	339
7. 3. 4. Bilan.	343

8 Conclusion : la danse échappe-t-elle à l'analyse philosophique ?..	349
Bibliographie	357
Annexes.....	365
Index	377

1

Introduction : la danse a-t-elle une philosophie ?

*Nous ne cesserons pas d'explorer
Et à la fin de notre exploration
Nous arriverons où nous avons commencé
Et connaissons ce lieu pour la première fois*

T. S. Eliot, *Four Quartets*

*En voulant écrire sur l'art, on touche à des résistances qui rapprochent les mots et le corps
qui danse. De quels moyens les lettres disposent-elles pour écarter le vague,
l'acquiescement temporaire de la conversation, la candeur des opinions ?*

Guylaine Massoutre ¹.

« La philosophie de la danse ? Cela existe ? » est une question à laquelle celui ou celle qui s'y consacre doit faire face. Une première manière d'y répondre est de montrer en quoi une telle philosophie peut consister, en énumérant rapidement une série de questions et de problèmes. Bien sûr, les tentatives de définition en font partie. Qu'est-ce que la danse ? Peut-elle être définie en termes de conditions nécessaires et suffisantes² ? En comptant parmi ces conditions l'expressivité intense du mouvement dansé, son absence de finalité pratique et l'intention de susciter des émotions au moyen de la perception de l'espace et du rythme, on soulève des problèmes philosophiques plus spécifiques, liés notamment aux propriétés émotionnelles, spatiales et musicales exemplifiées par la danse. De quelle manière exprime-t-elle des émotions qu'un danseur

¹ Massoutre G., *L'atelier du danseur*, Montréal, Fides, coll. Métissages, Naïm Kattan (dir.), 2004, p. 134.

² L'article dans lequel Monroe C. Beardsley tente de relever ce défi a ensuite donné lieu à un débat s'étalant sur plusieurs années entre Noël Carroll et Sally Banes d'une part et Gregory Scott d'autre part. Voir Beardsley M. C., « What Is Going on in a Dance ? » in *Dance Research Journal*, Vol. 15, No. 1. Autumn, 1982, p. 31-36.

n'éprouve pas nécessairement ? En quoi l'expression dansée diffère-t-elle des gestes des chanteurs d'opéra ou des comédiens ? Comment catégoriser une performance qui, conçue par un ou une chorégraphe, est composée exclusivement de mouvements ordinaires ? On dit souvent de la danse qu'elle manifeste quelque chose de beaucoup plus général, à savoir « la relation du danseur au monde », mais si cette affirmation n'est pas fautive, elle n'en reste pas moins vague et peu éclairante. Bien des artistes, tous arts confondus, expriment d'une manière ou d'une autre leur relation au monde ; et l'ensemble de nos comportements ordinaires, de nos gestes et de nos paroles, peuvent également être perçus comme des manifestations de notre rapport au monde.

Le propre de l'expression dansée tient-il à sa dimension corporelle ? Il est juste que l'art chorégraphique a pour médium *primordial* le corps en mouvement : la fonction de la danse n'est plus simplement, comme elle a pu l'être autrefois, d'illustrer un récit ou bien d'accompagner une mélodie. Mais est-il correct de caractériser la danse comme un art *purement* corporel ou le danseur comme un artiste « auto-référencié »³ ? Cet art ne nous donne-t-il pas à percevoir autre chose que des corps, à commencer par les propriétés d'un espace chorégraphique inséparable des mouvements dansés ?

Les gestes que nous contemplons pour eux-mêmes, leurs qualités, lente ou rapide, ample ou minutieuse, font exister un certain type de relations spatio-temporelles : une course très vive peut donner une impression de brièveté et d'espace vaste, tandis qu'une calme descente vers le sol procure une sensation de lenteur dans un espace restreint. Autrement dit, l'essentiel de ce que nous percevons et apprécions dans la plupart des spectacles de danse tient à ce déploiement spatial et temporel d'une suite de mouvements. Outre le plaisir que nous procure la perception changeante de l'espace et du temps, que pouvons-nous apprendre en regardant de la danse ?

De quel genre de signification et de compréhension peut-on parler à l'égard d'une chorégraphie qui n'est pas narrative ? Il est vraisemblable que comprendre la danse consiste moins à admirer la stricte physicalité des corps qu'à percevoir, identifier, reconnaître et en quelque sorte à « lire » leurs diverses actions et les relations – spatiales, temporelles, musicales, intentionnelles, émotionnelles, etc – qu'elles manifestent. Le corps du danseur n'est pas une fin esthétique en soi ; il est intéressant en ce qu'il agit et exemplifie un certain type de capacités et de réponses à des éléments contextuels. En ce sens, la danse manifeste effectivement les relations spécifiques d'un certain type d'être avec le monde. Par des choix de mouvements précis effectués avec

³ Il s'agit d'une expression de Jean-Luc Nancy in Monnier M., Nancy J.-L., *Allitérations, Conversations sur la danse*, Paris, Galilée, 2005, p. 30.

telle ou telle qualité, un danseur exprime physiquement des intentions, des idées ou des émotions.

Ainsi la danse donne-t-elle l'occasion de réexaminer une autre relation philosophiquement problématique : celle du corps et de l'esprit. Rudolf Laban, le célèbre inventeur de la cinétographie, laquelle est devenue l'une des deux notations les plus utilisées par les danseurs ⁴, concevait lui-même le mouvement comme une unification du corps et de l'esprit. Il serait faux de réduire le mouvement dansé à une expression purement physique, sensible, ou irrationnelle ; aussi bien que les autres arts, la danse incarne et exprime notre rationalité et notre liberté. Dès lors, la spécificité de l'art chorégraphique ou sa différence principale avec les autres disciplines artistiques ne tient pas au caractère mystérieux et ineffable de la subjectivité du corps dansant.

Ces problèmes philosophiques variés que pose la danse relèvent aussi bien de la théorie de l'esprit et des émotions que de la théorie de l'action, de l'ontologie, de l'épistémologie et de la métaphysique. Ils peuvent être reliés à des questions plus proprement esthétiques concernant les processus d'improvisation et de composition, les techniques et les styles chorégraphiques, ou la création et l'interprétation des œuvres. Selon les courants artistiques, le fonctionnement esthétique de la danse diffère grandement : la danse classique, moderne, postmoderne, la « non-danse », le « contact-improvisation », la danse contemporaine ou la nouvelle danse sont autant de genres dont la diversité est susceptible de nourrir la réflexion. Et selon que l'on considère la danse « de l'intérieur », comme un ensemble de pratiques et d'expériences dont témoignent certains danseurs et chorégraphes, ou « de l'extérieur », comme un art apprécié et évalué par des spectateurs et des critiques, des problèmes très différents peuvent être discutés au moyen de méthodes et de styles philosophiques incommensurables.

⁴ L'autre système notationnel étant le système Benesh, inventé en 1955 (la notation Laban date de 1928).

1. 1. Une philosophie peu développée.

À cet égard, le chorégraphe américain Merce Cunningham a raison : « il est facile d'être profond quand on parle de la danse ⁵ ». Mais si la réflexion sur la danse ne manque pas de profondeur, sans doute accède-t-elle moins facilement à l'identification de problèmes précis traités directement et discutés au moyen d'une argumentation claire et cohérente. De ce point de vue, admettons-le, l'étonnement suscité par l'existence d'une philosophie de la danse est loin d'être injustifié : les grands philosophes de l'histoire, à de rares exceptions près, n'ont pas consacré de réflexion à cet art. L'art en général ne constitue lui-même qu'une mince parcelle du domaine philosophique. Il serait alors étrange qu'un art perçu comme plutôt mineur ait été l'objet d'une attention particulière et d'une volonté de lui ménager une place propre au sein de ce domaine. Sous cet angle, on ne voit certes pas très bien en quoi une « philosophie de la danse » aurait davantage de raisons d'être qu'une philosophie des marionnettes ou d'une autre activité de ce genre. L'histoire de la philosophie, sa solennité, voire son austérité en tant que discipline universitaire, n'iraient guère de pair avec la légèreté et l'insouciance à l'œuvre dans les pas chassés et autres sauts de chats. Comment ne pas être surpris par une association de la danse avec une discipline orientée vers les notions fondamentales qu'éclairent les pensées de Platon, Aristote, Epicure, des Stoïciens, puis de Descartes, Spinoza, Leibniz, Kant, Hegel, Nietzsche, Bergson voire enfin d'Husserl et de Wittgenstein ?

À la question de savoir pourquoi les philosophes négligent la danse, un article de Francis Sparshott ⁶ propose, parmi un grand nombre d'hypothèses, les raisons suivantes. D'abord, la critique platonicienne négative de la superficialité et même de l'immoralité des arts de la scène a largement été commentée par la tradition occidentale de philosophie. On connaît moins l'importance attachée par Platon, dans *Les Lois*, à la danse effectuée lors de fêtes religieuses, dont les principes symboliques sont pourtant au centre de l'activité civique et qui constitue même le paradigme de l'éducation ⁷. La

⁵ Cunningham M., « L'art impermanent » (1955), in Ginot I. et Michel M. (dir.), *La danse au XX^e siècle*, Paris, Larousse, 2002, p. 135.

⁶ Sparshott F., « On the Question : « Why Do Philosophers Neglect the Aesthetics of the Dance ? » », in *Dance Research Journal*, Vol. 15, No. 1, Autumn, 1982.

⁷ Platon, *Les Lois*, Livres I à VI, tr. L. Brisson et J.F. Pradeau, Paris, Flammarion, 2006. Au chapitre II, Clinias et L'étranger d'Athènes s'entretiennent sur le rôle de l'art choral dans l'éducation : « (...) nous avons reçu des dieux (dont nous disions qu'ils nous ont été donnés comme compagnons de danse) le sens du rythme et de l'harmonie, procurant du plaisir au moyen duquel ces dieux nous meuvent et mènent nos chœurs, en nous mêlant les uns aux autres grâce

distinction historique entre la danse comme pratique sociale, politique et religieuse d'une part et en tant qu'art de la scène d'autre part semble refléter une difficulté à concilier deux dimensions de la danse : d'une perspective interne et idéologique, elle est conçue comme une pratique dotée d'une signification allégorique, tandis que d'une perspective externe, elle est réduite à un spectacle purement divertissant. La mauvaise réputation du spectacle, associé non seulement à l'instabilité morale, à l'hystérie, parfois, au caractère efféminé, souvent, de ses participants mais aussi à sa gratuité, sont sans doute des raisons pour lesquelles la danse a souffert dès son origine d'un manque d'estime théorique. De manière générale, l'idée suscitée par l'évolution de la danse comme pratique vers l'objet d'un spectacle semble être celle d'un appauvrissement, d'une perte de sens, d'une réduction à de la technique pure ou à un simple académisme insuffisant à justifier son statut artistique. Ainsi, certaines danses seraient exclusivement faites pour la participation : leurs propriétés visibles n'auraient pas d'intérêt. Par exemple, le spectacle esthétique offert par les danses préromantiques symbolisant l'ordre du cosmos, représentant les changements naturels et incarnant les formes les plus simples de mouvement serait forcément ennuyeux : d'après Jean-Georges Noverre, la danse ne pourrait intéresser des spectateurs qu'à condition d'exprimer des émotions et des préoccupations humaines, et non les relations des éléments cosmiques ⁸. Le ballet de cour n'aurait, lui, plus de raison d'être après le renversement de l'absolutisme : sa signification, inhérente à l'idéologie de la monarchie absolue, ne peut subsister après son effondrement. Puis autour de 1900, le ballet est considéré comme un art de luxe mêlant virtuosité et voyeurisme : Tolstoï déplore ce qu'il juge être une perversion des valeurs artistiques, un spectacle réduit à une simple titillation des sens ⁹. La danse ne pourrait plus être prise au sérieux en tant que digne manifestation de l'esprit humain ; le ballet ne serait qu'une dégénération stérile de ce qui avait été plusieurs décennies auparavant une forme d'art primordiale.

La fonction limitée de la danse par rapport aux autres arts de la scène doit sans doute être mentionnée à titre de raison susceptible d'expliquer le faible intérêt intellectuel pour cet art. L'histoire a longtemps refusé à la danse un statut d'art autonome, en niant la spécificité de sa fonction expressive. Dès la *Poétique* d'Aristote,

au chant et à la danse. Ils ont appelé cela « l'art choral » [khoreia] (...) Ainsi, pour nous, un homme dépourvu d'éducation sera celui qui ne fait pas partie d'un chœur, alors qu'il faut reconnaître comme un homme éduqué celui qui a, comme il convient, fait partie d'un chœur (...) l'homme qui a reçu une bonne éducation sera en mesure de chanter et de danser de belle manière ». p. 116, 117 et suivantes.

⁸ Sparshott F., art. cit. p. 16.

⁹ *ibid.* p. 10.

elle ne figure que comme un aspect auxiliaire de la poésie dramatique, au sein de représentations complexes. L'intérêt et la valeur artistique de la danse ne sont justifiés que par sa relation prétendument nécessaire aux autres formes d'art. À moins d'accompagner le mime, le théâtre ou la musique, la danse n'était qu'un spectacle ennuyeux réduit au mieux à une technique académique. À l'opéra, elle sert longtemps d'interlude ; dans le divertissement mixte du ballet de cour, son rôle est restreint ; et pour Noverre lui-même, qui est pourtant danseur, les valeurs de la danse ne sont pas indépendantes de celles du mime. Même au moment de son développement comme un art scénique séparé de l'opéra, le ballet reste périphérique tandis que l'opéra est central. L'un et l'autre ne jouissent pas du même prestige artistique. La danse n'a pas de place déterminée dans le système des beaux-arts de Hegel qui l'élimine comme un art imparfait et refuse, en raison de l'insuffisance de ses atouts, de lui attribuer une fonction expressive propre. D'après le philosophe, la danse ne serait artistiquement accomplie qu'en tant qu'annexe du théâtre poétique ; et dès qu'on lui confère un intérêt indépendant, la poésie en pâtit et le ballet dégénère en une simple démonstration. Wagner estime lui aussi que la danse n'est pas artistique en soi et qu'elle doit être combinée avec la poésie et la musique. Même les prestigieux Ballets Russes n'ont laissé aucune empreinte remarquable sur l'esthétique théorique de l'époque. Le courant de la danse moderne, déployé pendant près d'un siècle, n'a guère inspiré davantage les philosophes pour l'élaboration d'une esthétique de la danse, malgré l'apparition du célèbre style de Martha Graham, son remarquable développement et sa très large adoption comme standard au sein du monde de la danse.

Ce manque de considération lié à la difficile justification de son intérêt artistique ne concerne pas que la danse. Pour d'autres raisons, l'exemple de la photographie illustre le problème de la détermination des critères suivant lesquels une pratique et les productions qui en sont le fruit justifient leur inclusion dans le monde de l'art : on connaît la dépréciation de Baudelaire à l'égard du médium photographique qui, en tant que captation du réel, semblait au poète dépourvu de la valeur primordiale de l'œuvre d'art selon lui : l'imagination. L'usage d'une nouvelle technique consistant à produire des images grâce à un appareil semblait être une saisie « directe » de la réalité ne requérant pas d'effort imaginaire¹⁰.

¹⁰ Schaeffer Jean -Marie, « Quelles valeurs cognitives pour quels arts ? », in Darsel S., Pouivet R., (dir.), *Ce que l'art nous apprend. Les valeurs cognitives dans les arts*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2008, p. 70-11.

Toutefois, la question générique de savoir si la danse est ou non une pratique artistique à part entière ne se pose plus aujourd'hui. Mais, son statut artistique propre étant admis, il n'est malgré tout pas évident que le problème philosophique de la possibilité d'une définition de la danse et d'une détermination précise des limites de son domaine soit résolu ou puisse l'être, comme nous le verrons dans le chapitre 2 de ce travail. La nature de la danse a été sérieusement mise en question par les danseurs postmodernes des années 1960 et 1970. Dans le cadre de quelques discussions d'esthétique philosophique suscitées par leurs performances, discussions dont nous présenterons les principaux arguments, certains auteurs ont nié qu'il s'agissait de danse¹¹. Aussi l'exceptionnelle sophistication des considérations philosophiques véhiculées par ces performances serait-elle moins occasionnée par la danse elle-même que par les principes généraux de l'art d'avant-garde et du « non-art ». Quant à la danse contemporaine, son caractère fragmentaire rend malaisée d'une définition juste de sa portée : comment saisir une nature commune aux œuvres d'un très large éventail de compagnies, de courants et de styles héritant pour certains du modernisme et pour d'autres du postmodernisme ? Entre les productions spectaculaires de chorégraphes renommés continuant à afficher une virtuosité non moins expressive que celle de leurs prédécesseurs et confrères de la danse classique, moderne ou néo-classique, et par ailleurs les formes héritées du minimalisme de la « non-danse » postmoderne, où le geste parfois à peine perceptible compte bien moins que le sens profond qu'il est supposé véhiculer, l'écart est grand. Bref, la diversité des modes d'expression recouverts actuellement par la danse est déroutante. Comment construire un discours adéquat s'il n'existe pas vraiment de branche dominante en danse contemporaine ?

Enfin, le caractère éphémère de la danse, aggravé par la longue absence d'une notation précise, pourrait expliquer l'indifférence des philosophes pour cet art. Mais cette raison est d'après Sparshott plutôt faible. L'esthétique n'a besoin que de peu de références à des œuvres individuelles : une vérité générale ne peut ni être établie ni réfutée par l'existence actuelle d'une seule instance la confirmant ou l'infirmité.

Quelle que soit la pertinence de ces quelques raisons hypothétiques qui auraient dissuadé les philosophes d'intégrer la danse dans leur théorie esthétique générale, on ne

¹¹ La série d'articles écrits à ce sujet par Carroll et Banes d'une part et leur adversaire Gregory Scott d'autre part est stimulante et sera étudiée plus loin. Le premier article est Banes S., Carroll N., « Working and Dancing: A Response to Monroe Beardsley's « What is Going On in a Dance ? » », in *Dance Research Journal*, Vol. 15, No. 1, Autumn, 1982, p. 37-41. Le dernier est Banes S., Carroll N., « Beardsley, Expression and Dance: A Reply to Gregory Scott », in *Dance Research Journal*, Vol. 31, No. 2, Autumn, 1999, p. 6-13.

peut nier la tendance perpétuelle de la philosophie, au cours de l'histoire, à négliger la danse et les textes à son sujet ¹².

Aujourd'hui encore, les livres sur la danse disponibles en France sont moins souvent écrits par des philosophes que par des critiques, des auteurs littéraires, des historiens ou des artistes. Loin de constituer un corpus unifié, cette production écrite emprunte plusieurs chemins et adopte diverses méthodes. Dans les rayons des librairies, outre les textes de Paul Valéry et de Stéphane Mallarmé, les autobiographies des grands danseurs tels Nijinsky ou Isadora Duncan ou la plus récente *Poétique de la danse contemporaine* ¹³ par la critique Laurence Louppe, il est fréquent de trouver de beaux livres illustrés de type encyclopédique et historique, réunissant des témoignages de danseurs célèbres, ainsi que quelques livres consacrés à l'œuvre de chorégraphes de notre époque, dont Pina Bausch et Anne Teresa de Keersmaecker. En cherchant mieux, on peut dénicher des rééditions de traités du XVIII^e siècle ou des textes récents d'histoire de l'art. Certains livres thématiques présentent une perspective à la fois historique et « ethno-esthétique » ou « politico-esthétique », par exemple sur les nouvelles formes de danse inventées au XX^e siècle ou le rapport des danses internationales à la notion de communauté. À un niveau plus théorique, on peut s'intéresser aux fondements et aux méthodes de l'anthropologie de la danse, à la fonction du solo au XX^e siècle, ou tenter d'approprier la grammaire de la notation Laban ou celle de la notation Benesh. On peut aussi feuilleter quelques numéros de revues ¹⁴, ou découvrir les fruits de certaines rencontres entre danseurs et critiques ¹⁵. Enfin, à titre d'exceptions confirmant l'absence d'un discours philosophique constitué sur la danse, trois ouvrages remarquables par leur ambition théorique et leur réussite peuvent être mentionnés : *Fabriques de la danse*¹⁶, *Approche philosophique du geste dansé* ¹⁷ et *Le désœuvrement chorégraphique. Étude sur la notion d'œuvre en danse* ¹⁸. Mais un survol même rapide de ce domaine révèle la relative rareté des livres de philosophie sur la danse, tout particulièrement

¹² L'article remarquable de Sparshott contient de plus amples développements sur ce sujet. Sparshott F., art. cit.

¹³ Louppe L., *Poétique de la danse contemporaine*, Bruxelles, Contredanse, 2004 (1997).

¹⁴ La revue belge « Nouvelles de danse », éd. Contredanse, ou la revue « Quant à la danse », Dominique Dupuy (éd.), Images en manœuvres Éditions/Le Mas de la Danse, Numéro 3 en 2006.

¹⁵ Massoutre G., *op. cit.*

¹⁶ Hecquet Simon, Prokhoris Sabine, *Fabriques de la danse*, Paris, PUF, 2007.

¹⁷ Boissière Anne, Kintzler Catherine (éd.), *Approche philosophique du geste dansé*, Presses Universitaires du Septentrion, coll. Esthétique et science des arts, 2006.

¹⁸ Pouillaude Frédéric, *Le désœuvrement chorégraphique. Étude sur la notion d'œuvre en danse*, Paris, Vrin, Essais d'art et de philosophie, 2009.

dans la tradition de la philosophie analytique, où la réflexion sur la danse est encore balbutiante.

1. 2. Un art insaisissable.

Pourtant, à en croire certains propos, la danse est philosophique par nature. Une deuxième réponse à l'interlocuteur surpris et peut-être sceptique quant à l'intérêt d'une philosophie de la danse pourrait évoquer le penchant irrésistible pour le questionnement suscité par une fréquentation régulière de cet art, malgré la difficulté de l'analyser objectivement. Quiconque a assisté à un nombre suffisant de spectacles chorégraphiques a pu chercher à comprendre pourquoi une interprétation lui a paru plus juste qu'une autre ou à définir ce sentiment parfois mystérieux d'une communion avec les danseurs. Et quiconque a pris un nombre suffisant de cours de danse, contemporaine surtout, a pu s'apercevoir de la profusion des remarques et des questions que cette pratique soulève et du goût pour les considérations philosophiques qui en découle. Il y aurait une affinité profonde entre « la pensée en mouvement » et « le mouvement de la pensée »¹⁹. Et de toute façon, à une époque où chacun revendique sa propre philosophie, il ne paraît pas plus insensé d'associer la philosophie à la danse plutôt qu'à n'importe quoi d'autre. La philosophie est partout : s'attendre à la trouver dans les studios de danse et les salles de spectacle chorégraphique n'est en rien illégitime.

Mais cette conception, loin de hausser le sérieux philosophique sur un piédestal inaccessible, risque au contraire de semer la philosophie à tous les vents. Que la danse puisse appartenir au vaste ensemble des objets d'étude de cette discipline ne signifie pas que des discours théoriques pertinents soient produits par n'importe quel passionné de danse. Il est certes permis à tout un chacun de se poser des questions philosophiques et sans nul doute, la réflexion de certains danseurs, chorégraphes ou critiques a la sagacité et le bien-fondé dont manque parfois la rhétorique de certains philosophes. Mais de la même manière que tout philosophe n'est pas en mesure d'analyser la danse avec clarté et consistance, il faut admettre que tout amateur de danse n'est pas philosophe et

¹⁹ Monnier et Nancy évoquent le « rapport discret, tenace et certain quoique dépourvu d'assurance entre l'espace de la danse et celui de la philosophie. Ou bien encore entre un espace de la pensée en mouvement et celui d'un mouvement de la pensée ». Monnier M., Nancy J.-L., *op. cit.*, p. 9.

surtout, contrairement à une idée répandue, qu'il n'est pas nécessaire d'être danseur pour saisir l'intérêt philosophique de la danse.

Selon cette dernière idée en effet, seuls ceux qui la pratiquent pourraient espérer parler de la danse correctement : « on ne peut pas *dire* le corps dansant, paraît-il, et moins encore si l'on n'est pas soi-même danseur, si l'on n'a pas l'expérience intime de cette auto-médiation », commentent ironiquement Simon Hecquet et Sabine Prokhoris²⁰. Un présupposé de cette thèse consiste sans doute à identifier le discours sur la danse à une phénoménologie. Réfléchir à la danse, ce serait forcément penser la corporéité vécue du danseur, décrire ses sensations 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 propre du danseur ou de la rencontre presque magique avec son intériorité sur le mode de l'empathie. Inséparable des sensations du corps, la nature même de la danse comporte un aspect ineffable. La manifestation humaine à laquelle nous sommes exposés en tant que spectateurs est en grande partie étrangère à notre propre expérience et à nos discours.

En somme, la richesse inépuisable de cet art pour la pensée profonde ne pourrait qu'échapper à l'analyse conceptuelle « désincarnée » et à la quête d'objectivité de la philosophie analytique. La critique Guylaine Massoutre s'interroge : « Dire la danse, la constituer en objet, n'est-ce pas effacer (...) l'activité de danser ? Expliquer la danse l'isole comme s'il s'agissait d'un phénomène. La critique la place dans un contexte et la chosifie. Toujours, l'activité de saisie l'immobilise. (...) Ainsi, au bout du compte, ces discours, pleins de ce que Derrida appelle l'ingénuité technicienne, où triomphent les concepts opératoires, la dénaturent souvent. L'écrit ne se substituera pas à la danse. » Les mots qui tentent de décrire la danse n'en étant qu'une sorte de traduction lointaine, une écriture de la danse serait alors proche de la poésie : « L'écriture tente de désengorger le langage du corps. Le jeu des mots, en même temps qu'il génère un monde propre, se propose de donner à la danse un poids qui les confirme d'un même mouvement, ensemble. Car il s'agit bien de plomber la danse. De la retenir par une patte. D'attraper quelques parcelles de vérité à son sujet. D'en faire un objet du monde, parmi d'autres, dans la famille des arts. (...) L'écriture littéraire, métaphorique, analogique,

²⁰ Hecquet S. et Prokhoris S., *op. cit.*, p. 15. À propos de l'étonnement de la danseuse et chorégraphe Mathilde Monnier quant à la capacité du philosophe Jean-Luc Nancy à décrire un danseur, les auteurs s'interrogent : « Que penserions-nous d'un écrivain ou d'un peintre qui s'étonnerait que l'on puisse parler d'un livre ou d'un tableau sans être soi-même écrivain ou peintre ? »

allégorique, symbolique, a la faculté de donner du corps aux idées », poursuit Massoutre²¹.

Les différents types de discours sur le vécu insaisissable du danseur et la difficulté d'analyser la danse entretiennent des idées fausses. Premièrement, l'analyse philosophique, si précise et pertinente soit-elle, ne menace nullement de se substituer à la danse. La philosophie n'a ni le pouvoir ni la prétention de remplacer ses objets. Justement, un philosophe de *la danse* n'a pas nécessairement à se prononcer sur *l'expérience du danseur* ou à l'éprouver lui-même. Nul ne doute que la formation puis l'entraînement quotidien d'un danseur représentent une véritable construction corporelle au moyen d'une discipline difficile, régulière, rigoureuse voire douloureuse. Mais en tant qu'art et en tant qu'objet philosophique, la danse ne se réduit pas aux sensations des danseurs. Ainsi que nous le soulignerons dans le chapitre 6, elle est bien créée dans l'intention d'être montrée à des spectateurs. Ses propriétés sont extrinsèques : elles dépendent de la réponse d'un public susceptible de les appréhender. Dès lors, on ne voit pas pourquoi l'art chorégraphique échapperait plus à la philosophie que les autres arts ou que les autres objets qu'elle étudie. Pour quelle raison un philosophe de la danse devrait-il danser ? Faut-il adhérer à un parti pour faire de la philosophie politique ? Doit-on être croyant et pratiquant pour écrire sur la philosophie de la religion ? Les questions abordées tout au long de ce travail, concernant la définition de la danse, les propriétés qu'elle exprime, le mode de compréhension qu'elle transmet, sa signification, la possibilité d'une évaluation des interprétations chorégraphiques, l'attribution du concept de justesse à certaines d'entre elles ; ou encore les problèmes ontologiques inhérents à la relation entre les œuvres uniques et leurs interprétations multiples, ou au rapport du mouvement avec le problème du corps et de l'esprit n'exigent pas de pratiquer ou d'avoir pratiqué la danse.

Deuxièmement, les discours sur l'indicible danse et l'inaccessible vécu de ses interprètes encouragent à concevoir cette pratique ou cet art comme la manifestation d'une sensibilité purement subjective, corporelle, voire irrationnelle. Les programmes de certains lieux de spectacle présentant des pièces chorégraphiques ne sont pas avarés de propos de ce genre. Au sujet d'un projet artistique, on peut lire, par exemple, qu'il « interroge le corps, son image et sa physicalité (...), *s'affranchit des représentations normées et des perceptions rationnelles* pour s'intéresser à un corps libéré de son image (...) qui, porté par l'énergie de l'effort, semble à même de *se défaire de l'intention* ». Il

²¹ Massoutre G., *op. cit.* p. 218-219.

résulte de cela « un face à face avec *un corps incohérent et mystérieux, un drôle d'animal* offert à la fraîcheur amusée du regard »²². Artistes et critiques dissocient souvent la dimension physique du corps humain, ici présentée comme incohérente, mystérieuse et curieusement animale, du domaine des représentations, des normes, des « perceptions rationnelles » et des intentions. 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 alors 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. Nous soutiendrons ainsi dans les chapitres 3 et 7 que les propriétés chorégraphiques « surviennent » sur des corps en mouvement : elles dépendent de ces corps, covariant avec eux, mais ne leur sont pas réductibles. Nelson Goodman et d'autres philosophes ont donné de bonnes raisons de réfuter la distinction entre ce qui serait d'une part de l'ordre de la sensibilité ou de l'irrationalité et ce qui relèverait de l'intelligence ou de la rationalité d'autre part. Dans un livre sur la danse, Graham McFee affirme que « la distinction traditionnelle entre les problèmes de l'émotion (ou du sentiment) et les problèmes de la raison est fautive. Il y a certainement des cas où le rationnel et l'émotionnel s'opposent. Mais cela ne montre pas qu'une telle opposition existe toujours²³ ». Enfin, Christine Tappolet montre de façon très claire que les émotions sont la plupart du temps le moyen indispensable par lequel nous percevons et connaissons le monde dans lequel nous vivons²⁴.

À cet égard, un troisième exemple d'idée erronée ou de préjugé renforcé par l'insistance sur l'étrangeté et l'insondable du corps dansant est qu'il n'y aurait rien de rationnellement compréhensible dans la danse. Pourtant, le fait est que les mouvements dansés font bien l'objet d'une compréhension et d'une évaluation par le public. Certaines danses nous semblent plus justes que d'autres : elles satisfont à des normes d'authenticité, d'adéquation ou de pertinence. Nous affirmerons dans les chapitres 2, 5 et 7 que ces normes supposent un contexte artistique et esthétique, un ensemble de

²² Olivier Grasser, à propos d'une installation vidéo d'Annelise Ragno intitulée « Rien de trop », programme de la 19^{ème} édition du festival *Nouvelles, Strasbourg danse*, Mai 2009, p. 11.

²³ McFee Graham, *Understanding Dance*, London, Routledge, 1992, p. 36. Voir aussi Pouivet Roger, *Esthétique et logique*, Mardaga, 1996, p. 42. D'après Roger Pouivet : « Que certaines de nos émotions soient telles qu'elles nous empêchent d'arriver à nos fins (...) montre simplement que parfois nos émotions introduisent un élément contradictoire dans nos actions, mais non que les émotions sont en elles-mêmes irrationnelles. »

²⁴ Tappolet Christine, *Émotions et valeurs*, Paris, PUF, coll. « Philosophie morale », 2000.

conventions qui ne sont intelligibles que dans des sociétés humaines. En cela, la danse est rationnelle, au moins en un sens large du terme. Elle n'est pas en deçà d'une forme de compréhension et d'évaluation : comprendre la danse et l'évaluer correctement revient en grande partie à savoir appréhender la cohérence et la lisibilité des relations entre des mouvements dans un certain contexte. Qu'il semble difficile de caractériser et d'obtenir ce mode de compréhension chorégraphique ne signifie pas que ce soit impossible, comme l'avant-dernier chapitre de ce travail espère le montrer.

La philosophie de la danse est toujours en France une discipline en construction. Si les philosophes s'y sont rarement intéressés, cette pratique mal réputée, dont l'autonomie par rapports aux autres arts scéniques est relativement récente, n'en est pas moins un art riche et diversifié soulevant de nombreux questionnements et discours de la part des artistes et de ceux qui s'y intéressent. Le mérite théorique de la danse ne fait pas de doute pour eux. Mais il est faux de croire que parce que les philosophes l'ont négligé, voire dénigré, la réflexion sur la danse appartient exclusivement à ceux qui la vivent, la font ou la regardent de près. La philosophie de la danse n'est nullement tenue de se conformer à certains propos de danseurs, de chorégraphes, de critiques ou d'autres écrivains qui, s'ils contiennent sans doute de nombreuses intuitions et métaphores éclairantes sur la danse, sont souvent plus proches de la littérature et de la poésie que de l'analyse argumentative et véhiculent parfois des idées trompeuses voire philosophiquement fausses. La complexité de la danse lance de nombreux défis très féconds pour l'analyse philosophique rigoureuse qui aurait tort de ne pas chercher à les relever. Le défi le plus grand est sans doute de ne pas perdre en profondeur ce que l'on gagne à viser la clarté, la précision, la cohérence et la compréhension.

1. 3. Quelle philosophie pour la danse ?

La philosophie analytique n'exige pas les justifications historiques, sociales, morales, politiques, esthétiques ou expérimentales dont l'intérêt théorique de la danse a supposément manqué. La nature même de la danse présente des ressources stimulantes pour les analyses anhistoriques et argumentatives de ce type de philosophie.

Dans cette perspective, les diverses caractéristiques de l'histoire de l'art chorégraphique sont prises en compte, mais l'examen partiel dont elles font l'objet n'est pas celui, historique, de leur évolution ; il est celui, esthétique et philosophique, des thèses variées que ces différents styles chorégraphiques incarnent et de la manière

particulière dont ils nous les font comprendre. À l'épreuve de la diversité ontologique des œuvres de danse, l'argumentation philosophique qui a été déployée au sujet de la définition de l'art en général démontre encore sa vivacité. L'interrogation sur les éléments constitutifs de la danse donne l'occasion dans le chapitre 2 de revisiter les chemins de l'essentialisme, de l'anti-essentialisme, du contextualisme et de différentes théories disjonctives, avant d'emprunter dans le chapitre 3 des voies moins intéressées par les conditions nécessaires et suffisantes de l'art chorégraphique que par le mode de fonctionnement et la réalité de ses propriétés. Une brève étude des propriétés spatiales et du rôle indispensable du mouvement des corps et de la perception dans la connaissance que nous en avons met en lumière leur caractère relationnel, lequel sera constamment rappelé par la suite, au sujet des propriétés esthétiques : dans la mesure où les propriétés d'un espace tridimensionnel ne sont imposées ni par notre esprit ni par notre expérience sensori-motrice du monde dans lequel nous vivons, mais sont le fruit de nos interactions contextuelles, les propriétés expressives qui dépendent de ces propriétés spatiales ne caractérisent ni une réalité radicalement indépendante de nous ni une tendance purement projective de notre esprit. Le mixte de déterminisme et de libre convention qui entre en jeu aussi bien dans la construction de la géométrie euclidienne que dans celle des chorégraphies fait l'objet dans le chapitre 7 d'une mise en relation de la danse avec le problème métaphysique du libre-arbitre.

Avant d'en arriver à la conception de l'exemplification de la volonté libre par la danse, nous examinerons dans le chapitre 4 des problèmes concernant le type d'objet qu'est une œuvre chorégraphique. La difficulté principale, celle de l'identité des œuvres de danse, consiste à caractériser leur rapport avec les représentations dont elles font l'objet. Au sein de cette problématique du mode d'existence de ces œuvres d'« art multiple », l'utilité et les limites explicatives de la relation entre un type et ses occurrences seront discutées : cette relation parvient-elle à concilier, d'une part, l'unité et l'unicité d'une œuvre et d'autre part la multiplicité de ses représentations et la variété de ses interprétations ? De ces problèmes apparemment abstraits dépendent des préoccupations concrètes quant à la pérennité et la reproductibilité des œuvres de danse.

Par ailleurs, la distinction entre la danse en tant que pratique et la danse en tant qu'art ne fait pas obstacle au questionnement et ne conduit pas à dénigrer la prétendue vanité ou vacuité sémiotique des spectacles. Au contraire, elle nourrit dans les chapitres 4 et 5 des réflexions sur l'activité praxique et l'activité poïétique, deux types d'activités qui sont des nuances constitutives du problème de l'expression dansée. Les conceptions

opposées de la danse comme, soit une pure démonstration de mouvements gracieux, impressionnants par leur haut degré de technicité, soit une expression d'états mentaux ineffables sont erronées et rendent difficiles la juste compréhension de la nature et du fonctionnement de cet art. Il n'est pas plus pertinent de réduire la danse à une forme d'art superficielle, non significative en elle-même et valant principalement en tant qu'accompagnement d'autres arts ou pour la correction de ses exécutions que de l'assimiler à une pratique impénétrable centrée sur des vécus inaccessibles à l'expression verbale et intellectuelle. Cet art n'est ni une illustration « vide », purement technique et formelle, ni une expression absconse d'entités cachées, mystérieuses, mais plutôt la transmission d'œuvres signifiantes à un public. Les chapitres 6 et 7 tentent de montrer que le hiatus entre la danse comme pratique vécue et la danse comme spectacle perçu n'est pas justifié et qu'il n'est pas nécessaire de choisir entre deux types d'approches philosophiques valorisant soit les sensations corporelles du danseur, dans une perspective phénoménologique, soit l'appréciation d'œuvres de danse réelles existant comme objets du monde, dans une perspective réaliste.

Plus complexe qu'il n'y paraît, l'expression dansée recouvre différentes significations suivant la façon dont on s'y intéresse en philosophie ; on peut se concentrer essentiellement sur les états mentaux des artistes et leurs processus de création, ou analyser la réception des spectateurs. Lorsque nous parlons d'une danse comme étant triste, joyeuse, calme, c'est soit en assimilant ces propriétés aux émotions ou aux intentions de son ou de ses auteur(s) et interprète(s), soit en faisant référence aux façons dont nous répondons à cette œuvre : nos émotions sont d'ailleurs souvent prises comme des indicateurs des émotions exprimées par les danseurs. Les chapitres 5, 6 et 7 proposent une analyse du concept d'expression en tant qu'il désigne la ou les manière(s) dont les danseurs et chorégraphes transmettent certains contenus à des spectateurs. Comprendre l'expression suppose de considérer non seulement la relation entre les artistes et leurs danses, la relation entre la danse et le public, mais aussi les œuvres elles-mêmes, en se posant les questions de savoir *ce qu'elles expriment* et *comment* elles l'expriment. Le plus souvent privée de mots, l'expression chorégraphique donne l'occasion de s'interroger sur le caractère en un sens surprenant de la possibilité de transmettre des émotions, des intentions et de manière générale des contenus identifiables par des choix de mouvements et de qualités d'exécution ou d'interprétation lisibles.

À cet égard, les notions d'expression, d'expressivité, d'interprétation et de style, parfois employés de manière équivoque ou imprécise dans certaines discussions

théoriques, nécessitent des distinctions subtiles. Comment démêler les propriétés expressives de la danse qui sont attribuables aux œuvres et celles que l'on doit à des interprètes singuliers et uniques ? À quoi tiennent les différences interprétatives manifestes lorsqu'une même œuvre est exécutée par un danseur, puis par un autre ? Doit-on invoquer leur « expressivité naturelle », ou plutôt un style propre à chacun et construit par des années d'apprentissage et de pratique ? Qu'est-ce qui différencie les notions de « style » et d'« expressivité naturelle » ? S'excluent-elles l'une l'autre ? La théorie de l'action peut-elle nous aider à répondre à ces questions ?

Loin d'être ici réprouvée pour des raisons morales, la danse est conçue comme une manifestation emblématique de la nature humaine. La danse étant en effet l'une des formes d'art dont le médium est le corps, la personne humaine en mouvement, nous avons assurément besoin d'engager une réflexion sur les notions de corps, d'esprit, d'émotion, d'intention, d'action, de signification, de liberté et de déterminisme. À première vue, le problème central qui doit être traité est celui de la compréhension de la relation entre ce qui exprime et ce qui est exprimé. Plutôt que de séparer des propriétés physiques et des propriétés mentales, la danse les unit au point qu'il devient difficile de les analyser. Comment au juste concevoir la relation entre les émotions exprimées et les danseurs qui les expriment en dansant ? Faut-il considérer les émotions comme les causes des manifestations expressives ?

D'un côté, un dualisme fort consistant à dissocier la danse des états mentaux qu'elle véhicule et qu'elle suscite est problématique. L'instrument du danseur n'étant autre que son corps, une particularité des structures dynamiques de la danse est de présenter de fortes ressemblances avec des manifestations courantes d'états affectifs ou émotionnels. Notre compréhension d'une grande partie d'œuvres de danse passe par la manière en quelque sorte familière dont les gestes et leurs qualités nous touchent et nous émeuvent. En un sens, pour de nombreux spectacles, l'essentiel est dans les mouvements que nous avons sous les yeux ; la danse incarne son contenu. Les mouvements dansés ne semblent être ni une description, ni une représentation des mouvements de l'esprit. Même si, loin de faire toujours l'objet d'une compréhension immédiate, la danse nécessite comme les autres arts d'apprendre à identifier et à reconnaître différents styles chorégraphiques, le premier pas dans cet apprentissage demande d'être attentif aux gestes et à leur qualité. Par cet aspect, l'appréciation chorégraphique n'est en fait guère différente de celle de la musique. Pour le dire de manière imagée, il s'agit parfois simplement de percevoir une sorte de mélodie inscrite dans les corps. Mais il reste à analyser *littéralement* le fonctionnement spécifique de

cette « mélodie ». Une conception qui établirait une distinction nette entre ce qu'exprime la danse et la manière dont elle le fait est peu plausible. Que peut bien valoir une conception dualiste de l'expression chorégraphique en tant qu'extériorisation d'états mentaux internes ? Deux types de propriétés peuvent-ils être pensés en termes de relation causale et non logique, alors même que le mouvement dansé tend à les faire fusionner ?

D'un autre côté, soutenir que le corps et l'esprit deviennent une seule chose dans la danse semble supposer que les émotions exprimées sont nécessairement éprouvées par les danseurs. Mais la théorie classique de l'expression des émotions comme communication des états d'âme d'un artiste à son public, quoique largement répandue, semble à maints égards trop simpliste. Caractéristique de l'époque romantique, l'insistance sur les émotions réelles des artistes a-t-elle un sens pour penser la danse d'aujourd'hui ? Dans le monde chorégraphique actuel, à en croire les danseurs eux-mêmes ou les auteurs qui ont écrit sur la danse, il est loin d'être sûr que l'exigence d'éprouver les émotions exprimées soit unanimement prise au sérieux. En art, le concept d'expression ne peut pas toujours être compris par une réponse à la question, que nous pouvons nous poser dans la vie quotidienne, de savoir si une personne manifeste ou traduit fidèlement ce qu'elle pense. L'expression artistique diffère de l'expression ordinaire ou « littérale » et les œuvres n'expriment pas seulement les états mentaux de leurs auteurs. La question de l'expressivité ne se confond pas nécessairement avec celle de la sincérité, laquelle est morale. Il ne s'agit pas simplement, pour les chorégraphes et danseurs, de révéler de manière « directe » ou littérale leurs propres états mentaux, mais bien de donner des formes à des ensembles diversifiés de propriétés. Exprimer ne consisterait pas alors à extérioriser un contenu subjectif mais plutôt à ordonner et composer des gestes de manière significative.

De plus, si l'intégration chorégraphique du corps et de l'esprit ne doit pas mener à confondre les émotions exprimées par les artistes avec celles qu'ils éprouvent, elle ne doit pas non plus inciter à réduire leurs gestes à des mouvements physiques dépourvus de contenu ou de signification. Une tendance peut-être parfois excessive dans le monde de la danse est de faire référence aux mouvements comme étant effectués par des *corps* plutôt que par des *personnes*. Il est alors suggéré que les émotions dans la danse sont non sophistiquées et principalement « physiques ». Que pourraient-elles alors nous apprendre, et à propos de quoi ? De l'espace ? Du temps ? Des relations humaines ? Certes, une personne a, et même, *est* un corps. Mais ce corps possède certaines caractéristiques, certaines capacités ou dispositions dont les autres espèces naturelles

sont dépourvues, ou qu'elles possèdent à un degré moindre de sophistication. La danse manifeste des propriétés expressives et émotionnelles qui, ne pouvant exister sans les corps physiques des interprètes, leur sont pourtant irréductibles. Il importe de saisir cela sans négliger les capacités du corps et sans surestimer l'intentionnalité humaine. La perspective d'une philosophie de l'action qui ne limite pas la capacité d'agir à l'intention d'agir permet d'adopter dans le chapitre 7 une approche large des mouvements dansés comme manifestations de capacités et de dispositions. Centrée d'abord sur les propriétés physiques du corps en mouvement, mais aussi sur l'acquisition et le développement de certaines aptitudes, cette étude est ensuite complétée par la dimension de volonté, de rationalité et de libre choix qui entre en jeu dans la pratique et la création artistique, dans l'objectif de clarifier le plus possible la survenance des propriétés esthétiques sur les propriétés basiques de la danse.

En définitive, une juste philosophie de la danse semble devoir réfuter l'opposition entre une thèse fortement dualiste caractérisant la nature humaine par des propriétés irréductiblement mentales et un matérialisme réductionniste niant la spécificité ontologique des capacités humaines. L'exprimé et l'exprimant ne sont ni tout à fait distincts, ni tout à fait équivalents : la manière dont le corps dansant exprime un contenu n'est pas séparée de ce dernier, mais elle ne se confond pas totalement avec lui. La difficulté du concept d'expression tient à la dépendance ontologique et à l'irréductibilité des propriétés chorégraphiques à l'égard de leurs exécutions par des corps en mouvement. Que la danse soit accomplie par des corps ne signifie pas qu'elle est dépourvue de rationalité. L'art chorégraphique requiert des capacités spécifiques d'apprentissage, de compréhension, de mémorisation, d'imagination, de délibération, de sélection, etc. La thèse de Nelson Goodman ²⁵ selon laquelle les émotions fonctionnent cognitivement souligne la nécessité de mettre en question l'opposition ordinaire entre la sensibilité (qui renvoie à l'irrationalité et à l'imaginaire) et la compréhension (fondée sur la rationalité et la connaissance), l'émotion et la cognition, les problèmes artistiques et les problèmes scientifiques.

Ainsi ce travail sur l'art d'unifier le corps et l'esprit, de concilier l'intention et l'action, et d'intégrer l'espace et le temps consiste-t-il pour un large part à critiquer des antinomies ou à annuler des oppositions. Prises comme exclusives, de nombreuses distinctions faites pour les besoins de l'analyse et de l'explication philosophiques nous induisent en erreur. Nous serons menés à abandonner les dichotomies critiquées par

²⁵ Goodman Nelson, *Langages de l'art : Une approche de la théorie des symboles*, 1968, tr. fr. J. Morizot, Paris, Hachette, 2005.

Ronald de Sousa ²⁶ comme inadéquates à une compréhension de la rationalité des émotions. La construction chorégraphique unit l'intériorité et l'extériorité, l'activité et la passivité, l'involontaire et le volontaire, la spontanéité et la délibération. Il est inapproprié pour comprendre la danse de dissocier d'une part une dimension corporelle, sensible, réceptive, émotionnelle, subjective, spontanée et passive et d'autre part un domaine de l'intention, des représentations, des normes, de l'action, des « perceptions rationnelles » et de la volonté libre. Au moins lorsqu'ils atteignent une certaine complexité, les gestes dansés sont inextricablement actifs et passifs, spontanés et délibérés, libres et déterminés et font ainsi de la danse l'une des expressions esthétiques les plus complètes de notre nature à la fois physique et rationnelle. En tant qu'expression corporelle artistique, elle comporte à la fois des aspects « naturellement expressifs » inhérents aux particularités des corps en mouvement et des aspects conventionnels propres aux techniques, aux styles, aux vocabulaires chorégraphiques.

1. 4. Qu'est-ce que la danse nous apprend ?

L'art de la danse n'est pas seulement constitué de mouvements techniques ou de gestes expressifs parfaitement maîtrisés : il est un ensemble d'actions signifiantes. Afin de comprendre que l'exécution physique d'une chorégraphie et l'émotion ou plus généralement la signification qu'elle véhicule devraient être considérées ni comme une seule et même chose, ni comme deux choses séparées, nous verrons que le concept goodmanien d'exemplification est particulièrement pertinent : des mouvements exemplifiant littéralement la lenteur, la rapidité ou la légèreté peuvent exemplifier métaphoriquement de la tristesse, de l'amour ou de la joie. La capacité à transmettre la signification d'une œuvre ou à communiquer des contenus par l'expression de qualités variées requiert aussi bien de connaître les *sensations* kinesthésiques des mouvements justes que de percevoir des structures musicales, d'en ressentir les effets émotionnels, d'être attentif aux mouvements d'autres danseurs et de comprendre comment interpréter un personnage ou un rôle. Danser nécessite non seulement de savoir lier correctement une variété de positions et de mouvements plus ou moins codifiés dans un espace-temps rigoureusement structuré, mais aussi de savoir relier les gestes à un contexte spécifique, en répondant à des normes telles que la cohérence, la pertinence ou

²⁶ De Sousa Ronald, *The Rationality of Emotion*, Cambridge, Mass, MIT Press, 1987.

la justesse. Nous soutenons, en appliquant à la danse les idées d'Elizabeth Anscombe, que comprendre une danse ou donner l'intention dans laquelle elle est effectuée, c'est être capable d'en faire une certaine description, en termes de raisons d'agir. On peut parler d'une œuvre réussie ou du « succès esthétique » d'une œuvre lorsque le danseur et le spectateur comprennent – de la manière particulière, souvent émotionnelle, dont on comprend la danse – pourquoi certains mouvements sont effectués de la manière dont ils le sont. Un signe du succès esthétique et cognitif de la transmission d'une œuvre est la compatibilité des descriptions des artistes et des spectateurs.

Dans ces cas d'œuvres réussies au moins, la danse améliore et accroît la compréhension que nous avons de divers aspects de la réalité. Cette perspective épistémologique ne conçoit pas la dépendance de la danse à l'égard des autres arts, et notamment de la musique, comme une raison de nier son importance et sa valeur en tant que moyen de connaissance, mais au contraire comme une raison de souligner sa fonction et sa valeur cognitive. Une idée développée dans le chapitre 7 est que les mouvements dansés répondent à des éléments contextuels variés qui sont ainsi sélectionnés, soulignés, mis en évidence. La danse peut par exemple rendre manifestes dans l'espace et dans le temps des propriétés musicales dont elle nous offre une perception visuelle : la pulsation, la mesure, les changements dynamiques et instrumentaux, la structure des phrases mélodiques et leurs nuances font partie du large éventail de propriétés que les danseurs peuvent transmettre à leur public. L'art chorégraphique stimule et enrichit notre rapport cognitif au monde. Certes, la spécificité de cette forme d'expression artistique fait que nous pouvons, dans certains cas, être frappés par la justesse du mouvement dansé sans pouvoir expliquer précisément pourquoi. Mais notre éventuelle difficulté à décrire ce que nous avons saisi n'ôte rien à la réalité de notre émotion et de notre compréhension. L'appréciation esthétique de la danse, au même titre que celle de l'art en général, est « non seulement [...] étroitement liée aux activités cognitives, mais elle est une activité cognitive », comme l'affirme Roger Pouivet dans *Ce que l'art nous apprend* ²⁷.

Dans une perspective réaliste et cognitiviste, ce travail ne vise pas à priver de son caractère phénoménologique notre expérience esthétique de la danse, mais à montrer qu'il n'y a pas lieu d'opposer cette expérience à l'analyse conceptuelle. La danse et les analyses parfois techniques de la philosophie, loin d'être deux mondes

²⁷ Pouivet R., « Esthétique modale », in S. Darsel et R. Pouivet (dir.), *Ce que l'art nous apprend. Les valeurs cognitives dans les arts*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. Aesthetica, 2008, p. 36-37.

incommensurables, s'alimentent l'une l'autre. Par les problèmes ontologiques et épistémologiques qu'elles posent, les œuvres chorégraphiques enrichissent la philosophie de l'esprit, la philosophie de l'action et la métaphysique : elles nous permettent de comprendre, de mettre en question voire de contester certains problèmes fondamentaux du dualisme, du matérialisme philosophiques, de la théorie causale de l'action et des théories incompatibilistes de la liberté et du déterminisme. Mieux comprendre la danse et les intuitions qui s'y attachent, cela revient souvent à saisir, par l'analyse philosophique, toute l'intelligence que cet art recèle.

1. 5. Remarques méthodologiques.

La danse ayant longtemps existé hors du domaine artistique et plus longtemps encore hors du champ philosophique, ce travail suppose des contraintes méthodologiques inhérentes à la rareté des textes existant sur le sujet. Les thèses soutenues sont dès lors issues d'une confrontation de l'expérience de la danse comme pratique et comme spectacle avec les conceptions qui, brièvement introduites dans les pages qui précèdent, sont issues des branches variées de la philosophie. Aux principales thèses d'esthétique concernant les définitions de l'art, le fonctionnement et le statut de ses propriétés ou l'identité des œuvres de danse en tant qu'art multiple s'ajoutent une brève discussion de philosophie des sciences ou au moins d'épistémologie sur la nature de l'espace et la genèse de son esprit, puis une analyse de l'expression empruntant des concepts aussi bien à la philosophie de l'esprit et à la philosophie de l'action qu'à la métaphysique.

Cette apparente disparité des problèmes et des perspectives espère être harmonisée par l'intention, maintenue tout au long de ce travail, d'être aussi fidèle à des intuitions et des connaissances sur la danse qu'aux thèses et aux arguments philosophiques estimés les plus appropriés et les plus convaincants pour l'analyser. Les idées et les croyances que nous avons, les raisons pour lesquelles nous les avons et notre confiance en ces raisons, s'accompagnent généralement d'une volonté de les clarifier et de les valoriser au moyen d'arguments valides, au sein d'un discours cohérent. Compte tenu de la volonté de traiter des problèmes directement et de la méthode argumentative choisie, les données historiques sur la danse ne figurent qu'à l'arrière-plan de la réflexion, servant d'exemples, avec quelques témoignages d'artistes et quelques discours de critiques, pour appuyer ou au contraire réfuter certaines thèses.

L'ensemble de l'étude est animée par des convictions réalistes, externalistes et fiabilistes selon lesquelles nos expériences, pour la plupart, nous donnent des informations fiables sur le monde dans lequel nous vivons et dont la réalité est en partie indépendante de nous. La pratique de la danse et l'éducation artistique nécessaire à la bonne appréciation des spectacles chorégraphiques sont susceptibles de fournir de bonnes intuitions quant à la pertinence des questionnements philosophiques soulevés par cet art. Ces expériences et intuitions nous semblent être les guides indispensables vers les bonnes raisons d'adhérer à certaines conceptions tout en critiquant voire en réfutant d'autres conceptions. Mais si les concepts doivent être nourris d'intuitions, les intuitions ne seraient rien sans la lumière des concepts : ainsi l'expérience de la danse ne peut-elle enrichir la philosophie qu'à condition que les outils conceptuels et philosophiques eux-mêmes éclairent le cheminement réflexif.

2

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

Aucune œuvre n'est une île.

Jerrold Levinson ²⁸

2. 1. Peut-on définir la danse ?

Qu'est-ce que la danse ? L'art du mouvement ? En quoi les mouvements dansés diffèrent-ils des mouvements ordinaires ? L'expression des émotions et l'expressivité font-elles partie des éléments constitutifs de l'art chorégraphique ?

Bien des gestes peuvent être dits expressifs ou exprimer des émotions : ceux de la vie courante, mais aussi ceux des comédiens ou des chanteurs d'opéra. Quelle est alors la spécificité de l'expression chorégraphique ? Certains auteurs invoquent à ce sujet l'absence de finalité pratique du mouvement dansé et l'intention de susciter des émotions au moyen de la perception du rythme et de l'intensité de l'expression. Mais les caractéristiques de la danse varient au gré des pratiques et des techniques élaborées dans l'histoire de cet art, ce dont témoigne l'invention renouvelée de termes pour les différencier : pantomime, ballet d'action, danse classique, moderne, performative, non-danse, contact-improvisation, danse contemporaine, nouvelle danse, danses actuelles, etc. Compte tenu de cette variété, ne ferions-nous pas mieux de considérer que la bonne question n'est pas « Qu'est-ce que la danse ? » mais, dans une veine anti-essentialiste, « De quelle sorte est le concept « danse » ? », ou d'examiner le problème en des termes goodmaniens, c'est-à-dire en cherchant à répondre à l'interrogation « Quand y a-t-il

²⁸ Levinson Jerrold, « Le contextualisme esthétique », tr. fr. R. Pouivet, in J.-P. Cometti, J. Morizot et R. Pouivet (éd.), *Esthétique contemporaine : art, représentation et fiction*, Paris, Vrin, 2005, p. 452.

danse ? » au moyen d'une réflexion sur les conditions dans lesquelles tout mouvement est susceptible de fonctionner esthétiquement comme de la danse ²⁹ ?

Les réponses diverses que la philosophie a données à la question de savoir ce qu'est l'art témoignent de la complexité inhérente à la recherche d'une définition ayant pour objet une réalité artefactuelle protéiforme. L'attribution du terme « danse » à certaines productions artistiques est-elle justifiée par leur partage d'une ou plusieurs propriété(s) commune(s) subsistant par-delà les époques ? La diversité et l'instabilité du contexte du monde de la danse semblent priver de son sens la quête d'une définition essentialiste. De plus, le choix d'un ou de plusieurs traits spécifiques supposés essentiels à la danse peut révéler une attitude évaluative ou prescriptive à l'égard des œuvres chorégraphiques dignes de ce nom et altérer la neutralité de la définition proposée. Dès lors, la recherche de l'essence de la danse, ou d'une caractérisation universelle de ses propriétés semble être une entreprise obsolète. La justification du statut d'une œuvre chorégraphique ne devrait-elle pas dépendre du contexte global de production artistique dans lequel elle apparaît, plutôt que de ses caractéristiques intrinsèques ? Que l'on mette l'accent sur la composition formelle des œuvres, ou sur ce qu'elles expriment et transmettent au public ou plutôt encore sur des propriétés dépendant de leur contexte d'émergence et des intentions de leurs auteurs, il semble très difficile d'identifier pertinemment une unité formée par les différents genres de manifestation dansée, leur fonction, leur rôle, leur signification, leur intérêt. Existe-t-il une théorie philosophique convaincante, capable de prendre en considération à la fois les traits distinctifs des œuvres et les éléments contextuels de leur création, attribuant un juste poids aux uns et aux autres ?

Nous étudions ici ces quelques problèmes quant à la spécificité de la danse, en commençant par l'examen des limites d'une définition en termes de conditions nécessaires et suffisantes. D'un point de vue essentialiste, les propriétés indispensables pour qu'il soit légitime de parler de danse peuvent concerner les œuvres elles-mêmes (leur forme, leur structure, leur unité, leur harmonie, et un certain nombre d'autres propriétés artistiques) ainsi que les réponses qu'elles suscitent chez les spectateurs, en terme de plaisir esthétique par exemple. Ce type de conception accorde une place capitale à l'idée d'une finalité de l'œuvre d'art dont les traits significatifs sont forcément créés dans l'intention de provoquer un certain type d'expérience chez les spectateurs. La nature intentionnelle de la création artistique et la modalité esthétique de sa réception

²⁹ Goodman Nelson, *Manières de faire des mondes*, 1978, tr. fr. M.-D. Popelard, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1992, ch. IV : « Quand y a-t-il art ? », p. 79.

sont mises en évidence dans l'approche esthétique de Monroe Beardsley. À la question qui donne son titre à son article : « En quoi consiste une œuvre de danse ³⁰ ? » Beardsley répond que les mouvements y sont habituellement effectués et montrés pour eux-mêmes, sans finalité pratique ou instrumentale. L'intention à l'œuvre dans ces mouvements est de susciter des émotions chez les spectateurs au moyen de la perception de l'espace et du rythme. Ce sont des mouvements expressifs dotés d'une certaine intensité. Leur finalité essentielle est de fonctionner esthétiquement, en tant que mouvements artistiques. L'expérience esthétique est la raison d'être fondamentale de l'art de la danse : elle est indispensable à l'appréciation correcte des œuvres. D'après Beardsley, la satisfaction du spectateur provient d'un sentiment d'unité, d'intensité ou de densité que l'on peut considérer comme subjectif ou que l'on peut imputer plus objectivement aux propriétés des œuvres, et particulièrement à l'expressivité intense des mouvements rythmiques.

Une définition de ce genre soulève inévitablement des difficultés et doit répondre aux types d'objections généralement rencontrées par les définitions essentialistes. En effet, les conditions nécessaires et suffisantes peuvent s'avérer trop inclusives ou au contraire trop exclusives, qu'on les prenne ensemble ou même séparément. Les conditions d'expressivité et d'expression constituent à elles seules un problème auquel nous consacrerons une grande part de notre attention. Dans la première partie de la thèse, il s'agira principalement de se demander si l'expressivité des mouvements doit être envisagée ou non comme un critère définitionnel indispensable pour la danse : il existe sur ce point un débat tranché dont nous montrerons qu'il met en jeu les principaux désaccords classiques existant entre différentes perspectives d'esthétique générale. Dans la deuxième partie l'expression sera analysée comme un concept privilégié pour comprendre le fonctionnement spécifique de cet art dans lequel la relation du corps et de l'esprit est primordiale et dans lequel les propriétés exemplifiées ne le sont généralement pas sur le mode de la représentation ou de la simple imitation ³¹. Nous distinguerons alors l'expression des émotions de l'expressivité, la seconde n'étant pas forcément émotionnelle mais désignant plutôt des propriétés telles que l'élégance, la douceur, la fougue, la nervosité, la violence, etc. Pour le problème qui nous intéresse présentement, celui de l'expressivité comme critère définitionnel, il apparaît d'une part que de nombreux mouvements expressifs, intenses, voire émouvants et dont

³⁰ Beardsley M. C., « What Is Going on in a Dance ? », art. cit. 1982, p. 31-36.

³¹ Nous montrerons l'utilité de la notion d'exemplification métaphorique telle qu'elle a été analysée par Goodman dans *Langages de l'art*, op. cit. p. 86-125.

le fonctionnement est esthétique ne sont pas de la danse : c'est le cas à l'opéra, au théâtre, dans le cirque contemporain ou au cinéma par exemple, mais aussi dans des pratiques sportives telles que la gymnastique rythmique ou la natation synchronisée. D'autre part, de nombreuses pièces chorégraphiques ne sont pas particulièrement expressives. Ainsi, en requérant cette condition, une définition inclut dans le monde chorégraphique des œuvres ou des activités expressives qui ne devraient pas y être incluses et maintient hors de lui, sous prétexte qu'elles ne sont pas intensément expressives, de nombreuses pièces qui devraient en faire partie. Malgré son avantage de rassembler plusieurs œuvres d'une même nature, une conception essentialiste centrée sur l'expressivité aurait donc pour inconvénient d'être à la fois trop peu discriminante et trop stricte pour dessiner avec justesse les frontières du monde de la danse.

Si certaines œuvres ne satisfaisant pas aux conditions de rythme et d'expressivité doivent pourtant pouvoir compter comme des œuvres de danse, c'est notamment parce qu'elles sont les créations de danseurs et de chorégraphes et qu'elles appartiennent ainsi à un certain contexte artistique, comme le soutiennent, dans la lignée de Danto, Noel Carroll et Sally Banes ³². Parmi les œuvres importantes des années soixante, la pièce de la chorégraphe postmoderne américaine Yvonne Rainer, *Room Service* (1963), sert de contre-exemple significatif à la définition de Beardsley dans la mesure où les mouvements qui la composent, ni rythmiques ni très expressifs, constituent des actions dirigées vers des buts pratiques et dont on ne peut guère admettre qu'elles sont effectuées dans l'intention de susciter du plaisir par leur intensité. Dès lors, dans cette conception, ce n'est pas la nature des mouvements eux-mêmes qui importe : le fait qu'ils soient expressifs ou volontairement minimalistes et inexpressifs, organisés ou non, chorégraphiés ou improvisés, techniques, stylisés ou parfaitement ordinaires, ne joue qu'un rôle secondaire voir nul quant à l'acceptation du spectacle en question dans le genre chorégraphique. Considéré ainsi, le genre chorégraphique apparaît comme étant plus large que la danse à proprement parler, au sens où il ne se réduit pas aux manifestations expressives que nous tenons communément pour de la danse, au même titre que la littérature est plus large que le roman en ce qu'elle inclut d'autres types d'écrits tels que les poèmes, les nouvelles, les contes, etc. L'expérience esthétique des spectateurs, surtout lorsqu'elle est fondée sur le concept de plaisir désintéressé, n'est plus un facteur déterminant pour le statut des œuvres chorégraphiques. L'élément

³² Banes S., Carroll N., art. cit. (1982) p. 37-41 ; art. cit. (1999) p. 6-13 et « Expression, Rhythm and Dance : A Response to Gregory Scott », in *Dance Research Journal*, Vol. 30, No. 1, 1998, p. 15-24.

décisif à cet égard est que les mouvements puissent être inscrits dans un certain contexte artistique et recevoir de ce fait un fonctionnement esthétique nous autorisant à les catégoriser comme de la danse. Parmi les méthodes éloignées du modèle essentialiste de la définition, la « stratégie narrative » de Noel Carroll ³³ consiste ainsi à identifier une œuvre à partir d'un récit pertinent mettant en lumière les relations de cette œuvre avec les pratiques artistiques de son époque et des époques passées. Une œuvre insolite peut alors trouver sa place dans une catégorie artistique grâce aux liens qui l'attachent à des productions antérieures ou contemporaines. En procédant ainsi, l'esthéticien se concentre davantage sur la possibilité de construire une telle narration que sur les propriétés des œuvres elles-mêmes. C'est là une forme de contextualisme apparentée à la théorie institutionnelle inspirée de Arthur Danto et développée par George Dickie ³⁴, selon laquelle la compréhension et la légitimité du statut artistique d'une œuvre dépendent de la possibilité de la relier à des instances culturelles diverses. La création artistique est surtout affaire d'appartenance au réseau institutionnel du monde de l'art. Cette théorie attache beaucoup moins d'importance à la réception des œuvres que ne le fait J. Levinson dans sa conception historique ³⁵. Pour ce dernier, la prise en considération des œuvres du passé est une condition nécessaire pour apprécier correctement celles d'aujourd'hui, en comprenant le rapport de descendance qui les relie les unes aux autres. La relation des œuvres produites au moment t à des œuvres produites au moment $t - 1$ est essentielle. Ce n'est que dans une histoire possédant une certaine continuité que le concept d'art peut avoir un sens pour nous. Cette conception est essentialiste : les œuvres sont essentiellement historiques.

Ces problèmes d'esthétique philosophique qui mènent à opposer des arguments contextualistes à la vaine quête d'une définition essentielle de l'art ne sont pas nouveaux. Diverses thèses ont été proposées en faveur d'un camp ou de l'autre et des tentatives ont même déjà été faites pour emprunter des voies médianes entre l'essentialisme le plus strict et le caractère parfois trop vague des positions adverses. Malgré leur apparente capacité à traiter les cas problématiques que sont pour l'essentialisme les productions artistiques les plus contestataires de l'avant-garde, les diverses alternatives aux définitions substantielles n'échappent pas à leur tour à des objections contre le caractère arbitraire des catégorisations auxquelles elles peuvent

³³ Carroll N., « Identifying Art », in Robert J. Yanal, *Institutions of Art : Reconsiderations of George Dickie's Philosophy*, Pennsylvania State University Press, 1993.

³⁴ Dickie George, *The Art Circle : A Theory of Art* (1984), Chicago, Spectrum Press, 1997.

³⁵ Levinson J., « Pour une définition historique de l'art » (1979), in *L'art, la musique et l'histoire*, tr. fr. J.-P. Cometti, R. Pouivet, Paris, L'Éclat, 1998, p. 15-44.

donner lieu. Il ne s'agit donc pas ici de proposer une manière de catégoriser la danse qui soit inédite en esthétique, mais de présenter le cadre théorique dont il faut tenir compte lorsqu'on engage une réflexion philosophique sur toute forme d'art. Examiner quelques-unes des positions les plus significatives qui ont été défendues vis-à-vis de l'art en général et, beaucoup plus rarement, de la danse en particulier est une étape primordiale et indispensable à la délimitation du sujet de cette thèse. Les évolutions rapides de la danse, jointes à l'idée répandue du caractère mystérieux et insaisissable de son mode d'expression font de cet art un objet de réflexion philosophique particulièrement stimulant. Aussi mouvante et multiple que soit la réalité de la danse, elle ne doit pas interdire à l'analyse philosophique de tenter d'en dégager au moins certains traits récurrents, de prendre au sérieux les arguments déployés au sein des débats d'esthétique sur la nature de l'art, d'en montrer les points forts et les points faibles et de justifier *in fine* l'adoption d'une thèse plutôt que d'une autre.

Les principales positions défendues dans ce chapitre peuvent tenir en quatre points :

- Une œuvre de danse peut avoir pour finalité de signifier quelque chose.
- Une œuvre de danse n'est pas réductible à une exemplification de formes ou de structures formelles.
- Une œuvre de danse n'est pas réductible à une désignation institutionnelle, une intention artistique ou une théorie de l'art.
- L'appréhension d'une œuvre de danse est une expérience à la fois sensible ou émotionnelle et cognitive, et qui n'est pas nécessairement plaisante.

Certains arguments feront apparaître la nécessité de distinguer entre la « danse » et l'« art chorégraphique », même si « chorégraphique » doit être pris dans un sens faible, différent du sens habituel : en effet, l'intérêt de l'idée d'un genre chorégraphique plus large que l'espèce « danse » est d'inclure des œuvres dans lesquelles on ne « danse » pas, au sens immédiatement admis du terme.

Des diverses formes de définition et de conceptions « anti-définitionnelles » qui ont été proposées en philosophie, nous présenterons les quelques aspects essentiels qui sont résumés dans les tableaux des pages suivantes. Les théories essentialistes, anti-essentialistes et contextualistes aussi bien que les conceptions prototypiques et les théories disjonctives figurent dans quatre tableaux exposant successivement :

- les positions relatives à l'appréciation des œuvres et à la justification de leur statut chorégraphique ;
- les idées directrices quant au fonctionnement et à la finalité des œuvres ;
- les points forts de chaque conception ;
- les points faibles et les représentants principaux de chaque théorie.

Ces tableaux n'ont d'autre prétention que d'offrir une sorte de cartographie du chapitre. Les développements qui suivent seront moins arides que cet exposé succinct.

APPRECIATION DES ŒUVRES JUSTIFICATION DE LEUR STATUT CHORÉGRAPHIQUE	
ESSENTIALISME Théorie esthétique, empirisme, formalisme, structuralisme Conditions nécessaires et suffisantes	<p>Définition de « danse » en des caractéristiques intrinsèques valables pour tous les types de spectacles chorégraphiques.</p> <p>L'identification, la définition de la danse résultent de la perception de ses qualités manifestes, formelles ou structurelles.</p> <p>Élément essentiel de la définition : l'expérience esthétique autonome, non conceptuelle, la perception immédiate et directe, sensible, affective, subjective, indépendante de toute relation au contexte d'apparition de l'œuvre.</p>
ANTI-ESSENTIALISME Théorie de l'usage et des usages de famille Usages conceptuels, ressemblances familiales	<p>Pas d'essence commune définitive, de conditions nécessaires et suffisantes, de propriétés partagées par toutes les œuvres de danse.</p> <p>Description des usages du concept de danse et réseau de ressemblances entre les différentes entités qui tombent sous ce concept.</p> <p>Concept ouvert, car : « nouveauté » propre à l'art.</p>
CONTEXTUALISME Théories institutionnelles et historiques Paramètres contextuels (culturels, historiques, intentionnels...)	<p>L'appréciation et l'identification correctes des propriétés d'une chorégraphie <i>résultent</i> de sa catégorisation artistique, laquelle requiert de connaître les relations de l'œuvre à son contexte : institutions, histoire, théorie, intentions, pratiques, processus de création, etc.</p> <p>Primauté du contexte sur la nature des mouvements effectués.</p> <p>Appréciation cognitive.</p> <p>« C'est le contexte dans lequel naissent les œuvres d'art qui fait de celles-ci ce qu'elles sont » (Levinson).</p> <p>Attribution, du fait de la différence des contextes, de différentes propriétés et valeurs esthétiques à des œuvres d'art indiscernables du point de vue perceptif.</p>
CONCEPTIONS PARADIGMATIQUE ET PROTOTYPIQUE Œuvres paradigmatiques, traits prototypiques	<p>Sélection de certains aspects possibles dont on ne requiert pas qu'ils soient tous réunis pour qu'une œuvre soit considérée comme relevant de la famille chorégraphique.</p> <p>Est de la danse ce qui ressemble à un ou des cas paradigmatique(s) de danse. Ces cas spécifient une ou plusieurs caractéristiques fondamentales.</p> <p>Repère central : « concentré chorégraphique ».</p> <p>Le noyau est soit une œuvre particulière (ex : Le lac des cygnes) soit une propriété générale (ex : l'expressivité) : un seul trait prototypique peut être maintenu comme constant et les autres traités comme des variables.</p> <p>Marginalisation (et non exclusion) des œuvres éloignées du paradigme.</p>
THÉORIE DISJONCTIVE OU THÉORIE « CLUSTER » Propriétés « critérielles » ou caractéristiques	<p>Sélection de certains aspects possibles dont on ne requiert pas qu'ils soient tous réunis pour qu'une œuvre soit considérée comme relevant de la famille chorégraphique.</p> <p>Œuvre chorégraphique caractérisée par un répertoire de propriétés critérielles non individuellement nécessaires mais conjointement suffisantes.</p> <p>1. Si toutes les propriétés sont instanciées, alors l'objet tombe sous le concept (les propriétés sont conjointement suffisantes, même lorsqu'il n'y en a qu'une partie). 2. Aucune propriété n'est individuellement nécessaire (pas de propriété devant être possédée par tous les objets tombant sous le concept). 3. Il y a des conditions nécessaires <i>disjonctivement</i> : il doit être vrai que <i>certaines</i> des critères sont en vigueur.</p> <p>Une œuvre est de l'art chorégraphique lorsque certains sous-ensembles de propriétés sont réunis.</p>

FONCTIONNEMENT ET FINALITÉ DES ŒUVRES	
ESSENTIALISME	<p>« séquence de mouvements essentiellement créée pour le plaisir esthétique procuré par le rythme et l'expressivité ».</p> <p>Harmonisation de mouvements selon des principes formels d'organisation.</p> <p>Caractère autotélique de la danse.</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. La finalité d'une œuvre de danse n'est pas de représenter quoique ce soit ni de signifier quelque chose. 2. La finalité d'une œuvre de danse est d'exemplifier des formes ou des structures formelles. 3. L'appréhension de ces formes ou structures consiste en une expérience qui s'accompagne d'un plaisir spécifique esthétique. <p>Formes, structure, rythme, expressivité, mouvements techniques, action, évocation, allusion.</p>
ANTI-ESSENTIALISME	<p>Tous les types de danse sont des « Formalisations artistiques d'actions intentionnelles humaines pour des objectifs variés d'expression, de célébration ou de divertissement » (D. Carr).</p>
CONTEXTUALISME	<p>Un certain type d'artefact historiquement localisable et qui ne peut être correctement appréhendé et compris indépendamment de son contexte et des intentions de son/ses auteurs.</p> <p>« Les œuvres d'art sont essentiellement des objets incorporés dans l'histoire. » (Levinson)</p> <p>Toute danse n'est pas expressive.</p> <p>Tout ce qui est expressif n'est pas de la danse.</p> <p>La différence entre un objet ordinaire et une œuvre d'art ne tient pas à des caractéristiques intrinsèques, mais extrinsèques des objets considérés.</p> <p>« Des objets partageant une forme manifeste peuvent en réalité n'avoir pas, en tant qu'œuvres d'art, le même statut, le même contenu et le même valeur artistiques ».</p>
CONCEPTIONS PARADIGMATIQUE ET PROTOTYPIQUE	
THÉORIE DISJONCTIVE OU THÉORIE « CLUSTER »	<p>(i) être un artefact ou une exécution composée des mouvements physiques d'un ou de plusieurs corps humains, (ii) mettre en évidence des relations spatiales et temporelles, (iii) incarner des propriétés rythmiques, (iv) être formellement complexe et cohérente (v) avoir un vocabulaire, une grammaire ou un style identifiable, (vi) être le produit d'un haut degré technique, (vii) être expressive, (viii) fonctionner sur le mode de l'abstraction, de l'évocation ou de l'allusion, (ix) posséder des propriétés esthétiques positives (beauté, grâce, élégance, etc.), (x) véhiculer des significations complexes, (xi) être un exercice d'imagination créative (être originale), (xii) être intellectuellement stimulante ; (xiii) manifester un point de vue individuel (xiv) être le produit d'une intention de faire une œuvre chorégraphique.</p>

	POINTS FORTS
ESSENTIALISME	<p>Pas de sur-intellectualisation de la danse. Valorisation des éléments de composition et du rôle des facultés sensibles dans l'expérience esthétique.</p>
ANTI-ESSENTIALISME	<p>La danse n'est pas limitée à la considération du grand art : pas soumise à des descriptions confondant description et évaluation. Pas d'exclusion a priori des cas difficiles et controversés.</p>
CONTEXTUALISME	<p>Capacité à inclure des cas problématiques. Objectivisme: souci de l'appréciation correcte. Différenciation artistique/esthétique. Situer l'œuvre dans le genre qui lui convient permet de saisir sa signification et l'adéquation de ses qualités formelles.</p>
CONCEPTIONS PARADIGMATIQUE ET PROTOTYPIQUE	<p>Point d'ancrage, noyau supposé empêcher les classifications arbitraires. Prise en compte des œuvres ou des propriétés des œuvres. Plus de précision sur ce sur quoi porte la ressemblance. Plus de souplesse que la définition essentialiste. Volonté de s'adapter aux évolutions de la danse. Pas de hiérarchie ou de supériorité des œuvres paradigmes sur les autres (juste un repère).</p>
THÉORIE DISJONCTIVE OU THÉORIE « CLUSTER »	<p>Multiples critères d'application pour le concept « danse ». Inclusion d'une grande variété d'œuvres chorégraphiques + explications relatives à leurs propriétés (indétermination de leur nombre et diversité de leurs combinaisons). Souplesse de la conception, dont la forme peut être maintenue malgré des modifications du contenu (ajout de critères par ex). Plus grande normativité et rigueur que dans les autres théories disjonctives (il faut bien que certaines conditions soient réunies). Engagement ontologique : spécification des propriétés caractérisant l'art chorégraphique + conditions quant à leurs combinaisons. Équilibre réfléchi conception/intuitions. Pas de choix d'œuvres paradigmatiques. Combine les différentes composantes des conceptions précédentes (propriétés formelles ou « intrinsèques » et contextuelles ou « extrinsèques »). Admet aussi bien les œuvres « formelles » que « conceptuelles ». Ne néglige ni les aspects perceptibles ni les aspects cognitifs des œuvres chorégraphiques. Compatibilité avec des recherches esthétiques engageant d'autres domaines de la philosophie.</p>

	POINTS FAIBLES	REPRÉSENTANTS
ESSENTIALISME	<p>Conditions à la fois trop inclusives et trop exclusives. Réduction de la danse à des méthodes de composition. Relativisme et subjectivisme des appréciations. Exclusion des éléments contextuels et cognitifs (intentions, signification, enjeux). Pas de différenciation esthétique/artistique. Les qualités formelles ne garantissent ni l'appréciation correcte de la danse en tant qu'art, ni la justesse de sa définition. Partialité dans le choix des propriétés décisives. Evaluation implicite : « normes » de l'œuvre réussie.</p>	M. Beardsley, G. Scott, C. Bell...
ANTI-ESSENTIALISME	<p>Pas d'alternative claire au projet définitionnel. Pas de spécificité de la danse comme art. Manque d'engagement ontologique . Indifférence à l'égard des caractéristiques qui font la spécificité de la danse, au profit d'un intérêt pour les usages langagiers du concept de danse. Incomplétude, manque de normativité, limite de la notion de ressemblance : quels sont les aspects ressemblants ? Risque d'analogies infinies et de classifications arbitraires.</p>	M. Weitz, J.M. Schaeffer, D. Carr...
CONTEXTUALISME	<p>Risque de sur-intellectualisation de la danse. Sous-estimation des caractéristiques directement perceptibles des mouvements corporels et de leur impact sur notre perception et nos émotions. Risque d'attribuer un pouvoir démesuré et arbitraire aux narrations, intentions et institutions du monde de l'art (risque de défendre le statut artistique d'entités qui ne sont pas de l'art). Pas possible de déterminer exactement la justesse des narrations ou leur primauté par rapport à des narrations concurrentes. Le contexte permet de justifier le statut d'art d'une œuvre, mais pas son statut spécifique de danse (Scott). Nécessité de savoir ce qu'est la danse avant de parler de son histoire.</p>	A. Danto, G. Dickie, N. Carroll, J. Levinson...
CONCEPTIONS PARADIGMATIQUE ET PROTOTYPIQUE	<p>Manque de structure. Regroupements moins hasardeux que dans la théorie initiale des airs de famille, mais justification problématique quant à la sélection des œuvres ou aspects prototypiques.</p>	M. Weitz, J.-M. Schaeffer
THÉORIE DISJONCTIVE OU THÉORIE « CLUSTER »		B. Gaut, F. Longworth, A. Scarantino

2. 1. 1. L'essentialisme

En métaphysique, l'essentialisme est la thèse selon laquelle des choses appartiennent à une même espèce lorsqu'elles sont de la même sorte, c'est-à-dire lorsqu'elles ont en commun des propriétés qui en font les choses qu'elles sont. Ces propriétés essentielles ne sont pas nécessairement des propriétés intrinsèques. Une propriété intrinsèque est une propriété qu'une chose possède indépendamment de toute autre chose, mais elle peut n'être pas essentielle. Par exemple, la forme d'une lampe est une propriété intrinsèque, mais elle n'est pas essentielle pour être une lampe (elle peut être une lampe et avoir une autre forme). Une propriété essentielle en revanche fait d'une chose ce qu'elle est : elle fait qu'une chose X n'est plus X (ou de la sorte des choses X) si elle la perd. Appliquer cela à la philosophie de la danse, c'est se demander si la danse est d'une certaine sorte spécifique qui la définit et rend compte de ses caractéristiques esthétiques. Y a-t-il des propriétés qu'on ne peut enlever à la danse sans lui faire perdre du même coup sa spécificité artistique ? Quelles sont-elles ? Quelles conditions une œuvre doit-elle satisfaire pour avoir le statut d'œuvre chorégraphique ?

Monroe Beardsley ³⁶, en cherchant à élaborer une définition de la danse, procède par les étapes successives brièvement résumées ci-dessous :

- La danse est un ensemble d'*actions* d'une certaine sorte, générées par des *mouvements* corporels auxquels elles ne se réduisent pas. Premièrement, tout mouvement n'est pas de la danse ; et deuxièmement, le vocabulaire technique de la danse marque cette distinction entre mouvement et action dansée ³⁷.
- Ce sont des actions expressives, c'est-à-dire des actions qui possèdent des qualités à un degré assez intense. Ces qualités sont *en partie* des qualités volitives (des qualités manifestant la volition, la volonté d'agir) ³⁸.
- Une intention *parmi d'autres* de ces actions est de procurer du plaisir par la perception du rythme et de l'expressivité ³⁹.

³⁶ Beardsley M., art. cit. (1982).

³⁷ Cette distinction entre actions et mouvements est maintenue dans l'ensemble de notre travail, en particulier dans les chapitres 5, 6 et 7 sur l'expression, où nous soutiendrons que le mouvement physique, le geste expressif et l'action signifiante sont trois manières de décrire une même réalité.

³⁸ Nous affirmerons également, dans notre étude de l'expression dansée, que les qualités expressives de la danse ne sont pas *toutes* volitives, ou intentionnelles. Outre la distinction que nous présenterons au chapitre 5 entre les notions d'*expression* et d'*expressivité*, nous distinguerons entre d'une part l'analyse du concept d'*intention* et de son rapport avec l'action (au chapitre 6) et d'autre part l'analyse du rapport entre la *volonté* libre et différentes sortes de déterminismes (au chapitre 7).

– Ces actions ont un caractère représentationnel, à un haut degré d'abstraction : ce qui est représenté l'est sur le mode de l'évocation, de l'allusion. Ce caractère représentationnel contribue à l'expressivité, ainsi qu'à la signification des actions dansées ⁴⁰.

– Dans le cas d'actions dansées ayant une fonction pratique, ce qui permet de caractériser ces actions non pas comme des mouvements purement pratiques, mais bien comme des actions dansées, c'est le surplus d'expressivité qu'elles manifestent ⁴¹.

Cet article, construit comme une accumulation progressive de caractéristiques visant à préciser une définition de la danse, a fait l'objet de deux interprétations apparemment incompatibles, qui sont les suivantes :

– L'interprétation de Gregory Scott ⁴² : la danse est définie comme une séquence de mouvements essentiellement créée pour le plaisir esthétique procuré par le rythme ou l'expressivité. La volonté de Scott est de défendre cette définition de Beardsley, même si la condition de surplus expressif mériterait quelques modifications.

– L'interprétation de Noel Carroll et Sally Banes ⁴³ : l'action dansée est définie par un surplus d'expressivité, c'est-à-dire des qualités intenses venant s'ajouter à d'éventuelles exigences pratiques. Une action dansée est un mouvement requérant « plus d'entrain, de vigueur, d'aisance, d'expansivité ou de majesté qu'il n'est nécessaire à des fins pratiques (...), un débordement, un surplus d'expressivité ». La volonté de Carroll et Banes est de montrer que cette caractérisation de la danse est problématique, car le surplus d'expressivité ne représente pour la danse ni une condition nécessaire, ni une condition suffisante. La performance postmoderne *Room Service*, de Yvonne Rainer, est totalement dépourvue d'expressivité, mais elle devrait pourtant être incluse dans le domaine de la danse.

À partir de la définition de Beardsley, Scott d'une part, Carroll et Banes d'autre part discutent de la question de savoir si *Room Service* (RS) est ou non une œuvre

³⁹ Nous allons voir qu'il ne s'agit pas d'une condition nécessaire.

⁴⁰ À la représentation abstraite, l'évocation ou l'allusion, nous préférons les concepts goodmaniens d'exemplification littérale et d'exemplification métaphorique, qui semblent plus précis pour la caractérisation de l'expression dansée.

⁴¹ Ce surplus d'expressivité est vigoureusement critiqué par Banes et Carroll, comme nous allons le voir.

⁴² Scott Gregory, « Banes and Carroll on Defining Dance », *In Dance Research Journal*, Vol. 29, No. 1, Spring, 1997, p. 7-22 ; et « Transcending the Beardsleyans : A Reply to Carroll and Banes », *in Dance Research Journal*, Vol. 31, No. 1, Spring, 1999, p. 12-19.

⁴³ Banes S, Carroll N, art. cit. (1982), (1998), (1999).

chorégraphique. Scott, défenseur de la définition de Beardsley et partisan des conditions nécessaires et suffisantes, affirme que *RS* n'est pas, d'après la définition défendue, une œuvre de danse. Carroll et Banes, plus contextualistes, pensent au contraire que *RS* est une œuvre chorégraphique qui, dans la mesure où elle ne satisfait pas les conditions beardsleyennes, représente précisément une raison de rejeter ou au moins de modifier la définition en question. Ce désaccord stimulant sur ce qui peut compter ou non comme de la danse permet de mettre en évidence les problèmes rencontrés par une interrogation sur les caractéristiques de cet art et la difficulté inhérente à la recherche de définitions en philosophie. Il révèle respectivement deux manières de concevoir l'appréciation d'une œuvre d'art, qui peuvent être résumées comme le fait Sébastien Réhault ⁴⁴ :

Selon la première, nous devons focaliser notre attention sur l'œuvre elle-même, en écartant comme esthétiquement non pertinente toute considération liée au contexte historique et intentionnel dans lequel elle a été produite. Selon la seconde, nous ne pouvons pas percevoir correctement les propriétés esthétiques d'une œuvre sans prendre en compte certaines informations culturelles et historiques relatives aux catégories artistiques auxquelles elle appartient ; en fonction de son contexte génétique, une œuvre d'art appartient en effet à certaines catégories qui doivent guider notre perception et sans lesquelles nous serions incapables de la juger esthétiquement de façon appropriée.

Scott, en défendant les conditions énumérées par Beardsley, illustre la première approche, ou la « théorie esthétique de l'art », tandis que Carroll et Banes adoptent la seconde, la conception contextualiste. Les problèmes en jeu dans un débat opposant ces deux positions peuvent être liés à des questions générales quant à la nature et au statut des propriétés esthétiques. Premièrement, les propriétés esthétiques nous disent-elles ce qu'est une œuvre de danse ou bien faut-il d'abord savoir ce qu'est une œuvre de danse pour discuter de ses éventuelles propriétés esthétiques ? Deuxièmement, les propriétés esthétiques, comme le fait pour un ballet d'être superbe, gracieux, féérique ou triste, effroyable et choquant sont-elles objectives ou subjectives ? Existente-elles réellement dans les spectacles auxquelles nous assistons ou ne décrivent-elles que nos

⁴⁴ Réhault Sébastien, « Catégories de l'art », in Morizot J., Pouivet R. (dir.), *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art*, Paris, Armand Colin, 2007, p. 73-74.

réactions à leur égard ? Parmi tous les problèmes qui peuvent être examinés cependant, le traitement des uns n'implique pas toujours celui des autres, et il faut bien distinguer :

1. La question de la définition de la danse, qui demande ce qu'elle est ;
2. La question de la nature de la danse, qui demande en quoi elle consiste (ontologie) ;
3. La question des propriétés esthétiques, qui s'interroge sur l'existence de certaines propriétés qu'on peut attribuer à des mouvements dansés – et qu'on leur attribue généralement quand on dit qu'il s'agit de danse.

Avant d'examiner l'argumentation respective de Carroll, Banes et Scott dans le détail, intéressons-nous à la théorie esthétique de l'art et à ses affinités avec les thèses empiristes, formalistes ou structuralistes.

2. 1. 2. La théorie esthétique de l'art : empirisme, formalisme, structuralisme.

Du fait de son insistance sur l'indépendance de l'appréciation esthétique des œuvres à l'égard de leur contexte de production, la « théorie esthétique de l'art » peut être associée aux thèses empiristes, formalistes ou structuralistes en esthétique. En effet, ces thèses ont toutes en commun de faire de l'expérience esthétique l'élément essentiel de leur définition de l'art, et cette expérience est autonome, appréciée et évaluée pour elle-même. L'empirisme esthétique identifie la nature et l'appréciation d'une œuvre d'art à ses propriétés directement perceptibles. Comme l'explique J. Levinson : « L'empirisme en matière d'art affirme que toute l'essence d'une œuvre d'art tient à son aspect perceptif, à ses qualités manifestes; donc la compréhension d'une œuvre ne suppose rien d'autre que sa perception, sans que la compréhension de son origine historique ou de la problématique dont elle émerge ne soit concernée ⁴⁵. » L'expérience esthétique, notion centrale pour la définition et la compréhension de la nature de l'art, n'est pas conceptuelle : des informations cognitives sur les œuvres auraient surtout pour effet d'empêcher l'appréhension directe de leurs qualités perceptibles. Défendre l'idée du caractère cognitif de l'expérience esthétique reviendrait à sous-évaluer le rôle primordial qu'y jouent les sens et les affects et à sur-intellectualiser l'art en pensant à tort qu'on pourrait l'apprécier de façon objective. Ainsi,

⁴⁵ Levinson J., « Le contextualisme esthétique », tr. fr. R. Pouivet, in Cometti J.-P., Morizot J. et Pouivet R. (éd.), *Esthétique contemporaine. Art, représentation et fiction*, Paris, Vrin, 2005. p. 452.

la danse serait identifiable par le moyen de sensations, perceptions et émotions occasionnées par les qualités manifestes des actions qui la composent.

De même, dans le formalisme et le structuralisme, l'objet et la valeur de l'expérience esthétique concernent uniquement des aspects des œuvres auxquels nous pouvons avoir un accès direct, c'est-à-dire sans que des connaissances quant à leur contexte de création jouent un quelconque rôle significatif : « (...) les œuvres d'art (...) sont constituées de formes ou de modèles abstraits dont la provenance, les antécédents et les significations enracinées dans l'histoire pourraient tous être mis de côté ou entre parenthèses » ⁴⁶ résume Levinson. Ces propriétés formelles et structurelles suffisent à susciter une expérience esthétique et permettent à elles seules d'identifier et de définir la spécificité de l'art. Ainsi, saisir ce qu'est la danse consiste à repérer ce qui est propre à son médium, à savoir pour Scott (d'après Beardsley), une séquence de mouvements essentiellement créée pour le plaisir esthétique procuré par le rythme ou l'expressivité. Notons que « l'expressivité » en question est prise ici en un sens minimal caractérisant l'enchaînement de mouvements par des corps humains « naturellement expressifs » ⁴⁷. De la même manière que le formaliste Clive Bell définissait la peinture par une organisation de lignes et de couleurs suscitant une émotion esthétique positive, la nature de la danse résiderait dans ce qu'elle est formée, structurée ou composée de mouvements rythmiques et expressifs occasionnant chez le spectateur qui les saisit directement – comme le stipule l'empirisme – une expérience esthétique plaisante et intrinsèquement valable. Si l'interprétation que Scott fait de la définition de Beardsley est correcte, cette forme spécifique rythmique et expressive des mouvements est commune à toutes les œuvres de danse et les définit comme étant ce qu'elles sont, par-delà les époques. La même insistance exclusive sur l'autonomie radicale des formes artistiques fait l'objet du structuralisme : « Un thème principal du structuralisme en esthétique, lié au formalisme et à l'empirisme (...) serait l'idée que certaines structures, motifs ou modèles manifestes, quels que soient l'art, le style et la période, comportent une valeur ou une force esthétiques données, indépendamment de la façon dont elles y sont incorporées ou employées » ⁴⁸.

⁴⁶ art. cit. p. 454.

⁴⁷ Nous verrons dans le deuxième chapitre de la thèse que la notion d'expressivité naturelle, défendue par J. Margolis concernant la danse, est loin de convaincre tous les théoriciens.

⁴⁸ Levinson J., art. cit. (2005), p. 452-453.

2. 1. 2. 1. La danse, un art abstrait ?

De manière générale, il ne faut certes pas confondre une théorie esthétique empiriste (ou expérialiste) de l'art, qui définit l'œuvre par l'expérience que nous en faisons, et une théorie formaliste, qui peut être objectiviste et même réaliste. Mais les deux types de théories ont été liés et se conjuguent dans une thèse désormais très répandue et vraisemblablement tentante pour définir la danse en tant qu'elle est considérée comme « abstraite » ou « purement formelle ». Nous tentons ici de montrer les limites de cette thèse, qui a trois composantes :

1. La finalité d'une œuvre n'est pas de signifier quelque chose ;

2. La finalité d'une œuvre est d'exemplifier des formes ou des structures formelles ;

3. L'appréhension de ces formes ou de ces structures consiste en une expérience qui s'accompagne d'un plaisir spécifique (esthétique). Dans ce cadre, les chorégraphies sont composées dans l'intention de rendre perceptibles une variété de formes et de structures abstraites : cette harmonisation de mouvements selon des principes formels d'organisation vise principalement l'appréciation esthétique des spectateurs.

Dès lors, l'histoire de la danse serait celle des expérimentations formelles, des modes de composition, des articulations étudiées de mouvement qui font l'objet de notre expérience esthétique. L'opposition de mouvements excessifs puis ordonnés, mesurés et clairs, les mouvements du bas et du haut du corps, de demi-pointe et de fléchissement, le travail sur la succession des figures et sur la direction de la marche seraient dès le ballet de cour des caractéristiques essentielles. La genèse du ballet classique correspondrait à l'organisation d'un « système de mouvements cohérents visant à une danse abstraite, fondé sur la « position en dehors », posture anti-naturelle où les pointes de pieds sont orientées vers l'extérieur [et qui] permet de « dégager » (la jambe), de tourner dans toutes les directions avec vitesse et aplomb (...) [et de donner] une image du corps frontale, comme en à-plat, [facilitant] les déplacements latéraux, valorisant à merveille les artifices de la perspective appliquée à la scène à l'italienne ⁴⁹ ». La complexité et la précision caractéristiques de la danse classique, obtenues par le développement du système fondé sur les cinq positions

⁴⁹ Ces règles d'organisation sont élaborées par Pierre Beauchamp (1631-1705), danseur et maître des ballets du Roi Soleil. Elles sont décrites dans : Ginot Isabelle, Michel Marcelle, *La danse au XXème siècle*, Paris, Larousse, 2002 (1995), p. 13-14.

fondamentales des bras et des pieds, visent l'admiration du public avec lequel est établi un rapport frontal.

La relation entre la scène et la salle est durablement structurée par des effets de perspective, une hiérarchisation de l'espace, une organisation spatio-temporelle, des rapports réglés de la danse, de la musique et du décor que sont les codes fondamentaux institués par l'apparition de la scène à l'italienne : « La scène est conçue comme une toile, dont le spectateur doit embrasser, du regard, la surface, les lignes et les plans (...) Cette vision frontale et organisée autour du centre privilégie la symétrie et impose une hiérarchie de l'espace, focalisée sur ce centre où ont lieu les actions primordiales ⁵⁰. » Le regard du spectateur est conditionné par des règles de composition chorégraphique qui sont autant d'« indications préalables et tacites de lecture, (...) [créant] chez lui une attente et [l'autorisant] à présumer d'une bonne part de l'organisation de la chorégraphie avant même que celle-ci ait débuté : une convention qui reste active aujourd'hui encore pour un grand nombre de spectacles ⁵¹ ». Des normes préétablies, des enchaînements de variations dans des mouvements d'ensemble réglés régissent le ballet romantique, identifiable par son vocabulaire chorégraphique tout en élévation, en virtuosité, en artifice.

On retient de la personnalité forte et talentueuse de Nijinsky son opposition aux codes existants par des mouvements au caractère novateur, notamment la dissociation du rythme des jambes par rapport à celui du buste et des bras. L'étude moderne du mouvement par le chorégraphe et théoricien Rudolf Laban n'est autre que celle des formes que peut prendre le corps à travers ses déplacements dans l'espace : « Les formes sont indissolublement liées au mouvement. Chaque mouvement a sa forme, et les formes sont créées à la fois par et dans le mouvement ⁵² », affirme le notateur de la danse. Le sens de cet art ne semble alors consister qu'en une succession naturelle de figures dans des séquences mouvantes, telles celles de Loïe Fuller, enveloppée dans ses longs voiles virevoltants.

Corroborant le formalisme, le style néo-classique est marqué par le goût de George Balanchine pour l'abstraction, la vitesse, les déséquilibres, les lignes pures et ingénieuses, la subordination de la structure chorégraphique à celle de la musique. D'après le chorégraphe :

⁵⁰ *Op. cit.* p. 14-15.

⁵¹ *Ibid.* p. 15

⁵² *Op. cit.* p. 85. (Texte tiré de *The Language of Movement : guidebook to choreutics*, Mac Donald and Evans, 1966.)

Nous allons au spectacle pour voir des ballets et regarder des danseurs. Ces danseurs sont des êtres humains tels que nous, avec des corps, des têtes, des bras et des jambes. Ils courent, sautent et volent sur une partition de musique. Nous nous demandons tout naturellement pourquoi ils le font. La réponse est simple ; c'est parce que le ballet possède la gamme la plus belle de mouvements qu'un corps humain puisse accomplir. (...) Le problème du danseur est d'utiliser au maximum les possibilités de son corps en restant dans les limites de ce qui est beau (...) Les corps doivent se mouvoir en harmonie. Et cette harmonie est dictée par la musique ⁵³.

D'autres aspects formels apparaissent dans l'art de Martha Graham, dont la fameuse succession de mouvements de contraction et de relâchement conférant à une danse centrée autour du bassin son rythme binaire caractéristique. Bien qu'elle soit connue, entre autres, pour son interprétation de certains mythes antiques, cette figure majeure de la danse moderne a pu s'exprimer dans des termes très formalistes, comme en témoigne cette déclaration : « Je n'ai jamais cru à la nécessité pour la danse d'interpréter une histoire ou une musique. Je crois qu'on écrit un scénario gestuel, et qu'un musicien écrit un scénario musical. Les deux peuvent s'assembler, et le font ⁵⁴. »

Mais le chorégraphe le plus ouvertement et résolument formaliste est sans doute Merce Cunningham, dont les spectacles, aux antipodes de l'expressionnisme, ne doivent être appréhendés et compris ni comme racontant un histoire, ni comme exprimant des émotions et des sentiments, ni comme illustrant une musique. Ses préoccupations concernent les méthodes de composition et d'occupation de l'espace scénique, dont il rejette les règles de perspective et de hiérarchie toujours à l'œuvre dans le ballet classique et la danse moderne. Conférant à chaque point de la scène une importance égale, il rompt vigoureusement le lien avec la musique, provoquant des changements de rythme et de direction imprévisibles grâce à des procédés de composition aléatoires. En sont issues des combinaisons apparemment dépourvues de fil directeur, de logique et de cohérence, et marquées par une diversité de rythmes inédite. L'utilisation du hasard dans la sélection des gestes visait à les dépouiller de toute charge psychologique et émotionnelle : « Il s'agit avant tout de considérer chaque chose comme étant ce qu'elle est dans son temps et son espace, et non dans ses relations, réelles ou symboliques, à d'autres choses. (...) si le danseur danse, tout est là. Le sens est là, si c'est ce que vous

⁵³ *Op. cit.* p. 60. (Citation extraite de : George Balanchine, *Histoire de mes ballets*, Fayard, 1969).

⁵⁴ Graham Martha, *Mémoire de la danse*, tr. fr. Christine Le Boëuf, Arles, Actes Sud, 1992, p. 231.

voulez. (...) En danse, il s'agit du simple fait qu'un saut est un saut, et du fait supplémentaire que constitue la forme que prend ce saut ⁵⁵. » Seuls importent les gestes eux-mêmes, leur distribution aux danseurs, leur précision, leur rapidité, leur direction et l'effet esthétique qu'ils produisent.

Prolongeant ces expérimentations de manière plus radicale encore, la « postmodern dance » élimine tout contenu extérieur à la danse et abandonne tout à fait les ressources de l'illusion théâtrale. Les artistes exposent avec la plus plate neutralité possible les composants essentiels de la danse en tant qu'art dans une sorte d'inventaire méthodique des propriétés de leur medium. Dissociant les éléments formels de la danse et s'émancipant des techniques préexistantes, ils se contentent de mouvements « quotidiens » tels que la marche, la course, ou de mouvements effectués pour s'habiller et se déshabiller. Les procédés répétitifs tels que ceux des compositeurs minimalistes en musique (Steve Reich ou Philip Glass) deviennent alors des instruments de composition pour les « performers » : ainsi, dans *Accumulation* (1971), Trisha Brown accumule progressivement des mouvements très précis, en ajoutant à chaque fois un mouvement à une série qu'elle reprend inlassablement depuis le début. Le retour aux structures géométriques complexes marque la suite et fin de cette période minimaliste. La chorégraphe Lucinda Childs « procède par répétitions de mouvements ou de structures avec de subtiles altérations, qui exigent (...) une attention fine permettant de repérer les différences se glissant progressivement dans la danse. Ses parcours géométriques compliqués, tracés sur des feuilles aux prix de savants calculs, dessinent des courbes rapides et infinies servies par une technique de jambes véloce, précise et finalement assez académique pour une plus grande lisibilité des déplacements dans l'espace ⁵⁶ ».

Dans la danse contemporaine enfin, l'importante liberté gestuelle héritée de toutes ces expériences passées est exprimée par certaines compagnies avec énergie, vitesse, puissance, sous une lumière crue, et dans une ambiance sonore intense. Tandis que certains chorégraphes s'en tiennent aux techniques établies, d'autres sont plus audacieux : « Quelques artistes (...) imposent une modification des modes de perception et des codes de lecture (...) qu'ils aient recours à une technique d'héritage moderne ou plus académique ⁵⁷. »

Ainsi succinctement et très partiellement survolée, l'histoire de la danse est une évolution d'aspects formels manifestes oscillant sans cesse entre académisme et

⁵⁵ Cunningham M., « L'art impermanent » (1955) in Ginot I., Michel M., *op. cit.* p. 135.

⁵⁶ Ginot I., Michel M., *op. cit.* p. 150.

⁵⁷ *Op. cit.* p. 215.

innovation. Le formalisme esthétique, à savoir la thèse selon laquelle les œuvres sont composées de formes et de modèles abstraits appréhendés pour eux-mêmes, rendrait alors parfaitement compte de cet art qui semble n'avoir d'autre fin que de fixer, modifier ou rejeter des règles formelles.

Sans doute faut-il accorder à cette conception, dans sa version structuraliste, de souligner et de valoriser l'existence d'éléments de composition efficaces, de « recettes » savantes destinées à procurer une expérience esthétique satisfaisante. Des exemples de telles recettes pourraient être les suivants : les procédés de rupture rythmique ou l'alternance de séquences très énergiques et dynamiques avec d'autres plus lentes sont des structures stimulantes pour l'attention du spectateur dont la perception du temps se trouve modifiée. Une chorégraphie complexe effectuée simultanément par plusieurs danseurs met en lumière des capacités de synchronisation et de mémorisation qui suscitent l'admiration. Effectuée successivement dans diverses orientations, une même séquence gestuelle donne un sens de l'espace et des compétences spéciales que les danseurs ont acquises en faisant varier leurs repères et en s'adaptant à des directions changeantes. De la même manière que nous aimons le retour d'un thème dans une œuvre musicale, nous apprécions la reprise d'une suite identifiable de gestes pour le repère familier et reposant qu'elle constitue : ainsi la ré-effectuation d'une séquence déjà présentée offre au spectateur des moments de répit qu'il n'aurait pas dans le cas d'une succession rapide de mouvements toujours nouveaux pour l'attention. Par la répétition strictement identique d'une même séquence ou l'introduction progressive de légères variations au sein d'un même enchaînement, la danse offre au spectateur des clefs de lecture et de compréhension de son vocabulaire et de sa gestuelle. Des variations voulues de qualité, d'intensité et de rythme nous permettent de comparer diverses exécutions et de saisir les subtilités d'une composition. Les infinies possibilités interprétatives quant aux qualités d'une même chorégraphie nous rendent sensibles aux nuances comme nous pouvons l'être à l'égard de nuances musicales. Ainsi, malgré l'indéniable et irréductible diversité des courants et des styles et le renouvellement infini de la création chorégraphique, il est plausible que certains éléments basiques de ce genre puissent être appréciés pour eux-mêmes et jouir d'un succès plus ou moins persistant par-delà les époques et les régions du monde.

2. 1. 2. 2. Quatre objections.

Cependant, une définition empiriste, formaliste ou structuraliste qui assimilerait la danse à l'expérience esthétique directe de ses propriétés formelles ou structurelles est insuffisante à bien des égards.

En tant que théorie de la création artistique, on peut reprocher au formalisme son obsession pour la forme, un attachement excessif à la question « Comment danser ? » au détriment de la question « Que danser ? ». La production chorégraphique y est réduite à des méthodes de composition sans teneur, sans contenance, sans signification véritables. Ainsi que l'a remarqué Paul Klee pour la peinture : « le formalisme, c'est la forme sans la fonction (...) Ils font l'admiration de la foule des non-initiés : les formalistes. Tout à l'opposé : la forme vivante ⁵⁸ ». Autrement dit, le formalisme détache la danse de ce qui lui donne une épaisseur artistique : propos, thèmes, contenus, enjeux, intentions, processus spécifiques de création.

Dès lors, en tant que théorie de la réception et méthode d'identification des œuvres, le formalisme assimile la danse à des paramètres définitionnels discutables. La généralisation à partir d'aspects formels supposés rendre compte de ce qu'est la danse est excessive puisqu'elle ignore un grand nombre d'autres propriétés de cet art. L'idée du caractère autotélique de l'art (l'art serait à lui-même sa propre fin) tend à priver les œuvres de toute signification qui leur serait extérieure et indépendante, jusqu'au point où la question « Qu'est-ce que cela veut dire ? » ou même « Est-ce que cela veut dire quelque chose ? » sont réputées être inappropriées. L'insistance sur les propriétés formelles et sur l'idée de l'exploration des possibles d'une sorte de grammaire des mouvements tend à faire passer au second plan l'expressivité des gestes et le problème général de la signification des œuvres chorégraphiques. La difficulté à relier les propriétés formelles à une signification manifeste explique sans doute en partie le développement de certains discours abscons sur la signification : il faut donc que celle-ci soit mystérieuse ou que ce qui est dit soit très abstrait pour ce que cela soit plausible.

Mais une appréciation adéquate de la danse comme art suppose que l'on ne se concentre pas seulement sur les qualités formelles (basiques) de la danse, puisque cela revient en gros à l'assimiler à un simple ensemble de techniques et de procédés de composition. Comme l'affirme Carroll :

⁵⁸ Klee Paul, *Théorie de l'art moderne*, 1956, Paris, Gallimard, 1998, p. 54.

Les formalistes avaient tort de croire que [la structure ou la forme] de l'œuvre est la seule chose qui compte dans une expérience esthétique. (...) il s'agit à n'en pas douter de l'une des façons possibles de nous rendre attentifs aux œuvres que nous avons l'habitude de rapporter à une expérience esthétique. On peut lui donner le nom d'appréciation formelle (« *design appreciation* »). (...) Mais l'appréciation formelle n'est pas le seul type d'expérience que nous appelons esthétique. Le fait de discerner les qualités expressives et esthétiques d'une œuvre peut être également tenu pour paradigmatique – par exemple, le fait de se montrer attentif à l'élégance et à la légèreté d'un édifice ou à l'angoisse qui se manifeste dans un poème. (...) Prêter attention à un vase, ne pas se contenter d'en observer le poids, la forme et la taille, mais l'élégance, voilà une expérience esthétique ⁵⁹.

Une conception de la danse comme art ne doit pas négliger les propriétés esthétiques et expressives des mouvements en les réduisant aux corps des danseurs qui les effectuent, à leurs positions et déplacements, aux relations spatiales qu'ils dessinent. La danse artistique n'est pas plus réductible à une grammaire que ne le sont les autres genres d'art. Toute composition ou toute « grammaire » chorégraphique n'est pas une œuvre de danse artistique, de même que la capacité à peindre ne produit pas nécessairement des œuvres d'art : « (...) il faut savoir que la peinture est chose poétique pour ne pas s'imaginer que deux hommes qui s'expriment au moyen de la peinture sont tous deux peintres pour cela. Il y a des grammairiens de la peinture qui ne sont pas plus des peintres que les grammairiens de la langue ne sont des écrivains ⁶⁰ ». Le sens commun ne nous conduit pas à considérer n'importe quelle forme de danse ou de composition chorégraphique comme de l'art, mais à différencier les ballets classiques, modernes ou contemporains des danses accompagnant les tubes de l'été, lesquelles sont un exemple parmi d'autres de chorégraphies non artistiques. De même, la danse d'Anne Teresa de Keersmaecker, celle d'Angelin Preljocaj, ou celle de William Forsythe n'ont vraisemblablement pas le même statut que celles d'un grand nombre de vedettes de la pop.

Sur ce point, il est remarquable que les différences esthétiques entre ces sortes de danse peuvent demeurer importantes même dans les cas où les secondes s'inspirent ouvertement des premières. Ainsi, le récent plagiat de l'œuvre de Keersmaecker par la

⁵⁹ Carroll N., « Quatre concepts de l'expérience esthétique », (2001), tr. fr. J.-P. Cometti, in J. -P. Cometti, J. Morizot et R. Pouivet (éd.), *op. cit.* 2005, p. 138.

⁶⁰ Faure Élie, *L'Esprit des formes* (1927), Paris, Gallimard, Folio Essais, 1992.

chanteuse américaine Beyoncé montre que la reprise quasiment identique de séries de gestes originaux de *Fase, Four Movements to the Music of Steve Reich* (1981) et de *Rosas danst Rosas* (1983) par des danseuses vêtues des mêmes costumes, au sein d'un décor similaire à celui investi par la chorégraphe flamande ne suffit pourtant pas à produire les mêmes propriétés esthétiques. Si les propriétés formelles sont à peu de chose près les mêmes, l'effet produit par l'œuvre de Keersmaeker et celui produit par son appropriation par la chanteuse de « R&B » sont fort éloignés, ce dont témoignent les descriptions et les différentes attributions esthétiques que nous sommes tentés de faire. Dans le premier cas, les caractéristiques qui sautent aux yeux sont l'accent mis sur les procédés de répétition gestuelle, la synchronisation parfaite des danseuses et la façon dont leurs mouvements se désynchronisent ou se « déphasent » pour se resynchroniser ensuite, observant toujours une précision millimétrée. Quelques connaissances sur l'œuvre de Keersmaeker permettent de reconnaître en ces gestes les procédés de composition caractéristiques du travail de la chorégraphe et son intérêt pour la musique répétitive de Steve Reich (notamment ses œuvres *Violin Phase*, *Piano Phase*, *Clapping Music* et *Come Out*). Ainsi, la raison d'être de ces chorégraphies, leurs propriétés formelles mais aussi leur signification, sont directement liées aux explorations rythmiques des œuvres musicales du compositeur contemporain et de celles de Thierry de Mey et de Peter Vermeersch. Les gestes de *Rosas danst Rosas* sont rapides, précis, tranchants, répétitifs jusqu'à l'obsession, quasi-mécaniques, comme conditionnés par l'implacable tic-tac de la musique. Ils illustrent la volonté de Keersmaeker de travailler la danse comme une expression de propriétés spatiales et temporelles. Décontextualisés, et recontextualisés dans le clip de Beyoncé, ces gestes ont beau être en partie effectués à l'identique, ils perdent à la fois leur force et leur sens, n'apparaissant plus alors que comme des enchaînements de gestes comparables à ceux de n'importe quel autre clip un tant soit peu chorégraphié de R&B ; rythmés, dansants, dynamiques, sensuels, frénétiques voire aguicheurs, ils ne mettent pas en relief les propriétés soulignées par Keersmaeker et ne fonctionnent ainsi plus du tout de la même manière. Formellement identiques, les séquences gestuelles de *Rosas danst Rosas* et du clip de Beyoncé sont pourtant esthétiquement incomparables ⁶¹ mais elles n'incarnent pas les mêmes intentions, ne sont pas compréhensibles en vertu des mêmes relations contextuelles et ne visent pas le même type d'appréciation. En somme, cet exemple montre qu'une définition de l'art de la danse en termes de propriétés formelles directement

⁶¹ Nous verrons plus loin que la relation logique et descriptive dite de « survenance » est particulièrement éclairante pour expliquer ce phénomène.

perceptibles ne peut pas être juste : ces propriétés ne suffisent pas à elles seules à discriminer la danse en tant qu'art de la danse non artistique. Ce sont bien souvent les propriétés esthétiques qui permettent une telle différenciation. L'appréhension de ces propriétés est en général favorisée par des informations cognitives quant au contexte global de production des œuvres.

L'« appréciation formelle » dont parle Carroll suppose donc généralement d'être complétée par une appréciation esthétique, rationnelle, cognitive. Ces deux types d'appréciation apparaissent de manière particulièrement claire et significative dans ce témoignage du chorégraphe contemporain Jérôme Bel quant à sa découverte en tant que spectateur de *Rosas danst Rosas* et à sa redécouverte de cette même œuvre dix ans plus tard :

En 1983, dit-il, j'ai eu la chance de découvrir pour la première fois le travail d'Anne Teresa De Keersmaecker (...) sans aucun *a priori*, puisque je ne connaissais moi-même presque rien à la danse. Cette découverte se nommait *Rosas danst Rosas* (...) J'ai été totalement fasciné par l'aspect répétitif des mouvements (exaspérant pour nombre de spectateurs, jouissif pour moi) et l'uniformité des interprètes, donnés par leurs précisions surhumaines d'exécution qui me mirent dans un état d'euphorie (...) que je n'ai jamais retrouvé ailleurs. Ma perception de la pièce fut à cette époque essentiellement haptique : en tant que spectateur j'étais littéralement emporté par l'énergie de la danse systématisée par la chorégraphie, la danse s'adressait à moi « nerveusement », je veux dire que ce qui se passait sur scène m'était transmis directement au système nerveux. À la fin de la représentation, je n'étais plus capable d'argumenter quoi que ce soit afin de défendre la pièce face à mes amis qui ne l'avaient pas aimée ⁶².

Dans cette première appréciation essentiellement sensible, directe, perceptive, affective, dénuée de connaissances approfondies sur l'art chorégraphique, le spectateur est impressionné par l'exécution des gestes, leur synchronisation impeccable, leur technicité, leur précision, leur énergie. Quoique non privée d'intensité, cette appréciation basique s'avère sur le moment, comme l'affirme Bel lui-même, difficile à verbaliser. De l'ordre d'une perception plus sensible ou irrationnelle que conceptuelle,

⁶² Jérôme Bel, in *Rosas, Anne Teresa de Keersmaecker*, Tournai, Belgique, Michel de Paepe (éd.), La Renaissance du Livre, 2002, p. 62.

elle rend le spectateur incapable de fournir des raisons et des descriptions esthétiques convaincantes de l'intérêt de l'œuvre. Affecté par cette danse, il n'identifie pas clairement les raisons pour lesquelles il l'est : c'est-à-dire qu'il n'accède pas aux raisons d'être des gestes, ne sachant pas expliquer en quoi les propriétés formelles de la chorégraphie véhiculent des intentions et une signification. Son appréhension est bien celle des gestes tels qu'ils sont, mais elle ne saisit pas ce qu'ils expriment ni, par conséquent, comment ils l'expriment. Il est subjugué par les capacités déployées par des corps en mouvement, des compétences techniques qui les rendent comme « surhumains ». Mais Bel poursuit, décrivant sa deuxième appréciation de la pièce :

En 1993, c'est avec une grande excitation que j'entrais dans le théâtre où *Rosas danst Rosas* était présenté à nouveau. La distribution était différente et la chorégraphie identique, moi je n'étais plus le même, dix ans avaient passé, je connaissais la danse un peu mieux... Cette fois-ci, la perception fut tout à fait différente, réflexive disons. Les idées chorégraphiques de la pièce me sont apparues, à la fois, dans leur simplicité et leur sophistication extrêmes. La pièce se structure en quatre parties à partir de positions simples : couché, assis, debout, debout en prenant l'espace. Ce qui donne un résumé assez pertinent des possibilités du corps humain ! Sur ce schéma réduit au minimum vont se greffer des enjeux d'une complexité tout autre. Au fur et à mesure de la pièce, l'implacable chorégraphie va éroder lentement l'infailibilité des danseuses, non pas que leurs gestes vont perdre en précision mais (...) j'ai eu l'impression que petit à petit chacune des quatre danseuses se révélait, comme si leur intimité la plus profonde gagnait imperceptiblement leur visage ou comme si ce nouvel élément altérait leurs gestes en créant des micro-différences entre elles. Nous spectateurs, nous découvrons qu'une différence de mouvement, aussi minuscule soit-elle, a des conséquences énormes de sens. Mais le plus bouleversant était qu'il n'y avait aucune volonté des danseuses, elles étaient inconscientes de ce qu'elles offraient d'elles-mêmes... Cela aurait d'ailleurs été une horreur si cela avait été le cas (...) Ainsi, chacune se désolidarisait du groupe uniforme qu'elles formaient auparavant pour nous apparaître dans leur singularité inouïe et secrète à elles-mêmes. Cette impression de les connaître plus qu'elles-mêmes ne se connaissaient était presque gênante, indécente. (...) Les danseuses surhumaines étaient devenues des êtres humains ⁶³.

⁶³ *Op. cit.* p.63.

Cette nouvelle appréciation exprime la capacité du spectateur à identifier plus précisément les propriétés formelles de la chorégraphie et surtout à comprendre la manière dont elles transmettent la signification qu'il décrit. Les gestes sont investis d'un sens, ils révèlent des traits humains ; plutôt qu'à l'uniformité qui l'avait impressionné la première fois, le spectateur est attentif aux différences d'une danseuse à une autre, à leur singularité. Mieux à même de percevoir les manières d'être des gestes, il est capable d'avancer des raisons pour lesquelles leur effectuation est appropriée telle qu'elle est, et ne le serait plus si elle était différente : il saisit l'expressivité des danseuses, laquelle semble irréductible à leur volonté. Celles-ci ne sont plus de simples corps effectuant des mouvements mécaniques, mais bien des personnes qui dansent, exprimant au moyen des gestes leur humanité. Cette appréciation plus « réflexive » comme la nomme Jérôme Bel témoigne de ses connaissances plus amples quant à la danse, lesquelles sont une voie d'accès à la dimension esthétique et signifiante de l'œuvre, dimension dont est totalement dépourvu le plagiat de Beyoncé.

2. 1. 3. Bilan.

Nous avons exposé des raisons de ne pas souscrire à des définitions de la danse en termes de critères particuliers érigés en conditions nécessaires et suffisantes. Des définitions formalistes traitent le critère de la forme complexe et cohérente de cette manière ; des définitions expressivistes traitent ainsi le critère de l'expressivité et celui du rythme ; et des définitions qui font appel à l'expérience esthétique reposent sur la possession de propriétés esthétiques positives ou plaisantes. Bien souvent, ces critères sont assemblés au sein d'une conception dont nous avons tenté de montrer les limites.

Ces objections contre les théories esthétiques empiristes, formalistes ou structuralistes (telles que nous les avons présentées plus haut, à savoir les théories centrées sur l'idée d'une expérience esthétique non cognitive, autonome) concernent leur commune mise à l'écart des informations contextuelles inhérentes à la production des œuvres de danse. Comme le remarque Goodman :

Selon de nombreux artistes et critiques contemporains (...), ce qui importe vraiment, c'est d'isoler l'œuvre d'art comme telle de tout ce qu'elle symbolise ou de tout ce à quoi elle réfère de quelque façon que ce soit. (...) Ce qui compte vraiment, ce n'est pas la relation à quelque chose d'autre, ce n'est pas ce que le tableau symbolise, mais ce

qu'il est en lui-même – ce que sont ses propres qualités intrinsèques (...) L'art vraiment pur fuit toute symbolisation, ne réfère à rien, et doit être pris juste pour ce qu'il est, pour son caractère inhérent, non pour quelque chose avec lequel il serait associé par quelque relation éloignée comme l'est la symbolisation ⁶⁴.

Les conceptions formalistes, empiristes et structuralistes, en détachant la danse de toute relation à des intentions, des évolutions historiques, des styles, ont pour conséquence de priver les œuvres chorégraphiques de tout contenu déterminé, de toute signification définie.

Dès lors, un risque lié à la seule considération des propriétés intrinsèques des œuvres est de verser dans le relativisme ou le subjectivisme : n'importe quelle propriété pourrait être attribuée à la danse en fonction de l'expérience qu'on en a. La danse serait un art ne pouvant donner lieu qu'à des appréciations subjectives, dépendant de la sensibilité de chacun. Or bien souvent, l'appréciation des propriétés esthétiques d'une œuvre chorégraphique n'est pas possible sur la seule base d'une perception directe de ses qualités manifestes. En effet, la connaissance de certains éléments concernant les intentions artistiques et les processus de création des œuvres est en général indispensable pour appréhender correctement une chorégraphie en tant qu'art.

Imaginons un instant qu'une œuvre de Cunningham puisse être placée dans un autre contexte que celui de son émergence réelle et présentée à des spectateurs ignorant tout des intentions artistiques et de la nature des processus qui lui ont donné naissance : cette œuvre ne serait-elle pas perçue fort différemment ? Indépendamment de toute connaissance concernant son contexte de création, elle pourrait sembler toute aussi expressive qu'un ballet néo-classique, par exemple. Ou bien nous pourrions être tentés de l'interpréter d'une manière totalement subjective – comme cela arrive souvent en danse contemporaine – en projetant sur les mouvements une signification sans rapport avec les intentions de son créateur. Est-il impensable d'interpréter ses aspects formels et structurels comme une allégorie de la vie citadine moderne, de son foisonnement, de son agitation incessante, de sa froideur et de l'anonymat de citadins noyés dans la foule ? À moins de connaître les intentions « anti-expressionnistes » de Cunningham, il n'est pas impossible d'attribuer à son œuvre une signification qu'elle n'a pas (et n'est surtout pas censée avoir).

⁶⁴ Goodman N., (1978), 1992, *op. cit.* p. 81.

Ainsi, l'attention au contexte de création des pièces de Cunningham est paradoxalement une condition nécessaire pour les appréhender correctement, à savoir comme esthétiquement formalistes. Autrement dit :

Même l'appréciation de l'art abstrait, catégorie éminemment formelle, exige la prise en compte des particularités de cette catégorie par opposition à [d'autres]. Se passer de toute considération catégorielle pour apprécier l'art reviendrait à faire des œuvres les prétextes ou les supports contingents d'une expérience subjective qui, pour être exaltante, pourrait tout aussi bien avoir lieu à partir de n'importe quel objet partageant le même type de propriétés non esthétiques manifestes ⁶⁵.

Ce point sur lequel nous reviendrons par la suite requiert de distinguer entre théorie artistique et théorie philosophique. Seule une philosophie contextualiste garantit que nous comprenions qu'une œuvre de Cunningham doit être appréhendée comme artistiquement formaliste plutôt que comme expressionniste. Philosophiquement, analyser correctement la nature de l'art et la compréhension que nous en avons suppose de mettre en lumière le rôle que joue la connaissance en général dans notre perception des propriétés esthétiques des œuvres : il faut qu'un spectateur sache en quoi consiste le formalisme en art pour pouvoir être attentif aux caractéristiques pertinentes des œuvres de Cunningham. C'est notre connaissance du contexte d'apparition de l'œuvre qui nous permet d'appréhender les caractéristiques formelles d'un spectacle de Cunningham comme elles doivent l'être, sans quoi nous pourrions être tentés d'y projeter des intentions et des significations inappropriées. Ces données cognitives éclairent la perception du spectateur de danse en lui permettant de distinguer entre les différents types d'œuvres chorégraphiques et d'identifier leur fonctionnement spécifique selon les époques et les intentions des artistes. Une philosophie formaliste ne tient pas compte de ce que l'appréciation de la danse en tant qu'art suppose de savoir. Ce point sera largement discuté dans l'exposé du débat entre Scott, Carroll et Banes à propos de la définition de Beardsley.

On peut certes trouver paradoxal de devoir renoncer à une théorie esthétique empiriste et formaliste pour définir un art dans lequel les œuvres semblent nous inviter à apprécier des formes et des structures « abstraites », c'est-à-dire à les apprécier pour elles-mêmes et pour le plaisir qu'elles nous procurent plus que pour ce qu'elles

⁶⁵ Réhault S., « Catégories de l'art » *in op. cit.* (2007), p. 74.

signifient. Il ne s'agit pas de nier l'importance de ces propriétés manifestes ni de l'appréciation formelle qui comme le dit Carroll est bien « l'une des façons possibles de nous rendre attentifs aux œuvres ». Il s'agit simplement de montrer que ces qualités formelles seules ne suffisent ni à garantir une appréciation correcte des œuvres chorégraphiques ni *a fortiori* à déterminer la nature de la danse en tant qu'art et à en fournir une définition.

Comprendre la danse comme un art revient certes dans de nombreux cas à observer avec plaisir des formes et des structures particulières savamment construites par les corps en mouvement, mais c'est aussi et surtout voir en quoi ces compositions se différencient ou au contraire s'inscrivent dans la lignée de celles des époques précédentes, repérer la manière dont de nouveaux codes produisent une organisation inédite de l'espace scénique ou une conception nouvelle du rôle de la danse par rapport à la musique, discerner différents types de vocabulaires, de techniques et de styles chorégraphiques ou encore identifier dans un spectacle des « citations » gestuelles d'autres œuvres. Cela suppose également de saisir ce que des mouvements expriment, qu'il s'agisse de traits de caractère, d'émotions, de sentiments humains ou de propriétés musicales, et de saisir la manière dont ils l'expriment : s'agit-il dans un spectacle de construire une trame narrative comportant des personnages et événements fictifs ? Est-il plutôt question d'effectuer littéralement des mouvements ordinaires sans aucune intention de mettre en œuvre un récit ? S'agit-il comme chez Simone Forti d'imiter les mouvements des enfants ou même celui des animaux ? En somme considérer la danse en tant qu'art c'est être capable de situer ses œuvres dans la catégorie artistique qui lui correspond et qui a une histoire.

En ignorant les circonstances de l'émergence des œuvres, une théorie esthétique empiriste et formaliste ne permet pas de défendre la possibilité d'une appréciation ou interprétation artistique objective et correcte : la danse ne pourrait faire l'objet que d'une appréciation directe et purement sensible, subjective. Cette appréciation serait souvent incorrecte, et incomplète si elle n'était pas conjuguée avec une prise en compte du contexte intentionnel, culturel, historique, théorique dans lequel les œuvres chorégraphiques sont produites. Sans les informations cognitives pertinentes quant aux raisons d'être des formes dansées que nous appréhendons, nous ne pourrions pas en avoir une véritable compréhension. Et nous pourrions encore moins définir leur nature spécifique de manière convaincante.

Une dernière objection porte sur la multiplicité des propriétés formelles de la danse : quand bien même nous adopterions une théorie selon laquelle cet art vise le

plaisir esthétique du spectateur par le moyen de structures abstraites appréhendées pour elles-mêmes, cette théorie serait incapable de donner une définition essentialiste de la danse, à cause de la diversité des formes chorégraphiques. Dans les exemples historiques énumérés plus haut, il apparaît que d'un chorégraphe, d'un courant ou d'une époque à l'autre, les caractéristiques formelles des œuvres non seulement varient mais s'opposent parfois radicalement les unes aux autres : les conventions adoptées pendant un temps sont ensuite rejetées pour donner lieu à de nouvelles organisations et techniques. Comment repérer celles qui sont essentielles à l'art de la danse ? Lesquelles sont nécessaires et suffisantes pour qu'une œuvre soit une œuvre de danse en tant qu'art ? Levinson a pu affirmer que « le structuralisme est (...) une forme d'optimisme au sujet des universaux esthétiques, qu'il serait possible de localiser au niveau de la forme manifeste » et « les prétentions du structuralisme sont excessives et son optimisme mal fondé ⁶⁶ ».

2. 2. Anti-essentialisme, théorie de l'usage et airs de famille.

À ce stade, le projet d'élaborer une définition « réelle » capable de dire ce qu'est la danse semble compromis. Selon Francis Longworth et Andrea Scarantino :

Des esthéticiens se sont engagés dans le projet définitionnel durant la majeure partie du XX^{ème} siècle mais il semble qu'ils aient échoué à formuler une définition classique de l'art, à savoir une définition en termes de conditions individuellement nécessaires et conjointement suffisantes. Toutes les définitions classiques rencontrent des contre-exemples : des instances d'art qui ne les satisfont pas, et des instances de non-art qui les satisfont ⁶⁷.

D'une part en effet, des activités qui ne sont ni de la danse ni de l'art à proprement parler peuvent être caractérisées par les trois composantes de la thèse que nous avons critiquée plus haut. En effet, la gymnastique rythmique et sportive, la natation

⁶⁶ Levinson, art. cit. p. 453.

⁶⁷ Longworth Francis, Scarantino Andrea, « The Disjunctive Theory of Art : The Cluster Account Reformulated », in *The British Journal of Aesthetics*, Oxford, Oxford University Press, Vol. 50, Numéro 2, 2010, p. 151.

synchronisée, les figures de chute libre effectuées par les parachutistes ou celles exécutées par les patineurs ou les plongeurs :

1. N'ont généralement pas pour fin de représenter ni de signifier quoi que ce soit ;
2. Ont pour finalité d'exemplifier des formes ou des structures formelles ;
3. Procurent une sorte de plaisir esthétique à ceux qui les observent.

Et d'autre part, l'art chorégraphique comprend des œuvres qui peuvent :

- 1*. Avoir pour finalité de représenter et de signifier quelque chose ;
- 2*. Ne pas avoir pour finalité d'exemplifier des formes ou des structures formelles ;
- 3*. Ne pas viser à susciter un plaisir esthétique spécifique et autonome.

Bon nombre de ballets contemporains, dans la lignée des ballets classiques satisfont (1*) : les créations de Preljocaj en font partie, telles que *Roméo et Juliette* (1990), *Blanche-Neige* (2008), ses interprétations des *Noces* (1989 et 1993) ou encore celle du *Sacre du Printemps* (2001), ainsi que toutes les interprétations de cette dernière œuvre depuis la création originale chorégraphiée par Nijinsky (1913) jusqu'à celle toute récente de Jean-Claude Gallotta (2012), en passant par celle de Maurice Béjart (1959) ou celle de Pina Bausch (1975).

Par ailleurs, un nombre significatif d'œuvres appartenant au genre chorégraphique remplissent (3*) : une grande partie des pièces des créateurs postmodernes, contemporains ou conceptuels, visent moins le plaisir de leurs spectateurs que leur trouble, leur inconfort voire leur malaise et leur incompréhension, dans un but souvent avoué de réveiller l'esprit critique et les forces réflexives endormies chez l'homme englué dans le conformisme ambiant des sociétés contemporaines.

Notons que ce type d'intention subversive, transgressive, voire politique suppose souvent – quoique non nécessairement – de satisfaire (2*) : le véhicule privilégié de ces idées est une déconstruction des formes voire une absence délibérée et revendiquée de toute structure identifiable. Confronté au désordre, au chaos, au « presque-rien », le spectateur est non seulement privé de plaisir esthétique mais ses capacités de compréhension sont mises à l'épreuve : incapable de reconnaître des formes, des techniques, des vocabulaires gestuels familiers ou de se référer à une quelconque linéarité ou structure grammaticale, il est conduit à s'interroger sur ce qu'il observe et à construire lui-même une interprétation qui « fait sens ».

En somme, face au caractère polymorphe des actions, événements et représentations que nous désignons par le terme de « danse », et à la difficulté d'en déterminer directement l'essence, l'esthéticien est tenté de conclure que « le projet de formuler une définition classique est fondamentalement malavisé »⁶⁸. D'autres positions seraient alors préférables : premièrement, on peut renoncer à définir la danse en analysant le concept « danse » comme un concept ouvert, dans une perspective anti-essentialiste et wittgensteinienne : « L'idée selon laquelle l'« art » ne peut pas être défini n'est bien sûr pas nouvelle : c'était l'affirmation primordiale de plusieurs esthéticiens des années cinquante qui pour soutenir leur thèse se sont inspirés de façons variées de la notion de ressemblance de famille conçue par Wittgenstein ⁶⁹ », écrit Berys Gaut. Cet abandon du projet définitionnel est préconisé par Paul Ziff, Morris Weitz et William Kennick ⁷⁰. Deuxièmement, on peut tenter de définir la danse de façon non essentialiste, sans chercher à rassembler des conditions nécessaires et suffisantes, mais en tentant plutôt de montrer le rôle joué par le contexte et les intentions humaines dans l'appréciation, la compréhension et l'identification de la danse en tant qu'art. Commençons par étudier la conception la plus radicale ; le rejet du projet définitionnel.

Relativement au sujet qui nous préoccupe, l'anti-essentialisme consiste à abandonner la quête d'une essence de la danse et à nier la possibilité de sa définition philosophique. Pour Morris Weitz, l'esthétique est « une tentative logiquement vaine de définir ce qui ne peut pas être défini » ⁷¹. La critique de l'essentialisme prend la forme de deux arguments :

1. L'essence d'une espèce de choses ne peut être déterminée que s'il existe une ou plusieurs propriété(s) nécessaire(s) ou suffisante(s) pour être une chose de cette espèce. Or nous avons montré la difficulté de trouver de telles propriétés dans le cas des œuvres chorégraphiques : les œuvres et les formes de danse apparaissant au fil de l'histoire possèdent des propriétés trop diverses pour que l'on puisse en élire certaines dans le but d'identifier la nature de la danse.

2. Le fait de définir la danse est incompatible avec la créativité artistique. En tentant d'assimiler la nature de la danse à des propriétés définies, l'essentialisme se

⁶⁸ Longworth, Scarantino, *ibid.*

⁶⁹ Gaut Berys, « « Art » as a Cluster Concept », in *Theories of Art Today*, Noel Carroll (ed.), The University of Wisconsin Press, 2000, p. 25.

⁷⁰ Ziff Paul, « The Task of Defining a Work of Art », *Philosophical Review* 13, 1953, p. 58-78; Weitz Morris, « The Role of Theory in Aesthetics », *JAAC* 15, 1956, p. 27-35; Kennick William, « Does Traditional Aesthetics Rest on a Mistake? », *Mind*, 17, 1958, p. 317-334.

⁷¹ Weitz M., (1956) art. cit. p. 28.

cantonne à un académisme fermé à la nouveauté chorégraphique : son concept de danse trahit une conception arbitraire de ce qu'est l'art chorégraphique. Dans une théorie esthétique, les conditions individuellement nécessaires et conjointement suffisantes de l'application du concept « danse » font de ce concept un concept clos, c'est-à-dire caractérisé par des limites fixées et saisies une fois pour toutes. Pourtant, quand il s'agit d'art, « des conditions nouvelles et imprédictibles sont toujours envisageables » remarque Weitz. Lorsqu'on considère les œuvres d'art dans toute leur variété et complexité, « nous ne trouvons pas de propriétés communes – seulement des chaînes de ressemblances »⁷². L'auteur, influencé par la conception de la ressemblance familiale exposée par Ludwig Wittgenstein dans les *Recherches Philosophiques*⁷³, soutient que l'art est un concept ouvert, dont les « conditions d'application sont amendables et corrigibles »⁷⁴, et doivent pouvoir rendre compte de l'insatiable quête de nouveauté des artistes.

D'après ces arguments, les différentes manifestations recouvertes par le concept de danse n'ont pas d'essence commune définitive. Rien ne sert de rechercher des propriétés communes à *toutes* les choses auxquelles ce concept est appliqué : aucune propriété n'est partagée par toutes. Le philosophe devrait se contenter de décrire les usages du concept de danse, lequel serait susceptible d'être appliqué à une variété de créations ayant pour seule détermination d'être reliées les unes aux autres par un réseau de ressemblances.

David Carr⁷⁵ adopte cette stratégie descriptive afin de critiquer ce qu'il pense être une conception essentialiste et non-wittgensteinienne de la danse : celle de David Best⁷⁶ et de Graham McFee. Ces derniers différencient la danse en tant qu'art des autres formes d'activité physique en invoquant comme critère distinctif de la première celui d'avoir une signification consistant schématiquement dans l'expression de problèmes existentiels. Mais d'après Carr, ce critère a pour conséquence problématique de mettre en question le statut artistique et/ou chorégraphique des formes d'art dont il n'est pas évident qu'elles possèdent une signification liée à l'expression de problèmes existentiels.

⁷² Weitz, art. cit. 1956, p. 31.

⁷³ Wittgenstein L., *Recherches Philosophiques*, (1953), tr. fr. F. Dastur, M. Elie, J. – L. Gautero, D. Janicaud et E. Rigal, Paris, Gallimard, 2004.

⁷⁴ Weitz, art. cit. p. 31.

⁷⁵ Carr David, « Meaning in Dance », in *British Journal of Aesthetics*, Vol. 37, No. 4, 1997, p. 349-366.

⁷⁶ Best David a notamment publié : *Philosophy and Human Movement*, George Allen and Unwin, London (1978), et plus récemment *The Rationality of Feeling : Understanding the Arts in Education*, The Falmer Press, London, 1992.

Pour éviter cette difficulté, l'auteur préconise alors de recourir à une « théorie de l'usage » du concept « danse » qui relie, en fonction de ressemblances, les différents phénomènes désignés par ce concept. Un réseau d'airs de famille recouvrant partiellement l'importante variété des formes de danse et de leurs finalités peut être discerné et justifier que nous les nommions toutes « danse ». Toutes les activités communément nommées ainsi y sont considérées comme des formalisations artistiques d'actions intentionnelles humaines pour des objectifs variés d'expression, de célébration ou de divertissement. Les claquettes ne sont pas expressives de problèmes existentiels et malgré leur objectif instrumental de distraire, elles sont généralement considérées comme une forme d'art mineure ; les danses folkloriques ne sont sans doute pas du « grand art », mais elles ne sont pas clairement instrumentales et sont certainement susceptibles d'exprimer certains thèmes ; la danse liturgique est évidemment instrumentale mais peut tout aussi bien être de l'art ; et bien que la danse « disco » ne soit ni expressive (au sens proprement artistique), ni particulièrement artistique, elle semble aussi non utilitaire et il serait étrange de la nommer autrement que comme de la danse.

2. 2. 1. Avantages.

Un premier avantage de cette approche est de ne pas soumettre la danse à des définitions qui confondent description et évaluation et qui se limitent à la considération du « grand art ». Une définition essentialiste peut en effet être soupçonnée d'être implicitement évaluative : en sélectionnant certaines propriétés, formelles ou expressives, qui sont supposées définir la danse, elle établirait des normes de l'œuvre chorégraphique réussie. L'essentialisme, plutôt que de décrire objectivement les diverses pratiques et créations dansées, fixe des conditions partiales qui souvent ne sont pas remplies dans les faits. Mais comme nous l'avons vu, la danse n'est pas toujours composée de la même manière, n'illustre pas invariablement la musique, n'exprime pas nécessairement des problèmes existentiels et ne vise pas systématiquement le plaisir du public par ses qualités rythmiques et expressives.

Un second avantage de la théorie de la ressemblance familiale est lié au premier ; en traitant le concept de danse comme un concept ouvert, cette forme d'anti-essentialisme permet de ne pas exclure *a priori* les cas les plus difficiles et controversés de la danse postmoderne et contemporaine, à savoir les productions qui ne réunissent

pas certaines conditions supposées essentielles, justement parce qu'elles les mettent en question.

2. 2. 2. Objections.

2. 2. 2. 1. Objection contre l'idée de la nouveauté pour justifier le caractère indéfinissable de l'art.

L'échec de la formulation d'une définition classique satisfaisante n'implique pas logiquement qu'il soit impossible d'en formuler une, comme le notent Longworth et Scarantino ⁷⁷. Cette affirmation de Weitz est d'après eux trop forte et mal motivée. De plus, il est fallacieux de suggérer que l'art est indéfinissable parce qu'il est un concept ouvert. Si l'art semble échapper aux tentatives de définition classique, ce n'est pas forcément du fait de l'indéniable quête de nouveauté et d'originalité des artistes, ceux du 20^{ème} siècle tout particulièrement. D'une part, loin d'être propre à l'esthétique, la difficulté de fournir des définitions classiques concerne des concepts philosophiques qui ne sont pas particulièrement reliés à l'idée de nouveauté, tels que ceux de causalité, de justesse morale, d'action, d'émotion ou de connaissance. D'autre part, rien n'empêche une définition classique d'inclure parmi ses conditions définitoires la « recherche de la nouveauté ». Que ses créations soient nouvelles ou originales pourrait faire partie de la définition de l'art. Des pratiques telles que les échecs et la physique sont menées de manières très diverses et sont pourtant définissables. Si ces arguments de Longworth et Scarantino sont justes, l'affirmation selon laquelle l'art résiste à la définition parce qu'il est fondamentalement créatif échoue. De toutes façons, tout art n'apparaît pas orienté vers la nouveauté : certains arts visent la reproduction de canons esthétiques existants plutôt que leur modification créative ou leur renversement.

Mais les principaux problèmes de la conception de Weitz sont d'une part son manque de puissance normative (n'importe quoi risque de ressembler à n'importe quoi d'autre à partir du moment où une ou des propriétés sont partagées, et n'importe quoi peut compter comme de l'art) et d'autre part son incomplétude : il faut spécifier quels sont les aspects ressemblants.

⁷⁷ Longworth, Scarantino, art. cit, p. 153.

2. 2. 2. Le manque de puissance normative.

Une critique négative que l'on peut adresser à la conception des airs de famille révèle les limites de la notion de ressemblance. Celle-ci manque de précision. De nombreuses choses peuvent se ressembler sans qu'il soit pour autant pertinent de les considérer comme étant du même genre. Par exemple, on dit parfois des animaux effectuant des parades nuptiales qu'ils dansent, parce que le fait est que leurs mouvements ressemblent à des danses ; ils sont répétitifs, rythmés et possèdent parfois une certaine grâce. De même, un arbre dont les branches ploient dans toutes les directions sous l'effet de bourrasques peut donner le sentiment d'être en train de danser. Mais si la ressemblance des mouvements des animaux et des végétaux avec des mouvements dansés justifie que nous employions le concept de « danse » pour les désigner, cet emploi n'est-il pas métaphorique ? Une méthode qui met l'accent sur nos usages d'un concept en fonction de ressemblances entre les choses auxquelles nous l'appliquons n'est-elle pas trop vague et inclusive, au contraire des définitions essentialistes trop strictes et exclusives ?

En somme la théorie des airs de famille doit faire face à l'argument de Nelson Goodman contre les « propriétés partagées » : « Goodman explique que si chaque propriété partagée par x et y fait que x ressemble à y sous cet aspect particulier, alors n'importe quelle chose peut ressembler à n'importe quelle autre sous une infinité d'aspects. (...) Il y aura toujours une infinité de propriétés possibles que deux objets x et y pourront partager, sans que cela les fasse se ressembler⁷⁸. » En somme, une théorie des airs de famille peut donner lieu à des chaînes infinies de ressemblances risquant rapidement de perdre en pertinence analytique : une œuvre A peut ressembler à une œuvre B qui ressemble elle-même, par d'autres traits, à une œuvre C, mais l'œuvre C peut ne plus avoir aucun trait en commun avec l'œuvre A.

2. 2. 2. 3. L'incomplétude.

Ensuite, en plus d'opérer des rapprochements avec des phénomènes qui ne sont ni humains ni artistiques, la théorie des airs de famille ne spécifie pas les aspects pertinents sous lesquels les choses considérées comme ressemblantes se ressemblent.

⁷⁸ Blanc-Benon Laure, « Ressemblance », in Morizot et Pouivet (dir.), *op. cit.* 2007, p. 383.

Un spectacle de théâtre et un spectacle de cirque contemporain ressemblent à un spectacle de danse en ce que tous trois présentent des actions humaines et artistiques à un public. Pourtant nous estimons communément que le théâtre, le cirque et la danse sont des arts distincts, quoiqu'ils se rencontrent souvent. La danse d'un groupe d'amis lors d'une soirée et celle de certains enthousiastes lors d'un festival de musique partagent certainement des affinités avec les gestuelles des danseurs du spectacle *Publique* (2004) de Mathilde Monnier, entièrement consacré à la musique de la rockeuse P. J. Harvey, mais les premières ne sont pas censées fonctionner artistiquement, à la différence des secondes.

Pour éviter le problème de la ressemblance de toute chose avec n'importe quelle autre, il semble nécessaire, mais non suffisant, de préciser les aspects sur lesquels porte la comparaison : ainsi, c'est en vertu de propriétés rythmiques et expressives qu'une parade nuptiale ressemble à une danse de boîte de nuit qui ressemble elle-même à un solo de danse contemporaine, mais ces affinités rapprochent encore des phénomènes trop éloignés ; un comportement animal, un comportement social, une production artistique. Il faut donc qu'en plus d'une spécification des aspects ressemblants soit précisé le contexte dans lequel les choses sont mises en rapport de similitude : « on ne peut parler de ressemblance entre deux choses sans définir préalablement le contexte dans lequel la comparaison est pertinente ⁷⁹ ». Nous verrons que ces défauts de la théorie de l'usage et des airs de famille (l'imprécision de la ressemblance et l'indifférence au contexte) tendent à être corrigés par d'autres alternatives à l'essentialisme : la définition prototypique accorde davantage d'importance aux aspects des choses comparées, et le contextualisme à l'œuvre dans les théories institutionnelles et historiques montre qu'il est indispensable de placer les productions artistiques dans leur contexte.

2. 2. 2. 4. L'indifférence ontologique au profit du langage.

Une quatrième critique négative se rapporte non pas aux airs de famille mais à l'accent mis par la théorie de l'usage sur le langage au détriment des choses particulières que sont les œuvres d'art et de leur mode d'être. Comme le remarque Roger Pouivet :

⁷⁹ *Ibid.* p. 384.

Il n'y a (...) pas plus d'esthétique wittgensteinienne que d'esthétique kantienne. Dans les deux cas, l'esthétique constitue une analyse critique de ce que nous disons quand nous disons « c'est beau » ou quand nous disons même « c'est une œuvre d'art ». Aussi bien Kant que Wittgenstein sont tous les deux radicalement étrangers à l'idée qu'on puisse prétendre déterminer le fonctionnement esthétique d'une œuvre d'art en fonction de propriétés attribuées à un objet. L'analyse est celle des jugements que nous portons sur les œuvres d'art – à commencer par celui qui dit que ce sont des œuvres d'art – mais les objets eux-mêmes ne sont pas en question dans cette analyse. Nous n'apprenons rien d'eux, mais beaucoup plus sur des formes de vie, c'est-à-dire de certaines façons, dans certaines circonstances, de se comporter à l'égard de certains objets et d'en parler ⁸⁰.

Certes, étudier les manières dont nous utilisons le concept « danse » peut nous éclairer sur les usages du langage, notamment sur leur littéralité (lorsque nous parlons de la danse de Pina Bausch) ou sur leur caractère métaphorique (quand nous disons qu'une feuille morte danse dans le vent), mais cela ne nous donne guère d'information substantielle sur les œuvres de danse elles-mêmes ni sur ce qui fait leur spécificité ontologique.

2. 2. 3. Bilan.

Ces objections font apparaître que la conception de Weitz n'offre pas d'alternative claire aux définitions classiques. Sous cette forme, le défi néo-wittgensteinien en esthétique n'améliore ni la compréhension de la manière dont nous identifions la danse en tant qu'art, ni n'éclaire quoi que ce soit quant aux propriétés constitutives de la nature de l'œuvre de danse. Nous verrons dans quelle mesure des méthodes disjonctives plus récentes peuvent pallier à ce manque de considération pour les propriétés des œuvres, par une exploration de « critères d'identification » pour l'art, à savoir « des faisceaux de propriétés, dont aucune n'est nécessairement présente mais qui sont pour

⁸⁰ Pouivet R., (1996), *op. cit.* p. 170.

la plupart présentes lorsque nous décrivons des choses comme étant des œuvres d'art⁸¹ ».

Des alternatives contextualistes, institutionnelles ou historiques sont nées de la perception du caractère inadéquat et insatisfaisant de ce genre de définitions, et en particulier d'un constat qui vaut aussi bien pour l'essentialisme, l'empirisme et le formalisme d'une part que pour l'anti-essentialisme, la théorie de l'usage et des ressemblances familiales d'autre part. Aucune de ces conceptions ne tient compte, pour l'identification de la nature des œuvres, des éléments contextuels auxquels elles sont liées. Berys Gaut écrit ainsi : « L'échec du projet définitionnel pourrait être expliquée par la tentative de définir « art » en des termes intrinsèques, plutôt que relationnels ⁸². » Et Maurice Mandelbaum ⁸³ reproche à l'analyse de Weitz de négliger les relations entre l'objet d'art et son contexte social, institutionnel et historique.

2. 3. Le contextualisme.

2. 3. 1. Le rejet contextualiste des conditions nécessaires et suffisantes.

Une réflexion sur la danse ne peut pas ignorer ces éléments contextuels pour parvenir à une connaissance claire de ce qui caractérise cet art. Renoncer à l'essentialisme en art ne suppose pas qu'il faille renoncer à toute définition substantielle de la danse. Mais plutôt que les propriétés des œuvres, ce sont les relations de l'art avec des facteurs contextuels qui sont au cœur des définitions institutionnelles (Danto, Dickie) ⁸⁴, historique-intentionnelle (Levinson, Carroll) ou fonctionnaliste (Goodman) qui ont été élaborées par la philosophie analytique afin de relever le défi anti-essentialiste et sceptique de Weitz. D'après Mandelbaum, ce « tournant relationnel »

⁸¹ Gaut B., (2000) art. cit. p. 33.

⁸² *ibid.* p. 26.

⁸³ Mandelbaum Maurice « Family Resemblances and Generalizations Concerning the Arts », *in American Philosophical Quarterly*, 2, 1965, p. 219-228, cité par F. Langworth, A. Scarantino, art. cit., p. 2.

⁸⁴ Danto Arthur, *The Transfiguration of the Commonplace*, Cambridge, MA : Harvard University Press, 1981 ; Dickie George, art. cit. (1984, 1997). D'après les définitions institutionnelles, le statut d'art de certains objets est décidé par les membres du monde de l'art, et notamment des institutions artistiques.

marque la « reprise vigoureuse du projet traditionnel de définition de l'art après une bref hiatus (temps d'arrêt) d'inspiration wittgensteinienne ⁸⁵ ».

Sans présenter chacune de ces conceptions dans le détail, nous allons en examiner quelques points principaux, tels qu'ils sont abordés dans le débat occasionné par la définition de Beardsley.

Revenons à la définition essentialiste proposée au début et comparons un exemple examiné par Beardsley, *Rooms* (1955) d'Anna Sokolow avec l'exemple de *Room Service* longuement commenté par Carroll et Scott.

Dans *Rooms*, les danseurs « se penchent en avant et en arrière sur leur siège, fixent le public, déposent leur tête sur le sol, lèvent les bras sur les côtés et les laissent tomber dans un son sourd », etc. Que ces actions puissent être définies comme de la danse pourrait ne pas sembler absolument évident. Mais elles sont bien considérées par Beardsley comme de la danse.

Dans *Room Service*, des gens répartis en trois équipes jouent à suivre un meneur entre des affaires de toutes sortes que disposent et ré-arrangent un homme et deux assistants. Une partie du spectacle consiste à monter à l'échelle jusqu'à une plate-forme et à en sauter. Un moment central de l'événement consiste à porter un matelas dans un couloir du théâtre, à le sortir par une porte et à le rentrer par une autre. Ce spectacle est utilisé par Carroll pour réfuter la définition de Beardsley, ou au moins pour montrer qu'elle est trop restrictive, voire trop conservatrice.

Pourquoi *Rooms* serait-il plus facile à caractériser et à inclure dans la définition de Beardsley que *RS* ? Bien que le premier spectacle puisse paraître assez semblable au second, il en diffère de plusieurs manières : si le spectacle décrit par Beardsley est une œuvre chorégraphique, alors qu'aucun pas de danse reconnaissable n'est employé, c'est en partie parce que le rythme et les dynamiques de mouvement sont exagérés, rendus plus intenses, poussés aux limites naturelles. Dans *RS*, en revanche, le mouvement est effectué exactement de la même façon que dans la vie ordinaire, d'une manière non « intensifiée ».

Pour Carroll, la définition de Beardsley n'est pas juste parce qu'elle exclut les spectacles de ce genre en accordant une trop grande importance à l'expressivité conçue comme intensité des qualités gestuelles. En identifiant la danse à une expressivité survenant sur des objectifs pratiques, cette définition ne convient pas à une œuvre majeure de la danse postmoderne, et, par extension, du genre qu'elle caractérise.

⁸⁵ Cité par Langworth, Scarantino, art. cit., p. 152-153.

Toute définition qui comme celle de Beardsley requiert des conditions nécessaires et suffisantes et exclut les œuvres qui ne les remplissent pas rencontre trois sortes de difficultés inhérentes à une telle démarche d'exclusion, lesquelles sont énumérées par Jean-Marie Schaeffer ⁸⁶ :

a. « la justification du type de propriétés qu'on retient comme décisives ».

En effet, la danse peut avoir pour caractéristiques principales l'imitation ou la représentation de certaines situations humaines comme c'était le cas dans la pantomime, le ballet d'action, et la narration d'événements fictifs, comme le fait souvent le ballet classique. Elle peut aussi mettre l'accent sur l'expression d'émotions et de sentiments, ainsi que dans les œuvres de danse moderne, celles de Martha Graham en particulier, ou devenir au contraire chez Merce Cunningham la quête formelle du mouvement pur, non émotionnellement chargé, pour aboutir ensuite à une simple effectuation de mouvements ordinaires dans les performances postmodernes. Comme nous l'avons déjà évoqué, la danse, par-delà les époques et d'un style à l'autre, amuse, divertit, émerveille par sa virtuosité technique, saisit par sa puissance expressive, sidère par ses brusques métamorphoses ou décontenance par ses nouvelles organisations spatiales, son minimalisme extrême et les lieux inhabituels où elle se produit. Exemplifiant des propriétés tantôt musicales, mythologiques, tantôt des messages socio-politiques contre les discriminations raciales ou sexistes, l'art chorégraphique est si changeant qu'une définition par conditions nécessaires et suffisantes peut toujours être récusée sous prétexte d'une incompatibilité avec d'autres définitions lui attribuant des propriétés différentes. Il semble qu'aucun choix indiscutable ne puisse être fait parmi plusieurs définitions possibles liant la notion d'œuvre chorégraphique à différents champs d'extension.

b. « La mise à l'écart des goûts esthétiques de celui qui exclut ».

Il est vraisemblable que l'acceptation ou le refus dans l'art de la danse des « task dances », ou des « danses-travaux », ces performances faites de mouvements ordinaires et d'exécutions de tâches pratiques, soit en partie une affaire de préférence pour certaines caractéristiques artistiques : or une définition ne peut évidemment pas être construite sur la base d'inclinations subjectives.

⁸⁶ Schaeffer J. -M., « Quelles valeurs cognitives pour quels arts ? », *in op. cit.* 2008, p. 67-81.

c. « la sous-détermination de la condition d'expressivité ».

Soutenir que toutes les œuvres de danse sont expressives, par-delà les époques, les techniques et les styles, fait de l'expressivité une notion vague, sous-déterminée par les œuvres.

2. 3. 2. Danse ou non-danse ? Les critères contextualistes de Noel Carroll et de Sally Banes.

L'argumentation que développe Carroll souligne ces difficultés. En voici un exposé partiel :

C1 Le « surplus expressif » n'est pas une condition suffisante. Cette condition n'est pas assez exclusive pour définir la danse. Il ne suffit pas qu'un mouvement soit expressif pour pouvoir être qualifié de mouvement dansé. Il faut également tenir compte d'autres éléments, et notamment du contexte dans lequel le mouvement est effectué. En effet, de nombreuses activités qui ne sont pas de la danse, mais du théâtre par exemple, peuvent être effectuées avec force, ferveur et sans que l'expressivité soit liée à un but pratique.

C2 Le surplus d'expressivité n'est pas une condition nécessaire. Un mouvement ne doit pas forcément être expressif pour pouvoir être inclus dans le domaine de la danse. Non seulement la définition de Beardsley n'est pas assez exclusive, mais elle n'est pas non plus suffisamment inclusive. Elle devrait pouvoir inclure des spectacles tels que *Room Service*.

C2a Si RS est dépourvu d'expressivité, c'est parce que le sujet du spectacle est de rendre perceptibles certaines propriétés du mouvement ordinaire ou pratique.

Si le spectacle est effectué correctement, il ne peut être question d'une expressivité s'ajoutant aux mouvements requis par les objectifs pratiques : la raison d'être de la pièce est simplement de montrer l'intelligence pratique du corps effectuant un type d'action ordinaire, orientée vers un but – déplacer un matelas. Le public peut observer des gens transportant cet objet encombrant, et remarquer la façon dont leur corps au travail ajuste leurs gestes et leur poids. Le sujet du spectacle est l'économie fonctionnelle de corps en mouvement effectuant un travail. Les mouvements n'ont d'autres qualités que celles supposées par les fonctions pratiques.

C2b Etant donné l'intérêt de cet événement, **RS n'a pas comme l'exigerait les critères de Beardsley un caractère représentationnel** : ce n'est pas une représentation de tâche, *c'est* une tâche. Les participants ne représentent pas l'acte de transporter un matelas, mais ne font ni plus ni moins qu'effectuer *réellement* cet acte.

C2c Ce spectacle ne correspond alors pas à la définition de la danse donnée par Beardsley, pour qui les actions de travail pratique, en tant que telles, ne sont pas des actions dansées.

C2d (C1-contexte + C2-non-expressivité) Pourtant, RS est une danse : c'est une œuvre chorégraphique en partie parce qu'à travers son contexte esthétique, elle transforme une tâche ordinaire (le genre d'activités auquel on ne prête habituellement pas attention et dont on ignore les complexités cinétiques) en « un objet privilégié d'observation ». Afin de déterminer si une action est ou non de la danse, - au moins lorsque l'on parle de danse en tant qu'art, *le contexte de l'événement* dans lequel se situe le mouvement *est plus important que la nature du mouvement lui-même*.

C3 (C2c+C2d) Donc la définition beardsleyenne n'est pas juste, car elle n'englobe pas les caractéristiques de certaines œuvres chorégraphiques.

Deux questions soulevées par C2c et C2d feront l'objet d'une étude détaillée : Est-ce que *RS* peut réellement être à la fois l'exécution d'une tâche et une danse ? Le contexte de cette œuvre suffit-il à affirmer qu'il s'agit de danse ? D'une part, une manière de justifier l'idée que *RS* est à la fois l'exécution d'une tâche et une œuvre d'art serait par exemple de faire une analogie avec le cas des ready-mades. Un ready-made est un objet ordinaire qui du seul fait du contexte dans lequel il est placé (le musée ou un autre espace d'exposition artistique), est aussi une œuvre d'art. On pourrait alors considérer que *RS* fonctionne de la même façon : sa présentation sur scène fait qu'il s'agit à la fois de l'effectuation d'une tâche et d'une œuvre d'art. D'autre part, si cette analogie est acceptable, permet-elle toutefois de déterminer si *RS* en tant que production artistique est une œuvre de *danse* plutôt qu'un happening ou une pièce de théâtre ?

Voici trois critères exposés par Carroll afin de défendre l'idée selon laquelle des œuvres comme *Room Service* sont de la danse : la relation avec une théorie de l'art, le lien génétique (associé à la narration historique) et la symbolisation de l'époque.

2. 3. 2. 1. Le critère d'Arthur Danto.

Le fait que *RS* soit relié à une certaine théorie de l'art est une raison de considérer qu'il ne s'agit pas seulement de l'exécution d'une tâche pratique, mais aussi d'un spectacle de danse. La relation entre *RS* et cette théorie de l'art permet de différencier ce spectacle de son équivalent indiscernable de mouvement ordinaire : le fait de transporter un matelas.

a. Relation à une théorie de l'art.

Pour Danto, une condition nécessaire à la création artistique est d'avoir sa propre théorie de l'art ou sa propre compréhension de l'histoire de l'art. Ce critère permet au philosophe de caractériser l'art en distinguant ses objets des objets ordinaires. Ainsi, la peinture d'une cravate par un enfant ne serait pas de l'art même si elle était parfaitement indiscernable d'une cravate peinte par un artiste comme Picasso. La différence ne tient pas à des caractéristiques intrinsèques des objets considérés, mais à la connaissance par l'artiste de l'histoire de l'art voire à sa possession d'une théorie artistique.

Cette position est soutenue par un certain nombre d'auteurs afin de justifier l'intérêt particulier que nous portons aux œuvres d'art en vertu de la signification qu'elles ont pour nous. Ainsi, à la question : « À quels tableaux est-il plausible que nous nous intéressions ? », Graham McFee répond, en commentant Wollheim :

Apprendre qu'[une] œuvre est en fait celle d'un chimpanzé (...) ou de l'un de nos enfants peut nous amener à nous demander ce qu'il faut en penser. (...) Nous savons que [le créateur du tableau] n'a ni canons artistiques, ni ressources pratiques [et théoriques], puisque nous avons identifié l'auteur de cette œuvre comme ne faisant pas partie d'une tradition artistique. (...) Ceci montre qu'être un artiste, dans l'optique qui nous intéresse et comme le pense Wollheim à juste titre, c'est être quelqu'un dont l'œuvre est « déchiffrable »⁸⁷. La raison pour laquelle nous ne nous intéressons qu'aux tableaux des peintres est que ce sont les seuls à être déchiffrables pour nous : ce sont les seuls qui peuvent avoir un sens. C'est seulement par eux que nous pouvons (en principe) saisir les canons et les ressources qu'ils emploient. C'est seulement à eux que des

⁸⁷ Wollheim (1979), p. 133, cité par McFee, (1992) *op. cit.* p. 199.

concepts artistiques peuvent être appliqués. Ainsi, une pré-condition de l'intérêt artistique est que les tableaux auxquels nous prêtons un tel intérêt sont les œuvres de peintres⁸⁸.

D'après cette thèse, le statut artistique, mais aussi l'intérêt, la signification et la compréhension du spectacle *Room Service* tiendraient à la pratique et à la théorie de la danseuse-chorégraphe Yvonne Rainer dont nous connaissons la formation auprès de Martha Graham et de Merce Cunningham, la participation à la fondation du Judson Dance Theater, et qui dès lors peut être raisonnablement considérée comme appartenant à l'univers de la danse expérimentale new-yorkaise.

b. Indiscernabilité.

Un argument contextualiste concerne l'attribution, du fait de la différence des contextes, de différentes propriétés et valeur esthétiques à des œuvres d'art indiscernables d'un point de vue perceptif. Contre le formaliste, le contextualiste soutient que « des objets partageant une forme manifeste peuvent en réalité n'avoir pas, en tant qu'œuvres d'art, le même statut, le même contenu et la même valeur artistiques⁸⁹ ».

Ainsi, les mouvements effectués dans la pièce de Rainer ont beau être parfaitement indiscernables de ceux que nous effectuerions ordinairement pour transporter un matelas, ouvrir ou fermer une porte ou encore grimper à une échelle, ils doivent néanmoins être appréhendés comme le résultat d'une création artistique. Ils reçoivent un intérêt spécial grâce à la relation manifeste de la chorégraphe avec un ensemble de préoccupations esthétiques de l'art contemporain. En effet, par sa volonté de combler le fossé conceptuel entre les œuvres d'art et les choses « réelles », la pièce *Room Service* peut être qualifiée d'« anti-illusionniste », un thème majeur de la sculpture et de la peinture modernistes revendiqué en ces termes par le peintre Jasper Johns : « les gens devraient être capables de regarder un tableau « comme on regarde un radiateur » ». Les drapeaux qu'il peint –particulièrement *Flag*, de 1955 (MOMA) –témoignent de cette

⁸⁸ McFee, *ibid.*

⁸⁹ Levinson, 2005, art. cit. p. 452.

attitude de « démystification » de l'art ⁹⁰. Selon Carroll, ces tableaux qui comptent parmi les accomplissements majeurs de l'art des années cinquante, soixante et du début des années soixante-dix doivent être compris comme le résultat d'un siècle d'interaction entre pratique artistique et théorie de l'art. L'esprit de cette théorie de l'art veut qu'une peinture soit essentiellement un objet « réel » comme un autre (par ex. un radiateur ou une canette de bière) plutôt qu'un objet virtuel représentant des objets réels : ainsi, sous certains aspects, *Flag* est un drapeau plutôt qu'une représentation (ou une « illusion ») de drapeau. En prenant ce type de théorie de manière littérale, les artistes ont proposé des œuvres fameuses dont certaines caractéristiques sont indiscernables de celles des objets ordinaires : les canettes de bière et le pot de pinceaux en bronze de Johns, ou les célèbres *Boîtes Brillo* (1964) de Warhol en sont des exemples.

En suivant ce raisonnement « dantoésque » jusqu'au bout et en l'appliquant au cas discuté par Carroll et Banes, il apparaît paradoxalement que c'est parce qu'elle est composée de mouvements parfaitement ordinaires que la pièce *RS* est de la danse. C'est en effet en présentant des mouvements indiscernables de ceux qui sont ordinairement effectués dans les tâches pratiques que l'œuvre *RS* est reliée à une théorie de l'art faisant d'elle autre chose qu'une simple exécution de tâche pratique, à savoir un spectacle de danse particulier. On pourrait ironiser quant au fait qu'en vertu du critère de Danto, l'une des chorégraphes réputés les plus iconoclastes ne puisse en quelque sorte pas échapper au monde de la danse, malgré tous ses efforts pour en rejeter ce qui en avait été jusqu'alors les aspects caractéristiques. Mais il faudrait alors aussi reconnaître qu'elle a largement contribué à en repousser les frontières.

Le critère dantoésque concernant la relation entre une production humaine et une théorie lui conférant son statut artistique a parmi ses héritiers des philosophes désireux de concevoir l'art autrement que le font les définitions réelles. Noël Carroll applique cette thèse à l'œuvre singulière de Rainer qui en tant que contre-exemple chorégraphique radical soulève inmanquablement les questions philosophiques quant à la meilleure manière de décrire et de catégoriser les réalisations de l'art, et ici, de la danse. Il ne suffit pas qu'une suite de gestes possède certaines qualités formelles ou esthétiques (comme l'expressivité) pour qu'il s'agisse d'une œuvre de danse. Il faut d'abord savoir qu'une suite de gestes est définie par son concepteur comme une œuvre

⁹⁰ L'ambition de J. Johns était de redonner un souffle à la peinture, mais en prenant appui sur des objets tout faits : drapeaux, cibles, etc. Il « récupère » à son profit aussi bien l'héritage duchampien (le « ready-made ») que la « grande » peinture, d'autant qu'il peint à l'encaustique, technique totalement abandonnée à cette époque. Je dois ces informations complémentaires à mon père, J.-F. Beauquel.

de danse pour qu'on puisse l'apprécier en tant que telle et les réactions esthétiques du spectateur ne seront pas les mêmes selon qu'il le sait ou non. Ceux qui comme Scott ne sont pas convaincus par cet argument inspiré du critère de Danto peuvent continuer à renier le statut chorégraphique de *RS*, en formulant des objections d'après lesquelles le poids de la théorie de l'art possédée par un artiste ou à laquelle il est lié est insuffisant à justifier la nature et le statut de ses créations. Pour eux, le seul rôle vraisemblable que la pièce de Rainer, étant données ses caractéristiques, puisse jouer dans une réflexion sur la nature de la danse est négatif : il est de montrer en creux ce que la danse *est* en montrant ce que la danse *n'est pas*. Rares sont cependant les esthéticiens qui aujourd'hui nient totalement le bien-fondé des arguments valorisant le contexte de production des œuvres d'art, quelle que soit la diversité des thèses soutenues. Dans cet esprit, Carroll ajoute à sa conception de la théorie de l'art, les critères du « lien génétique » et de la « narration historique ».

2. 3. 2. 2. « Lien génétique » et narration historique.

a. « Lien génétique ».

Outre le réquisit de la connaissance de l'histoire de l'art et de la possession d'une théorie de l'art par un artiste, une raison voisine de classer une œuvre dans une tradition artistique est l'existence d'un lien génétique entre cette tradition (qui inclut des échanges entre théorie et pratique) et cette œuvre. Ainsi *Room Service* a-t-elle un rapport de stricte ressemblance génétique avec les cas de peinture et de sculpture modernistes cités plus haut. Le « mouvement ordinaire » en danse est l'équivalent de l'objet ordinaire en art. Le choix de ce type de mouvements traduit une tendance démystificatrice envers les beaux-arts : *RS* est la simple exécution de tâches pratiques et de mouvements quotidiens qui ne visent pas à représenter quelque chose mais à atténuer, voire à annuler la distinction catégorique entre les œuvres d'art et les choses « réelles ». De même que l'on reconnaît les œuvres de Johns et de Warhol comme de purs exemples de peinture et de sculpture du fait de leur position dans l'histoire de l'art du XX^{ème} siècle, il faut admettre que *Room Service*, comme incarnation du thème moderniste de l'anti-illusionnisme, acquiert le statut de danse. Cette œuvre est bien pour Carroll un contre-exemple pertinent à la définition beardsleyenne de la danse

puisqu'elle acquiert ce statut au moyen d'actions complètement pratiques –l'exécution littérale d'une tâche, sans aucun ajout d'expressivité.

b. Narration historique.

Plutôt que de chercher à construire de traditionnelles définitions en termes de conditions nécessaires et suffisantes, ou bien de caractéristiques communes, ou encore de genres et d'espèces, la conception de Carroll consiste à identifier les œuvres d'art par le moyen de narrations historiques (précises, pouvant être mises en question, voire rejetées si elles sont fausses ou anachroniques). Dans cette conception, *RS* est de la danse puisqu'elle peut être située au moyen d'une narration dans l'histoire de l'art et dans l'histoire de la danse du XX^{ème} siècle. Cette théorie tient compte du fait que « les conventions contemporaines de toute forme d'art sont toujours créées en référence (mais pas nécessairement conformément) aux traditions et aux conventions passées de cette forme d'art ⁹¹ ». Ces connaissances historiques, loin d'être subsidiaires, concourent à notre identification correcte des œuvres. Elles favorisent leur classement dans les catégories pertinentes, ce qui comme l'explique Carroll dans un texte sur l'expérience esthétique, est indispensable à notre bonne compréhension du rapport entre leur signification et leur forme :

Lorsqu'il s'agit des œuvres d'art, très souvent, sinon le plus souvent, une part décisive de notre activité cognitive est consacrée à situer l'œuvre dans le genre ou la catégorie qui lui convient, ce qui nous permet en contrepartie d'en saisir le sens présumé et nous permet alors d'apprécier l'adéquation de ses articulations formelles. Pour une part non négligeable, faire l'expérience esthétique d'une œuvre comme *Œdipe Roi* implique qu'on identifie en elle un exemple de tragédie et que l'on mobilise ce que l'on sait des finalités de ce genre particulier pour en isoler et en mesurer les modifications structurales ⁹².

Selon cette conception, le contexte historique de l'œuvre d'art est primordial non seulement quant à son identité et sa signification, mais aussi quant à l'expérience, la

⁹¹ McFee, (1992), *op. cit.* p. 205.

⁹² Carroll, « Quatre concepts de l'expérience esthétique », (2001), in *op. cit.* p. 131-132.

compréhension et l'évaluation que nous en avons. Cette thèse a été largement développée par Jerrold Levinson :

Les œuvres d'art sont essentiellement des objets incorporés dans l'histoire : leur statut artistique, leurs propriétés esthétiques, leurs significations artistiques, leur identité ontologique ne sont pas indépendants de ou extérieurs à ce contexte génétique. C'est le contexte dans lequel naissent les œuvres d'art qui fait de celles-ci ce qu'elles sont⁹³.

En tant que fruit d'une invention humaine, une œuvre d'art est un certain type d'artefact historiquement localisable et qui ne peut être correctement appréhendé et compris indépendamment de son contexte et des intentions de son ou ses auteur(s). « Abstraits de leur contexte humain, les objets d'art ne requièrent pas plus notre attention que ne le font les formes ou les modèles naturels, et leur potentiel de signification n'est pas plus étendu », écrit Levinson ⁹⁴. Outre la localisation historique et l'identité de l'artiste, ce contexte comprend le style et le genre caractéristiques de l'œuvre, ainsi que divers éléments culturels et sociaux dont l'influence est pertinente. Comme l'écrit McFee, « Certaines caractéristiques des mouvements dans une danse ont un statut de raisons pour les jugements que nous faisons quant à cette danse, et elles acquièrent ce statut (...) du fait de l'histoire et des traditions de cette forme d'art ⁹⁵. »

2. 3. 2. 3. Le symbole d'une époque.

Enfin, une raison liée aux précédentes de tenir *RS* comme étant une œuvre d'art chorégraphique est qu'elle effectue une fonction majeure de l'art en général et de l'art de la danse en particulier : elle symbolise l'esprit de son époque. L'anti-illusionnisme et le désaveu de la représentation vont de pair avec un abandon des décors formels et des types d'expressivité largement répandus dans la danse moderne. Le parti-pris est réducteur, manifestant une volonté d'aller à l'essentiel, d'éviter les conventions, le symbolisme codé, les structures élaborées, d'éviter en somme tous les éléments qui gênent la perception du mouvement par le spectateur. Cette recherche des fondements

⁹³ Levinson, (2005), art. cit. p. 451.

⁹⁴ *Ibid.* p. 454

⁹⁵ McFee, (1992), *op. cit.* p. 203.

reflète un esprit particulier d'après-guerre – une recherche positiviste des faits bruts de la danse. *RS*, en tant qu'exemple d'un genre de performance d'avant-garde et à cause de l'aspect purement pratique de son mouvement, reflète symboliquement les valeurs et les préoccupations majeures de la culture dont elle a émergé.

Pour Banes et Carroll, la définition de Beardsley exclut alors de façon normative et involontairement conservatrice certaines des œuvres les plus excitantes des chorégraphes contemporains. Cette œuvre n'est certes pas expressive au sens où l'entend Beardsley. Mais elle comporte des valeurs identifiables et « exprime » ou manifeste une conception de la danse, quoique réductrice. Il n'est pas question de mouvements ayant des propriétés intensifiées, non pratiques, mais de mouvements impliquant certains engagements polémiques dus aux contextes historico-artistique et culturel. Ce niveau d'expression ne peut pas être pensé en termes de propriétés intensifiées venant s'ajouter à des propriétés fonctionnelles.

Les conceptions contextualistes n'ont pas le défaut empiriste et formaliste de réduire l'appréciation esthétique à la perception directe des œuvres, défaut qui appauvrit considérablement la nature de la danse. Même dans une forme d'art dans laquelle bien des œuvres sont considérées comme « purement formelles », la définition de l'art et l'expérience esthétique adéquate exigent que l'on tienne compte des relations des œuvres avec des antécédents historiques, des processus de création et certaines théories artistiques. D'après Levinson,

Les structures ou les formes *per se*, détachées de leur place dans des traditions, des styles, des problématiques, des œuvres, des moments historiques ne peuvent simplement pas véhiculer les significations, sens et résonances spécifiques qu'une critique ou une réponse informées des œuvres d'art régulièrement leur attribuent ⁹⁶.

S'informer quant aux conditions d'émergence des œuvres de danse n'est pas incompatible avec le fait de comprendre la danse avec émotion ; mais au contraire, cette connaissance des facteurs contextuels de la danse favorise les réponses émotionnelles appropriées.

⁹⁶ Levinson, (2005), art. cit. p. 457-458.

2. 3. 3. Les objections de Gregory Scott.

Les objections de Scott contre les critères de Carroll expriment une forte réticence quant à la légitimité de réfuter une définition au moyen d'une œuvre intentionnellement problématique dont le statut est censé pouvoir être déterminé principalement par référence aux connaissances théoriques de son auteur et à d'autres genres d'art que celui auquel on veut la faire appartenir. Le contexte est-il si important qu'il peut justifier l'appartenance de toute œuvre à tel ou tel genre artistique ? S'il est possible de faire beaucoup de choses en danse, le fait d'aller jusqu'à la dépouiller de tout ce qui nous semble ordinairement la caractériser (actions sans finalité pratique, rythme, expressivité...) constitue une attitude extrême. *RS* est un exemple éminent des cas limites qui contrarient perpétuellement les chercheurs de définition. Doit-on rejeter ou modifier une définition de la danse à cause d'une œuvre dans laquelle on ne danse pas ?

Au sujet de la condition d'expressivité, Scott admet qu'elle n'est pas suffisante à faire d'un mouvement une action dansée. Mais il refuse l'idée qu'elle n'est pas nécessaire : une action dansée ne peut pas d'après lui ne pas posséder certaines propriétés expressives. Les théories de la danse (dans l'histoire, en remontant jusqu'à Platon) ont toujours impliqué des éléments tels que le rythme et l'expressivité. Dès lors Scott ne pense pas possible de réfuter la définition de Beardsley à partir de l'exemple de *RS*, parce que ce genre de spectacle dépourvu d'expressivité n'est pas réellement de la danse, mais plutôt une démonstration d'art postmoderne. Des chorégraphes et interprètes de ballet, de danse moderne, de jazz, et de danse populaire, mais aussi des critiques professionnels, ont nié et nient toujours que cette œuvre est de la danse. Une première raison de nier son statut de danse tient simplement au sens commun : les interlocuteurs d'une personne rapportant avoir vu un spectacle dans lequel des gens marchent et portent des matelas pourraient penser qu'elle parle de théâtre. Une deuxième raison de ne pas identifier *RS* comme de la danse est qu'elle est *uniquement* composée de mouvements ordinaires ; elle n'a pour propriétés *que* celles de mouvements destinés à accomplir des tâches pratiques. Une œuvre de danse peut impliquer des mouvements ordinaires et des actions pratiques, mais pas au point de la constituer *entièrement*.

Parmi les trois critères utilisés par Carroll pour catégoriser cette œuvre dans la danse, aucun ne convainc Scott. Qu'un artiste doive avoir sa propre théorie de l'art ou sa propre compréhension de l'histoire de l'art ; qu'une œuvre soit génétiquement liée à une tradition et symbolise l'esprit de son époque ; qu'elle puisse être identifiée au moyen de

narrations historiques, tout ces réquisits semblent justes à l'égard de l'art en général mais ne permettent nullement de différencier les domaines de création artistique.

2. 3. 3. 1. Contre le critère d'Arthur Danto.

a*. Relation à une théorie de l'art :

Le critère d'une relation avec une théorie de l'art ne montre pas que l'œuvre est de la danse plutôt que simplement de l'art ou du théâtre minimaliste. Même si Danto a raison, tout ce que l'on peut inférer de son critère est que *RS* utilise le médium du mouvement ordinaire. Et si c'est le cas, l'inférence la plus directe est sûrement que l'œuvre relève soit du théâtre, soit de l'art de la performance ou du happening. L'approche de Danto ne permet en aucune façon de définir *RS* comme de la danse, mais semble plutôt la caractériser comme étant une autre forme d'art.

b*. Indiscernabilité.

Le problème de l'anti-illusionnisme ou de la représentation est d'après Scott une diversion. Tout d'abord, Jasper Johns ne comble pas réellement de fossé conceptuel : *Flag* n'est pas un drapeau, c'est une représentation de drapeau. Si quelqu'un brûlait le tableau, il serait justement accusé d'avoir détruit une œuvre d'art, mais personne ne pourrait lui reprocher d'avoir dégradé un drapeau, parce que ce n'en est pas un. Et de toutes façons, si *RS* ne consiste pas à représenter une tâche et des mouvements ordinaires mais à les effectuer réellement, pourquoi devrions-nous en conclure qu'il s'agit d'une danse ? Il ne peut pas s'agir des deux à la fois : s'il s'agit bien de la simple exécution littérale d'une tâche, ce n'est pas de la danse. Il serait justifié de recourir à la thèse de l'indiscernabilité s'il était question de présenter sur scène, dans l'intention de combler le fossé entre l'art et la vie, le genre de danse manifeste pendant les mariages, dans les fêtes populaires ou les boîtes de nuit. Alors seulement il s'agirait de danse, et de combler un fossé entre la danse de la vie ordinaire et la danse comme art.

S'il fallait en revanche considérer l'œuvre en question comme fonctionnant sur le mode de la représentation, elle serait alors plus proche du théâtre (qui est en gros la

représentation ou l'expression d'actions humaines), du mime, ou de l'art de la performance que de la danse.

2. 3. 3. 2. Contre le lien génétique et la narration historique.

a*. Lien génétique.

RS est certes de l'art. Mais le raisonnement de Carroll a tendance à mettre en évidence des liens génétiques spécifiques entre cette œuvre avec d'autres genres d'art plutôt qu'avec la danse : rien n'y fait référence à la danse et aux ancêtres de la danse. D'ailleurs, le rapprochement en question ne pourrait-il pas être fait avec le mouvement Dada, ou encore avec l'art de la performance ? Des décennies plus tôt en effet, Duchamp avait anticipé ce genre de démarche ; le ready-made, (un urinoir) entre, sous le titre *Fontaine* (1917), dans des circonstances normalement considérées comme artistiques (une exposition) : on dit alors que c'est de l'art. De façon analogue, la tâche de transporter un matelas, placée dans les circonstances particulières de la performance devant un public, accéderait au statut d'art. Mais les raisons développées par Carroll pour défendre l'appartenance de cette œuvre à l'art chorégraphique ont en réalité exactement l'effet inverse : elles conduisent à exclure ce spectacle, et ceux du même genre, du domaine chorégraphique en l'assimilant à d'autres formes d'art.

Cette objection tourne autour de la notion de ressemblance, dont nous avons déjà présenté les limites dans le cadre de la discussion de l'anti-essentialisme. La ressemblance génétique pose le même problème d'indétermination que dans le cas des airs de famille. Ici ce critère semble desservir Carroll dans la mesure où il relie *RS* aux arts plastiques plutôt qu'à la danse. En mettant l'accent sur la ressemblance du statut de *RS* avec celui de l'objet ordinaire en art plutôt que sur une caractéristique qui la rapprocherait davantage de la danse, par exemple le fait que *RS* soit constituée de mouvements sans paroles, le lien génétique a pour conséquence peu convaincante d'assimiler cette performance au monde plasticien –celui de la peinture ou de la sculpture– plutôt qu'au monde chorégraphique. Ce résultat peut sembler ontologiquement problématique : un événement composé de mouvements humains se déroulant devant un public devient plus éloigné du spectacle de danse que d'objets

matériels exposés dans un musée. Ce point montre qu'au même titre que les ressemblances familiales, le lien génétique peut manquer de pertinence philosophique en menant à des catégorisations contre-intuitives.

b*. Narration historique.

La définition historique risque de mettre à l'écart les productions qu'elle ne pourrait pas relier de façon pertinente à une filiation : « Une définition historique (...) paraît annuler la possibilité d'innovations radicales ⁹⁷. » De plus, comme l'affirme Scott, il n'est pas possible de déterminer tout à fait la justesse de ces narrations : plusieurs narrations plausibles et satisfaisant les conditions de Carroll peuvent être construites, *RS* pouvant être rattachée au théâtre, à l'art de la performance, aux mouvements Bauhaus ou Futuriste du début des années 1890. La conséquence du caractère vague et approximatif des structures narratives est non seulement que des narrations concurrentes peuvent toujours exister à propos d'une œuvre, mais aussi que n'importe quoi pourrait devenir de l'art ou de la danse. Carroll lui-même reconnaît la possibilité que les narrations soient déployées trop largement, jusqu'à défendre le statut artistique d'objets et de performances qui ne sont pas de l'art.

Aux yeux de Scott, le critère de la narration historique n'est finalement pas moins problématique que les conditions requises par les définitions réelles dont les difficultés n'ont pas empêché des penseurs innombrables depuis Socrate d'en faire l'usage, dont Carroll lui-même dans sa critique de Beardsley. Comme on pourrait le lire chez Platon : l'on ne peut pas parler sciemment de l'histoire de l'art ou de la danse sans savoir d'abord ce qu'est l'art ou la danse, parce que l'on ne pourrait pas savoir que l'histoire est celle de ces disciplines.

2. 3. 3. 3. Contre le symbole d'une époque.

À moins d'ajouter d'autres raisons pour accepter *RS* comme de la danse, le fait que l'œuvre soit emblématique ou symbolique de l'esprit d'une époque n'est pas suffisant : l'art de la performance reflète également et aussi bien l'esprit de l'époque, les valeurs

⁹⁷ Cometti J.-P., Morizot J., Pouivet R., *Questions d'esthétique*, Paris, Presses Universitaires de France, 2000, p. 23.

majeures de la culture. Il importe pourtant de distinguer entre la danse et l'art de la performance. Bien que la frontière entre les deux soit parfois floue, la performance est un genre répertorié dans les arts plastiques, non dans les arts de la scène. Certes, il existe des performances en danse contemporaine, et c'est dans le solo que la danse s'apparente le plus à la performance. Un danseur soliste est souvent, en effet, le créateur de la chorégraphie qu'il présente, comme le *performer* est l'inventeur des actions qu'il exécute. La plupart du temps, il n'y a pas de créateur extérieur. De plus les contraintes jouent un rôle très important dans les deux cas, et la « présence » du danseur comme celle du performeur est particulièrement mise en valeur. Mais il existe des techniques de mouvement très élaborées qui restent cruciales et s'inscrivent dans l'histoire de la danse, et non dans celle de l'art de la performance, où ce qui importe est l'exécution d'une ou plusieurs actions par des moyens le plus souvent étrangers à la danse.

2. 3. 3. 4. Dernière objection au contextualisme.

Enfin, une objection empiriste au contextualisme consiste à déplorer une tendance de cette conception à sous-estimer les propriétés intrinsèques des œuvres et le rôle des affects, de la perception, des émotions dans l'expérience esthétique, et à surintellectualiser l'art de la danse au moyen de critères finalement aussi contraignants que les conditions nécessaires et insuffisantes : intégrer les œuvres dans une histoire, attendre d'un artiste qu'il possède une théorie de la danse... etc., revient à accorder un poids trop important à des données cognitives qui devraient n'être que secondaires et qui risquent d'amoinrir la dimension émotionnelle de notre rapport au mouvement dansé. Les danseurs sont certes des personnes exprimant des intentions et des émotions, et non pas seulement des corps, mais ce sont des personnes incarnées et sensibles dont l'expression dansée prend la forme de mouvements physiques capables de nous émouvoir. Il ne faut pas négliger cette part empirique. La surintellectualisation de la danse en tant qu'art pourrait avoir pour effet de discréditer les propriétés directement perceptibles : si l'empirisme a tort de soutenir que ces propriétés suffisent à faire de la danse l'art qu'elle est, la thèse contextualiste risque de tomber dans l'excès inverse et d'être indifférente aux propriétés des productions qu'elle admet dans le monde de la danse.

En soutenant qu'il faut d'abord discerner ce qui est de l'art et ce qui n'en est pas pour pouvoir appréhender correctement une œuvre, on semble dénigrer les propriétés

des objets considérés, et en particulier celles des activités non artistiques qui pourtant sont des types de chorégraphies. Un formaliste pourrait regretter par exemple que les critères contextualistes spécifiant le statut de l'art justifient l'appartenance au monde de la danse de productions dépouillées et très éloignées de ce que notre sens commun considère comme de la danse, tandis qu'ils excluent certaines danses sociales ou même des activités complexes et chorégraphiées qui par certains aspects ressemblent davantage à de la danse mais ont le défaut de ne pas répondre aux critères requis. Ainsi, tandis que nous observons attentivement des spectacles extrêmement minimalistes n'engageant aucune compétence physique et technique particulière, nous pouvons par ailleurs être amené à dénigrer des disciplines telles que la gymnastique sportive ou le patinage artistique dans lesquelles les figures effectuées constituent d'un point de vue formel des sortes de compositions chorégraphiques supposant une certaine complexité d'exécution et des compétences techniques mais ne sont pas conçues par des artistes possédant une théorie et n'appartiennent pas à l'histoire de l'art.

Mais le contextualiste peut répondre facilement sur ce point au moyen de la distinction entre l'esthétique et l'artistique : que les figures du patinage ou de la gymnastique sportive ne soient pas artistiques ne les empêche pas d'être esthétiques. Ce point montre justement que les thèses non contextualistes sont incapables de faire la différence pourtant cruciale entre les activités esthétiques et les activités artistiques. Toute activité esthétique n'est pas artistique : ainsi, les gestes des sportifs de haut niveau possèdent grâce et beauté sans qu'on les classe pour autant dans le monde de l'art.

2. 3. 4. Bilan.

Si à ce stade nous n'avons toujours pas de définition irréprochable de la danse, nous avons peut-être au moins une idée plus précise du panel de problèmes philosophiques que la danse peut poser en raison de son évolution historique rapide et de la diversité de ses formes, de ses sources d'inspiration et de ses relations avec les autres arts. La danse est un domaine d'expérimentations variées que nous ne saurions comprendre sans posséder au moins quelques connaissances sur le contexte historico-culturel de leur émergence. Le débat occasionné par l'œuvre postmoderne de Yvonne Rainer peut sembler vain et rébarbatif, mais il est un prétexte pour s'interroger sur la possibilité de déterminer les éléments constitutifs de la danse.

Force est de constater l'étrangeté, et néanmoins l'intérêt et la richesse des critiques qui peuvent être faites à une définition de la danse à partir d'une œuvre presque totalement dépourvue de tous les éléments qui viennent spontanément à l'esprit lorsque l'on pense à cet art. Une affirmation de Levinson peut sans doute ici jouer un rôle décisif, selon laquelle :

(...) certaines intentions réelles jouent probablement un rôle inéliminable : les intentions portant sur le statut d'œuvre d'art d'une œuvre, et le genre d'œuvre qu'elle est supposée être, par exemple un poème, une sculpture ; ces intentions doivent simplement être établies, pour autant que ce soit possible ⁹⁸.

Ainsi, les mots de Yvonne Rainer elle-même pourraient couronner le débat :

« Voici des considérations à ajouter à la mixture :

Room Service est une danse parce qu'elle a été faite par une danseuse.

RS est une danse parce qu'elle consiste uniquement en du mouvement et est dépourvue de discours (bien que "la danse" n'exclue pas nécessairement le discours).

RS est une danse parce qu'elle a été montrée dans un contexte de danse (celui du *Judson Dance Theater*).

RS est une danse parce que les "tâches" et "le mouvement piéton" sont des modes qui ont été inclus dans les danses par des danseurs intéressés par l'idée d'élargir la définition de la danse.

RS est une danse dans la mesure où tous les corps qui sont observés dans une performance sont expressifs, même immobiles. L'expressivité est un attribut inévitable du performer.

C'est de l'art si je dis que c'est de l'art, particulièrement si le contexte d'exposition est artistique. Il en va de même pour la danse. Tout le reste est de la chicanerie inutile. Je n'ai pas de patience pour les définitions absolues.

Si vous voulez prolonger la conversation, n'hésitez pas ⁹⁹. »

Pour conclure, les arguments contextualistes ont l'avantage de pouvoir rendre compte du statut et de l'intérêt artistique de *RS* : ce ne sont pas les propriétés de cette œuvre qui permettent de spécifier son statut, mais à l'inverse, la détermination de son

⁹⁸ Levinson, (2005) art. cit. p. 456.

⁹⁹ Contenu traduit d'un e-mail daté du 4 Avril 2009.

statut artistique au moyen d'éléments contextuels qui permet l'appréhension des aspects pertinents des mouvements. Bien qu'on puisse tenir l'expressivité pour inhérente à la présence des interprètes ou plutôt des « performers », comme le font Yvonne Rainer elle-même, mais aussi Cunningham et la critique de danse Joan Acocella¹⁰⁰, il est vraisemblable que dans des œuvres de ce genre la sorte d'expressivité minimale qui est véhiculée ne soit pas nécessairement un trait accessible à l'expérience perceptive immédiate, comme le voudraient l'empirisme, le formalisme et le structuralisme. En ce sens, *RS* ne transmet une certaine expressivité qu'à partir du moment où on l'envisage comme appartenant au monde de la danse car cette catégorisation conduit le spectateur à porter une attention fine aux types d'ajustements musculaires, de mouvements et de gestes que suppose l'exécution pratique des fameuses « tâches ». On pourrait dire alors que ce n'est pas parce que Scott nie le caractère expressif de cette œuvre qu'il refuse son inclusion dans le monde de la danse mais c'est parce qu'il refuse d'inclure *RS* dans le monde de la danse qu'il ne se rend pas capable d'appréhender son expressivité. L'expressivité résulte de cette catégorisation et non l'inverse.

Mais tandis que la définition de Beardsley telle qu'elle est défendue par Scott circonscrit le domaine de la danse de manière trop stricte en requérant certaines conditions (dont celle d'expressivité intense), les critères proposés par Carroll et Banes forment au contraire une conception trop approximative lorsqu'il s'agit de dégager les spécificités de la danse. Dans le premier cas, les propriétés esthétiques fixées pour dire ce qu'est une œuvre de danse ne sont pas incontestables, et dans le second, le partage entre ce qui relève de la danse et ce qui n'en relève pas n'est pas assez fermement assuré et se révèle trop indifférent aux propriétés des œuvres en raison d'une insistance sur les données contextuelles.

Estimant que l'introduction de propriétés relationnelles n'a pas mené à des définitions satisfaisantes de l'art, certains auteurs ont élaboré diverses sortes de théories disjonctives. Nous en présentons et discutons désormais quelques aspects.

¹⁰⁰ Acocella Joan, « Imagining Dance », in *Moving History/Dancing Cultures, A Dance History Reader*, Ann Dils and Ann Cooper Albright (ed.), Wesleyan University Press, 2001, pp. 12-16.

2. 4. Les théories disjonctives de l'art.

2. 4. 1. Œuvres paradigmatiques et propriétés prototypiques.

En dépit des objections qu'elle a pu soulever, la tradition wittgensteinienne en esthétique a été ravivée assez récemment dans des formes améliorées de théories disjonctives supposées supérieures aux théories classiques et à leurs alternatives contextualistes (institutionnalistes, historicistes...). Plusieurs méthodes consistent à combiner différents aspects des œuvres, qu'il s'agisse de conceptions en termes de ressemblance à une œuvre paradigmatique (telle que celle, précédemment discutée, de M. Weitz), ou de « spécimens ou de propriétés prototypiques »¹⁰¹, ou enfin de groupes de propriétés¹⁰². En général, certains aspects possibles sont sélectionnés, dont on ne requiert pas qu'ils soient tous présents pour qu'une œuvre soit considérée comme relevant d'une catégorie artistique. Des « traits paradigmatiques ou prototypiques », des « critères » conçus comme de simples caractéristiques, tels que, pour la danse, le rythme, l'expression des émotions et l'expressivité, la technicité ou les vocabulaires et les styles gestuels, les propriétés esthétiques positives (la beauté, le plaisir, etc.) ne doivent pas nécessairement être tous réunis par une œuvre particulière appartenant légitimement au genre chorégraphique.

Dérivée de la conception des airs de famille présentée plus haut, la « ressemblance à un paradigme » suggère qu'une entité est de la danse simplement dans la mesure où elle ressemble à un ou des cas paradigmatiques de danse. La nuance avec la première version de la théorie réside dans le choix de paradigmes spécifiant une ou plusieurs caractéristiques fondamentales et constituant un centre par rapport auquel d'autres œuvres se situent à une distance plus ou moins grande. Peut être considérée comme de la danse toute production artistique qui, disons, ressemble de près ou de loin à des ballets aussi renommés que le *Lac des cygnes* (1877)¹⁰³ ou le *Sacre du Printemps* de Vaslav Nijinski (1913). Quel que soit le choix du paradigme, les œuvres qui en sont éloignées ne sont pas exclues mais « marginalisées ».

¹⁰¹ Schaeffer, J.-M., (2008), art. cit., p. 71 et suivantes.

¹⁰² Gaut B., (2000), art. cit.

¹⁰³ Ballet chorégraphié en 1875-1876, en même temps que la célèbre musique de P. I. Tchaïkovsky. Si la première chorégraphie de Julius Reisinger ne fut guère réussie, celle d'Ivanov et Petipa, présentée en 1895 mais par la suite maintes fois remaniée, en particulier par V. P. Burmeister (1904-1971), connut un immense succès en 1953 à Moscou. Des chorégraphes de diverses nationalités ont donné naissance à différentes versions de l'œuvre.

Évitant la rigidité excessive des conditions nécessaires et suffisantes, ce procédé autorise l'inclusion de cas marginaux dans le domaine de la danse tout en conservant un repère central, sorte de concentré chorégraphique entouré de propositions artistiques susceptibles d'être « diluées ». Si le but d'une telle théorie est d'assouplir la définition essentialiste en cherchant à s'adapter aux évolutions de la danse jusqu'à prendre en compte ses productions les plus atypiques, elle a le mérite, par rapport aux airs de famille, de consacrer une attention à des œuvres déterminées dont les propriétés servent de prototypes et dont d'autres œuvres ne s'éloignent que dans une certaine mesure.

Il faut cependant se garder de considérer cette méthode sous un angle évaluatif : il ne s'agit nullement d'attribuer une quelconque supériorité aux œuvres prototypiques sur les œuvres marginales, mais de résoudre le problème majeur de la théorie des airs de famille, qui, dépourvue d'un tel centre auquel doivent se rattacher les œuvres en vertu d'au moins un de leurs aspects, ne précise pas bien leurs domaines de ressemblance et mène à des analogies infinies et incertaines, ainsi que nous l'avons vu plus haut. Le repère constitué par le noyau permet simplement de garder comme point d'ancrage certaines au moins des caractéristiques chorégraphiques considérées comme les plus courantes et d'empêcher ainsi les classifications totalement arbitraires qui pourraient résulter d'un usage imprécis des ressemblances familiales. Il faut bien pouvoir désigner au moins *un* aspect significatif d'une œuvre nous donnant une raison d'en parler comme étant de la danse plutôt qu'une autre forme d'art.

Si la ressemblance à un paradigme peut proposer comme noyau une œuvre particulière (dont la justification du choix reste problématique), elle peut aussi préférer spécifier une propriété générale, pour conserver une plus grande souplesse. Comme l'explique J. -M. Schaeffer :

(...) on peut maintenir constant tel ou tel type de trait prototypique en traitant les autres comme des variables. (...) On remplacera ainsi la démarche définitionnelle fondée sur la recherche de traits nécessaires et suffisants relevant d'un seul aspect de la réalité artistique par une approche plurielle sélectionnant ses constantes et variables selon le type de questionnement ¹⁰⁴.

¹⁰⁴ Schaeffer, art. cit. p. 72-73.

Choisir de définir la danse par la valeur expressive des mouvements humains par exemple, c'est prendre cette expressivité comme un trait prototypique constant, tandis que la narration, l'imitation, la technique, le mouvement ordinaire ou pratique, les caractéristiques formelles ou la capacité à susciter le plaisir du spectateur sont considérés comme des variables, c'est-à-dire comme des propriétés que les œuvres de danse peuvent posséder ou non. Ainsi, malgré leurs différences significatives, de nombreuses œuvres, depuis le fameux ballet du *Lac des cygnes* jusqu'à la récente création de danse contemporaine *Vertical Road* d'Akram Khan (2010) en passant par l'œuvre de « danse-théâtre », *Café Muller*, de Pina Bausch (1978) pourraient en vertu de leur possession de propriétés expressives être également tenues pour des œuvres de danse. Les œuvres qui s'éloignent de l'expressivité comme trait prototypique perdent en pertinence analytique, mais ne sont pas exclues pour autant : une œuvre postmoderne telle que *Room Service*, bien qu'étant considérablement éloignée du prototype de l'œuvre dansée par son rejet revendiqué de la plupart des propriétés « centrales », et notamment expressives, attendues par les spectateurs de danse, est néanmoins admise dans le cercle chorégraphique, quoique de manière marginale ou périphérique : elle l'est parce qu'elle comporte l'expressivité minimale de mouvements humains ordinaires et pratiques présentés à un public.

Au sujet de la potentialité expressive de la danse, on peut ainsi estimer qu'elle : « (...) fait partie de ses traits prototypiques (...), mais que cette potentialité peut selon les cas se réaliser pleinement, ou seulement de façon marginale, soit parce qu'une œuvre échoue à la réaliser, soit parce qu'elle ne se propose pas de la réaliser, (...) soit parce qu'elle appartient à un genre ou une forme dans laquelle la fonction expressive n'est pas au premier plan ¹⁰⁵ ».

Dès lors, les « task dances », le contact-improvisation, la non-danse, et le minimalisme en général ne sont pas des cas problématiques pour ce genre de théorie. Ces cas peuvent même être situés à l'intersection de plusieurs conceptions prototypiques mettant l'accent sur des traits différents : *RS*, située à l'extrême périphérie du monde de la danse peut être rapportée à la performance ou au happening en raison de son caractère avant-gardiste.

¹⁰⁵ *Ibid.* p. 73.

2. 4. 2. Objections aux théories paradigmatiques et prototypiques.

Malgré leur prise en compte d'aspects sous lesquels des œuvres sont réunies et identifiées comme appartenant à la même famille – détermination qui fait défaut à la théorie de l'usage et des ressemblances familiales – ces conceptions paradigmatiques peuvent sembler insuffisamment structurées. Les regroupements d'œuvres y sont certes moins hasardeux que dans la théorie initiale des airs de famille, mais on peut toujours se demander comment sont sélectionnés les œuvres et les aspects prototypiques. Qu'est-ce qui justifie de considérer l'expressivité comme une propriété centrale ou *Le Lac des cygnes* comme une œuvre paradigmatique, plutôt que *Giselle* (1841), *Casse-Noisette* (1892) ou encore n'importe quelle œuvre significative des courants néoclassique, moderne ou contemporain ? Les propriétés prototypiques sélectionnées ne sont-elles finalement pas équivalentes aux propriétés nécessaires et suffisantes quant au problème de l'inclusion d'œuvres intuitivement non chorégraphiques qui possèdent ces propriétés prototypiques (par exemple, des gestuelles expressives à l'opéra) ? Pour être convaincante, une théorie disjonctive exige davantage de précision.

Il est bien sûr toujours possible d'avancer des raisons de mettre l'accent sur une caractéristique ou une autre. Mais si l'on met l'accent sur l'expressivité par exemple, il faut encore savoir ce à quoi réfère « expressif » et pouvoir estimer des types et des degrés d'expressivité. Certaines œuvres créées dans l'intention d'éviter toute forme d'expressivité sont en effet considérées comme expressives. Ainsi Joan Acocella considère que *RS* comporte une certaine expressivité, dans la mesure où elle présente sur scène des actions humaines ¹⁰⁶.

2. 4. 3. La théorie « cluster ».

Une autre forme de théorie pluraliste est soutenue de manière très détaillée par Berys Gaut ¹⁰⁷. L'auteur est convaincu que « (...) ce n'est pas une conception (...) en termes de « ressemblance à un paradigme », mais en termes de « concept cluster », qui fournit la correcte caractérisation de l'art ¹⁰⁸ ».

¹⁰⁶ Acocella J., art. cit., p. 13.

¹⁰⁷ Gaut B., (2000), art. cit.

¹⁰⁸ Gaut, art. cit. p. 26.

Tenir le concept d'art ou, dans le cas qui nous intéresse, de danse, pour un concept cluster (expression que l'on pourrait traduire en français par celle de concept « grappe » ou « faisceau ») c'est soutenir qu'il ne peut pas être défini en termes de conditions individuellement nécessaires et conjointement suffisantes, mais caractérisé par un répertoire de propriétés « critérielles » dont aucune n'est individuellement nécessaire à sa définition : ces propriétés, lorsqu'elles sont présentes partiellement ou en totalité, jouent simplement « en faveur » du fait pour une chose d'être de l'art ou de la danse. Ce sont de simples caractéristiques. Gaut en propose dix qui selon lui devraient apparaître comme des candidates *prima facie* dans une conception cluster de l'art : (i) posséder des propriétés esthétiques positives (la beauté, la grâce ou l'élégance, par exemple) ; (ii) être expressif de l'émotion ; (iii) être intellectuellement stimulant ; (iv) être formellement complexe et cohérent ; (v) avoir une capacité à véhiculer des significations complexes ; (vi) manifester un point de vue individuel ; (vii) être un exercice d'imagination créative (être originale) ; (viii) être un artefact ou une exécution (performance) qui est le produit d'un haut degré technique ; (ix) appartenir à une forme artistique établie (la musique, la peinture, le cinéma, etc.) ; et (x) être le produit d'une intention de faire une œuvre d'art¹⁰⁹.

L'auteur écrit : « Ces propriétés sont normalement appelées *critères* mais il est important de ne pas associer toutes les connotations acquises par ce terme avec son usage ici : (...) rien ne serait perdu si l'on référerait à ces propriétés comme à des *caractéristiques*, donnant une *caractérisation* d'un objet, plutôt qu'à des critères ¹¹⁰. » Cette confusion entre caractéristiques et conditions nécessaires expliquerait en grande partie les désaccords au sujet de la définition de l'art et ceux examinés jusqu'ici quant à ce qui est ou non de la danse. Nier d'un spectacle dépourvu de structure ou de style gestuel aisément identifiable, d'émotion ou de caractère plaisant qu'il s'agit de danse parce que toutes les danses sont supposées organiser des formes expressives et plaisantes revient à convertir en conditions nécessaires des caractéristiques qui ne sont que *généralement* rencontrées dans ce genre d'art.

Dans la mesure où plusieurs critères peuvent caractériser des œuvres chorégraphiques fort différentes, toute conversion de certains d'entre eux en conditions nécessaires risque de conduire à des jugements conflictuels à propos de la question de savoir ce qui est de la danse. Ainsi, la théorie critiquée plus haut (formaliste, empiriste) et la définition « expressiviste » proposée par Beardsley sont problématiques dans la

¹⁰⁹ *Ibid.* p. 28.

¹¹⁰ *Id.* p. 26.

mesure où les critères qu'elles rassemblent –la forme complexe et cohérente, la possession de propriétés esthétiques positives ou plaisantes pour le spectateur (beauté, grâce, élégance), et l'expressivité ou l'expression de l'émotion semblent *nécessairement* requis. Ceux qui nient l'appartenance de certains spectacles minimalistes, postmodernes et contemporains à l'art chorégraphique défendent comme condition nécessaire l'obtention de propriétés expressives par l'usage de mouvements organisés et stylisés. Or une grande partie des productions dites chorégraphiques se détourne explicitement de la recherche de beaux mouvements, comme c'est le cas des œuvres de Jérôme Bel : *Nom donné par l'auteur* (1994), *Jérôme Bel* (1995), *The show must go on* (2001), etc. Au sujet de *Nom donné par l'auteur*, l'artiste dit avoir cherché à réifier les codes de la représentation, en substituant aux danseurs des objets du quotidien déplacés et utilisés de diverses façons par deux interprètes. Nulle expressivité, nulle sophistication formelle, mais une sorte d'éloge du banal, de l'ordinaire, inspirée par la lecture de Francis Ponge ou de Marguerite Duras, mais aussi par le ready-made de Duchamp. Le propos est éminemment politique, « anti-consumériste ». Qu'on n'y danse pas n'empêche pourtant pas le spectacle d'être selon son auteur une « pure chorégraphie », dans la mesure où des objets sont placés dans un certain espace à un certain moment. Lisant Barthes, le chorégraphe s'aperçoit qu'au même titre que l'écrivain, il a « créé un langage », puisqu'il n'y a pas de danse à proprement parler, mais essentiellement des objets et que le spectacle dure une heure. Ce langage consiste à interroger les codes fondamentaux de la représentation par une réduction extrême, choisissant, pour l'écriture de *Jérôme Bel*, les corps nus d'un homme et d'une femme, une ampoule pour seule éclairage et en guise de musique la voix de chanteurs utilisée de manière brute, ou volontairement fausse, comme s'ils « chantaient sous la douche », affirme le chorégraphe lors d'un entretien ¹¹¹. Dans ce spectacle, les actions minimales des interprètes doivent véhiculer une réflexion sur les signes de l'incorporation de la culture, réflexion cette fois nourrie par *Tristes Tropiques* de Lévi-Strauss (1955). Ainsi la visée du plaisir immédiat ne peut-elle pas non plus être tenue pour un critère absolument déterminant puisque ces créations ont souvent des fins subversives, provocantes : dans un entretien à propos de *The Show Must Go On*, l'auteur déclare qu'il n'y a pas d'art sans provocation et que la pire insulte de la part d'un spectateur de son œuvre serait l'affirmation qu'il a passé un « bon moment ». La volonté de l'artiste est plutôt « d'activer le spectateur », ce qui suppose et justifie de « désactiver l'acteur ». Par ailleurs, et concernant toujours le critère du plaisir

¹¹¹ Entretien filmé de Jérôme Bel avec Christophe Wavelet. Disponible sur : <http://www.catalogueraisonner-jeromebel.com/player.php?ep=1>.

du spectateur, de nombreuses danses destinées à être plaisantes et divertissantes, telles que celles des clips de musique, ne sont pas intuitivement artistiques. Ceux qui considèrent ces danses comme de simples divertissements pourraient alors souligner qu'elles sont de toute façon dénuées d'un autre critère décisif : l'intention de faire de l'art chorégraphique. Mais si c'est le cas, quel statut devons-nous conférer à une danse telle que celle composée par le chorégraphe Wayne McGregor pour le chanteur et compositeur de Radiohead, Thom Yorke, qui l'interprète dans la vidéo réalisée pour la chanson *Lotus Flower* (2011) ? S'agit-il là aussi de divertissement ?

Ce genre de problèmes et de désaccords pourraient être expliqués et évités par une conception cluster de l'art chorégraphique, laquelle traite les divers aspects de ces manifestations comme de simples conditions critérielles, non individuellement nécessaires. Une telle manière de procéder paraît particulièrement adaptée à cette forme d'art qui, en raison de son évolution rapide et de l'importante variété de ses productions, rend sa définition si problématique. La théorie serait cependant fort incomplète sans davantage de précision quant à l'idée de Gaut selon laquelle les propriétés critérielles jouent « en faveur de » l'application d'un concept.

Cette explication comporte trois points primordiaux :

1. Si toutes les propriétés sont instanciées, alors l'objet tombe sous le concept ; les propriétés sont conjointement suffisantes pour l'application du concept. La conception cluster admet aussi qu'une *partie* seulement des critères suffit à l'application du concept.

2. Aucune propriété n'est une condition individuellement nécessaire pour que l'objet tombe sous le concept : autrement dit, il n'y a pas de propriété qui doive être possédée par tous les objets tombant sous le concept.

3. Bien qu'il n'y ait pas de conditions *individuellement* nécessaires pour l'application d'un tel concept, il y a des conditions nécessaires *disjonctivement* : c'est-à-dire qu'il doit être vrai, si un objet tombe sous le concept, que *certaines* des critères sont en vigueur.

Suivant cette analyse, nous pourrions joindre à certains critères sélectionnés par Gaut des propriétés telles que celles énumérées par Beardsley et former un répertoire dont il suffirait d'obtenir des sous-ensembles variés afin de caractériser l'art chorégraphique dans sa diversité : aucune de ces propriétés ne doit être possédée par toutes les œuvres, mais toutes les œuvres chorégraphiques doivent posséder certaines d'entre elles.

Nous aurions pour identifier une œuvre d'art chorégraphique les propriétés suivantes, proposées comme simples candidates :

(i) être un artefact ou une exécution composée des mouvements physiques d'un ou de plusieurs corps humains, (ii) mettre en évidence des relations spatiales et temporelles, (iii) incarner des propriétés rythmiques, (iv) être formellement complexe et cohérente (v) avoir un vocabulaire, une grammaire ou un style identifiable, (vi) être le produit d'un haut degré technique, (vii) être expressive, (viii) fonctionner sur le mode de l'abstraction, de l'évocation ou de l'allusion, (ix) posséder des propriétés esthétiques positives (beauté, grâce, élégance, etc.), (x) véhiculer des significations complexes, (xi) être un exercice d'imagination créative (être originale), (xii) être intellectuellement stimulante ; (xiii) manifester un point de vue individuel (xiv) être le produit d'une intention de faire une œuvre chorégraphique.

Ainsi, envisagé comme un concept cluster, le concept de danse possède de multiples critères d'application, dont aucun n'est nécessaire individuellement ; et les entités auxquelles il s'applique peuvent posséder un nombre indéterminé de propriétés, dans des combinaisons variées. La sélection des propriétés répertoriées dans le cluster est guidée par des intuitions linguistiques : nous distinguons entre l'« art » et le « divertissement », le premier étant irréductible à la visée du « plaisir » du spectateur et caractérisé par son aspect « stimulant » ou sa visée « exploratrice » ; nous attendons généralement des artistes qu'ils maîtrisent une « technique », etc. Les œuvres considérées peuvent être dépourvues d'un ou de plusieurs critère(s). Toute œuvre chorégraphique n'est pas expressive de l'émotion : une grande part de l'œuvre de Cunningham témoigne d'un intérêt pour les possibilités combinatoires des mouvements plutôt que pour les manifestations émotionnelles. Toutes les œuvres chorégraphiques ne sont pas belles, élégantes et gracieuses, comme le montrent les créations dont la volonté est avant tout de mettre en question les codes de la représentation, de provoquer le public, voire de scandaliser par l'utilisation de la dissonance. La conception cluster peut rendre compte du statut de ces spectacles en les identifiant comme satisfaisant (xiv) (être le produit d'une intention de faire une œuvre d'art) et (xii) (être intellectuellement stimulant) mais comme ne remplissant ni (vi) (être le produit d'un haut degré technique) ni (vii) (être expressif).

Un avantage de cette méthode est qu'elle peut inclure une grande variété d'œuvres chorégraphiques tout en fournissant des explications relatives à leurs propriétés. Toute

danse n'est pas intellectuellement stimulante, toute danse n'a pas une forme complexe et cohérente, toute danse n'a pas une signification complexe, et ainsi de suite. Il y a ainsi plusieurs sous-ensembles suffisants, mais non nécessaires : une œuvre est de l'art chorégraphique lorsque certains sous-ensembles sont réunis.

Cependant, l'obtention de *n'importe quel* sous-ensemble du répertoire complet ne convient pas, ou n'est pas suffisante : un tableau peut être hautement abstrait, posséder des propriétés esthétiques positives et témoigner d'un exercice d'imagination créative, de même qu'un sous-ensemble a priori convenable de propriétés, tel que le fait pour une entité d'être technique, expressive et rythmique peut caractériser une œuvre musicale, et non chorégraphique. En résumé, dans la mesure où une œuvre chorégraphique peut ne pas posséder certaines propriétés du répertoire, et où certaines de ces propriétés peuvent caractériser une entité qui n'est pas une œuvre chorégraphique, on peut mettre en doute la pertinence de ces propriétés. Mais la réponse de Gaut à ces objections est qu'il semble peu plausible que *tous* les critères soient dépourvus de pertinence. En effet, il n'est pas évident qu'une entité dépourvue de *toutes* ces propriétés puisse être une œuvre chorégraphique.

S'il arrivait toutefois qu'une entité serve de contre-exemple plausible, parce qu'elle tombe intuitivement sous le concept mais que la conception ne l'inclut pas, ou parce que la conception l'inclut alors qu'intuitivement elle ne semble pas devoir l'être, alors la conception cluster de l'art chorégraphique pourrait malgré tout être maintenue, grâce à sa flexibilité : face à des objections contre certains critères, elle peut leur en substituer d'autres, ou ajouter au répertoire un ou des critère(s) manquant(s) permettant d'admettre comme œuvres chorégraphiques de nouvelles entités que notre intuition considère comme telles. Autrement dit, il est possible de modifier le contenu de la conception tout en en maintenant la forme. La forme de la conception, donnée par l'existence de critères pour un concept, n'est pas détruite par des objections au contenu de ce répertoire particulier qui implique quatorze critères. Mais il faut bien que la troisième condition de Gaut soit remplie, à savoir que certaines des conditions soient réunies pour que l'application du concept soit justifiée : les critères répertoriés, ou une extension de ces critères sont disjonctivement nécessaires pour qu'une entité soit envisageable comme une œuvre chorégraphique.

2. 4. 4. Supériorité de la théorie cluster sur les ressemblances familiales, paradigmatiques ou prototypiques.

Du point de vue de la forme logique, une théorie cluster de l'art chorégraphique est plus informative et plus précise que ses concurrentes disjonctives. Elle évite les problèmes de l'anti-essentialisme de Weitz et les objections qui lui sont faites. Premièrement, l'argument de l'impossibilité d'une définition de l'art en raison de sa recherche perpétuelle de nouveauté est impuissant face à la conception cluster dans la mesure où celle-ci peut inclure dans le cluster, à titre de caractéristique de l'art chorégraphique, cette quête de nouveauté. Deuxièmement, cette théorie ne manque pas de force normative, en ce qu'elle spécifie non seulement un ensemble d'aspects pertinents pour la caractérisation de l'art chorégraphique, mais aussi des conditions quant à leurs combinaisons (suffisance conjonctive totale ou partielle, pas de nécessité individuelle, nécessité conjonctive partielle). Certaines intuitions ne correspondant pas à la conception proposée peuvent être rejetées, et le contenu de la conception peut être modifié en fonction de certaines intuitions, suivant un équilibre réfléchi.

Par ces aspects, la théorie cluster évite l'objection faite plus haut contre la vacuité de la notion de ressemblance, qui sans davantage de spécification, est une simple affaire de propriétés possédées en commun et peut mener à des associations inappropriées. Ainsi, troisièmement, on ne peut pas reprocher à cette théorie un manque d'engagement ontologique, puisqu'elle se prononce sur les propriétés les plus susceptibles d'apparaître dans l'art chorégraphique. Restant sujette à modification, on pourrait certes lui reprocher d'être incomplète : mais elle l'est nettement moins que la conception de Weitz, et surtout cette *relative* indétermination est précisément ce qui fait sa force. En effet, quatrièmement, en renonçant à la détermination par ailleurs trop forte qu'est le choix d'une œuvre paradigmatique ou d'une propriété prototypique, la conception cluster est moins soumise que ses rivales à une exigence de justification quant à la sélection de ses critères. Les propriétés critérielles qu'elle rassemble, leurs combinaisons et rectifications possibles offrent une variété suffisamment importante pour éviter des reproches quant à l'arbitraire de ses conditions ou des accusations contre des supposées préférences subjectives de son auteur.

Certes, dans la mesure où elle sélectionne certaines propriétés, on pourrait douter de la capacité de cette conception à résister à tout engagement essentialiste ; une telle théorie serait en fait une définition en extension. Mais pour Gaut, en raison du nombre

de disjoints requis, de la variété de leurs combinaisons et de leur augmentation possible, il n'est pas plausible de considérer la conception cluster comme une définition. Qu'elle soit ou non tenue pour une définition, ou au moins une sorte de définition, l'important est sans doute que cette théorie disjonctive soit juste et fonctionne de manière plus appropriée que les autres conceptions de l'art, en particulier les conceptions conjonctives.

2. 4. 5. Avantage de la théorie cluster par rapport aux définitions institutionnelles et historiques.

D'après Gaut, la théorie cluster est préférable aux définitions historiques de l'art qui, fondées sur les relations historiques et artistiques d'une œuvre donnée avec d'autres œuvres privilégiées, ne garantissent pas la justesse de ces relations et sont contraintes, comme le doit la conception de la ressemblance à un paradigme, de résoudre le problème de savoir comment justifier la sélection de ces œuvres d'art privilégiées. Ne faisant pas cas de ces considérations historiques, une conception cluster de l'art chorégraphique est ouverte à des entités dont aucune relation artistique et historique significative avec cette forme d'art ne semble pouvoir être clairement mise en évidence. Et s'il le fallait, le cluster pourrait inclure la relation historique comme condition critérielle.

2. 5. Bilan.

À la variété des types d'œuvres chorégraphiques, à la richesse de la danse et de son histoire, à l'inventivité de ses procédés de création correspondent diverses réponses ou alternatives philosophiques quant à la question « qu'est-ce que la danse ? ».

À toutes les étapes de l'histoire de la danse, les œuvres n'ont cessé de transformer les critères et les outils de lisibilité nécessaires pour les aborder. Tout en héritant du ballet classique, la danse moderne puis la danse postmoderne en ont brisé les codes. Dès les années soixante, les pièces chorégraphiques illustrent une forte volonté de contrevenir aux caractéristiques habituelles des œuvres : les danseurs refusent d'effectuer tout mouvement expressif, investissent les halls de gare, se confondent

parfois avec des visiteurs d'expositions. Les délocalisations des œuvres, le développement du solo comme forme expérimentale proche de l'art de la performance, l'utilisation de contraintes sans cesse réinventées et visant à trouver des solutions de création inédites semblent défier la quête philosophique d'une définition essentialiste de la danse.

Certes, ces aspects rendent impossible de cerner tout à fait aujourd'hui ce que serait l'essence de « la danse » ou de « l'œuvre-type » de danse. L'essentialiste échoue à énumérer des conditions nécessaires et suffisantes faisant de la danse ce qu'elle est universellement. Il faut notamment se garder d'exagérer l'importance des propriétés formelles des œuvres, de croire à leur autonomie à l'égard de tout paramètre contextuel et de défendre la thèse du caractère purement perceptif, affectif et subjectif de l'expérience esthétique que nous en avons (empirisme, formalisme, structuralisme).

Les limites et la fausseté de ce type de conception ne mènent pas nécessairement le philosophe au fond d'une impasse anti-essentialiste où il devrait abandonner définitivement les œuvres pour se consacrer à l'étude langagière des conditions d'application du concept « danse » quant à des objets dont la méthode de classement repose sur de vagues airs de famille. Le constat de la diversité et du caractère changeant des propriétés esthétiques de la danse peut plutôt conduire à espérer que si celles-ci ne peuvent pas servir de point de départ au projet définitionnel, il demeure toutefois possible de les apprécier et de les identifier correctement grâce à des connaissances artistiques, culturelles et historiques sur les œuvres, leurs auteurs, les théories et les intentions de ces derniers. Aussi sage que soit cette décision, elle ne met cependant pas le théoricien à l'abri d'objections formalistes lui rappelant l'aspect fondamentalement physique, corporel de la danse et la nécessité de ne pas négliger la dimension sensorielle et émotionnelle de son appréhension au profit des informations cognitives diverses qu'il se soucie de collecter. Nous verrons que les propriétés de la danse sont à *la fois* formelles et contextuelles.

La conception cluster représente une manière satisfaisante de caractériser l'art chorégraphique sous ses formes variées. À la différence des autres définitions proposées, et avec davantage de précision que les conceptions disjonctives présentées précédemment, elle permet de concevoir l'art chorégraphique comme un genre possédant un large éventail de propriétés spécifiées et se divisant en différentes sortes d'œuvres associant ces propriétés de diverses façons. Capable de s'accommoder des contre-exemples fondamentaux aux définitions classiques de la danse tout en essayant de rester adéquate à nos intuitions, elle écarte grâce à sa force normative les objections

adressées à la conception de Weitz et à celle de la ressemblance à un paradigme. Cette conception semble être un bon compromis grâce à sa capacité à combiner, sans les opposer, les différentes composantes des conceptions précédentes, sans exiger que ces conditions soient présentes individuellement, ni qu'elles le soient toutes :

- Elle inclut aussi bien les propriétés formelles, l'expression ou l'expressivité et les propriétés esthétiques positives que les critères contextualistes de l'intention artistique, de la grammaire et du style, de la signification, de la stimulation intellectuelle et du point de vue individuel de l'artiste.

- Ainsi, elle ne néglige pas les aspects formels ou directement perceptibles (mouvements physiques, relations spatio-temporelles, rythme) : elle admet que des chorégraphies soient formalistes – qu'elles remplissent surtout le critère de la forme, des mouvements humains.

- Elle ne néglige pas les aspects cognitifs de la danse : elle n'empêche pas que des œuvres soient « conceptuelles » ; et ne remplissent que le critère de l'intention de faire de l'art, d'être intellectuellement stimulante, de manifester un point de vue individuel.

- Elle ne se contente pas de vagues ressemblances ou de l'observation du fonctionnement du concept de danse.

- Elle ne privilégie aucune œuvre ou aucune propriété puisqu'elle ne choisit pas de paradigme ou de prototype.

En définitive, loin de se cantonner aux questions de définition en termes de conditions individuellement nécessaires et conjointement suffisantes, la philosophie analytique est très fertile lorsque les esthéticiens cherchent à comprendre les divers fonctionnements de l'art, comme le soutient Berys Gaut. L'auteur souligne que par ses analyses de la représentation, de l'expression ou des systèmes symboliques, et par son intérêt pour les relations de l'art avec le langage, les gestes corporels et les états mentaux, l'esthétique analytique est étroitement liée à d'autres branches de la philosophie : la philosophie de l'esprit, la philosophie de l'action et la philosophie du langage notamment.

Une conception cluster est compatible avec ces recherches diverses en esthétique. Nous affinerons plus loin l'éventail de propriétés proposé plus haut. L'expression et l'expressivité (vii), auxquelles sont consacrés les chapitres 5, 6 et 7 de notre étude, est grandement explicitée par Nelson Goodman en tant qu'exemplification métaphorique. Cette explicitation permet d'affiner du même coup le critère peu clair de l'abstraction, de l'évocation ou de l'allusion comme mode de fonctionnement de la danse (viii). Le concept d'expression, particulièrement lorsqu'il s'agit de l'art de la danse, engage à la

fois des analyses de philosophie de l'esprit (sur les émotions et la relation corps/esprit) et de philosophie de l'action (sur la nature physique et intentionnelle, spatiale et temporelle, des mouvements du corps humain ((i) et (ii)). Ces réflexions, développées dans les chapitres subséquents de ce travail, mènent à des considérations sur le style (v) et la technique (vi), mais aussi bien sûr sur les propriétés esthétiques (ix), lesquelles font l'objet d'un premier examen au sein du chapitre 3, dans le cadre d'un exposé consacré au réalisme esthétique, à savoir la thèse que ces propriétés sont réelles, que nous les découvrons bien dans les choses qui les possèdent et qui existent indépendamment de nous. Enfin, les questions liées à la signification de la danse (x) et à la manière dont celle-ci véhicule des intentions (xiv) sont examinées dans les chapitres 6 et 7.

Quittant désormais la quête philosophique de la définition de la danse en termes de critères satisfaisant à la fois les sens et la raison, nous nous intéressons justement à une approche esthétique différente, davantage soucieuse de connaître la façon dont l'art fonctionne que de répondre à la question de ce qui fait son essence ou sa nature.

3

Les propriétés esthétiques chorégraphiques : leur fonctionnement et leur réalité.

3. 1. Le fonctionnalisme.

3. 1. 1. Symboles et symptômes.

« Si les tentatives pour répondre à la question « Qu'est-ce que l'art ? » tournent de façon caractéristique à la frustration et à la confusion, peut-être – comme si souvent en philosophie – la question est-elle une fausse question » écrit Goodman ¹¹². Ce constat nous mène à laisser de côté la question « qu'est-ce que la danse ? » et ses réponses en termes de critères pour poser la question « quand y a-t-il danse ? » et y répondre en termes de symboles qui, lorsqu'ils fonctionnent de certaines manières précisément décrites par Goodman, deviennent des « symptômes » de l'esthétique. Plutôt que de chercher à définir la danse au moyen de critères spécifiques, intrinsèques ou extrinsèques, en fonction desquels des œuvres appartiennent ou non à cet art, peut-être est-il plus enrichissant d'analyser les modes de fonctionnement du mouvement et de défendre l'idée qu'il peut parfois fonctionner esthétiquement comme de la danse, et parfois non.

Le tableau suivant présente un résumé des éléments de la théorie de Goodman les plus pertinents pour notre étude.

¹¹² Goodman N., *Manières de faire des mondes*, op. cit. ch. IV, « Quand y a-t-il art ? », p. 79.

FUNCTIONNALISME Symboles et symptômes REPRÉSENTANT : N. GOODMAN	APPRÉCIATION DES ŒUVRES JUSTIFICATION DE LEUR STATUT CHORÉGRAPHIQUE
	<p>Indifférence à la question de l'essence de l'art et de sa définition en termes de critères intrinsèques ou extrinsèques (« Qu'est-ce que l'art ? » est une fausse question ; « Quand y a-t-il art ? » est plus fertile)</p> <p>Possibilité d'une ontologie qui n'est pas essentialiste (dire ce que fait l'art).</p> <p>La présence ou l'absence des symptômes « ne permet pas de qualifier ou (disqualifier) quoi que ce soit comme esthétique ».</p> <p>Etude des symboles qui fonctionnent esthétiquement (relations de référence : dénotation, exemplification...).</p> <p>Analyse des modes de fonctionnement du mouvement, qui remplit parfois une fonction symbolique et parfois non.</p>
	FUNCTIONNEMENT ET FINALITÉ DES ŒUVRES
	<p>Exemplification littérale : le mouvement dansé possède et montre des propriétés de vitesse, de précision, de souplesse, d'équilibre, etc.</p> <p>Exemplification métaphorique (expression) de propriétés (traits de caractère, idées, humeurs, émotions, propriétés fictives et imaginaires) : une gestuelle est dite « triste » parce qu'elle « possède » la tristesse en raison de son caractère lent et fébrile et parce qu'elle réfère à la tristesse par ces propriétés de lenteur et de fébrilité.</p> <p>Un même mouvement peut exemplifier différents types de propriétés.</p> <p>« qu'un objet soit de l'art –ou une chaise– dépend de l'intention ou du savoir qu'il fonctionne, parfois ou habituellement, toujours ou exclusivement, comme tel. »</p> <p>Goodman</p> <p>« Les conditions de fonctionnement esthétique d'un objet concernent des propriétés possédées par l'objet en tant que symbole, et pas des réactions esthétiques »</p> <p>(Pouivet)</p>
	POINTS FORTS
	<p>Attention aux objets et aux conditions dans lesquelles ils fonctionnent comme tels.</p> <p>Pas de catégorisation définitive des objets.</p> <p>Pas de distinction entre propriétés intrinsèques et extrinsèques : la symbolisation concerne aussi bien la manière de fonctionner (forme) que la signification (contenu) des œuvres d'art (ni formalisme ni contextualisme).</p>

Dans la terminologie goodmanienne, un symbole peut être un élément verbal mais aussi un geste, une forme, un son, une couleur, etc. Les symboles ne sont pas propres à l'art mais concernent tous les domaines d'activité humaine, de la vie ordinaire à la science : ils sont partout où existent des relations de référence entre un signifiant et son sujet. Ces relations de référence sont par exemple la dénotation, dans laquelle un symbole comme le mot « rouge » fonctionne comme prédicat dénotant la couleur d'un objet, ou l'exemplification, dans laquelle la couleur rouge en tant qu'elle est possédée par un objet fonctionne à la manière d'un échantillon de tissu : un tel échantillon non seulement possède la couleur rouge mais il y fait référence au sens où cette couleur est une information pertinente pour le choix du tissu (tandis que d'autres propriétés de l'échantillon, telle que sa taille et sa forme, ne jouent aucun rôle dans le choix du tissu et ainsi ne sont pas des propriétés exemplifiées par l'échantillon). Sans entrer dans les détails ici, nous verrons dans le chapitre 5 que la relation d'exemplification est particulièrement intéressante pour analyser la danse dans la mesure où, premièrement, elle permet d'être attentif aux propriétés *possédées* par les gestes fonctionnant symboliquement et où, deuxièmement, elle permet d'en distinguer les propriétés littéralement exemplifiées (ou « montrées » : celles des mouvements ordinaires ou pratiques que l'on observe notamment dans les œuvres postmodernes) et les propriétés métaphoriquement exemplifiées, c'est-à-dire pour Goodman *exprimées* (lorsque des mouvements expriment la jalousie et la folie meurtrière, ainsi dans *Le Songe de Médée* de Preljocaj). L'exemplification est ainsi un outil précis et très utile pour améliorer la compréhension de la danse en tant qu'art : il s'agit sans doute du symptôme de l'esthétique le plus éclairant à l'égard du médium chorégraphique, que celui-ci consiste en des mouvements ordinaires, pratiques ou expressifs.

Cependant, il importe de ne pas confondre symbole et symptôme. Tout ce qui fonctionne comme symbole n'est pas symptomatique de l'esthétique. En vertu de la diversité des fonctions symboliques, un même mouvement ou objet peut exemplifier différents types de propriétés, comme l'illustre le cas décrit par Goodman d'une pierre trouvée sur un chemin, dont certains aspects peuvent recevoir un intérêt scientifique dans un musée de géologie, et qui en d'autres conditions, lorsqu'elle est exposée dans un musée d'art, est susceptible de se comporter comme une œuvre d'art. Goodman précise que « fonctionner comme symbole d'une façon ou d'une autre n'est pas en soi fonctionner comme œuvre d'art. (...) Les choses fonctionnent comme œuvres d'art seulement quand leur fonctionnement symbolique présente certaines caractéristiques. Notre pierre dans un musée de géologie acquiert des fonctions symboliques à titre

d'échantillon de pierres d'une période, une origine, ou une composition données, mais elle ne fonctionne pas alors comme œuvre d'art¹¹³ ». Ainsi, de la même manière, des mouvements de danses sociales et religieuses qui seraient présentées sous forme de films dans un musée d'anthropologie n'auraient pas la même fonction que lorsqu'ils sont effectués dans la vie ordinaire ni celle qu'ils auraient s'ils étaient inclus dans une œuvre chorégraphique. De même, les mouvements couramment effectués pour faire traverser des piétons, saluer un ami, exprimer sa surprise lors d'une rencontre inattendue, ou même ceux qui ne sont pas symboliques, comme ceux de ramasser un objet qu'on a laissé tomber, de s'écarter soudainement au passage d'un vélo ou de réajuster sa jupe après un coup de vent peuvent recevoir du fait de leur présentation sur scène un fonctionnement symbolique esthétique.

On pourrait alors penser que cette analyse n'apporte rien au contextualisme esthétique quant à la question du statut de la danse : « il y a danse » quand des mouvements, ordinaires ou non, sont présentés dans certains contextes. Mais ce serait se méprendre quant à la préoccupation principale de Goodman – qui n'est ni la définition de l'art ni la détermination du statut artistique de certains objets en fonction de leurs relations contextuelles – et cela reviendrait à négliger son apport significatif à l'esthétique philosophique, à savoir un réel examen approfondi de la manière dont les œuvres d'art fonctionnent. Le fonctionnalisme, sans orienter la réflexion vers l'essence de l'art ou se cantonner à la fixation des conditions contextuelles légitimant le statut artistique et chorégraphique de certaines productions, se détourne du « ce que » pour s'intéresser de très près au « comment », en proposant une liste de symptômes de l'esthétique :

La question de savoir quelles caractéristiques au juste distinguent, ou sont des indices de, la symbolisation (qui constitue le fonctionnement en tant qu'œuvre d'art) appelle une étude attentive à la lumière d'une théorie générale des symboles. (...) je risque l'idée qu'il y a cinq symptômes de l'esthétique : la densité syntaxique (...), la densité sémantique (...), une saturation relative (...), l'exemplification (...), la référence multiple et complexe (...) ¹¹⁴.

S'ils sont présentés comme des symptômes, c'est précisément parce qu'ils ne prétendent pas définir l'art, comme le souligne la distinction wittgensteinienne entre

¹¹³ *Ibid.* p. 90-91.

¹¹⁴ *Ibid.* p. 91.

symptôme et critère ¹¹⁵, que l'on peut résumer ainsi : « un critère a une portée définitionnelle, il fournit une justification épistémique, alors qu'un symptôme est un simple indice empirique qui indique ou renforce ¹¹⁶. » Le problème de Goodman n'est pas de spécifier l'art en rassemblant des critères essentialistes ou contextualistes, mais d'observer attentivement sa manière d'être, ou plutôt, de faire. L'auteur affirme en effet : « Dire ce que fait l'art n'est pas dire ce qu'est l'art ; mais je suggère que dire ce que fait l'art nous intéresse tout particulièrement et au premier chef ¹¹⁷. »

À cet égard, ce que la danse fait consiste généralement à exemplifier des propriétés littérales, en montrant différents types de corps, leurs déplacements dans l'espace, la souplesse, la vélocité, l'agilité, l'équilibre, la puissance, la dépense énergétique, la précision, la mémorisation, la synchronisation dont ils sont capables, mais aussi des propriétés métaphoriques, en exprimant toute une variété de traits de caractère, d'idées, d'humeurs, d'émotions, de sentiments humains ou de propriétés fictives et imaginaires. La référence à ces propriétés est « dense » dans la mesure où la plupart des qualités gestuelles sont pertinentes symboliquement, ce qui n'est pas le cas pour tous les symboles : ainsi, tandis que différents types de police ne modifient pas la signification d'une phrase langagière, les différentes manières d'exécuter une phrase chorégraphique sont sémantiquement décisives. Très souvent en effet, du point de vue de la signification et de la compréhension de la danse, les diverses qualités interprétatives, la variété des manières d'effectuer les mouvements comptent autant, sinon plus, que les mouvements eux-mêmes : de la même façon que les variations de tempo et les nuances musicales peuvent exprimer des propriétés variées en musique et modifier considérablement l'appréhension que nous en avons, des mouvements peuvent procurer des impressions très diverses selon qu'ils sont effectués avec lenteur et fluidité ou de manière hachée et vive.

3. 1. 2. Forme et contenu.

La fine attention de Goodman à ces conditions et modes de fonctionnement symboliques rend justice au fait qu'en art, et en danse en particulier, l'intérêt de la symbolisation concerne aussi bien la forme que le contenu, si tant est qu'on puisse les

¹¹⁵ Wittgenstein L., *Le Cahier bleu et le Cahier brun*, tr. fr. M. Goldberg et J. Sackur, Paris, Gallimard, 1996, p. 67.

¹¹⁶ Morizot J., « Symptôme », in Morizot et Pouivet (dir.), 2007, p. 433.

¹¹⁷ Goodman, *op. cit.* p. 93.

dissocier. L'auteur souligne l'importance artistique de la manière de symboliser en affirmant la chose suivante :

(...) on ne peut traverser simplement le symbole pour aller à ce à quoi il réfère (...); on doit constamment prêter attention au symbole lui-même, comme on le fait quand on regarde des tableaux ou quand on lit de la poésie. Cette importance donnée à la non-transparence d'une œuvre d'art, à la primauté de l'œuvre sur ce à quoi elle réfère, loin d'impliquer déni ou indifférence pour les fonctions symboliques, dérive de certaines caractéristiques de l'œuvre comme symbole ¹¹⁸.

En général, dans la vie quotidienne, la manière précise dont un ami tend le bras et l'index pour nous montrer quelque chose ne retient pas notre attention, à partir du moment où ce geste remplit sa fonction et est bien compris comme désignant quelque chose : dans ce cas, en des termes goodmaniens, nous « traversons le symbole pour aller à ce à quoi il réfère ». Mais présenté à un public dans le cadre d'un spectacle de danse, l'effectuation d'un geste de ce genre peut devenir importante en elle-même : observé pour les différentes propriétés littérales qu'il peut exemplifier, le geste fonctionne alors d'une autre manière, esthétique. De même, la représentation picturale de ce geste éloquent et clair effectué par le Christ dans *La Vocation de St Matthieu* (1599-1600) du Caravage n'a pas pour seule fonction d'illustrer l'interpellation de Matthieu : répété timidement et de manière plus contenue par St Pierre, il participe à un réseau de relations de gestes et de regards qui guident la lecture diachronique du spectateur. Très ressemblant à celui de la *Création d'Adam* (1508-1512) de Michel-Ange, ce geste de la main relie la partie gauche du tableau, apparentée à une scène de genre, à la partie droite où se trouvent les personnages bibliques, dont St Pierre qui symbolise la présence de l'Eglise et son rôle de médiatrice entre Dieu et les hommes. Ainsi les œuvres d'art ne sont-elles pas transparentes : face à elles, nous ne nous demandons pas seulement ce qu'elles signifient ou ce à quoi elles font référence, mais nous sommes attentifs à leur manière d'être et de fonctionner, c'est-à-dire aux symboles grâce auxquels elles réfèrent et signifient. La contribution remarquable du fonctionnalisme goodmanien à l'esthétique est d'offrir de rigoureux moyens d'exploration de ces caractéristiques du fonctionnement des œuvres d'art. Dans un tel cadre, la réponse à la question « quand y a-t-il danse ? » est loin d'énumérer des traits essentiels ou de se résumer à un examen

¹¹⁸ *ibid.* p. 92-93.

des éléments contextuels qui déterminent le fonctionnement de la danse en tant qu'art, mais elle permet de répondre aux questions de savoir ce que la danse fait et comment elle le fait, grâce à une observation directe de ses symptômes. Ce point fera l'objet de la partie sur l'expression chorégraphique.

3. 1. 3. Propriétés intrinsèques et extrinsèques.

Toutefois, l'insistance sur les manières de symboliser et la défense de la primauté de l'œuvre sur ce à quoi elle fait référence ne nous reconduit pas au formalisme, comme on pourrait le croire. Goodman voit aussi bien les limites d'un intérêt exclusif pour les propriétés intrinsèques des œuvres au détriment de ce à quoi elles réfèrent que le risque adverse d'une importance excessive accordée à des éléments avec lesquels les œuvres sont en relation, qui ne les concernent donc qu'indirectement – voire pas du tout (pouvant mener à attribuer, à tort, une signification et un statut artistique à certains objets). En résumant les problèmes définitionnels que nous avons examinés précédemment, l'auteur écrit ainsi :

Si nous acceptons [la] doctrine formaliste ou puriste, nous avons l'air de dire que le contenu [des] œuvres (...) n'importe pas vraiment et qu'on ferait mieux de l'oublier. Si, au contraire, nous rejetons la doctrine, nous avons l'air de soutenir que ce qui compte n'est pas exactement ce qu'est une œuvre, mais des tas de choses qu'elle n'est pas. Dans le premier cas, nous semblons plaider en faveur de la lobotomie sur de nombreuses grandes œuvres ; dans l'autre, nous semblons pardonner l'impureté dans l'art, en mettant l'accent sur l'extrinsèque ¹¹⁹.

Cette affirmation permet de clarifier deux points importants : premièrement, la danse n'est pas moins « symbolique » au sens goodmanien du terme que les autres arts communément désignés comme « abstraits » ou formels – et ce, même dans ses courants les plus puristes ; deuxièmement, la distinction entre les propriétés internes ou intrinsèques des œuvres et leurs propriétés externes ou extrinsèques, telle qu'elle confronte le formalisme à ses opposants, est problématique et devrait être abandonnée.

¹¹⁹ *Ibid.* p. 82.

Prenons le premier point. Que de nombreuses œuvres chorégraphiques ne fonctionnent ni de manière représentationnelle, comme dans le cas de la peinture figurative, ni de manière narrative, comme le font des ballets romantiques tels que *Casse-Noisette* et *Le Lac des Cygnes* n'est pas une raison de penser qu'elles sont privées de symboles. Comme nous l'avons brièvement annoncé plus haut, la danse fonctionne le plus souvent sur le mode de l'exemplification. Celle-ci est métaphorique lorsqu'elle réfère à des émotions, des sentiments, des idées, des faits imaginaires. Les chorégraphies ne représentent pas des personnes tristes ou joyeuses de la même manière que dans des portraits picturaux ; elles ne racontent pas non plus nécessairement des histoires féériques. Elles exemplifient un panel extrêmement large de propriétés (notamment émotionnelles, comme la tristesse ou la joie) au moyen de mouvements qui y font référence tout en étant « qualitativement » empreints : nous disons ainsi d'une gestuelle qu'elle est triste parce qu'elle « possède » la tristesse en raison de son caractère lent et fébrile et parce qu'elle réfère à la tristesse par ces propriétés de lenteur et de fébrilité.

La danse rejoint en cela les autres arts abstraits, telle que la musique ou certains courants de la peinture : « (...) il n'y a pas que les œuvres représentationnelles qui soient symboliques. Une peinture abstraite qui ne représente rien, et qui n'est en rien représentationnelle, peut exprimer, et ainsi symboliser, un sentiment ou une autre qualité, une émotion ou une idée ¹²⁰ » dit Goodman. Ceci s'applique-t-il aussi aux œuvres formalistes de Cunningham dont l'intention était de ne renvoyer qu'à la danse elle-même et de n'exprimer aucune émotion ? Dans ces cas où ne sont manifestes que des déplacements dans l'espace et les caractéristiques physiques du mouvement, n'est-il pas justifié de ne se rapporter qu'aux propriétés intrinsèques des œuvres, et non à quelque chose d'extérieur qu'elles symboliseraient et exprimeraient ? Expliquant les intentions formalistes en peinture, Goodman affirme qu'après tout :

Le puriste rejette l'expressionnisme abstrait aussi bien que les œuvres représentationnelles pour la raison précise suivante : l'expression est une façon de symboliser quelque chose en dehors de la peinture (...). Dans cette perspective, pour qu'une œuvre soit un exemple d'art « pur », d'art sans symboles, elle ne doit ni

¹²⁰ *Ibid.* p. 83.

représenter, ni exprimer (...). (...) une œuvre non représentationnelle, non expressive, possède uniquement des propriétés internes ¹²¹.

Si c'était juste, les pièces chorégraphiques formalistes ainsi que les performances les plus réductrices de l'avant-garde postmoderne n'auraient ainsi d'autres propriétés qu'intrinsèques, et il serait inapproprié de leur attribuer un fonctionnement symbolique et de les relier à autre chose. Mais premièrement, il se trouve que ce sont là des cas d'exemplification littérale, dans lesquels les mouvements montrent des éléments formels tels que des relations dans l'espace, ce qui nous permet de soutenir avec Goodman qu'elles ont bien un fonctionnement symbolique. En effet, l'auteur écrit : « Une œuvre d'art, pour être libre de toute représentation et expression, est encore un symbole, même si elle ne symbolise ni des choses, ni des gens, ni des sentiments, mais certains aspects de forme, couleur, texture, qu'elle fait ressortir ¹²². » Et deuxièmement, comme nous l'avons vu dès les objections au formalisme et plus longuement au sujet de *Room Service*, même les cas les plus épurés d'œuvre chorégraphique ont des propriétés extrinsèques telles que, « être-liée aux-théories-anti-illusionnistes » ou bien, si l'on considère *Duets* de Cunningham, « être-crée-à-New-York en 1980 », « être-postérieure-à-Walkaround-time » ou « être-antérieure-à-EyeSpace ». Certaines de ces propriétés extrinsèques étant fondamentales pour l'appréciation et la catégorisation des œuvres, nous avons vu que le formaliste avait tort de réduire la danse à un agencement de propriétés intrinsèques directement accessibles à la perception. Goodman le confirme en écrivant : « Ce n'est pas parce qu'on est débarrassé de la représentation et de l'expression que, pour autant, on se retrouve débarrassé des propriétés externes ou extrinsèques ¹²³. »

Ces observations nous mènent au deuxième point : c'est faire fausse route que de distinguer entre des propriétés internes et externes, ou dans une autre terminologie entre des propriétés formelles et des propriétés liées à un contexte, une signification, un contenu. Ainsi qu'en témoignent les diverses tentatives de définition examinées plus haut, une perspective consistant à isoler la danse et à appréhender ses propriétés formelles indépendamment de toute relation à une extériorité ne vaut pas mieux que des perspectives radicalement opposées dans lesquelles les œuvres sont moins importantes que leurs relations à d'autres choses (une relation à notre concept de danse

¹²¹ *Ibid.* p. 83-84.

¹²² *Ibid.* p. 88.

¹²³ *Ibid.* p. 84.

dans la théorie de l'usage, une relation à des entités qui lui ressemblent dans la théorie des airs de famille, une relation à une histoire, à une théorie artistique, à une institution, à l'esprit d'une époque dans les différents types de contextualisme). D'un côté comme de l'autre, on exclut quelque chose : la signification et les éléments contextuels d'une part, et d'autre part les caractéristiques qui font la spécificité de la danse. Soit on met l'accent sur une expérience perceptive immédiate, sensible, affective et subjective ; soit on surintellectualise la danse en invoquant des données cognitives qui font peu de cas des caractéristiques des mouvements corporels et de l'impact qu'ils ont sur notre perception et nos émotions. On condamne tantôt la danse au relativisme et au subjectivisme d'appréciations qui ne peuvent être que des jugements de goût, et tantôt on perd de vue la réalité de la danse, en s'intéressant à nos usages langagiers ou en recherchant une objectivité au moyen de critères qui valent pour tous les arts (contextualisme).

Il faudrait alors admettre que la danse possède à la fois des propriétés intrinsèques et extrinsèques, ou même que la distinction n'a pas de sens dans la mesure où toute propriété est à la fois interne et externe, selon la perspective envisagée. En effet, en tant que ce sont celles des œuvres considérées, les propriétés de la danse peuvent toutes être tenues pour internes : les éléments d'une composition (phrases, directions, enchaînement, rythme, vitesse, etc) sont bien des propriétés de telle œuvre en particulier, dont l'agencement unique la caractérise, elle et elle seule. Mais sous un autre angle, chacune de ces propriétés peut être mise en relation avec d'autres choses : avec le rythme et le phrasé d'une musique, des humeurs, des émotions, des situations ordinaires, des sautilllements enfantins, etc. Voici ce que dit Goodman, au sujet de la peinture abstraite :

Il est probable que les couleurs et les formes d'une peinture sont à considérer comme internes ; mais si une propriété externe est une propriété qui relie la peinture ou l'objet à quelque chose d'autre, il faudra évidemment dire que les couleurs et les formes sont externes ; car la couleur ou la forme d'un objet ne sont pas seulement partagées avec d'autres objets, elles relient aussi l'objet à tous ceux qui ont des couleurs ou des formes identiques ou différentes ¹²⁴.

¹²⁴ *Ibid.* p. 84-85.

Si cette remarque est pertinente concernant la peinture, elle l'est aussi au sujet de la danse, dont les propriétés les plus élémentaires, les propriétés spatiales, sont relationnelles. Ceci sera discuté plus loin dans cette partie, dans une section sur la notion d'espace, où sera opposée à l'internalisme kantien la conception de Henri Poincaré d'après laquelle l'espace n'est ni une réalité absolue, ni selon l'expression kantienne une « forme a priori de la sensibilité », mais une notion que nous acquérons grâce à nos sens et à nos déplacements relativement aux objets qui nous entourent.

Ici, on peut simplement noter qu'il n'y a pas grand sens à parler de propriétés intrinsèques à propos d'un art dans lequel les éléments les plus « purs » ou « formels » d'après les artistes sont des propriétés spatiales, c'est-à-dire des *relations* entre différentes positions et attitudes du corps, entre différents points de la scène et entre différents interprètes : les spectacles de Cunningham, notamment celui au titre significatif *Points in Space* (1984) sont particulièrement illustratifs de cet intérêt quasi exclusif (au détriment de l'expression émotionnelle) pour les configurations spatiales, pour la possibilité d'une reconfiguration radicale, décentrée et multidirectionnelle de la scène et pour les effets perceptifs que ces nouveaux agencements engendrent du point de vue du public.

Sans doute peut-on affirmer qu'il n'y a pas dans la danse de propriété qui ne soit pas relationnelle : le plus simple mouvement parcourt une succession de positions et marque des relations d'une certaine nature entre des points A, B, C, etc. Les positions et les mouvements de bras bien définis dans la codification classique, mais aussi ceux d'autres styles chorégraphiques, sont en relation précise avec des positions et des mouvements de jambes correspondants : ces associations motrices de bras et de jambes constituent en un sens une organisation logique permettant l'équilibre, la rotation rapide, le contrôle des sauts, le dégagé des jambes. Par exemple, un mouvement d'ouverture du bras est relié au reste du corps pour lui donner l'élan nécessaire à l'exécution d'un tour sur pointe ou demi-pointe. La danse requiert de maîtriser cet ensemble de relations complexes : avant même de se mettre en mouvement, un danseur doit être conscient qu'il relie les différentes parties de son corps de la manière dont l'exige la posture permettant aux différents gestes techniques d'être effectués correctement. Et à supposer même qu'un performer soit seul et demeure parfaitement immobile sur scène, sa présence à tel endroit précis serait déjà une manière d'instaurer une relation avec les bords de la scène et avec les spectateurs : l'effet expressif n'est pas le même selon qu'il se tient au fond, au centre, sur le devant, ou sur un côté. Nous reviendrons plus longuement sur ces considérations qui visent à souligner combien tout

est affaire de relations dans la danse. Une réflexion sur les propriétés extrinsèques sera particulièrement approfondie dans les chapitres 6 et 7.

Ici, il s'agit simplement d'essayer de montrer pourquoi les analyses de la danse qui présupposent pour une raison ou pour une autre une distinction entre des propriétés internes ou formelles et externes ou contextuelles ne peut être satisfaisante. La danse est étrangère à ces dichotomies terminologiques parce que sa nature est typiquement relationnelle. Son médium étant le corps en mouvement, elle réunit des propriétés spatiales et temporelles, physiques et mentales et rend indissociable ce qui serait de l'ordre de la forme d'une part et d'autre part de l'ordre du contenu, de la signification. Les mouvements *incarnent* leur signification tout en y faisant référence. Dès lors, où situer précisément la limite entre les éléments intrinsèques et les éléments extrinsèques d'une œuvre ? C'est seulement dans la mesure où elles appartiennent à une œuvre que des propriétés chorégraphiques sont internes. Penser qu'elles ne sont en relation avec rien n'a pas de sens : tout mouvement est en relation avec le chorégraphe qui l'a conçu, le danseur qui l'exécute, le contexte dans lequel il est effectué, le spectateur qui l'observe. D'un côté, on ne voit pas très bien comment décider où s'arrête le caractère formel de la danse, car tout est affaire de formes prises par des corps en mouvement, mais de l'autre on ne peut ignorer ce que les différents styles chorégraphiques, selon les périodes de l'histoire, expriment : bien qu'il ait cherché à éviter l'expression des émotions, Cunningham a introduit, au moyen de ses distributions spatiales à partir de procédés de hasard, des propriétés expressives toutes nouvelles dans l'histoire de la danse.

La difficulté d'isoler dans une œuvre ce qui serait purement interne, formel ou non expressif est bien saisie par Goodman, à propos de la peinture abstraite :

On rejette parfois les termes « interne » ou « intrinsèque » pour préférer celui de « formel ». Mais le formel dans ce contexte ne peut concerner la forme seule. Il doit inclure la couleur et, s'il inclut la couleur, quoi d'autre encore ? La texture ? La taille ? Le matériau ? Bien sûr, on peut à volonté énumérer les propriétés qu'on doit appeler formelles ; or le « à volonté » trahit le problème précis qui nous occupe. La base rationnelle, la justification, s'évanouit. Les propriétés qu'on a laissées de côté parce que non formelles, on ne peut plus les caractériser comme étant toutes celles, et rien que celles, qui relient la peinture à quelque chose qui lui est extérieur. Aussi sommes-nous à nouveau confrontés à la question de savoir quel *principe* est impliqué, s'il en est un –

c'est-à-dire la question de savoir comment on distingue du reste les propriétés qui importent dans une peinture non représentationnelle, non expressive ¹²⁵.

En danse, comment séparer les formes successives dessinées par les corps dans l'espace du mouvement quasiment ininterrompu qui les relie entre elles ? Comment considérer le mouvement indépendamment des qualités avec lesquelles il est effectué (de vitesse, d'ampleur, etc.) ?

En définitive, le fait que la distinction entre ce qui est formel et ce qui ne l'est pas n'ait en général pas grand sens – bien qu'on ne puisse réduire la danse à un ensemble de pures formes dépourvues de contenu, de signification, et de relations contextuelles – achève de rendre compte des limites des définitions fortement essentialistes ou fortement contextualistes : la nature de la danse ne peut être totalement cernée ni par une conception qui ne voit en elle qu'une composition de mouvements organisés et agréables pour la perception immédiate, ni par une théorie qui, la considérant à travers de trop nombreux filtres cognitifs, n'est plus suffisamment attentive à ses propriétés perceptives ou risque au contraire d'y voir des choses qui n'y sont pas, en la « sur-interprétant ». Cet art requiert d'embrasser ses formes en tant qu'elles exemplifient, littéralement ou métaphoriquement, des relations diverses : spatio-temporelles, physiques et mentales, contextuelles. Comme pour les autres arts, il faut toujours tenir compte à la fois de la forme et de sa fonction, ou de son fonctionnement symbolique. C'est en gros l'idée défendue par Noel Carroll dans l'affirmation suivante :

(...) l'appréciation formelle et la reconnaissance des qualités [expressives/et ou esthétiques] vont souvent de pair. Il arrive très fréquemment que la recherche des structures implique que soient discernés les choix artistiques sur lesquels surviennent les qualités esthétiques saillantes, tout comme l'attention aux qualités esthétiques d'une œuvre se révèle généralement adaptée à la découverte de ses caractéristiques formelles¹²⁶.

Il est donc tout aussi inapproprié de considérer la danse comme une simple organisation plaisante de formes mouvantes que de penser qu'il faut pour la comprendre plaquer sur elle un ensemble d'informations cognitives en tenant pour secondaires ses propriétés perceptives.

¹²⁵ *Ibid.* p. 85.

¹²⁶ Carroll N., (2001) art. cit., in Cometti, Morizot et Pouivet (éd.), (2005), *op. cit.* p. 138-139.

3. 1. 4. Bilan.

À l'écart des définitions de l'art dont les perspectives opposées sont trop partielles, Goodman met en lumière la nature de l'art en montrant que sa raison d'être réside dans certains modes de fonctionnement. Sa conception justifie la conviction que, de la même manière qu'on ne peut réunir un ensemble satisfaisant de caractéristiques internes propres à la danse et qui vaudraient pour tous les types de spectacle, on ne peut se contenter tout à fait d'une attitude consistant à admettre comme de la danse tout ce qui est décrété en être, pour des raisons institutionnelles ou relatives aux intentions des artistes. Le philosophe déclare en effet :

La littérature esthétique est encombrée de tentatives désespérées pour répondre à la question « Qu'est-ce que l'art ? » Cette question (...) s'aggrave (...) avec la promotion de l'art dit environnemental et conceptuel. (...) 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 conviction¹²⁷.

Comme nous l'avons vu, la solution alors n'est pas de rechercher de nouvelles réponses, mais plutôt de reformuler la question. Goodman écrit :

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 (...) « Quand y a-t-il art ? » Ma réponse : exactement de la même façon qu'un objet peut être un symbole – par exemple, un échantillon – à certains moments et dans certaines circonstances, de même un objet peut être une œuvre d'art en certains moments et non en d'autres. À vrai dire, un objet devient précisément une œuvre d'art parce que et pendant qu'il fonctionne d'une certaine façon comme symbole¹²⁸.

¹²⁷ Goodman, *op. cit.* p. 89-90.

¹²⁸ *Ibid.* p. 90.

Dès lors, la différence pertinente n'est pas à établir entre des mouvements ordinaires ou pratiques et des mouvements dansés intensément expressifs, comme le supposaient les conditions de Beardsley. Elle n'est pas non plus à marquer entre ce qui se déroule à l'intérieur et à l'extérieur d'une salle de spectacle : d'une part en effet, des spectacles de danse ont eu lieu dans des gares dès l'époque de Cunningham, mais aussi dans les rues de nombreuses villes, tel que le solo contemporain *30x30* de Paul-André Fortier, et d'autre part, a contrario, les déplacements de techniciens installant ou désinstallant du matériel sur scène avant ou après un spectacle ne doivent pas être pris pour des performances postmodernes (bien que rien ne les en distingue).

La différence significative est plutôt entre des moments où tout mouvement remplit une fonction symbolique et des moments où il ne le fait pas. Il suffirait aujourd'hui de laisser entrer des spectateurs dans une salle dès le moment de l'installation technique pour qu'ils pensent qu'il s'agit du spectacle. Et en évoluant dans une gare, une compagnie de danse de Cunningham n'effectue pas systématiquement une performance artistique : il se peut aussi qu'elle aille prendre le train. Les gestes que l'on effectue lorsque l'on passe un coup de balai ont généralement pour fonction première de ramasser la poussière mais n'ayant plus du tout, face à un public, d'utilité ménagère, ils peuvent servir à exemplifier des propriétés expressives gracieuses et rythmiques, répétitives. Lorsque les mouvements du fameux Haka de certains rugbymen sont effectués par des femmes dans le court hommage de Preljocaj à ce sport, il est évident que leur fonction n'est plus alors d'intimider des adversaires au début d'une rencontre sportive. Et les quelques gestes d'une chorégraphie effectués par des danseurs professionnels pour un film publicitaire remplissent avant tout une fonction commerciale assez éloignée des propriétés qui doivent être exemplifiées devant un public le soir d'une représentation. Ainsi la publicité Air France utilisant un extrait du *Parc* de Preljocaj souligne-t-elle surtout le caractère aérien du duo au moment où le danseur tourne rapidement sur lui-même, emportant dans ce mouvement la danseuse accrochée à son cou ; il s'agit moins ici d'exemplifier le sentiment amoureux habituellement exprimé dans le spectacle que d'évoquer un envol semblable à celui des avions. Dans un solo présenté en Avignon, une danseuse enchaînait de manière continue des gestes hétérogènes et aisément identifiables par tous : de la démarche caractéristique des primates à des citations de chorégraphies célèbres en passant par la gestuelle de Mickaël Jackson, l'idée exemplifiée par ce spectacle remarquable constitue la parfaite illustration de la thèse de Goodman appliquée à la danse, à savoir que tout

type de mouvement est susceptible de fonctionner esthétiquement, reléguant alors au second plan toute autre fonction qu'il remplit habituellement.

En un sens, la conception de Goodman, en ne se voulant ni essentialiste ni franchement contextualiste, parvient tout de même à conserver et à combiner l'avantage de chaque théorie : en choisissant de « définir une propriété stable en termes de fonction éphémère » ¹²⁹, elle tient compte à la fois *des objets* dont la fonction nous intéresse et du fait que cette fonction est active *dans certaines conditions*. L'auteur écrit : « (...) qu'un objet soit de l'art – ou une chaise – dépend de l'intention ou du savoir qu'il fonctionne, parfois ou habituellement, toujours ou exclusivement, comme tel ¹³⁰ ». Incompatible avec la volonté de classer définitivement les objets dans certaines catégories, l'attention à leurs fonctionnements variés évite à la fois la prétention excessive du projet de réunir un ensemble de critères définitionnels nécessaires et suffisants et le risque d'attribuer un pouvoir démesuré et arbitraire aux intentions et institutions du monde de l'art. Les symptômes goodmaniens « ne fournissent aucune définition, encore moins une description complète (...). La présence ou l'absence d'un ou plusieurs de ces symptômes ne permet pas de qualifier ou de disqualifier quoi que ce soit comme esthétique ¹³¹ ».

En somme, ce que les symptômes de l'esthétique offrent à la philosophie analytique, ce sont des instruments efficaces et précis pour comprendre ce que font les danseurs et les manières dont ils le font : dans certaines conditions, leurs mouvements exemplifient littéralement et métaphoriquement une variété de propriétés. Cette conception fait renaître en esthétique les espoirs ontologiques les plus vifs. Le réaliste se réjouit de pouvoir s'intéresser aux propriétés esthétiques, et s'empresse de caractériser leur nature et leur statut.

¹²⁹ *Ibid.* p. 93.

¹³⁰ *id.* p. 93.

¹³¹ *Id.* p. 92.

3. 2. Le réalisme esthétique.

3. 2. 1. Contre le subjectivisme et le relativisme.

Qu'il n'y ait aucun principe interne faisant de la danse ce qu'elle est de manière permanente ne mène pas nécessairement à des conclusions anti-réalistes ou relativistes d'après lesquelles le contenu esthétique, la signification et la valeur artistique d'une œuvre chorégraphique sont relatifs à ceux qui la perçoivent (individuellement ou en groupe). Que nous puissions dire des mouvements du Haka qu'ils exemplifient la virilité, l'agressivité, la rage de vaincre et l'intimidation ou qu'ils sont sexy, précis et parfaitement synchronisés selon qu'ils sont effectués par des joueurs avant un match de rugby ou sur une scène par les danseuses du ballet Preljocaj ne signifie pas que nous attribuons ces propriétés comme bon nous semble, en fonction seulement de notre perception, de notre volonté, de nos croyances subjectives et de paramètres contextuels. Qu'un objet ou qu'un mouvement puisse parfois fonctionner comme œuvre d'art et parfois non, comme c'est le cas des mouvements « piétons » de l'avant-garde postmoderne, n'implique pas que ce que nous en disons dépende uniquement de notre décision de regarder cet objet ou ce mouvement d'une manière ou d'une autre selon les circonstances et les contextes. Les éléments contextuels seuls ne permettent pas de décider du fonctionnement esthétique ou non esthétique d'un objet.

Le fonctionnalisme goodmanien, s'il est incompatible avec des versions fortes d'essentialisme et de contextualisme au sujet des œuvres d'art, ne l'est pas avec des versions plus modérées qui soutiennent la possibilité d'une expérience esthétique appropriée en incluant à la fois ses aspects cognitifs et ses aspects perceptifs, affectifs et émotionnels. D'une part, pour un contextualiste comme Levinson en effet, nous ne pouvons pas à tout instant attribuer de manière adéquate n'importe quel ensemble de propriétés à ce que nous voulons : « Quelle que soit notre théorie de l'art, il faut qu'on entre en relation avec ce qui est réellement dans l'œuvre, que cette relation soit établie précisément à travers les formes et les structures (c'est-à-dire les mots, les couleurs, les sons, les formes) qui sont le cœur et l'âme de l'œuvre, et dont toutes les autres qualités et significations dépendent ¹³². » En affirmant cela, l'auteur rejoint l'insistance goodmanienne sur la non-transparence des œuvres et la nécessité d'en observer attentivement le fonctionnement. Le contenu et la signification des œuvres dépendent

¹³² Levinson, (2005), art. cit. p. 457.

aussi bien de leur forme manifeste que de leur contexte d'apparition. Levinson défend un objectivisme dans lequel le contexte permet de repérer et de comprendre les intentions qui rendent possible les entités que sont les œuvres d'art : des structures historiques et significatives. D'autre part, pour un essentialiste modéré, il ne s'agit pas de dégager des propriétés internes définissant l'art, mais de montrer que les propriétés esthétiques sont relationnelles : les propriétés qui font de la danse ce qu'elle est, qui déterminent son fonctionnement et sa nature spécifiques, sont reliées à des intentions humaines et à un contexte. Le caractère relationnel de ces propriétés ne les rend pas moins réelles : ce sont bien des propriétés des œuvres, mais qui supposent une relation à d'autres choses.

De telles conceptions modérées de contextualisme et d'essentialisme, associées aux outils goodmaniens permettant de déterminer quand une entité fonctionne comme œuvre d'art, autorisent à soutenir la thèse que les propriétés esthétiques, et notamment chorégraphiques, sont réelles et relationnelles, et qu'elles ne sont pas relatives à des projections, expériences et appréciations subjectives. En effet, que Goodman ne recherche pas l'essence de l'art ne le conduit pas à étudier les attitudes esthétiques des spectateurs mais à examiner de près les objets dont il veut mettre en lumière le fonctionnement. Or, d'après Roger Pouivet :

(...) ces conditions de fonctionnement esthétique d'un objet concernent des propriétés *possédées* par l'objet *en tant que symbole* et pas des réactions esthétiques (...). Ce qui fait que tel ou tel objet fonctionne esthétiquement, ce sont des propriétés qu'il possède, même si ces propriétés ne sont que des symptômes, c'est-à-dire ne sont pas, dans le cas où il s'agit d'un artefact, des *critères* du fait que l'objet est une œuvre d'art ¹³³.

La danse possède bien les propriétés que nous lui attribuons, même si ces propriétés ne lui sont pas intrinsèques, c'est-à-dire ne la caractérisent pas absolument, nécessairement et indépendamment de leur relation avec nous. Nous pouvons parler des œuvres de danse de manière objective et correcte, en nous prononçant sur ce qu'elles sont réellement, sans que cela suppose d'avoir accès à une essence de la danse, à quelque chose qu'elle serait en elle-même et qui vaudrait pour toutes les œuvres. Les symptômes de l'esthétique, en permettant de déterminer précisément ce qui fait le fonctionnement d'une entité comme œuvre d'art, témoignent de la possibilité d'une

¹³³ Pouivet R., *Esthétique et logique*, (1996), *op. cit.* p. 170.

ontologie de la danse qui ne soit pas nécessairement essentialiste. Nous caractérisons la danse en examinant les propriétés que les mouvements exemplifient dans certaines circonstances, c'est-à-dire les propriétés que les mouvements possèdent tout en y faisant référence, littéralement ou métaphoriquement. Ainsi :

Nous pouvons dire pourquoi nous attribuons à tel objet telles propriétés sans pour autant prétendre qu'il possède certaines propriétés essentielles ou, à l'inverse, sans prétendre qu'on peut lui attribuer n'importe quelle propriété, par exemple parce que nous aurions telle ou telle expérience à son contact. Cela ne signifie pas non plus que ces propriétés existeraient indépendamment des objets auxquels on les attribue ou indépendamment du fait qu'on les attribue ¹³⁴.

Ce réalisme esthétique modéré est loin d'être la conception actuellement la plus répandue dans le monde de l'art, où règnent plus volontiers des opinions subjectivistes et relativistes d'après lesquelles chacun appréhende les œuvres à sa façon et peut en dire ce qu'il souhaite sans être en désaccord avec son voisin dont le point de vue n'est ni plus vrai ni plus faux que le sien, l'art étant une affaire de ressenti subjectif difficilement communicable. La danse est particulièrement sujette à ce genre d'affirmations, sans doute parce que son aspect corporel et souvent non narratif, joint à sa diversité stylistique et à la variété de ses contenus, la rendent apparemment impénétrable. Il faut bien admettre que de tous les arts, la danse n'est pas le plus populaire : on ne la comprend pas, elle ennue, elle ne raconte rien ou lorsqu'elle le fait, ce sont des histoires niaises de princesses. Pour beaucoup, la danse contemporaine est l'art de faire n'importe quoi avec un air sérieux et grave ; dès lors, on peut aussi en dire n'importe quoi avec un air grave, sérieux et profond. Certes, la danse n'est pas facile d'accès. Mais il n'y a pas de raison de penser qu'on ne puisse pas apprendre à la connaître. La danse comme les autres arts est constituée d'œuvres excellentes, bonnes, médiocres ou mauvaises, claires ou confuses, marquantes ou anodines, comiques ou dramatiques, académiques ou contestataires, novatrices. Elle couvre un large panel de préoccupations humaines exprimées au moyen de mouvements, de gestes et d'actions que nous pouvons apprendre à identifier. Ainsi, pour un réaliste, « les œuvres d'art possèdent bien certaines propriétés de fonctionnement symbolique ; on reconnaît qu'un objet est une

¹³⁴ *Ibid.* p. 171.

œuvre d'art au fait qu'on peut lui attribuer certaines propriétés¹³⁵ ». Plus nous connaissons la danse, plus nous avons des chances de l'appréhender correctement, d'être capable de discriminer les œuvres réussies de celles qui le sont moins et d'expliquer à partir de quels éléments nous faisons ces différences. Nous augmentons notre capacité à en percevoir les propriétés réelles et à formuler à leur sujet des jugements justes et sûrs : « Dire que c'est une affaire linguistique, ou avec Goodman que c'est une affaire symbolique, ne change rien au fait que ce soit une affaire ontologique, c'est-à-dire que nous nous engageons, par ce que nous disons, à assumer l'existence de certaines entités sur lesquelles nous quantifions¹³⁶ » soutient Pouivet.

Le tableau figurant sur la page suivante expose les idées principales du réalisme esthétique, avant que celles-ci ne soient exposées plus longuement.

¹³⁵ *Ibid.* p. 171.

¹³⁶ *Id.* p. 82.

RÉALISME ESTHÉTIQUE Propriétés esthétiques (réelles et relationnelles) REPRÉSENTANTS : R. Pouivet, E. Zemach.	APPRÉCIATION DES ŒUVRES JUSTIFICATION DE LEUR STATUT CHORÉGRAPHIQUE
	<p>Les propriétés déterminant le fonctionnement et la nature spécifiques de la danse ne lui sont pas intrinsèques (elles ne la caractérisent pas absolument, nécessairement) mais réelles (pas des projections subjectives de l'esprit) et relationnelles (intentionnelles, contextuelles).</p> <p>Propriétés à la fois expressives et cognitives.</p> <p>Thèse épistémologique du « monisme anomal » : notre description de la réalité esthétique d'une œuvre chorégraphique est irréductible à des termes décrivant une réalité physique.</p> <p>Survenance des propriétés esthétiques des œuvres sur leurs propriétés physiques -ou physico-phénoménales- (spatiales, formelles, structurelles) <i>et</i> contextuelles (cognitives, intentionnelles, historiques, culturelles...).</p> <p>Possible apprentissage en vue de l'identification correcte des propriétés esthétiques de la danse; cet art n'est pas condamné au subjectivisme et au relativisme de nos expériences et jugements esthétiques mais constitue une réalité indépendante de notre esprit et pouvant faire l'objet d'une connaissance véritable, dans de bonnes conditions. (Une réaction adéquate aux propriétés esthétiques d'une œuvre chorégraphique suppose, outre l'appréhension sensible, des facultés d'observation, des capacités intellectuelles et une possession de connaissances contextuelles pertinentes.)</p>
	FONCTIONNEMENT ET FINALITÉ DES ŒUVRES
	<p>L'œuvre de danse est un artefact constitué de mouvements spécifiques d'une certaine sorte et d'actions corporelles et intentionnelles fonctionnant esthétiquement (possédant des propriétés qui font d'elles des œuvres esthétiques).</p> <p>Thèse ontologique du physicalisme non-réductionniste : la danse n'est physiquement rien d'autre que des corps en mouvement, mais possède des propriétés esthétiques ne se réduisant pas à ces faits physiques et pouvant être appréhendées par un récepteur approprié.</p> <p>La différence esthétique entre une danse sirupeuse et une danse fulgurante est aussi une différence entre des propriétés non esthétiques de ces danses. Deux choses différentes sur le plan esthétique le sont aussi sur le plan des propriétés de premier ordre (les propriétés physiques et physico-phénoménales, c'est-à-dire que nous percevons).</p>
	POINTS FORTS
<p>Possibilité d'une expérience esthétique appropriée, avec inclusion des aspects cognitifs et des aspects perceptifs, affectifs et émotionnels. (Pas de réduction de la danse aux gestes physiques qui la composent. Pas de subjectivisme ou de relativisme des expériences et appréciations des propriétés chorégraphiques).</p> <p>Possibilité d'un discours objectif et correct sur ce que les œuvres de danse sont réellement, sans que cela suppose d'avoir accès à une essence de la danse, à quelque chose qu'elle serait en elle-même et qui vaudrait pour toutes les œuvres de danse.</p> <p>Possibilité de « dire pourquoi nous attribuons à tel objet telles propriétés sans pour autant prétendre qu'il possède certaines propriétés essentielles, ou, à l'inverse sans prétendre qu'on peut lui attribuer n'importe quelle propriété, par ex. parce que nous aurions telle expérience à son contact ».</p> <p>Plus nous connaissons la danse, plus nous avons des chances de l'appréhender correctement, d'être capable de discriminer les œuvres réussies de celles qui le sont moins et d'expliquer à partir de quels éléments nous faisons ces différences.</p>	

3. 2. 2. La survenance des propriétés esthétiques.

Le moyen sans doute le plus efficace et pertinent de décrire et de comprendre la relation entre ce que nous disons des œuvres de danse et ce qui en fait les œuvres qu'elles sont est la relation logique de survenance entre les propriétés physiques ou physico-phénoménales et les propriétés esthétiques. Utilisée en éthique ou en philosophie de l'esprit pour défendre l'irréductibilité des propriétés mentales aux propriétés physiques, cette relation descriptive caractérisée par Frank Sibley (qui n'a toutefois pas utilisé ce terme) est aussi utilisée pour défendre le réalisme esthétique : l'idée selon laquelle les propriétés esthétiques ne sont pas simplement des projections subjectives de l'esprit mais existent réellement dans le monde ¹³⁷.

La survenance répond à la question du statut des propriétés esthétiques et du rôle qu'elles jouent dans la transformation des mouvements en œuvres d'art : elle explique la manière dont nous percevons et attribuons les propriétés esthétiques à partir des propriétés physiques, mais aussi contextuelles des œuvres. Elle permet d'articuler sans les distinguer radicalement, mais sans non plus les assimiler totalement, les propriétés basiques, physiques (ou, comme il en était question plus haut, « formelles ») des corps en mouvement avec les propriétés esthétiques de la danse. Celles-ci sont réelles et extrinsèques : relationnelles, intentionnelles, contextuelles. Elles sont à la fois *expressives* et *cognitives*. Ce que sont et ce que signifient les ballets et les spectacles de danse ne peut pas être réduit aux mouvements et aux gestes physiques qui les composent. La danse consiste en des actions corporelles et intentionnelles possédant des propriétés qui font d'elles des œuvres esthétiques.

Dire que les propriétés esthétiques d'une chorégraphie (être joyeuse, triste, délicate, étonnante) sont survenantes signifie qu'elles dépendent de propriétés physiques des corps des danseurs en mouvement (dépendance), varient avec elles (covariation) mais ne leur sont pas réductibles (non-réductibilité) : « Qu'il s'agisse de la survenance de concepts, de propriétés, de phénomènes ou d'entités, la notion de base suppose que A survient sur B si et seulement si les variations de A co-varient avec les modifications de B, et si A dépend de B sans pour autant que A soit réductible (par identité) à B ¹³⁸. » Une danse harmonieuse, virulente, sirupeuse l'est en vertu d'autres

¹³⁷ Cette thèse est défendue par Roger Pouivet, dans Pouivet R., *Le réalisme esthétique*, Paris, PUF, L'interrogation philosophique, 2006.

¹³⁸ Pouivet R., « Compétence, survenance et émotion esthétique », in *Revue Internationale de Philosophie*, numéro 198, 1996, p. 641.

propriétés, qui ne sont pas esthétiques, dont elle dépend, avec lesquelles elle covarie, et auxquelles elle ne se réduit pas.

3. 2. 2. 1. Non-réductibilité.

Prenons la non-réductibilité, à savoir le fait que les propriétés esthétiques des mouvements ne se réduisent pas conceptuellement aux propriétés non esthétiques dont elles dépendent ontologiquement. La propriété d'être harmonieuse pour une chorégraphie peut être exemplifiée par de nombreuses autres chorégraphies de formes et de structures variées. Ainsi, c'est bien en vertu de sa structure physique particulière que nous disons de telle chorégraphie qu'elle est harmonieuse, même si ce caractère harmonieux n'est pas totalement assimilable ou identifiable à cette structure, dans la mesure où il peut avoir des instances multiples, dans d'autres œuvres. Et dans le cas de deux œuvres chorégraphiques dont l'une seulement est dite harmonieuse, nous inférons avec raison qu'elles n'ont pas les mêmes propriétés physiques. C'est parce qu'elles ne sont pas physiquement identiques qu'elles ne sont pas esthétiquement équivalentes. La différence esthétique entre une danse « sirupeuse » et une danse « fulgurante » est aussi une différence entre des propriétés non esthétiques de ces danses. Deux choses différentes sur le plan esthétique le sont aussi sur le plan des propriétés de premier ordre (les propriétés physiques et physico-phénoménales, c'est-à-dire que nous percevons).

3. 2. 2. 2. « Co-variation ».

Ceci permet de comprendre le concept de « co-variation » : en supposant qu'un chorégraphe modifie l'enchaînement des séquences gestuelles d'une œuvre ou en redistribue les rôles à de nouveaux danseurs physiquement plus entraînés, ces modifications auront vraisemblablement pour effet un changement des propriétés esthétiques de l'œuvre. Ainsi lorsque nous caractérisons les mouvements du Haka comme virils, combatifs, agressifs, et intimidants dans un cas et que nous admirons leur précision, leur synchronisation parfaite et leur légèreté plus féminine dans l'interprétation artistique de Preljocaj, nous témoignons de différences physiques dans les mouvements que nous observons : pour le dire dans des termes goodmaniens, cette

séquence de gestes fonctionne de deux manières différentes, en exemplifiant différents types de propriétés. La survenance montre que les qualités esthétiques d'une danse sont en relation étroite avec ses caractéristiques physiques, puisque les unes et les autres varient ensemble, mais elle préserve entre elles une différence conceptuelle.

3. 2. 3. « Monisme anomal » et physicalisme non-réductionniste.

Cet outil permet de défendre à la fois une thèse épistémologique et une thèse ontologique. Selon la thèse épistémologique du « monisme anomal »¹³⁹, notre description de la réalité esthétique d'une œuvre chorégraphique est irréductible à des termes décrivant une réalité physique. L'œuvre que nous regardons est bien une seule chose (d'où le terme de monisme), mais nous ne pouvons la désigner seulement en des termes physiques : nous utilisons par exemple des termes « émotionnels ». Selon la thèse ontologique du physicalisme non-réductionniste, la danse n'est physiquement rien d'autre que des corps qui bougent, mais elle possède des propriétés esthétiques qui ne se réduisent pas à ces faits physiques et qui peuvent être appréhendées par un récepteur approprié. Une appréhension inappropriée consisterait à percevoir les propriétés basiques d'une œuvre de danse sans être capable de les voir en tant qu'esthétiques : nous regardons alors des corps physiques en mouvement sans apprécier réellement le spectacle en tant qu'œuvre d'art chorégraphique. Autrement dit, nous voyons bien *ce que* les danseurs font mais nous sommes insensibles à la *manière* dont ils le font et, incapables de discriminer différentes qualités expressives, nous risquons *a fortiori* d'être aveugles aux *raisons* pour lesquelles ils le font ainsi.

Cette nuance entre les mouvements physiques, leur manière d'être (leurs qualités expressives) et leur raison d'être (leur signification, leur contenu), correspond en gros à une différenciation entre des propriétés de premier ordre, de deuxième ordre et de troisième ordre, que Roger Pouivet présente en gros de la façon suivante :

- Les propriétés de premier ordre sont les propriétés spatiales et formelles. Elles « permettent l'identification numérique des objets matériels grâce à leurs localisations, leurs formes dans l'espace et leurs couleurs¹⁴⁰ ». Dans la danse, cela concerne les mouvements physiques des corps, en un certain lieu et à un certain

¹³⁹ « Monisme, puisqu'il n'y a pas deux substances spirituelle et matérielle, et anomal parce qu'il n'y a pas pour autant réduction du mental au physique » écrit R. Pouivet dans « Survenances », in *Critique*, numéro 575, Avril 1995, p. 231.

¹⁴⁰ Pouivet R., *Le réalisme esthétique*, op. cit. 2006, p. 136.

moment. Désignés par le terme de « motions » par Beardsley, nous utiliserons la plupart du temps le terme de mouvement pour les nommer.

– Les propriétés de deuxième ordre surviennent sur les premières de la manière décrite plus haut, selon un rapport de dépendance, de covariation et de non-réductibilité. Elles sont réelles. Pour les identifier, nous considérons non seulement les propriétés formelles, structurelles, spatiales qui caractérisent une œuvre, mais aussi des propriétés spécifiques (le fait qu’il s’agisse d’une certaine sorte d’entité), fonctionnelles (qu’elle fonctionne d’une certaine manière), historiques, contextuelles, intentionnelles, etc. Ainsi la chorégraphie de Preljocaj intitulée *Annonciation* (1995) est-elle un artefact constitué de mouvements spécifiques d’une certaine sorte : des mouvements techniques, expressifs qui fonctionnent esthétiquement. Beardsley désigne ce type de mouvements par le terme de « movings » ; nous parlerons généralement de gestes. Ce sont les mouvements en tant qu’ils ont des propriétés relationnelles (dispositionnelles, intentionnelles, stylistiques, historiques, culturelles), et en tant qu’ils dépendent d’une réponse appropriée de la part des spectateurs.

– Les propriétés de troisième ordre sont évaluatives : « elles permettent d’évaluer une chose à l’intérieur d’une classe d’entités (une sorte de choses) à laquelle elle appartient ¹⁴¹ ». Survenant sur les propriétés de deuxième ordre, elles concernent la valeur particulière d’une œuvre par rapport à d’autres œuvres, par exemple en termes de simplicité et de justesse.

Ces trois ordres de propriétés sont traités dans les chapitres successifs de notre travail, de manière toutefois légèrement modifiée.

Dans le chapitre 2, l’intérêt pour la question de savoir *ce qu’est* la danse nous a conduit à évoquer souvent les propriétés basiques qui la constituent, formelles et spatiales. Il ressort des différentes étapes de la réflexion que les œuvres les plus « pures » ou épurées, celles dont l’expression des émotions est exclue, comportent à peu près toujours des mouvements corporels, même ordinaires et minimalistes, et des déplacements dans l’espace. Ces propriétés basiques, spatiales ne peuvent pas, comme nous avons tenté de le soutenir dans la première partie de ce chapitre, être considérées comme des propriétés internes ou formelles faisant l’objet d’une distinction radicale

¹⁴¹ *Ibid.* p. 136.

avec des propriétés extrinsèques des œuvres auxquelles elles appartiennent. Ce point fait l'objet, dans la fin du chapitre, d'une réflexion sur la nature relationnelle de l'espace et le rôle indispensable du mouvement dans notre acquisition de cette notion.

Le chapitre 5 porte sur le problème de l'expression en danse, et ainsi des propriétés expressives qui surviennent sur les corps physiques. Il y est davantage question du geste expressif que du mouvement corporel. Le problème n'est plus de savoir ce qu'est la danse, mais d'étudier sa manière d'être ou son mode de fonctionnement, en examinant le rôle des propriétés expressives des gestes dans la relation des danseurs avec les spectateurs. Celles-ci sont relationnelles et dépendent d'une réponse appropriée. La question est de savoir comment la danse fonctionne.

Les chapitres 6 et 7 ne portent pas sur la dimension évaluative de notre rapport à la danse, mais sur les notions d'intention artistique, d'action et de signification ; il s'agit de s'intéresser à la raison d'être des gestes, en se demandant s'il est possible de répondre à la question de savoir pourquoi ils sont effectués de la manière dont ils le sont. Etudiant le rapport de l'intention et de l'action, nous parlons moins alors de mouvements physiques et de gestes expressifs que d'actions signifiantes. L'idée générale, développée dans le chapitre 7 est que le « pourquoi » survient sur le « comment » qui survient lui-même sur le « ce que » ; ou pour le dire autrement : que la signification survient sur le mode d'expression, qui lui-même survient sur les mouvements des corps.

3. 2. 4. Survenance explicative et survenance descriptive.

Pour l'instant, précisons le type de survenance qui semble appropriée à notre sujet. La relation de survenance peut-être envisagée soit comme une simple description, soit comme une explication de la relation entre différentes propriétés. En tant que relation descriptive, elle peut conduire à se demander si les propriétés esthétiques surviennent directement sur les propriétés basiques ou si elles surviennent aussi sur des propriétés contextuelles, telles que les propriétés cognitives des spectateurs. Il semble inutile de reprendre les arguments développés précédemment pour insister encore sur l'insuffisance du formalisme et pour justifier davantage le rôle quasiment indispensable des informations contextuelles. Apprécier correctement la danse revient certainement à percevoir des propriétés physiques et formelles des corps en mouvement, mais cela suppose aussi de connaître les vocabulaires chorégraphiques,

leur « grammaire », leurs caractéristiques techniques et stylistiques, les procédés de création dont ils émergent, les récits, thèmes et préoccupations qu'ils incarnent, les évolutions artistiques dont ils témoignent, etc.

Dans *Umwelt* de Maguy Marin (2004), les brèves actions de la vie ordinaire effectuées par les danseurs sont le plus souvent identifiables immédiatement sans équivoque, mais connaître l'intérêt de la chorégraphe pour l'œuvre de Samuel Beckett permet sans doute d'interpréter plus justement les apparitions et disparitions successives des danseurs marchant avec une régularité implacable autour des miroirs devant lesquels ils effectuent mécaniquement leurs actions.

En parlant du caractère pesant, effroyable et désespéré de cette œuvre, nous lui attribuons des propriétés esthétiques qui surviennent non seulement sur des propriétés physiques perceptibles (les mouvements réguliers, scandés et circulaires des danseurs, le son puissant et assourdissant de la soufflerie qui tout au long du spectacle balaie la scène d'un vent violent), mais aussi sur des propriétés relationnelles de l'œuvre, comme son appartenance à la catégorie artistique de la non-danse et son attribution à Maguy Marin.

En supposant qu'il y est question de la vanité et de l'absurdité de l'existence humaine soumise au temps, ainsi que de la destruction apparemment inexorable qu'elle fait subir à l'environnement, nous attribuons ces propriétés « signifiantes » sur la base à la fois des propriétés physiques perceptibles et relationnelles citées (mouvements circulaires réguliers, son assourdissant ; appartenance à la danse contemporaine et attribution à la chorégraphe mentionnée) et des propriétés esthétiques pesantes et désespérées éclairées par la lecture d'une citation de Beckett dans une critique d'*Umwelt* pour le Théâtre de la Ville : « Trouver une forme qui accompagne le gâchis, telle est actuellement la tâche de l'artiste. » La signification survient sur ces propriétés esthétiques (en l'occurrence émotionnelles) mais ne s'y réduit pas : il se pourrait en effet qu'un autre spectacle pesant et effroyable exprime une signification très différente, comme c'est le cas dans *Le songe de Médée* (2004) où la chorégraphie exemplifie la jalousie, la folie et l'horreur de l'infanticide. Ici encore, la bonne compréhension de ce spectacle de Preljocaj suppose non seulement de saisir que les gestes frénétiques de Médée imprégnant ses mains de la peinture rouge contenue dans un seau avant d'en badigeonner ses enfants symbolise un meurtre, mais aussi de posséder quelques informations sur le mythe de Médée, sans lesquelles on pourrait avoir des doutes sur les raisons exactes pour lesquelles elle tue sa progéniture. Ces exemples renforcent l'idée d'une survenance indirecte des propriétés esthétiques sur les propriétés de premier

ordre : des propriétés contextuelles (des connaissances des spectateurs) doivent être ajoutées aux propriétés basiques, physiques ou formelles.

Une thèse plus forte conçoit la survenance comme une relation non pas descriptive, mais explicative. Nous ne défendons pas cette conception qui n'est pas loin de supposer l'existence de lois reliant des propriétés physiques à des propriétés esthétiques ; si cette supposition était juste, comme peut le penser un formaliste, certains types de mouvements exprimeraient nécessairement la tristesse, ou l'expression de la joie dans une danse devrait prendre une certaine forme bien définie. Sur des objets indiscernables physiquement surviendraient des propriétés esthétiques indiscernables : des mouvements identiques exprimeraient les mêmes choses. Mais nous avons vu que les mouvements ordinaires d'un spectacle postmoderne n'exemplifiaient pas le même type de propriétés que ces mêmes mouvements effectués au quotidien. Par ailleurs, la manière d'exprimer le sentiment amoureux par des gestes classiques dans *Le Lac des cygnes* diffère grandement de celle dont ce même sentiment est exprimé par des gestes beaucoup moins conventionnels dans les spectacles de danse-théâtre de Pina Bausch.

Plutôt que pour une relation explicative, nous optons donc pour une relation descriptive, ou une survenance faible, telle qu'elle est soutenue dans *Le réalisme esthétique*¹⁴². Dans cette conception, des mouvements indiscernables peuvent être différents artistiquement et esthétiquement. De plus, deux œuvres peuvent être identiques esthétiquement sans avoir les mêmes propriétés spatiales et formelles. Par exemple, deux représentations de *Lamentation*, de Martha Graham (1930), peuvent exemplifier les mêmes propriétés esthétiques, même si l'une a lieu à New York et l'autre à Paris, sur des scènes de taille différente, et si leur durée n'est pas exactement la même.

On peut même comme le fait Roger Pouivet parler d'une « survenance anémique », pour deux raisons ¹⁴³. Premièrement, l'identité de propriétés basiques ou survenantes n'implique pas l'identité esthétique de l'œuvre : par exemple, des œuvres comportant en gros la même structure – telles que *Le Lac des cygnes* d'Ivanov et Petipa (1894-1895) et le *Swan Lake* de Matthew Bourne (1995) ne sont pourtant pas la même œuvre. De même, plusieurs chorégraphies peuvent être esthétiquement qualifiées de « féériques et tragiques » sans être identiques. Deuxièmement, « l'identité esthétique ne suppose nullement l'identité matérielle de l'objet »¹⁴⁴ : ainsi, *Les œillets* (1982), *Le laveur de vitres*

¹⁴² *Ibid.* p. 137.

¹⁴³ *Ibid.* p.138.

¹⁴⁴ *Id.*

(1997) et *Vollmond* (2006) peuvent faire l'objet de plusieurs représentations au Théâtre de la Ville de Paris et ailleurs dans le monde sans que l'on doute qu'il s'agit bien à chaque fois précisément de ces œuvres de Pina Bausch. Également, la chorégraphie du *Lac des cygnes* peut recevoir des modifications sans que ses propriétés esthétiques féeriques et tragiques en soient changées.

Ici, la survenance n'est pas utilisée pour déterminer les propriétés qui font l'identité numérique d'une œuvre de danse particulière à travers ses diverses représentations ou par rapport à d'autres œuvres ; il ne s'agit pas pour l'instant du problème de savoir quelles caractéristiques doivent nécessairement être exemplifiées par des interprétations visant à instancier la même œuvre. Cette difficulté est examinée plus loin. La survenance sert à décrire la relation des propriétés esthétiques des œuvres de danse avec leurs propriétés basiques jointes à des propriétés contextuelles. Cet instrument conceptuel vise à mettre en lumière la manière dont nous sommes en relation avec les œuvres chorégraphiques et à soutenir la thèse que nos attributions de propriétés esthétiques ne reposent pas sur des impressions subjectives indépendantes de toute réalité extérieure : ce que nous disons de la danse fait bien référence à des caractéristiques réelles, tant physiques, spatiales, formelles, structurelles, que contextuelles (cognitives, intentionnelles, historiques, culturelles, etc.) que nous pouvons apprendre à appréhender plus ou moins correctement.

Soutenir que la base de la relation de survenance est constituée par des propriétés physiques des œuvres auxquelles ne se réduisent pas leurs propriétés esthétiques comporte deux avantages. Premièrement, on évite le caractère flottant ou ineffable de ces dernières : la danse n'est pas quelque chose *de plus*, ou quelque chose qui se situerait *au-delà* de ce qui se déroule sous les yeux des spectateurs, c'est-à-dire un ensemble de propriétés que nous projetterions sans trop savoir comment sur des corps en mouvement. Deuxièmement, on n'identifie pas totalement la danse à de pures formes de mouvement corporel : elle n'est pas réductible à des corps qui se déplacent mais suppose une normativité de nos comportements esthétiques ; nos expériences et nos jugements esthétiques ne sont pas purement subjectifs mais peuvent, dans de bonnes conditions, correspondre à une réalité indépendante de notre esprit. Une fréquentation régulière des salles de spectacle ou un élargissement de nos connaissances théoriques sur cet art et son histoire peuvent nous aider à devenir des « percepteurs appropriés », capable de réagir adéquatement face aux œuvres chorégraphiques.

3. 2. 5. Bilan.

Les thèses qui viennent d'être présentées font l'objet d'un approfondissement dans le chapitre 7 de cette étude, où le problème de l'expression et de la survenance des propriétés expressives est examiné dans une perspective différente, à la lumière des notions de dispositions et de libre-arbitre. Ici, il s'agissait simplement de défendre l'idée selon laquelle les propriétés esthétiques sont réelles, relationnelles, accessibles à l'appréciation appropriée. Elles sont possédées par une certaine sorte de substances avec lesquelles nous sommes en relation : les œuvres d'art comme artefacts, produits humains, entités concrètes. Elles dépendent des propriétés physiques de ces artefacts, mais elles ne leur sont pas totalement assimilables : c'est bien en percevant des mouvements corporels et des relations spatiales que nous déclarons apprécier la beauté et la justesse d'une danse ou que nous disons être submergés de joie ou saisi d'effroi, mais ces propriétés esthétiques et émotionnelles ne sauraient être réduites à une description purement physique. Elles dépendent d'une appréciation qui inclut à la fois des facultés sensibles, émotionnelles et cognitives. Liées d'une part à la danse comme manifestation physique et intentionnelle et d'autre part à l'expérience que nous en avons, les propriétés esthétiques ne sont ni des traits intrinsèques des œuvres chorégraphiques qui les caractérisent indépendamment de toute relation à une extériorité, ni de pures projections de notre subjectivité : possédées par les œuvres, elles requièrent une relation à un spectateur capable de les appréhender. Il faut avoir un minimum de sensibilité et de connaissance esthétiques pour attribuer correctement à une danse l'expression de la nostalgie ou de la mélancolie ou comprendre pourquoi des mouvements de la vie quotidienne constituent une œuvre.

Sans négliger les propriétés physiques de la danse, et sans en ignorer les aspects contextuels, le réaliste parvient au moyen de la relation logique de survenance à réfuter le subjectivisme et le relativisme pourtant dominants dans l'air du temps. Le philosophe a tenté d'éviter les pièges relativistes et subjectivistes dans lesquels il aurait pu tomber en renonçant à l'idée d'une essence de la danse. Même si les propriétés que nous attribuons à la danse ne la caractérisent pas absolument, elles appartiennent bien à des œuvres que nous apprenons à identifier, connaître et apprécier pour ce qu'elles sont réellement : des productions humaines, artistiques, culturelles et historiques incarnant un ensemble riche de compétences physiques, de sensations, d'émotions, d'intentions et d'idées réalisées au moyen des procédés rationnels de composition les plus variés. Appréhender correctement les propriétés esthétiques de la danse est

possible ; cet art n'est pas condamné au relativisme de nos jugements mais constitue une réalité pouvant faire l'objet d'une connaissance véritable. Les désaccords entre les spectateurs de danse ne doivent pas conduire à l'idée que cet art soit inconnaissable mais qu'il est difficile de rassembler toutes les conditions et les informations garantissant son appréciation correcte ; une réaction adéquate aux propriétés esthétiques d'une œuvre chorégraphique suppose, outre l'appréhension sensible, des facultés d'observation, des capacités intellectuelles et une possession de connaissances contextuelles pertinentes.

Cet apprentissage, cette habitude, ces connaissances permettent d'appréhender, d'identifier, de différencier, de lire et de comprendre l'expressivité et le sens véhiculés par les propriétés basiques, spatiales du mouvement dansé, qui comme nous allons le soutenir maintenant ne peuvent pas être tenues pour des propriétés intrinsèques des œuvres.

3. 3. Les propriétés spatiales.

Le corps dansant, un espace au sein d'un espace.

Paul Robbrecht ¹⁴⁵

*Dans la danse, on crée un rapport propre entre l'espace et le temps.
Cela procure une certaine sincérité.*

Anne Teresa de Keersmaeker ¹⁴⁶

3. 3. 1. Qu'est-ce que l'espace ?

La danse est parfois dite manifester la relation ou le rapport du danseur au monde, mais si cette affirmation est juste, elle n'en reste pas moins vague et peu éclairante. Bien des artistes, tous arts confondus, expriment d'une manière ou d'une autre leur relation au monde ; et bon nombre de nos comportements ordinaires, parmi nos gestes et nos

¹⁴⁵ Robbrecht P., in *Rosas, Anne Teresa de Keersmaeker, op. cit.*, p. 227.

¹⁴⁶ Keersmaeker A. T., *ibid.* p. 319.

paroles, peuvent être conçus comme une manifestation de notre rapport au monde. La danse a toutefois ceci de particulier que son médium artistique, le mouvement, consiste en l'expression corporelle de relations spatiales et temporelles. Dès lors, un intérêt philosophique pour l'art du mouvement humain peut difficilement négliger les propriétés spatiales de la danse. Aussi bien pour les danseurs que pour les spectateurs, cet art stimule la perception de relations spatiales. Les perspectives brièvement présentées ici sur la nature relationnelle de l'espace visent à souligner la difficulté rencontrée par le formalisme et évoquée plus haut par Goodman, celle d'isoler dans une œuvre ce qui serait purement interne ou formel. En effet, les propriétés basiques de la danse, celles du mouvement physique, étant extrinsèques, relatives, il n'y a pas de sens à chercher dans une œuvre chorégraphique des propriétés qu'elle posséderait absolument.

Tout mouvement possède des propriétés spatiales et temporelles ; il s'effectue dans un certain espace, en un certain temps. En pratique, le travail assidu, rigoureux, et précis des danseurs sur le mouvement et ses diverses qualités développe leur sens kinesthésique et aiguise leur perception spatiale. En tant que spectateur, comprendre la danse consiste moins à admirer des corps comme des entités isolées qu'à percevoir, identifier, reconnaître, et en quelque sorte à « lire » leurs mouvements comme manifestant diverses relations. Les qualités des gestes dansés, leur lenteur ou leur rapidité, leur ampleur ou leur exigüité, manifestent un certain type de relation spatio-temporelle : une course très vive peut susciter une impression de brièveté et d'espace vaste, tandis qu'une calme descente vers le sol se caractérisera par la longueur de son déroulement dans un espace restreint.

Ainsi l'espace qui nous intéresse dans la danse n'est pas celui de la scène comme un lieu vide momentanément occupé par des danseurs mais l'espace en un sens « vivant » que rendent visible les danseurs et qui est inséparable de leurs mouvements. Tout mouvement étant inséparable du temps et de l'espace, les chorégraphes et les danseurs sont toujours très attentifs à la manière dont ils investissent l'espace d'une salle de répétition ou d'une scène de spectacle. De manière littérale, ils précisent leurs « placements », leurs positions, déterminent leurs déplacements, leurs trajectoires. Dans un sens métaphorique, ils se soucient de « remplir » et de « vider » l'espace, de l'« étirer » ou encore de le « rétrécir ». Qu'ils improvisent, composent ou interprètent une chorégraphie, les danseurs visualisent des points, des lignes qui relient ces points, ou des plans délimités par ces lignes. Le temps dont ils disposent pour se rendre d'un point à un autre influence et est déterminé par la qualité et la rapidité de leurs gestes. En

se mouvant, ils dessinent des cercles, des carrés et toutes sortes de formes souvent soulignées par la lumière, le son et les éléments de décor. Le développement de leurs facultés motrices coïncide avec un accroissement et un affinement de leur perception spatiale. Quelle qu'en soit la signification, la danse par ses mouvements donne vie à des relations spatiales qu'elle matérialise et structure de diverses manières et qui deviennent visibles pour des spectateurs. Le mouvement, la lumière, les éléments de décor, ainsi que le son qui se propage dans la salle de spectacle s'ajoutent les uns aux autres et se confondent pour donner vie à un espace visible, changeant, modulable. Un aspect fondamental de la danse est sa manière de matérialiser l'espace.

Les nombreuses conceptions philosophiques de l'espace ne peuvent pas être toutes examinées ici. Nous nous limitons à la comparaison de deux auteurs qui soutiennent à ce sujet des thèses très différentes, pour ne pas dire opposées, en s'accordant toutefois sur un point : l'espace, en lui-même, n'est rien. Emmanuel Kant et Henri Poincaré nient tous deux la réalité ontologique d'un espace qui serait une chose en soi. Pour Kant, l'espace ne concerne ni les choses, ni même les rapports entre les choses. Et il n'y a pas pour Poincaré d'espace absolu, mais seulement un espace relatif, c'est-à-dire qui concerne les relations entre les choses. L'intérêt de ces conceptions est à la fois leur réponse à la question de savoir ce qu'est l'espace (question ontologique), et la divergence de leur thèse à l'égard du problème de savoir comment nous connaissons l'espace (point de vue épistémologique). Cette divergence est manifeste : chez Kant, la réflexion sur l'espace est de l'ordre du « transcendantal », c'est-à-dire relève d'une interrogation sur les conditions de possibilité de toute appréhension d'un donné (idéalisme, antiréalisme épistémologique) ; chez Poincaré, la connaissance de l'espace est de l'ordre de l'acquis (relativisme épistémologique).

3. 3. 2. La conception kantienne de l'espace.

La conception de Kant est-elle féconde pour une philosophie de la danse ?

Au début de la *Critique de la raison pure*¹⁴⁷, l'auteur définit l'espace sans jamais parler du mouvement. Pour lui, l'espace est dans notre esprit la condition qui rend possible toute expérience ; c'est une intuition qui est en quelque sorte à l'origine de ce que nous percevons du monde. Cette intuition est tout simplement celle de l'espace

¹⁴⁷ Kant Emmanuel, *Critique de la raison pure*, (1781), Paris, PUF, Quadrige, 2004.

euclidien, à trois dimensions. En prêtant au sujet connaissant une intuition de l'espace précédant toute relation empirique avec le monde, cette thèse idéaliste nie que nos mouvements et nos sensations puissent avoir une fonction dans l'acquisition d'un sens spatial. L'espace et le mouvement sont comme sans rapport.

L'analyse kantienne de la notion d'espace débute par une question traditionnelle en philosophie : « (...) que sont l'espace et le temps ? Sont-ils des êtres réels ? (...) Ou bien sont-ils tels qu'ils ne tiennent qu'à (...) la constitution subjective de notre esprit¹⁴⁸ ? » se demande Kant. Au sujet de l'espace, sa réponse est vite donnée : l'espace n'est pas une *réalité extérieure* dont nous ferions l'expérience, mais *une forme de notre esprit* qui conditionne notre rapport au monde. Dans ses propres termes,

(...) la représentation de l'espace ne peut pas être tirée par l'expérience des rapports des phénomènes extérieurs, mais l'expérience extérieure n'est-elle même possible avant tout qu'au moyen de cette représentation (...) L'espace est une représentation nécessaire *a priori* qui sert de fondement à toutes les intuitions extérieures. (...) Il est considéré comme la condition de possibilité des phénomènes, et non pas comme une détermination qui en dépende ¹⁴⁹.

Cet espace que nous avons à l'esprit est pour Kant un « espace unique qui comprend tout », ou encore « une grandeur infinie » ¹⁵⁰. Afin d'explicitier cette idée de l'espace comme étant un élément de notre esprit qui n'a pas besoin d'être expérimenté, Kant la compare avec notre expérience des couleurs ou des saveurs. Tandis que nous avons besoin de voir les couleurs et de goûter les saveurs pour les connaître ou les avoir à l'esprit, et que nous serions ainsi incapables de nous représenter mentalement la couleur jaune ou, par exemple, le goût des sushis sans en avoir eu d'abord la sensation visuelle ou gustative, nous nous représentons l'espace immédiatement, c'est-à-dire sans médiation par l'expérience et les sens. Il affirme :

(...) personne ne peut (...) avoir *a priori* la représentation ni d'une couleur, ni d'une saveur quelconque. Mais l'espace ne concerne que la forme de l'intuition pure, par conséquent, ne renferme en soi aucune sensation (rien d'empirique) ; tous les modes et toutes les déterminations de l'espace peuvent et doivent même pouvoir être représentés

¹⁴⁸ *Op. cit.* p. 55.

¹⁴⁹ *Ibid.* p. 56.

¹⁵⁰ *Id.* p. 56-57.

a priori (...). L'espace seul peut donc faire que les choses deviennent *pour nous* des objets extérieurs ¹⁵¹.

Ce que nous appelons « espace » n'est pas pour Kant une réalité extérieure qui nous affecte, mais une « idéalité » ¹⁵² de notre esprit, une pure intuition, c'est-à-dire une *représentation immédiate* des objets. L'espace n'a rien à voir avec les choses telles qu'elles sont en elles-mêmes, ni avec les choses telles qu'elles sont en relation les unes avec les autres : mais c'est la manière (la « forme ») subjective dont nous nous représentons ces choses. Le philosophe écrit : « L'espace ne représente ni une propriété des choses en soi, ni ces choses dans leurs rapports entre elles, c'est-à-dire aucune détermination des choses qui soit inhérente aux objets mêmes et qui subsiste si on fait abstraction de toutes les conditions subjectives de l'intuition ¹⁵³. » Ce point révèle un aspect fondamental de l'idéalisme de Kant, à savoir l'idée que nous ne connaissons jamais les choses mais seulement leur apparence, c'est-à-dire la façon dont elles *nous* apparaissent (les phénomènes) : autrement dit, notre expérience sensible ou notre perception des choses a *déjà* une forme particulière, celle que leur donne notre esprit. C'est ce que Kant veut dire lorsqu'il soutient que « [l']espace n'est rien autre chose que *la forme* de tous les phénomènes des sens extérieurs, c'est-à-dire la condition subjective de la sensibilité sous laquelle seule nous est possible une intuition extérieure » ¹⁵⁴, et que « (...) l'espace contient toutes les choses qui peuvent nous apparaître extérieurement, mais non toutes les choses en elles-mêmes » ¹⁵⁵. Dans la mesure où l'espace ne concerne pas les choses réelles mais la façon dont nous nous les représentons, parler d'un espace en dehors de nous n'a pas de sens pour Kant. Il dit en effet : « Nous ne pouvons donc parler de l'espace (...) qu'au point de vue de l'homme. Si nous sortons de [notre] condition subjective (...) la représentation de l'espace ne signifie plus rien ¹⁵⁶ ».

Cette conception idéaliste et anti-réaliste de l'espace, si elle était juste, confirmerait les tendances subjectivistes du formalisme : les formes spatiales de la danse seraient immédiatement appréhendées par notre subjectivité. Fondamentalement conditionnée par notre esprit, l'expérience esthétique de la danse ne nous apporterait aucune connaissance de l'espace que nous n'aurions déjà. L'agencement de relations

¹⁵¹ *id.* p. 60.

¹⁵² *id.*

¹⁵³ *Id.* p. 58.

¹⁵⁴ *id.*

¹⁵⁵ *Id.* p. 59.

¹⁵⁶ *Id.* p. 58.

spatiales que sont les chorégraphies n'est pas une réalité avec laquelle nous sommes en relation, mais une succession d'apparences dont la forme est interne à notre esprit. Mais des études scientifiques ont mené à des thèses philosophiques incompatibles avec la théorie kantienne de l'espace comme forme a priori de la sensibilité. Nous résumons ici celle de Henri Poincaré, qui contrairement à Kant soutient que l'espace ne précède pas ou n'est pas la condition de notre expérience mais naît d'une interaction de nos mouvements physiques et de nos sensations avec les objets extérieurs que nous percevons.

3. 3. 3. La conception de Henri Poincaré.

Henri Poincaré a en effet mis en évidence le rôle primordial, dans notre perception de l'espace, des relations entre nos mouvements, nos sensations et les objets qui nous entourent : selon lui, nos mouvements et les sensations visuelles, tactiles et motrices qui leur sont liées, aussi bien que les changements de position des objets autour de nous contribuent de manière nécessaire à la genèse de la notion d'espace dans notre esprit. L'espace n'est pas une donnée première de la sensibilité qui permet notre expérience du monde environnant, comme chez Kant, mais le résultat de la relation entre nos expériences motrices et sensibles avec le monde environnant. Cette analyse empiriste des relations spatiales des corps en mouvement et de leurs sensations inhérentes, si elle correspond bien sûr à des préoccupations qui n'ont rien à voir avec l'art chorégraphique, mais avec la géométrie et à la physique, semble toutefois bien plus propice que celle de Kant à une compréhension du caractère relationnel de l'espace dans la danse. Elle rend compte à la fois des caractéristiques propres à la pratique chorégraphique et du fait que les spectateurs de danse puissent acquérir et développer relativement à cet art un genre de connaissance spatiale particulière. Il est d'ailleurs remarquable que cette conception rejoigne certaines considérations de Rudolf Laban, le théoricien du mouvement et surtout l'inventeur le plus célèbre d'une notation pour la danse.

Dans *La science et l'hypothèse*, au chapitre intitulé *L'espace et la géométrie* ¹⁵⁷, Henri Poincaré (1854-1912) soutient que l'espace n'est pas un cadre tout prêt dans lequel viennent s'inscrire nos sensations et représentations. Pour l'auteur, la notion d'espace ne nous est imposée ni par l'expérience, ni comme forme de notre esprit, mais elle se forme peu à peu, grâce à nos expériences sensorielles et motrices et plus précisément grâce à deux types de relations : des relations entre les objets physiques, ou corps solides et les relations entre ces objets physiques et nos instruments de mesure, dont le corps en mouvement et ses suites de sensations. On peut parler de genèse relationnelle de l'espace. Notre corps constitue notre premier instrument de mesure. Les propriétés de l'espace étant rapportées au corps, toutes les relations spatiales sont relatives. Dire que l'espace est relatif, c'est dire que nous ne pouvons connaître que la position relative d'un objet par rapport à nous-mêmes, et par rapport à d'autres objets.

3. 3. 3. 1. Espace représentatif et espace géométrique.

Poincaré distingue entre deux types d'espace. Le premier, « l'espace représentatif » est relatif à nos sensations et nos représentations : c'est un espace visuel, tactile et moteur. Le deuxième type d'espace, construit sur le premier, est l'espace géométrique.

C'est l'espace représentatif qui retient surtout notre attention ici. La triple forme qui le caractérise, visuelle, tactile et motrice, permet non seulement de décrire les relations spatiales éprouvées par les danseurs, mais surtout de souligner l'importance du rôle des mouvements dans la perception spatiale. Poincaré pense en effet que les mouvements de notre corps sont essentiels à l'idée d'une troisième dimension : « si l'on ne faisait intervenir que les sensations rétinienne, on obtiendrait « l'espace visuel simple » qui n'aurait que deux dimensions ¹⁵⁸ », écrit-il dans *La Valeur de la science*. Cet espace visuel pur, dû à une image se formant sur la rétine, est bien différent de l'espace géométrique euclidien. L'espace tactile, lié aux sensations du toucher, comporte trois dimensions, mais il est encore plus complexe que l'espace visuel et plus éloigné de l'espace géométrique ; sa différence avec l'espace visuel consiste en ce que « le toucher

¹⁵⁷ Poincaré Henri, *La science et l'hypothèse* (1902), Paris, Flammarion, 1968, p. 77-94.

¹⁵⁸ Poincaré H., *La valeur de la science*, (1905), Paris, Flammarion, 1970, p. 84. Poincaré explique que lorsque nous percevons, grâce à la vue, des distances, et donc une troisième dimension, c'est en faisant intervenir des sensations dites « musculaires » de convergence et d'accommodation qui sont différentes des sensations purement visuelles.

ne s'exerce pas à distance ¹⁵⁹ ». Enfin s'ajoutent aux sensations de la vue et du toucher les sensations musculaires liées aux mouvements de notre corps, celles de l'espace moteur. Ces sensations motrices contribuent davantage à la genèse de la notion d'espace. C'est par l'habitude et au moyen d'expériences nombreuses que nous associons entre elles des sensations musculaires liées à des mouvements et que nous acquérons le « sentiment de la direction » ¹⁶⁰. Grâce à ces sensations de la vue, du toucher et du mouvement, nous nous représentons les objets dans l'espace. Notre « sens de l'espace » est « une sorte de force inconsciente connue par les mouvements qu'elle provoque » ¹⁶¹. Il naît de la constante association entre les sensations provoquées par les objets extérieurs et les mouvements que nous opérons, ou que nous nous représentons relativement à ces objets. Ainsi, parler de la position absolue d'un objet n'a pas de sens. Poincaré affirme en effet :

Localiser un objet, cela veut dire simplement se représenter les mouvements qu'il faudrait faire pour l'atteindre ; je m'explique ; il ne s'agit pas de se représenter les mouvements eux-mêmes, dans l'espace, mais uniquement de se représenter les sensations musculaires qui accompagnent ces mouvements et qui ne supposent pas la préexistence de la notion d'espace ¹⁶².

Ces sensations musculaires ne présupposent pas que nous ayons la notion d'espace ; au contraire, cette notion naît de ces sensations motrices. Poincaré soutient qu'« aucune de nos sensations, isolée, n'aurait pu nous conduire à l'idée de l'espace, nous y sommes amenés seulement en étudiant les lois suivant lesquelles ces sensations se succèdent ¹⁶³ ». Isolées, les sensations de la vue et du toucher n'auraient pas pu nous donner la notion d'espace : non seulement il faut qu'il y ait une suite de sensations, mais il faut que le sujet puisse se mouvoir volontairement par rapport à un objet pour constater que celui-ci s'est « déplacé », et non pas qu'il a simplement changé de forme ou d'état. La possibilité de cette compensation par rapport aux objets extérieurs ne peut pas être prévue a priori. Elle doit faire l'objet d'une expérience motrice. Ce sont les relations entre deux catégories de phénomènes – d'une part les changements externes, involontaires (ceux des corps solides) et d'autre part les changements internes

¹⁵⁹ *La valeur de la science, op. cit.* p. 85.

¹⁶⁰ *La science et hypothèse, op. cit.* p. 81.

¹⁶¹ Poincaré H., *Dernières pensées* (1913), Paris, Flammarion, 1963. p. 37.

¹⁶² *La valeur de la science, op. cit.* p. 67.

¹⁶³ *La science et l'hypothèse, op. cit.* p. 83.

(mouvements corporels) – qui constituent une autre classe de phénomènes appelés par Poincaré « déplacements », et dont les lois font l'objet de la géométrie ¹⁶⁴. Ainsi, comme le soutient le philosophe des sciences, nous n'avons pas, dans l'esprit, de forme a priori de l'espace ¹⁶⁵ : cela signifie que nous n'avons pas, comme le pensait Kant, d'intuition de l'espace avant d'en faire l'expérience.

3. 3. 3. 2. Le corps comme instrument de mesure : les représentations des danseurs.

Si notre corps est comme le dit Poincaré notre premier instrument de mesure, celui des danseurs est particulièrement aiguë. C'est du sens spatial, de l'expérience physiologique des danseurs que dérivent les différents styles de danse et les diverses chorégraphies. En plus de l'apprentissage nécessaire à l'effectuation correcte de mouvements dansés parfois très complexes, l'ensemble des relations mises en œuvre par les danseurs au cours de leurs actions et expérimentations affûtent leur sens de l'espace représentatif défini par Poincaré comme l'objet de notre expérience physique, plus précisément visuelle, tactile et motrice. Ces relations entre les mouvements et les sensations du corps, et les déplacements par rapport à d'autres corps, sont constitutives de l'art de la danse, qui consiste à rendre visible ou à matérialiser des relations spatiales en dessinant différentes figures au moyen de déplacements et d'agencements chorégraphiques. Cet art montre comment plusieurs corps en mouvement peuvent entrer en relation et construire des formes dans l'espace, ou plutôt *construire l'espace* grâce à leurs déplacements et relations.

Afin de maîtriser leur art, les danseurs doivent développer une sensibilité aiguë à l'égard des composantes du mouvement. L'espace est l'une de ces composantes, indissociable des autres que sont pour le chorégraphe américain Alwin Nikolaïs (1910-1993) le temps, la forme, et la « sensation du mouvement », qui remplace le « flux » labanien. La pratique de la danse est inséparable d'un développement des sensations visuelles, tactiles et motrices des danseurs. Les sensations liées aux mouvements justes et aux bons « placements », c'est-à-dire à la façon dont telle partie du corps doit être « placée » par rapport à d'autres, sont indispensables à leur effectuation par tout danseur expérimenté. L'entraînement physique, la capacité à effectuer correctement les

¹⁶⁴ *Ibid.* p. 87.

¹⁶⁵ *Dernières pensées, op. cit.* chapitre 2.

mouvements d'une technique donnée visent l'acquisition d'une maîtrise de certaines relations spatio-temporelles. Tout danseur doit tenir compte, en plus de ses propres mouvements, de ceux des autres danseurs avec lesquels il est en relation. La concentration exigée par l'effectuation de ses mouvements ne doit pas amoindrir son attention aux éléments extérieurs. La danse requiert d'accorder un degré égal d'attention à ses propres relations motrices et à la manière dont ces successions de mouvements sont en relation avec les autres éléments du spectacle, visuels et sonore. Si les musiciens apprennent à « compter », c'est-à-dire à jouer des mélodies en respectant certains tempi et rythmes, les danseurs doivent maîtriser, en plus de ces comptes, une composante spatiale : en effet, les tempi et rythmes sont aussi ceux de leurs gestes et de leurs déplacements spatiaux. Il s'agit de donner une dimension spatiale à des éléments temporels de pulsation, de rythme, de qualité lente ou rapide, d'accélération ou de ralentissement. Il importe de se trouver à l'endroit E au moment M puis de rejoindre l'endroit E' au moment M' au moyen de mouvements organisés, déplacements spatio-temporels possédant certaines qualités et passant par les endroits et les moments E1, 2, 3... et M1, 2, 3. Effectuer de façon appropriée les mouvements d'une technique chorégraphique suppose de connaître les sensations kinesthésiques correspondant aux gestes justes, de pouvoir les exécuter « en comptant » correctement et en ayant de bonnes représentations spatiales.

Bien sûr, l'apprentissage et la pratique de la danse requièrent en général d'utiliser et de maîtriser avec précision les sens de la vue et du toucher ou de la kinesthésie. La pratique de certains exercices consistant à isoler les sens les uns des autres montre que le sens du toucher offre l'appréhension d'un espace différent de l'espace visuel. Ces deux sortes de concepts spatiaux ont pu être distinguées pour caractériser deux manières d'appréhender l'espace ¹⁶⁶. Les premiers seraient acquis par la vue d'objets présentés simultanément comme étant en relation spatiale ; les seconds sont produits par les représentations relatives à la succession des sensations tactiles, kinesthésiques et proprioceptives.

3. 3. 3. 3. Concepts spatiaux simultanés et concepts spatiaux sériels.

¹⁶⁶ La distinction entre ces deux sortes de concepts, faite par Evans Gareth, « Things Without the Mind », in *Collected Papers*, Oxford, Clarendon Press, 1985, p. 283-284, est exposée par Dokic Jérôme dans : *Qu'est-ce que la perception?* Paris, Vrin, Chemins philosophiques, 2004, p. 74-76.

D'une part, « Les concepts spatiaux simultanés » sont « des concepts relationnels dont l'application la plus directe concerne des situations dans lesquelles les éléments qu'ils relient sont présentés ou perçus simultanément ¹⁶⁷ ». Apprendre une danse suppose l'observation fine et la capacité à imiter et reproduire des suites de mouvements en mettant en relation leur perception visuelle et la perception kinesthésique de son propre corps. La vue permet aux danseurs d'estimer les distances, de prévoir leurs déplacements, leurs trajectoires, de se placer dans l'espace relativement aux autres danseurs, d'anticiper les déplacements de ces derniers, en somme, de visualiser des points de repère dans l'espace. L'utilisation du regard dans la technique chorégraphique est indispensable à l'effectuation de certains mouvements, tels que les « déboûlés » en danse classique, à savoir l'enchaînement rapide de nombreux tours en se déplaçant en ligne droite. L'équilibre et les déplacements précis de ce type de mouvements exigent de fixer son regard sur un point dans l'espace. Ainsi les danseurs acquièrent-ils en général une perception fine de l'espace visuel, du fait de l'effectuation répétée de certains mouvements. De plus, leur vision périphérique est développée par la nécessité d'agir en relation avec d'autres danseurs sans les regarder.

D'autre part, « les concepts spatiaux sériels » décrivent « la succession ou (...) la séquence des perceptions du sujet, et des sensations musculaires et kinesthésiques qui accompagnent ces changements, qu'elles résultent du mouvement du corps tout entier ou seulement d'une partie de celui-ci. ¹⁶⁸» L'expérience tactile dépend étroitement du corps avec lequel on agit dans l'espace. Par des exercices d'improvisation et d'exploration de l'espace les yeux fermés, avec un guide, les danseurs découvrent un autre type d'espace, apparemment plus vaste, moins rassurant, constitué par les sensations décuplées des objets rencontrés, frôlés ou heurtés sans prévision visuelle possible. Les obstacles paraissent plus nombreux, les irrégularités du sol font tout à coup l'objet d'une concentration inhabituelle. Cet espace tactile et moteur semble aussi plus sonore que l'espace visuel : le moindre son sert tout à coup d'indice pour l'orientation. L'espace tactile et moteur et l'espace visuel semblent en fait n'avoir que peu d'aspects communs : la fin de l'exercice montre que la découverte du trajet qu'il a parcouru est surprenante pour le danseur.

L'affirmation de Poincaré selon laquelle l'observation des objets est fonction de nos instruments de mesure et que le premier de ces instruments est notre corps est désormais plus compréhensible. Il n'y a pas d'intuition pure de l'espace. Il n'y a pas non

¹⁶⁷ Evans G. cité par Dokic J., *op. cit.* p. 74.

¹⁶⁸ *Ibid.*

plus de connaissance d'un espace absolu. L'espace est relatif : tout ce que nous pouvons connaître est la position relative d'un objet par rapport à d'autres objets. Poincaré pense que nous ne pouvons connaître que ce que nos instruments peuvent mesurer, ou comme le pensait Helmholtz, les rapports entre les choses ¹⁶⁹.

L'objectif de ces quelques réflexions sur l'espace est de montrer que les éléments basiques que nous appréhendons et connaissons de la danse, ce sont des mouvements exemplifiant des relations spatio-temporelles entre différents points. De même que nous n'accédons pas à un espace absolu, nous n'avons pas accès à une essence de la danse, à ce que *la danse* serait absolument, à un ensemble de propriétés intrinsèques spécifiques la caractérisant indépendamment de toute autre chose. Nous faisons l'expérience de certaines relations manifestées dans des suites de mouvements, dans les déplacements de danseurs les uns par rapport aux autres ou par rapport à des éléments scéniques, des propriétés musicales, etc. Nous sommes ainsi nous-mêmes en relation avec l'espace connu par les danseurs, constitué de cet ensemble de relations, les premières étant celles entre leurs propres mouvements et les sensations correspondantes.

Les danseurs savent estimer précisément l'espace nécessaire à l'effectuation de tel ou tel saut, ou jusqu'où les emmènera le degré d'énergie dont ils investissent leurs mouvements. Nous admirons leur conscience précise des positions, de leurs propres mouvements et de ceux des autres, nous sommes surpris par leur capacité à déployer une grande énergie dans un espace limité. En somme nous affinons notre perception de toutes ces relations que sont les propriétés basiques, physiques constitutives de ce que nous appelons la danse. Que nous ne puissions pas connaître la danse absolument, indépendamment de notre relation avec elle, ne condamne pas le spectateur de danse au relativisme et au subjectivisme : nous n'avons certes pas affaire à un absolu de la danse mais nous connaissons bien des relations motrices spatio-temporelles d'un certain type, mises en œuvre par des corps humains spécifiquement entraînés. Ces relations manifestées grâce à l'expérience de l'espace et du temps, du poids et de l'énergie servent à exemplifier de façon littérale, mais aussi métaphorique, les propriétés esthétiques diverses (idées, sentiments, émotions et propriétés cognitives) que nous appréhendons dans les spectacles de danse.

¹⁶⁹ Poincaré, *Dernières pensées*, op. cit. p. 38.

3. 3. 4. Rudolf Laban et l'espace.

La conception de l'inventeur de la notation chorégraphique la plus utilisée, Rudolf Laban, n'est pas sans rappeler les explications de Poincaré qui viennent d'être présentées, comme en témoigne cette déclaration : « La division de l'espace en différentes dimensions, directions et placements est basée sur l'expérience du mouvement corporel. Le sens spatial est d'origine dynamique ¹⁷⁰. » Centrées sur la notion de dynamisme et contrairement à la théorie kantienne de l'espace, qui est statique, ces conceptions sont pertinentes pour la réflexion sur la danse. Pour Laban, « nos propres mouvements et ceux que nous percevons autour de nous constituent des expériences fondamentales ¹⁷¹. » La naissance du mouvement est associée à la découverte de la troisième dimension. Poincaré et Laban partagent le même avis concernant « le rôle unique et universel que joue le mouvement comme caractéristique visible et [tangible] de l'espace ¹⁷² ». Leurs différences s'expliquent bien sûr par le fait que leur perspective de travail n'est pas la même : l'un comme l'autre, ils s'intéressent au mouvement et à l'espace, mais Laban est motivé surtout par le désir de théoriser le mouvement dans le souci artistique de créer une notation pour la danse, tandis que Poincaré est davantage tourné vers une étude scientifique de l'espace visant à montrer ce qu'est la géométrie.

Dans sa perspective de schématisation du mouvement, le théoricien de la danse a élaboré une conception originale du corps, relative aux trois dimensions que nous percevons : le corps du danseur apparaît comme s'il n'avait au départ qu'une dimension, puis deux, puis comme s'il parvenait enfin, par la mise en mouvement, à la troisième dimension. Le corps est tout d'abord conçu comme une simple ligne verticale unidimensionnelle, qui constitue ce que l'auteur appelle « l'extension structurelle fondamentale » du corps. Il imagine que cette extension entre haut et bas est la première extension que nous ressentons. L'organisation bilatérale de notre corps, remarquable par la structure symétrique des côtés gauche et droit, constitue la seconde extension. L'extension verticale jointe à l'extension bilatérale nous donnerait d'après l'auteur une « sensation de bidimensionnalité » ¹⁷³. Dans cette perspective, nous ne sommes encore que des êtres « plats », nous n'avons pas de notion de profondeur. À ce stade, il

¹⁷⁰ Laban R., « Le sens spatial de l'homme « motorique » », date inconnue, in *Espace dynamique*, Bruxelles, Contredanse, 2003, p. 43.

¹⁷¹ Laban R., « Choreutique », in *op. cit.* 2003, p. 75.

¹⁷² *Ibid.* p. 77.

¹⁷³ *Ibid.* p.91.

semblerait que nous n'existions encore que dans « l'espace visuel simple » à deux dimensions décrit par Poincaré. Laban conçoit d'ailleurs l'espace en termes sériels, puisqu'il affirme : « (...) seul le mouvement fait apparaître la troisième dimension » ¹⁷⁴, lorsque nous marchons et attrapons des objets.

Le rapport entre corps et espace tel qu'il est conçu par Laban est à première vue d'une simplicité remarquable : « Le corps occupe l'espace. L'espace environne le corps. » Mais Laban établit par ailleurs une distinction entre « l'espace général » et l'espace personnel, désigné par le concept de « kinesphère ». La kinesphère est « la sphère autour du corps dont la périphérie peut être atteinte par les membres aisément allongés sans que le corps sur un seul pied ne se déplace du point de support ¹⁷⁵ ». Ce point de support est la « position de référence ». Lorsque nous quittons la position de référence, nous déplaçons notre kinesphère à un nouvel endroit.

Les premiers éléments d'orientation dans l'espace sont les trois dimensions : « la grandeur, la largeur et la profondeur. Chaque dimension a deux directions. (...) La grandeur, ou la hauteur, a deux directions, vers le haut et vers le bas ; la largeur a deux directions, vers la gauche et vers la droite ; la profondeur a deux directions, vers l'avant et vers l'arrière. Le centre de gravité du corps vertical est approximativement le point de division entre les deux directions de chacune des dimensions. Ce point [est] également le centre de notre kinesphère ¹⁷⁶. »

Afin de déterminer les relations spatiales de la danse avec exactitude, Laban montre aussi comment, dans les cinq positions bien connues de la danse classique, le danseur place ses pieds et son corps soit dans les directions des trois dimensions, soit dans les directions diagonales situées entre les dimensions. Dans la première position, où les talons sont placés l'un contre l'autre, le corps peut être dessiné comme une ligne. La seconde position, dans laquelle les pieds sont largement séparés, exprime la sensation de « bi-dimensionnalité » évoquée plus haut. Et ainsi de suite.

L'intérêt ici était surtout de mettre l'accent sur le rapport du mouvement et de l'espace. Tel que le conçoit Laban, le mouvement crée un trajet qui dessine une forme dans l'espace, qui est appelée « forme-trace ». Le mouvement est inséparable de sa forme : lorsqu'un danseur interrompt sa danse, cet arrêt crée alors une séparation entre l'espace et le mouvement. Nous avons à ce moment-là l'impression d'« un espace (...) »

¹⁷⁴ *id.* p. 91.

¹⁷⁵ *id.* p. 82.

¹⁷⁶ *id.* p. 83.

vide dans lequel les objets se tiennent, et parfois se meuvent ¹⁷⁷ ». Mais cette séparation n'est qu'illusoire. Ce lieu ne doit justement pas être considéré comme un espace vide, séparé du mouvement. Comme Poincaré, Laban soutient que l'espace absolu n'existe pas. Si nous avons l'impression qu'il existe, c'est parce que nous voyons des objets en état de repos. Or cette immobilité n'est qu'une « illusion ». L'auteur parle ainsi d'une « unité du mouvement et de l'espace », telle que « l'espace est le trait caché du mouvement et le mouvement est un aspect visible de l'espace ¹⁷⁸ ».

3. 3. 5. Bilan : la science et l'art, expérience et libre convention.

Ce développement sur l'espace comme ensemble de relations dans lesquelles le mouvement joue un rôle indispensable peut être conclu par une brève comparaison entre la manière dont est construite la géométrie et celle dont est créée une chorégraphie. Très loin de prétendre à un exposé scientifique complet, cette comparaison souligne seulement les parts d'empiricité (le rôle des mouvements et des sensations), et de rationalité (les choix, les décisions et les conventions) qui sont engagées dans un cas comme dans l'autre.

Poincaré montre que l'espace géométrique dérive de notre expérience de l'espace représentatif, mais qu'il n'est pas imposé par elle. N'étant ni connaissable en soi, ni imposée par notre esprit, ni fournie directement pas des données sensorielles, la géométrie est une construction de l'esprit à partir de nos expériences : Poincaré la définit comme « une *convention* qui nous est *suggérée* par l'expérience, mais que nous adoptons *librement* ¹⁷⁹ ». Le rôle des faits expérimentaux est de *guider* notre *choix* parmi des *conventions*, les systèmes d'axiomes que nous estimons les plus féconds pour répondre aux défis de l'expérience : il n'y a pas de nécessité absolue des axiomes de la géométrie euclidienne, laquelle n'est pas plus *vraie* que d'autres, mais plus *commode*. Ni purement donnée dans l'esprit, ni imposée par l'expérience, la libre convention en géométrie résulte d'une genèse à la fois empirique et rationnelle, témoignant du rapport qui s'établit entre la réalité et l'esprit, l'extériorité et l'intériorité, un réalisme et un rationalisme. Ces éléments se rencontrent et s'alimentent dans l'acte intellectuel.

¹⁷⁷ *id.* p. 75.

¹⁷⁸ *id.* p. 76-77.

¹⁷⁹ Poincaré, *Dernières pensées*, *op. cit.* p. 52.

Ce processus est similaire dans l'acte créatif qu'est la composition d'une chorégraphie, l'invention d'un vocabulaire ou d'un style de danse, ou dans l'élaboration d'une notation chorégraphique. Il peut nous aider à caractériser la manière dont naissent, la plupart du temps, les œuvres chorégraphiques : elles ne sont pas présentes a priori et de toutes pièces dans l'esprit d'un chorégraphe et elles ne s'imposent pas à lui avec une nécessité absolue, mais elles dérivent de mouvements souvent improvisés (par les danseurs ou par lui-même) qui, lors de la phase de composition, font l'objet de libres choix. Elles surviennent sur les relations sensorielles et motrices de l'espace primitif que constitue l'espace physiologique décrit précédemment.

De la même manière que les géomètres choisissent les axiomes qu'ils estiment les plus commodes et les plus féconds, les artistes sélectionnent les gestes qu'ils jugent les plus pertinents, en fonction toutefois des possibilités inhérentes à leur constitution corporelle spécifique. De même qu'un espace géométrique n'est ni une chose en soi, ni une sensation, mais une production ou une construction de l'esprit à partir de nos expériences, un espace chorégraphique dérive de notre expérience sensible et motrice, mais n'est pas imposé par elle. D'une certaine façon, la géométrie et la chorégraphie sont deux dérivés, l'un scientifique, l'autre artistique, de l'expérience physiologique de l'espace. Les sens et les mouvements donnent naissance à l'espace à partir duquel peuvent être construits les systèmes géométriques et les systèmes chorégraphiques. Si les mouvements d'une chorégraphie ne sont bien sûr ni vrais ni faux, ils sont tout de même plus ou moins justes, cohérents, sobres, riches, appropriés aux thèmes traités, etc. Les notations pour la danse sont, elles aussi, des sortes de conventions suggérées par l'expérience physique du mouvement mais adoptées librement : ce sont des cadres théoriques, relatifs, qui dépendent d'un outil, d'une conceptualisation. La notation Laban est la plus utilisée en raison de sa précision et de sa capacité à spécifier une large variété de mouvements, de directions et de qualités expressives. Elle est en ce sens plus commode que d'autres systèmes notationnels possibles.

L'étude de ce rapport entre le mouvement, une certaine appréhension physiologique de l'espace (l'appréhension d'un espace tridimensionnel) et le libre-arbitre ou le libre choix sera prolongée dans le chapitre 7. Il s'agit ici de mettre en lumière les parts d'empiricité et de rationalité (d'élaboration, de construction) qui entrent en jeu dans la danse et les processus de composition chorégraphique ou la conception des systèmes de notation. Le rôle du mouvement et des sensations physiques dans l'appréhension de l'espace témoignent du caractère fondamental, dans la pratique artistique comme dans la pratique scientifique, de l'interaction entre notre corps

spécifique et notre environnement, dont toute connaissance est le fruit. C'est par le mouvement et les sensations physiques que nous connaissons l'espace à partir duquel nous élaborons ensuite des conventions géométriques, ou chorégraphiques. Le corps en mouvement est notre premier lien avec le monde : notre perception et nos expériences de l'espace précèdent les constructions de l'esprit, lesquelles organisent, scientifiquement ou artistiquement, ces sensations premières. L'art de la danse manifeste ce lien entre des propriétés physiques et des propriétés rationnelles et conventionnelles.

Les constructions géométriques et chorégraphiques surviennent sur les relations spatiales (motrices, sensibles) de notre espace représentatif : elles en dépendent, covariant avec elles mais n'y sont pas réductibles. La covariation est au moins hypothétique dans le cas de la science, où la fiction de corps différents, plats, suppose d'autres types d'espaces géométriques et inversement ; et elle est réelle dans le cas de la danse, où les danseurs constatent que des chorégraphies de style classique sont liées à des sensations kinesthésiques fort différentes de celles qui sont inhérentes aux chorégraphies de divers styles modernes ou contemporains. Mais qu'il s'agisse d'acte intellectuel ou d'action dansée, de science ou d'art, ces considérations sur l'espace et le mouvement mettent en évidence le caractère originellement relationnel de toute forme de connaissance : même les propriétés spatiales, qui sont les propriétés basiques de la danse comme art du mouvement, supposent un ensemble de relations entre notre corps et d'autres objets autour de nous. De ces objets par rapport auxquels nous nous situons et évoluons, nous devons reconnaître l'existence. Nous pouvons mettre en question notre capacité à les connaître eux-mêmes, absolument, mais nous devons admettre que nous avons les moyens d'étudier rigoureusement notre relation avec eux, et que cette relation est bien une relation à *quelque chose*.

Dès lors, il est aussi faux de penser que la définition de la danse doit rechercher ce qu'elle est absolument, ou *en elle-même*, que de croire que cet art ne dépend que d'une perception subjective déterminée par une « forme » interne, a priori, de la sensibilité ou de l'esprit et qui ne mettrait en œuvre aucune relation à quoi que ce soit. Ce que nous connaissons n'est pas « la danse », ni « le corps » du danseur, mais notre relation aux ensembles complexes de mouvements, c'est-à-dire de relations spatio-temporelles entre divers points et divers corps, que sont les chorégraphies particulières.

Cela ne signifie pas que nous n'ayons pas accès à une réalité chorégraphique, mais que la nature de cette réalité est relationnelle. Il n'existe rien de tel qu'un *Casse-noisette* « en soi », une œuvre concrète qui serait indépendante de ses présentations

particulières à des spectateurs. Et il n'y a pas non plus autant de *Casse-Noisette* que de spectateurs de *Casse-noisette*, au sens où l'existence de l'œuvre serait relative à diverses expériences internes et subjectives. Il y a une chorégraphie spécifique, unique, distincte d'autres œuvres, qui existe réellement dans des instanciations concrètes avec lesquelles nous entrons en relation de manière plus ou moins appropriée, et que nous sommes capables d'identifier et de ré-identifier comme étant bien cette œuvre particulière. Le problème de l'identité numérique de ces œuvres réelles que sont les œuvres chorégraphiques est précisément ce qu'il faut examiner maintenant.

Ontologie de la danse et problèmes d'identité.

4. 1. Les œuvres chorégraphiques : un défi pour l'ontologie.

4. 1. 1. Instanciations multiples et identité indéterminée.

Le réalisme esthétique adopté dans cette thèse compte parmi les approches ontologiques relativement récentes qui ont été proposées en esthétique philosophique. Développée notamment par Eddy Zemach ¹⁸⁰ et par Roger Pouivet ¹⁸¹, cette thèse en faveur de la réalité des propriétés esthétiques fait en général le choix d'un monisme d'après lequel toutes les œuvres d'art appartiennent à une seule et même catégorie : elles sont des types de choses, des « substances artefactuelles ». Cette conception se distingue des ontologies événementielles dans lesquelles les œuvres d'art, tous genres confondus, sont des types d'action ¹⁸² ou, comme David Davies le soutient plus récemment, des processus ¹⁸³. Nous verrons que cette dernière option, telle qu'elle est développée dans *Art as performance (L'art comme processus)*, particulièrement dans les chapitres consacrés aux arts de l'interprétation, se révèle assez contre-intuitive.

Les œuvres chorégraphiques, plus encore que les autres œuvres d'art, défient l'ontologie. Cherchant à répondre aux questions de la nature de leur existence individuelle et de la danse comme forme d'art, la recherche ontologique invoque d'après Julie Van Camp ¹⁸⁴ des éléments aussi variés que les corps physiques des danseurs, le mouvement dans l'espace et le temps lors d'une représentation particulière, l'ensemble

¹⁸⁰ Zemach Eddy M., *La beauté réelle : une défense du réalisme esthétique*, 1997, tr. fr. S. Réhault, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2005.

¹⁸¹ Pouivet R., *L'ontologie de l'œuvre d'art*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1999 ; *Le réalisme esthétique, op. cit.* 2006 ; *Qu'est-ce qu'une œuvre d'art ?* Paris, Vrin, 2007.

¹⁸² Currie Gregory, *An Ontology of Art*, Palgrave Macmillan, 1989.

¹⁸³ Davies David, *Art as Performance*, Oxford, Blackwell, 2004.

¹⁸⁴ Julie Van Camp, « Ontology of Dance », in *Encyclopedia of Aesthetics*, Vol. 3, Michael Kelly (ed.), New York, Oxford University Press, 1998.

des corps qui ont déjà dansé, la conception mentale d'une chorégraphie par un chorégraphe, la notation écrite, l'enregistrement vidéo, les perceptions et pensées du public lors de la représentation particulière d'une œuvre ou de la totalité de ses représentations. Elle inclut aussi des problèmes concernant l'identité des œuvres d'art chorégraphique. Sur ce point, la différence entre les arts du spectacle (ou de l'interprétation) et les autres arts mène à considérer deux aspects inhérents à la nature des œuvres dans les arts de l'interprétation ¹⁸⁵.

Premièrement, ces œuvres supposent la possibilité de plusieurs représentations. La danse est un art multiple : les œuvres y font l'objet de multiples instanciations concrètes. Plusieurs représentations simultanées en divers endroits peuvent être des occurrences de la même œuvre. Dès lors, le problème qui se pose est celui de l'identité numérique des œuvres de danse, ou celui de savoir ce qui fait de deux représentations la même œuvre. Il faut rendre compte du fait que la même danse puisse être jouée et rejouée lors de plusieurs dates. Un amateur de danse pourrait en effet s'interroger : « Le spectacle de danse que j'ai vu mardi soir est-il exactement le même que celui que j'ai vu lundi ¹⁸⁶ ? » Par exemple, est-ce que les deux sont *May B* de Maguy Marin ? Autrement dit il faut expliquer ce qui fait la permanence des œuvres chorégraphiques.

Deuxièmement, nous n'avons affaire à l'œuvre de danse que lorsque nous assistons à une représentation (car l'œuvre n'est pleinement réalisée que lorsqu'elle est ainsi effectuée, représentée). Tandis que les tableaux ou les sculptures sont, après leur création, déterminés, fixes, la création des œuvres dans les arts de la représentation n'est jamais une complète détermination : ces œuvres demeurent indéterminées au sens où elles doivent être complétées par des exécutions, ou des interprétations. Tant que nous n'avons sous les yeux qu'une partition ou un enregistrement vidéo, sauf dans certains cas particuliers, nous ne sommes pas en présence de l'œuvre chorégraphique. Davies définit les arts de l'interprétation comme les arts dans lesquels l'accès aux œuvres est au moins partiellement médiatisé par les interprétations de ces œuvres. Appréhender une œuvre de danse nécessite que celle-ci soit exécutée. En musique, comme le fait remarquer Davies, certains individus peuvent être capables de réaliser grâce à l'imagination les qualités relevant de certaines œuvres, en l'absence d'une représentation publique : par exemple, certains peuvent « entendre » un morceau en lisant sa partition. De tels actes mentaux correspondent à l'exercice de capacités individuelles et peuvent selon l'auteur être considérés comme des « interprétations

¹⁸⁵ McFee G., *Understanding Dance*, op. cit. p. 88.

¹⁸⁶ *ibid.* p. 88.

privées », des instanciations, par l'individu, des propriétés de l'œuvre dans son for intérieur. Remarquons qu'il semble plus difficile de réaliser l'« interprétation privée » ou mentale d'une œuvre chorégraphique en lisant une partition : se représenter par l'imagination des successions de mouvements à partir des signes d'une notation s'avère plus problématique en raison de la nécessité de passer des deux dimensions de la partition aux quatre dimensions d'un mouvement imaginé (incluant la dimension temporelle). Ainsi, la plupart des propriétés relevant de l'appropriation des œuvres et de leur appréhension ne sont réalisables, et donc rendues accessibles aux spectateurs, qu'au moyen d'interprétations physiques.

Les diverses conceptions du statut ontologique des œuvres chorégraphiques ne dictent pas particulièrement pour ces œuvres de théorie de l'identité qui ferait l'unanimité. D'ailleurs, les critères d'identité et le problème de la pérennité des œuvres chorégraphiques varient selon qu'il s'agit des ballets du XIX^{ème} siècle ou de la danse moderne et contemporaine, qui donnent naissance à des œuvres de différents sortes, de la chorégraphie notée sur une partition à la pièce non notée, en passant par la composition improvisée destinée à n'avoir lieu qu'une seule fois. Les raisons de la complexité du problème de l'identité chorégraphique tiennent en partie au développement relativement tardif des notations et à leur difficulté de déterminer précisément les détails et les qualités des mouvements qui doivent être exécutés par l'instrument principal de la danse, le corps humain, pour compter comme des représentations authentiques des œuvres : « (...) la possibilité de rejouer des œuvres d'art dans n'importe quel art de l'interprétation dépend d'une notation adéquate. Et celle-ci n'a pas été largement disponible pour la danse jusqu'à récemment » écrit McFee. Mais il n'évoque ici que la possibilité de la notation dans la mesure où « même aujourd'hui on ne fait en réalité pas universellement appel au travail des notateurs »¹⁸⁷. Toutes les compagnies n'utilisent pas les mêmes systèmes notationnels et rares sont les chorégraphes qui composent des chorégraphies à partir de partitions.

¹⁸⁷ *id.* p. 99.

4. 1. 2. Partition préalable ou création par l'action.

Les œuvres des arts de l'interprétation peuvent en effet être créées selon deux sortes principales de procédés : en musique comme en danse, le processus créatif peut consister soit en l'écriture préalable d'une partition dans un système notationnel ou un autre, soit en l'effectuation d'un ensemble d'actions telles que jouer d'un ou de plusieurs instruments de musique ou improviser des mouvements dansés. En danse, dans la majorité des cas, les œuvres sont créées directement par des danseurs effectuant des gestes suivant les indications, directives, remarques, suggestions d'un chorégraphe. Ce processus de création n'empêche pas d'utiliser tout de même une notation pour mémoriser ou « enregistrer » les séquences chorégraphiques composées, mais alors un tel usage du système notationnel ne précède ni ne détermine l'œuvre : la notation est utilisée *a posteriori*, par un notateur qui assiste aux processus de création et inscrit, parmi les indications du chorégraphe et les actions des danseurs, les choix définitifs constitutifs de l'œuvre.

Dans un usage de la notation comme dans un autre, c'est-à-dire qu'elle soit utilisée *a priori*, comme une « recette » fournissant les indications à suivre pour représenter l'œuvre, ou *a posteriori*, comme moyen de sélectionner les éléments retenus lors d'une ou de plusieurs exécutions, l'identité des œuvres de danse demeure en général sous-déterminée par des systèmes notationnels fournissant au mieux un ensemble de contraintes à respecter ; dans l'action, lors de la concrétisation de l'œuvre dans des représentations particulières, un certain nombre de choix peuvent toujours être faits qui ne sont pas indiqués par la partition, qu'il s'agisse de détails concernant les gestes ou la manière de les effectuer, leur direction et leurs qualités expressives, leur distribution à différents danseurs ou plutôt d'éléments relatifs à la musique, aux décors, aux costumes, à la lumière, etc.

En conséquence, les variations admises pour l'interprétation des œuvres chorégraphiques peuvent être considérables : « l'œuvre d'art, la danse, est sous-déterminée par la partition à un degré plus important qu'en musique (...) ¹⁸⁸ ». Dans le théâtre, la différence est que même si le jeu des comédiens et les choix de mise en scène peuvent incarner des interprétations plus ou moins justes, le texte *est* déjà l'œuvre, et il peut toujours être respecté à la lettre.

¹⁸⁸ *id.* p. 96.

4. 1. 3. Le pouvoir normatif de la partition, entre spécification des contraintes et liberté.

Bien qu'il ne soit sans doute pas possible de fournir une théorie de la notation qui soit capable de répondre, dans le cas de toutes les œuvres chorégraphiques, à des questions d'identité du genre « Le spectacle que j'ai vu cette année au théâtre de mon quartier, *May B*, de Maguy Marin est-il exactement le même type, la même œuvre que le *May B* vu il y a sept ans à l'Opéra ? », l'utilité de la réponse serait d'éviter le subjectivisme : le fait que deux représentations soient ou non deux occurrences de la même œuvre ne serait pas simplement une question d'opinion.

Certes, la notation ne fonctionne pas aussi parfaitement pour la danse que pour la musique, mais il faut tout de même l'admettre comme moyen de caractériser la continuité entre les représentations qui comptent comme étant des manifestations de la même œuvre : « Clairement, on ne veut pas parvenir à une situation où la question de savoir si une représentation A est précisément la même danse que la représentation B est en général une question ouverte. Nous ne voulons pas que cela soit simplement une question d'opinion, ou une question de décision individuelle, ou une affaire subjective ¹⁸⁹. » À cet égard, les processus de création recourant à une notation (*a priori* ou *a posteriori*) sont pour McFee préférables aux cas où aucune notation n'est employée ou même à ceux où l'enregistrement vidéo lui est substitué. Bien sûr, garder une trace filmique est sans doute un meilleur moyen de garantir la pérennité des œuvres que de ne compter que sur la mémoire des danseurs et sur leur transmission « orale » ou plutôt « physique » des œuvres à de plus jeunes générations de danseurs. Mais la vidéo n'est pas normative, au contraire d'une partition : elle peut enregistrer une effectuation particulière, mais elle ne spécifie pas, n'indique pas, ne contraint pas, ne met pas en relief ce qui dans cette effectuation est important ou secondaire. Elle est une simple captation qui témoigne de ce qui a eu lieu dans un studio de danse lors d'un processus de création ou une répétition, ou sur une scène un soir de spectacle, ou dans tout autre lieu où une danse peut être effectuée. Même si une partition employant un système notationnel laisse toujours une part de liberté aux artistes qui souhaitent interpréter une œuvre notée spécifique, la notation permet tout de même de spécifier un certain nombre de contraintes décisives pour l'identité de l'œuvre en question. Elle rend ainsi

¹⁸⁹ *id.* p. 98-99.

possible que de multiples interprétations différentes soient bien des interprétations de la même œuvre, ou pour le dire philosophiquement, des occurrences ou des instanciations d'un même type.

4. 2. La relation type/occurrences.

4. 2. 1. Objet abstrait et instanciations concrètes.

La philosophie dispose d'un intéressant procédé technique pour caractériser le rapport d'une œuvre à ses interprétations : la relation type/occurrences, que C. S. Peirce définit à propos du langage en distinguant le fait qu'il y ait en un sens une vingtaine d'apparitions (ou occurrences) singulières du mot « the » sur la page d'un manuscrit dont on compte les mots, du fait qu'en un autre sens il y ait un unique mot : le mot anglais « the », qui est un type de mot, une forme significative non existante ¹⁹⁰. Joseph Margolis est l'un des premiers à avoir utilisé cette distinction dans le cadre d'une théorie de l'identité de la danse, suivi par Graham McFee qui l'a discutée de manière approfondie. L'exemple des drapeaux sert à illustrer cette relation : si un drapeau est attribué à chacune de dix personnes, il y a deux façons de répondre à la question de savoir combien de drapeaux il y a. En un sens, il y a dix drapeaux : chaque personne a entre les mains une occurrence de drapeau, c'est-à-dire un bout de tissu caractérisé par certaines couleurs. En un autre sens, il n'y a qu'un drapeau, si chaque personne a le drapeau français ; ou bien deux drapeaux, si cinq personnes ont le drapeau français et cinq ont le drapeau britannique. Ce second sens désigne le drapeau comme « type ». Les drapeaux particuliers entre les mains des dix personnes peuvent être décrits comme des occurrences d'un certain type.

La relation type/occurrences s'avère un moyen pertinent de cerner l'identité des œuvres d'art multiples. Elle peut être appliquée au roman *Orgueil et préjugés* (1813) de Jane Austen : d'une part nous pouvons parler au sujet du roman lui-même – le roman-type, considéré de façon abstraite – et d'autre part nous pouvons en désigner un

¹⁹⁰ McFee G., « Danse, identité et exécution », in *Philosophie de la danse*, J. Beauquel et R. Pouivet, *op. cit.* p. 145. Mc Fee cite Peirce C. S., « The Simplest Mathematics » in *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce Volume IV*, éd. Charles Hartshorne et Paul Weiss, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1934, 1960, § 537ff, p. 423-424.

exemplaire rangé sur une étagère et qui n'est qu'une occurrence, parmi d'autres, du même roman. Cette relation type/occurrences comporte deux points importants :

1. Le type est un objet général et abstrait, qui se réalise dans ses occurrences : nous n'y sommes jamais confrontés directement. Nous avons affaire à des occurrences de drapeaux français à divers endroits et à diverses occasions. La question de savoir où est le drapeau français comme type n'a pas de sens, puisqu'il s'agit d'un objet abstrait.
2. L'occurrence est un objet spécifique, concret. Toutes les occurrences ont la même importance au sens où toutes sont également du même type. Aucun drapeau n'est plus le drapeau français qu'un autre drapeau français.

À première vue, la distinction type/occurrences semble tout à fait appropriée pour rendre compte du mode d'existence des œuvres chorégraphiques en expliquant la multiplicité des instances d'une même œuvre. Le *Lac des cygnes* comme œuvre type n'est accessible qu'à travers ses représentations. En l'absence de représentation, il serait étrange de se demander où est l'œuvre type. La représentation du *Lago dei Cigni* jouée à Rome aux thermes de Caracalla est autant l'œuvre que la représentation de *Swan Lake* effectuée par d'autres danseurs quelques mois plus tard au théâtre de Denver dans le Colorado. Et il n'y a pas de *Lac des cygnes* universel existant réellement indépendamment de ces instanciations concrètes.

4. 2. 2. Limites de la distinction type/occurrences.

Mais considérée attentivement, cette distinction rencontre certaines limites. Les choses sont plus compliquées à propos de la danse qu'elles ne le sont à propos des drapeaux et des romans. La relation entre une œuvre chorégraphique unique et les multiples représentations chorégraphiques qui en sont des instanciations n'est pas du même ordre que la relation des multiples drapeaux français avec le type dont ils sont des occurrences. Ainsi que l'a montré McFee, chaque occurrence d'*Orgueil et préjugés* est égale à une autre occurrence du roman de Jane Austen : chaque texte est l'œuvre d'art autant qu'un autre texte instanciant le roman. Mais l'exigence que deux représentations d'une œuvre chorégraphique soient parfaitement indiscernables pour respecter l'identité de cette œuvre ne semble pouvoir être satisfaite.

Certes, parmi les diverses représentations dont une œuvre chorégraphique peut faire l'objet, chacune est l'œuvre d'art (par exemple, *Le Lac des cygnes*) autant qu'une autre. Mais considérées dans le détail, ces représentations diffèrent inévitablement. Comme le remarque McFee, la danse possède plus de deux objets d'analyse : en plus de l'œuvre (notée ou non, enregistrée ou non) et de ses représentations, il importe de tenir compte de la variété des interprétations particulières elles-mêmes, différentes entre elles par certains aspects. Il faut prendre en considération d'autres éléments que la chorégraphie : la musique, les costumes, les éclairages, la mise en scène. Or la distinction entre type et occurrences (ou « token ») n'a que deux termes. Elle ne peut donc pas cerner tout à fait l'identité numérique d'une œuvre dansée, qui suppose de ne pas se limiter au caractère identique d'une séquence de mouvements. En effet, de deux événements identiques du point de vue des séquences de mouvements, l'un pourrait être de la danse et l'autre non (souvenons-nous de l'exemple du mouvement ordinaire dans le cadre du contextualisme et du fonctionnalisme goodmanien). Et par ailleurs, le fait qu'une danse A ne contienne pas tout à fait les mêmes mouvements qu'une danse B ne signifie pas qu'il ne s'agit pas de la même danse. Il n'est donc pas possible de restreindre l'identité d'une œuvre chorégraphique (le fait qu'elle soit la même à travers le temps et au fil des représentations) à l'identité de la séquence de mouvements qui la constitue (toute différence entre deux spectacles n'en fait pas des représentations de deux œuvres différentes).

Il serait tout aussi faux d'utiliser la distinction type/occurrence pour caractériser l'intrigue, l'histoire ou le récit d'un ballet classique comme le type pertinent qu'interprètent les diverses représentations, même dans les cas les plus plausibles du ballet classique où nous semblons conduits à dire qu'il y a un archétype auquel toutes les exécutions particulières (occurrences) se rapportent en tant qu'interprétations diverses. Concernant l'art chorégraphique, identifier le type à l'intrigue reviendrait à concevoir la danse comme un langage de mouvement, ce qu'elle n'est pas. On ne peut pas dire dans un sens littéral que les gestes « racontent » une histoire : les gestes ne réfèrent pas et ne signifient pas de la manière dont le font les mots. Les changements dans l'histoire du *Lac des cygnes*, qui possède quatre fins différentes, plus ou moins heureuses, n'empêchent pas les représentations exemplifiant ces différentes issues possibles d'être des instanciations de la même œuvre. En fait, comme l'explique McFee :

Bien qu'il soit vrai, sans aucun doute, que la meilleure manière de concevoir la plupart des danses soit en termes de séquences de mouvements, l'importance relative

d'autres caractéristiques, telles que la musique et les costumes, varie d'une œuvre à une autre. [Ainsi,] il n'est plus vrai que la musique soit toujours un déterminant primordial d'une œuvre de danse. Par exemple, *The Bix Pieces* de Twyla Tharpe (1971) comporte un élément musical variable. Par ailleurs, plusieurs œuvres d'Alwin Nikolaïs comportent le même costume. Nous avons ici des exemples, premièrement, d'une caractéristique généralement considérée comme une constante se mettant à fonctionner comme une variable, et deuxièmement, d'une caractéristique généralement conçue comme variable agissant comme une constante ¹⁹¹.

Enfin, dans de nombreux spectacles, une part d'improvisation complète la part de ce qui est « écrit » : la critique et historienne de la danse Laurence Louppe ¹⁹² estime que l'assertion de Susan Langer selon laquelle aucune danse ne peut être considérée comme une œuvre d'art « si elle n'a pas été délibérément composée et susceptible d'être répétée »¹⁹³ est un peu sévère. Selon Louppe en effet, « des moments d'improvisation peuvent faire partie de l'« écriture » d'une pièce, et même lui conférer sa structure, son projet, sa temporalité ¹⁹⁴ ». En somme, aucune de ces caractéristiques (séquences de mouvement, récit, musique, costume) ne peut servir de condition individuellement nécessaire spécifiant le statut de la danse en général, ce qui renforce encore la plausibilité de la conception cluster précédemment discutée. Et dans la mesure où les représentations dansées d'une même œuvre comportent inévitablement, entre elles, des différences de plusieurs sortes (quant à leurs séquences gestuelles, leurs éléments de mise en scène ou leur signification), l'identité d'une œuvre chorégraphique ne peut pas exiger un principe d'indiscernabilité.

Enfin, il n'est de toutes façons pas certain que nous puissions dire de quoi les représentations doivent être indiscernables : il est facile de constater des différences entre deux représentations du solo *Broken Man* (2002) chorégraphié par Stephen Petronio, mais il est nettement moins facile de savoir laquelle des deux est bien « l'œuvre », et laquelle ne l'est pas ou s'en éloigne. Le fait qu'on ne puisse en général pas répondre à une telle question signifie que l'œuvre elle-même, le type, est indéterminé par certains aspects. Il faut admettre que certaines des caractéristiques de l'œuvre elle-même, sont floues, ou ouvertes ; qu'elles peuvent faire l'objet d'une interprétation

¹⁹¹ McFee, *Understanding Dance*, op. cit. p. 98.

¹⁹² Louppe L., *Poétique de la danse contemporaine*, op. cit. p. 225.

¹⁹³ Langer Susan, *Feeling and Form*, 1953.

¹⁹⁴ Louppe, op. cit., p. 225.

personnelle. Les deux solistes donnent à leurs gestes des qualités qui ne sont pas absolument prédéterminées. De même tous les aspects d'une représentation particulière du *Lac des cygnes* ne sont pas exigés, dictés par l'œuvre chorégraphique elle-même. Les représentations peuvent différer les unes des autres sans que l'identité de l'œuvre soit atteinte. Les changements, les différences possibles entre les représentations du *Lac des cygnes* par divers corps de ballet ne peuvent pas être des aspects déterminants de l'œuvre elle-même. Nous ne pouvons pas vraiment décider quelle est « la » représentation à laquelle toutes les autres doivent se conformer pour être la même œuvre d'art. Pour la plupart des œuvres chorégraphiques, une telle représentation n'existe pas.

4. 2. 3. Les objections de D. Carr contre la relation type/occurrences.

4. 2. 3. 1. L'œuvre chorégraphique ou le type comme fiction platonicienne.

Cette indétermination propre à l'art « vivant » et multiple qu'est la danse pourrait nous conduire à abandonner la distinction type/occurrences pour une conception se satisfaisant de ressemblances suffisantes entre les représentations. C'est ce que propose David Carr ¹⁹⁵, à qui cette distinction semble nécessairement rattachée à un platonisme : l'analyse par types et occurrences présuppose selon lui une sorte de « fiction platonicienne » de l'œuvre chorégraphique (le type). Dans un art véritablement interprétatif tel que le théâtre, où le jeu de l'acteur peut être considéré comme l'interprétation du sens d'un texte ou d'une narration poétique ou dramatique, la distinction type/token a de l'intérêt et peut être appliquée clairement. Mais il n'est pas pertinent d'appliquer cette distinction à la danse, puisque d'une certaine manière, pour Carr, il n'y a pas de « type » en danse : les représentations chorégraphiques ne sont pas proprement des *interprétations* dans la mesure où il n'est pas possible de rencontrer la danse elle-même, séparée d'une représentation particulière. Il faudrait alors conclure

¹⁹⁵ Carr D., « Meaning in Dance », *in op. cit.* et McFee G., « Technicality, Philosophy and Dance-Study », *in Dance, Education and Philosophy*, Graham McFee (ed.), Oxford, Meyer and Meyer Sport, 1999, pp. 155-188.

que la danse n'est pas vraiment un art de l'interprétation et que la relation type/token doit être abandonnée.

4. 2. 3. 2. Particularisme esthétique et artistique.

La seconde objection contre la distinction type/occurrences consiste à dire qu'elle mène à un particularisme esthétique et artistique peu plausible, parce qu'elle ne nous permet pas de savoir à quoi nous référer pour établir un type pour des exécutions particulières du *Lac des Cygnes* ou d'une autre œuvre chorégraphique ¹⁹⁶. Premièrement, nous ne pouvons pas nous référer à une exécution idéale, « notionnelle », parce qu'une telle idéalisation n'est qu'une fiction platonicienne résultant de notre propre construction. Deuxièmement, nous ne pouvons pas non plus nous référer à une exécution « authentique », dans la mesure où aucune exécution particulière ne peut avoir un statut privilégié par rapport à une autre, en raison des aspects variés tels que la musique, les lumières ou les costumes, qui peuvent être constitutifs de l'identité de la danse (tandis qu'ils sont plutôt considérés comme accidentels pour fixer le type dans les autres arts de l'interprétation). Ceci semble nous mener à accepter que chaque exécution dansée particulière est uniquement ce qu'elle est (et rien d'autre). Pourtant, notre intuition commune est que certaines exécutions ont quelque chose d'important en commun et qui fait que nous les considérons comme des versions de la même œuvre de danse. Il faut donc rendre compte, sans recourir à un type idéal, de ces points communs qui nous mènent à identifier des représentations comme étant la même œuvre.

4. 2. 3. 3. Versions ou interprétations ?

Plutôt que de concevoir les représentations particulières comme des interprétations d'un type, il serait alors préférable de les considérer comme des versions. Ainsi, la troisième objection est centrée sur la distinction version/interprétation. Carr reproche à McFee de confondre ces deux notions. L'usage du mot « interprétation » dans la danse n'est pas satisfaisant car il semble impliquer qu'une chose à interpréter existe (un objet). L'interprétation requiert un type auquel des

¹⁹⁶ Cette discussion est exposée par McFee, in « Technicality, Philosophy and Dance-Study », *in op. cit.* p. 165.

occurrences peuvent correspondre et être jugées comme des interprétations de ce type (ou comme des exemplaires fidèles). La notion de version est plus appropriée parce qu'elle ne suppose pas cela. Par exemple, des horticulteurs peuvent produire différentes versions d'une même espèce de betterave ou de rose sans avoir à supposer qu'elles sont les interprétations d'un type auquel des instances particulières correspondent ou non ; il n'existe pas de betterave platonicienne universelle dont les betteraves particulières ne seraient que d'imparfaites réalisations : seulement des betteraves réelles ou actuelles reliées en vertu de certaines caractéristiques et propriétés structurelles et matérielles inégalement distribuées. Sur ce modèle, il paraît plus judicieux de traiter les représentations dansées comme des versions et d'analyser la relation entre une exécution du *Lac des cygnes* et une autre par la notion wittgensteinienne et anti-essentialiste d'air de famille, plutôt que par une distinction type/token réaliste ou essentialiste. Notre identification des œuvres en fonction d'un repérage des ressemblances et des différences ne dépend pas d'un type abstrait mais de paramètres contextuels : de certains points de vue, les différentes versions dansées que nous considérons peuvent compter comme des sources de la même expérience esthétique et artistique, et elles ne le peuvent pas selon d'autres points de vue.

4. 2. 4. Les réponses de McFee aux objections de Carr.

4. 2. 4. 1. Contre la transcendance ontologique du type.

Les réponses de McFee à ces objections sont les suivantes. Premièrement, la relation type/occurrences n'est pas nécessairement platonicienne. Elle tend à concevoir l'œuvre elle-même, *Le Lac des cygnes*, comme un « objet » abstrait, parce que cette œuvre n'est identique à aucun objet spatio-temporel, particulier. Mais c'est une erreur de penser qu'elle existe comme un idéal dont les représentations doivent s'approcher, tout en y participant (une sorte de Forme de la Bonne Danse) ou bien qu'il existe un possible « accès direct » à la danse elle-même, différent de l'accès indirect que nous avons habituellement, par le biais des représentations. Que l'effectuation d'une danse ne soit pas semblable à l'interprétation d'un texte au théâtre ne rend pas impossible d'utiliser la relation type/occurrences. Cette relation ne vise pas à rendre compte des spécificités de l'interprétation : elle vaut en effet pour les sculptures, les poèmes et les

romans, qui ne font pas partie des arts de l'interprétation (l'existence de ces œuvres ne nécessite pas d'interprétation). La relation type-token vise simplement à rendre compte du rapport d'une œuvre unique aux multiples représentations qui l'instancient. Parler du type, ce n'est en fait rien de plus que de parler de ce que partagent les représentations de cette œuvre chorégraphique.

4. 2. 4. 2. Contre le particularisme : l'unité dans la différence.

Deuxièmement, malgré le fait que le type ne soit qu'une sous-détermination des représentations particulières, c'est tout de même bien lui que ces représentations visent à rendre concret. Une représentation particulière A peut différer d'une autre représentation particulière B ou C et ainsi de suite mais ce qu'elles doivent avoir en commun est d'instancier la même œuvre. L'intérêt de la distinction type/occurrences est précisément de souligner certains traits caractéristiques, concernant les œuvres chorégraphiques, de l'unité-dans-la-différence. Cette unité est incompatible avec le particularisme selon lequel chaque représentation ne serait que ce qu'elle est, et pas autre chose : chaque représentation est particulière, mais elle est en même temps l'instanciation d'un type que d'autres représentations particulièresinstancient aussi. Mais que chaque interprétation particulière doive fixer ce qui ne l'est pas par le type, en l'interprétant, ne suppose pas qu'il existe un « objet » non-interprété.

4. 2. 4. 3. Des *interprétations*, non des versions.

Ainsi, troisièmement, les interprétations dansées ne sont pas des interprétations *de* quelque chose au même titre que les interprétations des critiques sont des interprétations *d'*une œuvre d'art. Une partition chorégraphique n'est pas un objet au même titre qu'un texte de théâtre en est un. L'exécution dansée est nécessaire pour faire exister l'œuvre et y avoir accès, tandis qu'on peut avoir accès à une œuvre théâtrale sans spectacle, en lisant son texte. Nous ne pouvons être confrontés à une œuvre de danse qu'en étant confrontés à une représentation (en ce sens une interprétation dansée). Le danseur rend l'œuvre chorégraphique « complète » en l'exécutant (et ce « l' » distinct de toute exécution *doit* être pris en compte). Parler de version ne convient donc pas, parce qu'il nous faut pouvoir discuter, critiquer, et applaudir *ce dont* les représentations sont

des « versions » : une œuvre chorégraphique. Certaines représentations sont des exécutions de telle ou telle œuvre : des occurrences du même type. D'autres ne sont pas des instanciations de la même œuvre. Certains cas seront limite, problématiques. Il nous faut donc une structure qui nous permette de nous référer à l'œuvre d'art elle-même, plutôt qu'à de simples versions de cette œuvre. Or il n'est pas évident que l'idée de version puisse rendre compte des jugements d'identité exprimant le fait que ce soit *cette* œuvre chorégraphique précise (*Le Lac des cygnes*) que nous voyons –même si ce que nous voyons n'est jamais qu'une représentation de cette œuvre.

4. 2. 4. 4. Anti-essentialisme et anti-subjectivisme.

Enfin cette conception n'est pas essentialiste : le problème n'est ni de définir le terme « danse », ni de chercher à savoir ce que tous les spectacles de danse ont en commun. L'utilité d'une telle caractérisation est de réfuter le subjectivisme en montrant que tout ne peut pas compter comme une exécution du *Lac des cygnes*, même si nous ne pouvons pas dire *précisément* ce qui pourrait ou non être considéré comme une telle exécution. Tout ce que nous pouvons dire est que les exécutions concrètes sont contraintes par le type abstrait. La relation type/occurrences est donc essentiellement une façon de parler des arts multiples ; elle nous permet de distinguer le fait de parler de l'objet d'art du fait de parler de ses représentations (ou instanciations). Le type désigne ce que deux représentations ont en commun : être des représentations de la même œuvre. C'est une façon très abstraite de caractériser la relation entre l'œuvre chorégraphique et ses représentations.

4. 3. Œuvres de danse et processus : quelques réflexions sur la thèse de David Davies.

4. 3. 1. De la création collective à l'interprétation : une « œuvre-processus » ?

Une manière de réfuter l'idée de l'œuvre-type comme un objet ayant une existence indépendante des représentations qui l'instancient, ou de souligner le caractère interne de la relation type-occurrences est de mettre en question la distinction entre les arts de la création et les arts de la scène. Selon cette distinction, les artistes de la création produisent des œuvres d'art (des types), composent des chorégraphies, des symphonies, ou écrivent des pièces, tandis que dans les arts de la scène, les artistes « réalisent » ou « interprètent » ces œuvres-types dans des occurrences afin de les rendre accessibles aux spectateurs. Les artistes de la scène (danseurs, chefs d'orchestre, musiciens, metteurs en scène, comédiens) complètent les efforts créatifs des auteurs et compositeurs, en réalisant, dans des instanciations particulières, les propriétés esthétiques et artistiques des œuvres. Lorsque nous assistons à un spectacle de danse, à un concert ou à une pièce de théâtre, nous avons alors à faire, selon cette distinction, à deux sortes de choses : les propriétés de la représentation, qui tiennent au talent, à la sensibilité, et aux qualités artistiques des interprètes, et les propriétés de l'œuvre-type qui est interprétée, attribuables aux facultés créatrices et à l'imagination de l'artiste qui est l'auteur de l'œuvre. Réfuter cette distinction consiste à considérer que l'appréhension d'une œuvre-type est toujours l'appréhension d'une interprétation, d'une occurrence particulière et à annuler la distinction entre les arts de la création et les arts de la scène en reconnaissant qu'« à certains égards tous les arts sont créatifs, et corrélativement, tous les arts sont interprétatifs, performatifs »¹⁹⁷.

Les processus de création chorégraphique semblent être l'exemple parfait pour illustrer cette thèse, dans la mesure où les chorégraphes et les danseurs-interprètes composent la plupart du temps les œuvres ensemble. Les danseurs participent à la détermination des aspects de l'œuvre-type qu'ils instancient ensuite lors des représentations. Si en musique, les moments d'écriture et les moments d'interprétation sont « extrêmement clivés », au contraire « la chorégraphie contemporaine est une

¹⁹⁷ Dutton Denis, (1979 : 23), cité par Davies D., in *Art as Performance*, op. cit., p. 206.

œuvre faite « in vivo »¹⁹⁸ », comme le remarque L. Louppe. La création en danse inclut le travail des interprètes. Bien souvent, le chorégraphe n'écrit pas en solitaire une partition qu'il transmet ensuite aux interprètes, mais il écrit plutôt en sollicitant leurs mouvements. Les idées ou les thèmes de recherche qu'il leur soumet servent de point de départ à des séries d'improvisations et de compositions engageant à la fois la technique et l'imagination des danseurs qu'il observe, guide, interrompt, et dont il sélectionne les gestes qu'il juge pertinents et justes pour son propos. Pour Steve Paxton, le fondateur américain des techniques du « contact-improvisation », forme de danse improvisée engageant au moins deux danseurs et jouant sur les transferts de poids du corps, « la composition ne devait pas être créée par le chorégraphe mais « naître » entre les danseurs »¹⁹⁹. Dans ce genre de danse, le mouvement est initié par ce qui était pour Laban l'élément le plus important des quatre fondamentaux de la danse : le poids (les trois autres étant l'espace, le temps et l'énergie ou « flux »). Les œuvres chorégraphiques sont ainsi des créations collectives, élaborées au moyen de diverses relations : relations motrices entre les danseurs, relation entre les actions des danseurs et les observations du chorégraphe. Les danseurs sont impliqués dès le début du processus de création.

Ainsi, le jour de la représentation, les danseurs qui rendent accessible aux spectateurs une œuvre-type ont souvent eux-mêmes participé à sa création. Dès lors il semble faux d'attribuer à l'œuvre-type des propriétés distinctes de celles de ses occurrences : le type se confond avec ses interprétations. Le fait que la création chorégraphique ait lieu au moyen d'une « première exécution » renforce encore l'idée que la danse comme art de l'interprétation n'est pas compatible avec une thèse qui ferait des œuvres de danse des objets existant indépendamment de leurs effectuations. Déterminées par les actions des danseurs, les contraintes du type sont immanentes : elles ne transcendent pas ce qu'ils font ni ne caractérisent une œuvre-type qui serait autre chose que leurs mouvements, mais elles coïncident avec leurs exécutions. Ce que l'on appréhende lors de l'événement du spectacle n'est alors pas si différent de ce que nous aurions pu percevoir en assistant aux dernières séances du travail de création.

¹⁹⁸ Louppe L, *op. cit.* p. 221.

¹⁹⁹ Novack Cynthia, *Sharing the dance*, citée par Louppe, *in op. cit.* p. 220.

4. 3. 2. La primauté du processus de création sur l'œuvre.

Dans la mesure où les œuvres de danse sont souvent créées par une « première exécution » (plusieurs exécutions, en fait), puis font l'objet de représentations, la théorie du processus développée par D. Davies semble bienvenue pour caractériser l'art chorégraphique.

Mais elle va sans doute plus loin qu'il ne le faut. Elle peut être considérée comme une conséquence extrême de ces remarques sur la manière collective de créer les œuvres de danse. En effet, le processus de création y revêt une importance telle qu'il obtient lui-même le statut d'œuvre. Finalement, l'œuvre n'est pas tant manifeste dans le spectacle présenté au public qu'identifiée aux activités créatrices dont cette représentation témoigne et qui lui ont permis de voir le jour. L'existence du type n'est pas confondue avec les événements des interprétations particulières indispensables à sa réalisation spatio-temporelle mais avec les processus, les actions, les choix, les renoncements qui ont constitué son élaboration. Plutôt que de mettre l'accent sur l'interprétation concrète et particulière comme nécessaire incarnation ou « présentification » de l'œuvre-type, Davies amoindrit l'importance de la représentation particulière pour n'en faire qu'une sorte de trace, un simple point d'observation de l'œuvre véritable : le processus de création.

Selon sa thèse, la représentation n'est qu'un « focus » d'appréciation d'une œuvre qui doit être identifiée à un processus générateur. Cette conception vaut aussi bien pour les représentations qui sont contraintes par une œuvre-type à interpréter, qu'il appelle « représentation d'une œuvre » (« work-performance ») que pour les pures improvisations ou les œuvres dites de « pure exécution » (« pure performance work »), c'est-à-dire les événements qui n'ont pas pour fonction d'instancier quelque ensemble de contraintes imposées par une œuvre à interpréter, mais qui se suffisent à elles-mêmes. En danse contemporaine, les pures improvisations de Steve Paxton sur les *Variations Goldberg* de Bach (1740) sont un exemple de ce genre : bien qu'elles interprètent la musique de Bach jouée par Glenn Gould en 1955 puis en 1982, elles sont « libres » en tant que danse, au sens où aucune chorégraphie n'est écrite à l'avance. Les pures exécutions, comme les représentations des œuvres, sont des « véhicules de transmission » de propositions artistiques : elles constituent le focus de ce que l'auteur appelle une œuvre-processus (performance-work). Elles nous permettent selon Davies d'accéder à l'ensemble du processus de création antérieur à la représentation, qui n'est autre que l'œuvre. L'appréciation de toute œuvre requiert de référer son focus

d'appréciation au processus particulier qui l'a spécifié. L'interprétation particulière ne suffit pas à appréhender l'œuvre : elle n'est pas l'occurrence, l'instanciation ou l'incarnation d'une œuvre-type, mais seulement une trace, une occasion d'accéder à un processus de création artistique. Ainsi, Davies admet lui-même que « l'appréciation des œuvres dans les arts de l'interprétation suppose de prendre en compte des relations parfois très complexes entre différents processus, et différents types de processus ²⁰⁰ ».

La genèse de l'œuvre intéresse Davies plus que son résultat. Dans sa thèse, l'œuvre est située du côté du processus d'élaboration, plutôt que de l'événement (le focus) au cours duquel le produit de la création est présenté au public. La représentation est réduite au statut de simple moyen d'accès à l'événement plus large que constitue le processus de création. Mais le statut ontologique complexe de la danse comme art de l'interprétation, joint à ses procédés collectifs de création, justifie-t-il une telle conception ? L'œuvre peut-elle réellement être ainsi identifiée au processus qui l'a engendrée, plutôt qu'au résultat de ce processus ?

4. 3. 3. Objections à la thèse de l' « œuvre-processus » de Davies.

4. 3. 3. 1. L'indépendance ontologique de l'œuvre créée.

Parmi les objections contre cette thèse, on trouve l'idée de l'existence indépendante du résultat d'un processus ²⁰¹ : la dépendance de l'œuvre par rapport à son processus de création est causale, et non pas ontologique. Lorsque le processus s'est arrêté, le résultat subsiste. C'est l'existence du processus qui dépend de son produit, pas l'inverse : pour constater l'existence d'un produit, nous n'avons pas nécessairement besoin de le rattacher au processus qui lui a donné lieu ; en revanche, pour penser l'existence d'un processus qui a eu lieu, nous avons besoin de la « trace » qu'il a laissée, en d'autres termes, de son résultat ou produit. On ne doute pas en regardant *MC 14/22 Ceci est mon corps*, de Preljocaj que de longues heures de travail avec des danseurs ont été nécessaires à ce résultat, mais nous regardons bien le spectacle comme le produit final d'une composition à laquelle il n'est pas nécessaire de faire appel. Le sens commun veut que nous considérions le spectacle lui-même comme la réalisation de l'œuvre, vers

²⁰⁰ Davies D., *op. cit.* p. 207-208.

²⁰¹ Pouivet R., « Le statut de l'œuvre d'art comme événement chez David Davies » in *Philosophiques*, vol. 32, Num. 1, 2005.

laquelle tendent l'intention et les efforts du chorégraphe et de ses danseurs, qui est présentée au public, et qui possède une certaine indépendance par rapport au processus dont il résulte. Si le spectacle n'était que le simple complément ou focus d'appréciation d'une œuvre conçue comme un processus de création, nous n'achèterions pas de billets pour assister aux soirs de représentation, mais pour assister au travail quotidien des danseurs dans leurs studios de répétition. Que des représentations de l'œuvre soient ensuite nécessaires à son appréhension n'empêche pas qu'elle existe en tant que type spécifique, constitué par un ensemble d'aspects qui ont été fixés une fois pour toutes.

4. 3. 3. 2. La thèse Aristotélicienne de l'antériorité de l'acte sur la puissance.

a. Antériorité selon la définition.

Cette objection peut être davantage approfondie au moyen de la thèse aristotélicienne de l'antériorité de l'acte sur la puissance. L'acte est pour Aristote antérieur à la puissance selon trois sens de l'antériorité, dont deux nous intéressent ici.

Premièrement, du point de vue de la définition ou notion, nous définissons ou connaissons quelque chose à partir de ce qu'il est ou fait effectivement, et non pas à partir de sa puissance à le faire ou à l'être : « c'est parce qu'il peut s'actualiser que ce qui est puissant, au sens premier, est puissant. (...) il en résulte nécessairement que la notion et la connaissance de l'acte sont antérieures à la connaissance de la puissance »²⁰². En ce sens, nous connaissons une œuvre de danse à partir de ce qu'elle est effectivement ; ce que nous appréhendons directement en tant que spectateurs, c'est le spectacle en acte, la représentation, et non pas le spectacle en puissance, en cours d'élaboration. Notre connaissance de ce que les danseurs font effectivement lors d'une représentation chorégraphique précède notre connaissance éventuelle de ce qu'ils ont fait lors du processus dont elle résulte. Nous pouvons nous intéresser aux diverses méthodes d'écriture chorégraphique, aux ateliers d'improvisation et de composition qui ont pu constituer la genèse de l'œuvre ; nous pouvons éventuellement assister au

²⁰² Aristote, *La Métaphysique*, tr. J. Tricot, Paris, Vrin, 2000, Tome II, p. 508.

processus de création ou à des répétitions. Mais au moment de la présentation au public, l'œuvre ne porte pas toutes les traces des étapes qui l'ont précédée.

b. Antériorité selon la substance.

Deuxièmement, l'acte est antérieur selon la substance, car il est toujours la fin, le terme que vise un mouvement ou une génération : « (...) parce que tout ce qui devient s'achemine vers un principe, c'est à dire une fin (puisque la cause finale d'une chose est son principe, et que le devenir est en vue de la fin) : or l'acte est une fin, et c'est en vue de l'acte que la puissance est conçue »²⁰³. La théorie aristotélicienne de la cause finale convient bien pour envisager ce qu'est une œuvre comme objet d'une intention. La plupart du temps en effet, c'est bien dans l'intention qu'une œuvre soit actualisée que son processus de création a lieu. Certes, l'idée du « processus pour le processus » peut concerner l'art de la performance, et la pure improvisation, où rien d'autre n'est produit que ce qui se crée dans l'instant de sa réalisation. Dans ces cas, comme l'écrit Aristote : « la fin se confond avec l'exercice même : ainsi la vue a pour terme la vision, sans qu'il résulte de la vision aucune autre œuvre que la vue²⁰⁴ ». Dans la mesure où, d'une certaine façon, « la danse est dans le sujet dansant », la fin de la danse se confond avec son exercice. Nous pouvons concevoir de cette façon la pratique de la danse, indépendamment de la considération de la création des œuvres : de ce point de vue, la danse est une *praxis* : « (...) dans tous les cas où aucune œuvre n'est produite en dehors de l'acte, l'acte réside dans l'agent même : c'est ainsi que la vision est dans le sujet voyant, la science dans le savant (...) »²⁰⁵.

Mais du point de vue de la production des œuvres, la danse est plutôt une *poiesis*. Aristote écrit ainsi :

(...) dans d'autres cas, au contraire, c'est une autre chose qui est produite : par exemple, de l'art de bâtir dérive, non seulement l'action de bâtir, mais la maison. (...) Dans tous les cas, donc, où, en dehors de l'exercice, il y a production de quelque chose, l'acte est dans l'objet produit, l'action de bâtir, par exemple, dans ce qui est bâti, l'action

²⁰³ *Ibid.* p. 510.

²⁰⁴ *id.* p. 512.

²⁰⁵ *id.* p. 513-514.

de tisser, dans ce qui est tissé ; il en est de même pour le reste, et, en général, le mouvement est dans le mû ²⁰⁶.

En danse comme dans les autres arts de l'interprétation, il faut pouvoir distinguer les œuvres du moment de leur élaboration. Penser différemment revient à confondre, comme le fait Davies, processus et œuvre. Une telle confusion est appropriée dans le cas de la pure improvisation, qui est une « création-représentation », une création en direct. Mais dans la plupart des cas, la représentation est la présentation d'une œuvre achevée, déterminée, reproductible, tandis que sa création est le processus de construction de cette œuvre encore inachevée, partiellement indéterminée, sujette à diverses modifications. Ainsi, pour le dire à la manière d'Aristote, l'action de créer est *dans ce qui est créé*, à savoir l'œuvre-type, achevée, comme fin en vue de laquelle le processus de création a lieu.

4. 3. 4. La thèse des « deux œuvres ».

4. 3. 4. 1. La création et l'interprétation comme deux œuvres distinctes.

Les choses se compliquent davantage avec la thèse dite des « deux œuvres », qui ne semble pas compatible avec la conception de la représentation comme simple « focus d'appréciation ».

Ici, le statut des représentations change considérablement puisqu'elles deviennent elles-mêmes des œuvres-processus d'un genre particulier, de telle sorte que, dit Davies, « lorsque nous avons à faire à un événement contraint par une œuvre à interpréter, nous disposons pour notre appréciation de *deux œuvres* » ²⁰⁷. L'avantage de la thèse des deux œuvres est sans doute qu'elle fait plus grand cas de la représentation, qui n'est plus envisagée comme la simple trace d'une création. Mais pourquoi penser de ce processus interprétatif qu'il s'agit d'une *autre* œuvre que celle du processus créatif, de sorte qu'il y en ait deux ?

Cette thèse établit une distinction radicale entre la représentation et l'œuvre dont elle est l'interprétation. Si la thèse de la représentation comme focus d'appréciation est

²⁰⁶ *id.* p. 512-513.

²⁰⁷ Davies D., *op. cit.* p. 220.

une atténuation excessive du statut du spectacle au profit du processus de création, l'idée que cette représentation est en fait une *seconde* œuvre-processus est au contraire une exagération. Que l'œuvre au moment de sa représentation soit ontologiquement indépendante de ce qu'elle était au moment de son processus de composition ne doit pas conduire à une telle distinction.

Certes, nous considérons bien certaines exécutions comme des œuvres, même lorsqu'elles n'instancient pas une « œuvre-type » (c'est-à-dire, lorsqu'elles ne sont pas des interprétations d'une œuvre) : les improvisations. Un événement dansé improvisé est une œuvre de pure représentation. Une véritable instance d'improvisation suppose qu'aucun degré de similitude avec un événement lui succédant ne fasse de ce dernier une autre performance de la même œuvre. Steve Paxton considérait l'improvisation comme « une composition instantanée » ²⁰⁸. Quelqu'un qui agirait dans l'intention de présenter à nouveau, de refaire l'œuvre précédente, aurait mal compris le statut de l'événement original. Bien des improvisations libres de la danse postmoderne à nos jours, dont la première exécution de contact-improvisation, *Magnesium*, de Steve Paxton en 1972, sont des exécutions exprimant une proposition artistique, des réalisations qui ne sont pas conditionnées par les contraintes d'une œuvre à interpréter. La pure improvisation ne fait pas forcément aujourd'hui l'objet de spectacles entiers en danse, mais des moments lui sont réservés dans de nombreuses représentations. Les chorégraphes laissent parfois une partie ouverte à l'improvisation libre d'un ou de plusieurs danseurs. Les pures improvisations sont bien sûr des représentations qui comptent elles-mêmes comme des œuvres.

4. 3. 4. 2. Objection : processus et paradoxe.

Mais dans les représentations d'œuvres préexistantes, les interprètes sont contraints par des aspects de ces œuvres qu'ils incarnent, et c'est justement la raison pour laquelle nous ne pouvons pas tenir ces représentations pour d'*autres* œuvres.

L'objection contestant la distinction entre l'œuvre à interpréter et les représentations qui en sont les occurrences ne nie pas les propriétés spécifiques des interprétations. Elle nie simplement la radicalité de la distinction opérée par l'auteur lorsqu'il soutient que l'interprétation d'une œuvre est une *autre* œuvre. Un juste milieu n'est-il pas préférable, c'est-à-dire une position qui ne nie pas les propriétés artistiques

²⁰⁸ Louppe L., *op. cit.* p. 226.

irréductibles d'une représentation particulière sans pour autant la considérer comme une autre œuvre ?

Le chorégraphe contemporain voulant interpréter *Le Lac des cygnes* peut certes être conduit à réaliser, dans sa représentation, des propriétés qui n'appartenaient pas à l'œuvre telle qu'elle a été créée au XIX^{ème} siècle et telle qu'elle a été interprétée les premières fois. Mais malgré ces propriétés additionnelles, complémentaires ou divergentes, il semble tout de même que c'est bien *cette* œuvre en particulier, et pas une autre, que le chorégraphe d'aujourd'hui a l'intention de mettre en scène.

De plus, nous avons remarqué que dans bien des cas, la distinction entre une œuvre à interpréter et les représentations qui l'instancient ne peut pas être maintenue parce que le processus de composition lui-même engage des performances médiatrices – de la part de/des artistes qui spécifie(nt) les contraintes de l'œuvre interprétée (le chorégraphe, le compositeur de musique), ou bien de la part des interprètes. À propos de nombreuses œuvres chorégraphiques contemporaines dont la genèse n'a pas lieu uniquement grâce au travail d'un chorégraphe isolé, il faudrait alors renoncer à l'idée de Davies d'une distinction entre deux œuvres ; l'œuvre à interpréter d'une part, et celle des danseurs-interprètes d'autre part. Qu'il soit fort différent pour un danseur de participer à la création d'une chorégraphie (en improvisant voire en composant des gestes) et d'interpréter chaque soir sur scène les gestes déterminés de cette œuvre qu'il connaît bien signifie certes en un sens qu'il ne fait pas la même chose dans un cas et dans l'autre, mais cela ne veut pas dire que l'œuvre qu'il interprète en est une autre que celle qu'il a contribué à créer. Simplement, le processus de création concerne l'œuvre en puissance, et le processus d'interprétation concerne la même œuvre, en acte, même si bien des modifications ont eu lieu entre les premiers gestes improvisés et les derniers gestes composés.

Il est étrange qu'un philosophe passionné par les processus pense de manière si contre-intuitive le processus qui mène une chose de l'indétermination à la détermination : car finalement, c'est de la dimension temporelle que l'on a besoin pour comprendre qu'une chose puisse être différente à un moment t et à un moment $t + 1$ sans être pour autant une *autre* chose. En faisant comme si la création était une chose et la représentation une autre (deux œuvres-processus distinctes), Davies donne le sentiment qu'il est impossible pour une entité de passer d'un état à un autre, d'évoluer dans le temps, de devenir quelque chose, de prendre progressivement forme. Très intéressé par les processus, l'auteur crée une théorie qui empêche curieusement de comprendre le processus créatif comme l'élaboration temporelle, à travers différentes

étapes, d'une œuvre vers laquelle il tend. Il n'y a pas de continuité, d'identité possible entre ce qui a été et ce qui est.

En définitive, cette ontologie événementielle que l'on pourrait penser adaptée aux œuvres de danse dont la nature est de se dérouler dans le temps et de pouvoir être interprétée à plusieurs reprises, ne convient pas. En attribuant un statut d'œuvre à ce qui n'est qu'un travail en cours d'élaboration, elle fausse le sens de la création artistique qui est de s'acheminer vers un résultat spécifique, reproductible, bénéficiant d'une identité propre et d'une certaine pérennité. Elle autorise à conclure que la meilleure manière de caractériser l'identité des œuvres de danse, dont la nature est multiple, est sans doute la relation type/occurrences : en n'attribuant pas d'importance exagérée au statut ontologique du type, dont elle ne fait pas un objet concret, cette relation peut rendre compte du fait que l'œuvre-type créée est la même par-delà les multiples interprétations qui l'instancient et dont elle dépend. C'est parce que l'œuvre-type est toujours indéterminée, au sens où son existence dépend de ses interprétations particulières, qu'elle peut être la même malgré certaines différences dans ses instanciations concrètes. Au contraire, en faisant du processus de création une œuvre à part entière, à savoir quelque chose d'achevé, Davies est conduit soit à dire que la représentation n'est qu'un moyen d'accès à l'œuvre, soit qu'elle est autre chose, un autre processus. Sa théorie ne peut pas rendre compte de l'unité de l'œuvre dans la multiplicité des interprétations.

4. 3. 5. Bilan.

Souple et rigoureuse, la distinction type-occurrences s'adapte convenablement à la réalité des pratiques chorégraphiques dont elle tolère une part d'indétermination, tout en expliquant qu'il y ait des raisons objectives d'identifier des représentations comme des instanciations d'une œuvre donnée et de les différencier de représentations qui en instancient une autre. Grâce à cet outil conceptuel, le philosophe poursuit sa lutte contre le subjectivisme en proposant une solution assez satisfaisante au problème complexe de l'identité des œuvres de danse. Cette analyse rend compte de la relation entre une œuvre unique et ses multiples interprétations, sans exclure de possibles différences entre ces dernières et sans être trompé par l'illusion d'une œuvre parfaitement déterminée qui existerait indépendamment des représentations dont elle fait l'objet.

Afin de clore ce chapitre et de récapituler ce qui a été développé dans les chapitres précédents, nous proposons ici une définition « cluster » de la danse.

4. 4. Proposition d'une définition « cluster » de la danse.

Voici le résultat auquel nous parvenons au terme des réflexions menées dans les chapitres 2, 3 et 4.

Définition.

Danse : « Ensemble varié et ouvert* de propriétés esthétiques réelles et relationnelles, à la fois formelles et contextuelles, du mouvement humain fonctionnant sur le mode de l'exemplification littérale et/ou métaphorique ».

*précisées dans le cluster :

(i) être une pratique ou un spectacle (un artefact) composé(e) des mouvements d'un ou de plusieurs corps humains, (ii) mettre en évidence des relations spatiales et temporelles, (iii) être formellement complexe et cohérent(e), (iv) incarner des propriétés rythmiques, (v) être le produit d'un haut degré technique, (vi) être expressif(ve), (vii) avoir un vocabulaire, une grammaire ou un style identifiable, (viii) être le produit d'une intention de faire une œuvre chorégraphique, (ix) avoir des relations (historiques, théoriques, institutionnelles...) avec d'autres productions de la même forme d'art ou avec d'autres pratiques artistiques (x) fonctionner sur le mode de l'exemplification littérale et/ou métaphorique (plutôt que sur le mode « de l'abstraction, de l'évocation ou de l'allusion ») (ix) posséder des propriétés esthétiques non réductibles à des propriétés physiques et susceptibles d'être appréhendées par un récepteur approprié, (x) véhiculer des significations complexes, (xi) être un exercice d'imagination créative (être originale), (xii) être intellectuellement stimulant(e), (xiii) être le produit d'une création individuelle ou collective, (xiv) être une improvisation, une série d'improvisations ou une composition pouvant faire l'objet d'une multiplicité

d'instanciations (xv) être identifiable et ré-interprétable au moyen d'un système notationnel ou d'un enregistrement vidéo (...).

Si nous quittons désormais les problèmes de définition de la danse ou de l'art chorégraphique ainsi que les questions relatives au fonctionnement, à l'existence réelle et à l'identité des œuvres et de leurs propriétés, c'est pour nous intéresser de plus près au concept d'expression, qui comme nous l'avons vu ne semble pas pouvoir être écarté de l'analyse de l'art qui nous occupe. S'il est vrai que toute chose faite par le corps humain est expressive, il importe de saisir précisément en quoi consiste cette expression ou cette expressivité pour obtenir une juste compréhension de la danse en tant qu'art.

Qu'est-ce que l'expression chorégraphique ? Mouvement, émotion et expressivité du geste.

5. 1. Le mouvement dansé et l'expression des émotions.

5. 1. 1. Introduction des problèmes.

Cent pages ne disent pas ce qu'un simple mouvement peut exprimer, parce qu'un simple mouvement exprime notre être tout entier.

François Delsarte ²⁰⁹

Plusieurs théories de l'expression seront discutées dans ce chapitre.

En premier lieu, nous examinerons le problème de savoir si nous pouvons relier les propriétés expressives des œuvres aux émotions de leurs auteurs et/ou interprètes et si oui, nous nous interrogerons quant à la meilleure façon de décrire cette relation : s'agit-il d'une relation logique ou simplement causale ? Pour poser la question autrement, les propriétés émotionnelles d'une danse sont-elles nécessairement de la même nature que les émotions des artistes ou non ? La tristesse incarnée et manifestée par les mouvements corporels d'un danseur peut-elle être authentiquement exprimée sans que le danseur l'éprouve ? Suffit-il et est-il juste de considérer l'émotion d'un artiste comme la cause des propriétés de son œuvre ?

Nous verrons en second lieu que ces questions mènent à différencier, même dans la danse, les émotions réelles des artistes et les émotions exprimées par leurs œuvres.

²⁰⁹ Cité par Shawn Ted in *Chaque petit mouvement. À propos de François Delsarte*, (1954), Bruxelles : Éditions Complexe et Paris : Centre National de la Danse (coéd.), 2005, p. 62.

Même dans le cas d'un art où les œuvres sont inséparables de leurs interprètes, il ne faut pas confondre les propriétés expressives des premières avec les états mentaux des seconds. Il est peu pertinent d'assimiler la danse à une expression de soi ; même si elle a parfois un caractère autobiographique, dans la forme du solo notamment, la danse devrait moins être comprise comme l'expression d'une intériorité que comme la manifestation de relations diverses d'un danseur avec des éléments contextuels variés. Cela permettra de tenir compte à la fois des propriétés expressives des œuvres et de l'expressivité des interprètes.

L'expressivité caractéristique d'un danseur tient-elle en partie à ses dispositions naturelles ou est-elle entièrement le fait d'un style élaboré au fil de ses années de pratique ? Nous montrerons dans ce chapitre et dans le chapitre suivant les limites de l'opposition entre l'expressivité naturelle et le style. Dans le chapitre 7 enfin, nous proposerons une explication conciliant les propriétés physiques de la danse et ses propriétés survenantes, afin de montrer le rôle crucial que jouent les premières dans cet art du mouvement corporel compris en tant que manière d'agir d'une certaine nature.

L'argument principal que nous chercherons à réfuter dans ce chapitre et dans le chapitre 6, peut-être exposé comme suit :

1. La danse est l'art du corps, du mouvement corporel, ou de l'expression corporelle.
2. Le corps et les mouvements corporels relève(nt) globalement du domaine des sensations, des affects, des émotions, de la subjectivité, de l'irrationnel.
3. L'expression corporelle est une extériorisation ineffable d'états mentaux internes (rapport causal, voire logique état mental → manifestation).
4. Donc la danse est une forme affective, subjective, irrationnelle et ineffable d'extériorisation d'états mentaux.

La réfutation de cet argument, souvent présent en filigrane dans le monde de la danse contemporaine, consistera pour l'essentiel à rejeter les points 2. et 3. au moyen d'objections anti-réductionnistes, anti-physicalistes, anti-internalistes, anti-mentalistes et anti-causalistes.

Dans la première objection, il s'agit de montrer que si 1 suppose 2, 1 est faux, car 2 est faux. En effet :

2'. A. Le corps et les mouvements corporels ne se réduisent pas à la sensation, à l'affect, à la subjectivité, à l'émotion, à l'irrationnel. Les antinomies traditionnelles liées aux notions d'objectivité, de rationalité, de délibération peuvent être réfutées au profit de positions compatibilistes, soutenant une compatibilité des notions traditionnellement envisagées comme dichotomiques. La danse n'est pas identifiable à de purs mouvements de corps sensibles et irrationnels. Elle ne se limite pas à une « expression de soi » subjective, mais possède des propriétés esthétiques dont l'appréhension correcte suppose une certaine normativité de nos comportements esthétiques, dont la compréhension de relations contextuelles variées.

2'. B. On peut alors poser la question suivante : si la danse n'est pas une stricte affaire de corps physiques, mais de construction rationnelle, faut-il exclure l'idée d'une « expressivité naturelle » au profit des techniques et des styles chorégraphiques ? Comment discerner l'expressivité des danseurs et les propriétés expressives des œuvres ?

Une seconde objection importante est l'objection, anti-causaliste et externaliste, à la prémisse 3. Cette objection est développée au long des chapitres 5, 6 et 7.

3'. A. Dans une critique de la théorie classique de l'expression comme transmission de l'émotion d'un artiste à un public (chapitre 5), nous soutiendrons que les propriétés expressives et émotionnelles de la danse ne sont pas nécessairement causées par des états mentaux éprouvés par les danseurs : elles peuvent l'être mais de manière contingente.

3'. B. Puis nous montrerons que la stricte relation de causalité et la notion d'intériorité n'expliquent pas grand-chose et sont même trompeuses quant à la nature de l'expression dansée (chapitre 6).

3'. C. Nous verrons dans le chapitre 7 que les notions de pouvoirs actifs et passifs physiques, de capacités et de dispositions, d'actions, de réactions ou de réponses, de compétences et de vertus sont plus éclairantes pour la compréhension de l'art chorégraphique. Il faudra examiner la question de savoir quelle est exactement la nature des propriétés expressives en tant que dispositions. Sont-elles des propriétés physiques ou catégoriques intrinsèques (forme, taille, poids du corps) ? Ou sont-elles plutôt extrinsèques ?

3'. D. Nous soutiendrons que l'expression est moins une question d'états mentaux *intrinsèques* (critique de l'intériorité, chapitre 6) que de relations complexes et justes à un contexte (chapitre 7). Les propriétés expressives sont extrinsèques ; elles sont

destinées à être perçues (ce que nous appelons le caractère « doublement extrinsèque » des propriétés expressives). Comme nous le défendrons dans le dernier chapitre, il faut aussi bien recourir à des descriptions en termes des raisons qu'à des explications en termes de causes. Les actions dansées sont certes des ensembles de mouvements physiques, mais ce sont aussi des actions humaines qui ne peuvent être pensées sans la notion de liberté (les choix opérés lors de la composition chorégraphique, la sélection de ce qui est exemplifié).

5. 1. 2. La rationalité de la danse : une mise en question des antinomies philosophiques traditionnelles.

... le mystère d'un corps qui, tout à coup, comme par l'effet d'un choc (...) entre dans une sorte de vie à la fois étrangement instable et étrangement réglée ; et à la fois étrangement spontanée, mais étrangement savante et certainement élaborée.

Paul Valéry

5. 1. 2. 1. Danseurs, œuvres et spectateurs.

Même si l'expression n'est pas une propriété définitionnelle centrale de l'art (tout art n'est pas expressif), force est de constater qu'une grande partie de la production artistique, et particulièrement chorégraphique, est caractérisée par un langage reposant sur cette notion. La danse a longtemps été considérée, avec évidence, comme un moyen pour les danseurs d'exprimer des émotions et sentiments en essayant de les transmettre aux spectateurs. « La théorie de l'expression a été plus importante dans les écrits et la critique de la danse qu'en ce qui concerne les autres arts » écrivent Adina Armelagos et Mary Sirridge ²¹⁰. Cette expression serait favorisée par l'utilisation du moyen de communication de nos émotions le plus ancien, le corps humain.

Que voulons-nous dire quand nous disons d'une œuvre de danse qu'elle est joyeuse ou triste ? Qu'elle éveille ces émotions en nous, spectateurs ? Qu'elle manifeste les émotions des artistes de la même façon que les attitudes émotionnelles de la vie ordinaire expriment des émotions réellement éprouvées ? Qu'elle y fait référence,

²¹⁰ Armelagos Adina, Sirridge Mary, « The In's and Out's of Dance : Expression as an Aspect of Style », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 36, No. 1, 1977, p. 15.

extérieurement, comme si elle tentait de les décrire ? Les spectateurs de danse peuvent avoir tendance à se fier moins à des aspects des œuvres qu'à leurs propres émotions, éventuellement complétées par des connaissances ou des hypothèses au sujet des émotions et intentions des chorégraphes et/ou interprètes des spectacles appréhendés. En elle-même trop vague, indicible, mystérieuse ou idiosyncrasique pour être proprement *comprise*, la danse semble devoir être réduite à nos impressions subjectives ou aux explications des artistes sur leurs projets et leurs objectifs.

D'une part, comme nous l'avons expliqué dans la première partie de ce travail, l'accent mis sur l'expérience esthétique conçue comme purement sensible et affective s'accompagne de croyances relativistes et anti-réalistes d'après lesquelles notre attribution de prédicats tels que « amusant », « divertissant », « réjouissant » ou « terrifiant » ne fait pas référence à des propriétés réelles de la danse mais uniquement à des émotions qu'elle occasionne en nous. En disant d'un ballet contemporain qu'il est accablant, ne voulons-nous pas dire simplement qu'il *nous* accable ? Si c'était vrai, nous pourrions projeter sur les œuvres de danse n'importe quelles propriétés expressives en fonction de ce que nous ressentons.

D'autre part, outre nos réactions émotionnelles, les hypothèses que nous faisons ou les connaissances que nous avons au sujet des émotions et intentions des artistes chorégraphiques occupent une grande place dans notre appréciation de leurs œuvres, que nous devrions en quelque sorte tenter de décrypter. Nous ne sommes pourtant pas amusés par une danse uniquement en vertu des intentions humoristiques de son chorégraphe. Le désir d'un artiste de nous faire rire n'est une condition ni nécessaire (son expressivité pourrait être amusante sans qu'il en ait l'intention), ni suffisante à ce que son œuvre soit effectivement drôle. Et cet exemple peut vraisemblablement s'étendre à l'ensemble des propriétés émotionnelles. Une expression solennelle ampoulée réalisée par un danseur soucieux de transmettre un propos sérieux pourrait échouer et ne susciter qu'une envie de rire.

Ainsi, même s'il est juste et légitime de tenir compte des émotions des spectateurs aussi bien que des états mentaux des artistes, ces éléments ne suffisent pas à expliquer la nature de l'expression chorégraphique. La danse et ses propriétés expressives restent comme dans une zone d'ombre entre des intentions artistiques réelles ou hypothétiques et des réactions émotionnelles subjectives et relatives. Ceci met en lumière un paradoxe : malgré l'importance que nous attribuons, dans l'appréciation de la danse, au rôle de nos émotions et idées ainsi que de celles des artistes, nous semblons considérer qu'il est difficile voire improbable de les relier de manière fiable et objective à des

propriétés expressives réellement possédées par les œuvres créées et appréciées. Dans les deux cas, le problème vient d'une représentation de la vie mentale comme une activité intérieure, libre, quasiment indépendante d'un monde physique et sensible dont les mouvements sont essentiellement tenus pour a-rationnels. Dès lors, les actions dansées, corporelles, extérieures aux intentions et émotions de ceux qui les créent et les effectuent comme à celles des spectateurs ne pourraient à elles seules garantir ni la réussite de l'expression pour l'artiste ni le succès de l'appréciation pour le spectateur. De nature différente, l'intention et l'action, la vie mentale et les mouvements physiques font de la danse un art soit trop superficiel, soit trop profond selon que l'on s'attache à admirer la beauté des gestes ou à s'interroger sur les intentions qu'ils sont censés révéler.

5. 1. 2. 2. De trompeuses antinomies.

Une analyse adéquate de la nature de la danse doit ainsi surmonter l'obstacle que constituent certaines antinomies traditionnelles en philosophie. Ces antinomies de la rationalité et de l'irrationalité, de l'extériorité et de l'intériorité, de l'objectivité et de la subjectivité, de l'activité et de la passivité, de la délibération et de la spontanéité, de la liberté et du déterminisme, contribuent à entretenir l'idée que la danse ne serait guère rationnelle mais manifesterait plutôt notre part sensible, affective, émotionnelle et subjective. Cette idée trompeuse est encouragée par un type répandu de discours sur le corps véhiculés par les textes qui décrivent ou expliquent certaines productions artistiques. Une erreur consiste à interpréter ce genre de textes critiques dans le cadre d'un dualisme fort supposant une *réelle* dissociation entre ce qui relève d'une part de la dimension physique, sensible et émotionnelle du corps humain, et d'autre part le domaine de la réflexion, de la rationalité ou de la volonté. Une autre erreur serait de croire que l'art de la danse ne peut et ne doit parler que du corps physique comme s'il était dépourvu d'intentionnalité.

Plusieurs auteurs à la suite de Nelson Goodman ont avancé d'excellentes raisons de réfuter la distinction entre ce qui est de l'ordre de la sensibilité ou des émotions et ce qui relève de l'intelligence, de la rationalité et de la cognition. Non seulement les émotions font partie intégrante de nos processus d'acquisition de connaissances, scientifiques comme artistiques, mais les émotions sont en elles-mêmes rationnelles et

cognitives. Comme l'a montré Ronald de Sousa ²¹¹, la rationalité des émotions ne peut pas être comprise tant que sont maintenues les antinomies citées plus haut. Dans l'un de ses écrits sur la danse, le philosophe Graham McFee affirme lui aussi que « (...) la distinction traditionnelle entre les problèmes de l'émotion (ou du sentiment) et les problèmes de la raison est fautive. Il y a certainement des cas où le rationnel et l'émotionnel s'opposent. Mais cela ne montre pas qu'une telle opposition existe toujours » ²¹². Loin d'être en lutte perpétuelle contre la raison, notre vie émotionnelle témoigne de la complexité propre aux êtres humains que nous sommes : libres, réfléchis, capables de percevoir, de comprendre et de réagir aux choses qui nous entourent de manière objective et *rationnelle* – dans un sens large du terme qui n'exclut pas les émotions.

5. 1. 2. 3. Émotions raisonnables et mouvements justes.

D'une définition à l'autre, l'émotion apparaît comme un phénomène mental et/ou comme un ensemble de manifestations physiques. Tous les philosophes qui s'intéressent aux émotions admettent que des processus physiologiques sont impliqués dans les cas clairement prototypiques d'émotion. Définie comme une secousse, l'émotion explose ou provoque des tremblements, fait vaciller le sujet qui l'éprouve. Souvent considérées comme des manifestations subjectives, qui se rapporteraient exclusivement et de façon contingente à l'esprit du sujet d'expérience, les émotions ressembleraient moins à d'authentiques perceptions qu'à des hallucinations. Mais peu de philosophes soutiennent que les émotions sont *uniquement* des processus physiologiques ou des phénomènes subjectifs. Certes, de la même façon que nos perceptions peuvent nous induire en erreur, nos émotions nous poussent parfois à formuler des jugements hâtifs et à nous tromper sur les situations que nous vivons. Mais ces cas ne sont heureusement pas les plus fréquents, comme le soutient Pouivet : « Que certaines émotions soient telles qu'elles nous empêchent d'arriver à nos fins (...) montre simplement que *parfois* nos émotions introduisent un élément contradictoire dans nos actions, mais pas que les émotions sont en elles-mêmes irrationnelles ²¹³. » Les émotions sont même « si peu en contradiction avec ce que l'on attend de quelqu'un qu'il est largement possible

²¹¹ De Sousa R., *The Rationality of Emotion*, op. cit. 1987.

²¹² Mc Fee G., *Understanding Dance*, op. cit. p. 36.

²¹³ Pouivet R., *Esthétique et logique*, op. cit. p. 42.

d'anticiper les émotions ressenties par soi-même ou par les autres en leur attribuant des croyances plausibles. » Par exemple, « Rougir en réponse à des compliments (...) est convenable si vous croyez que manifester de l'humilité est approprié. Être profondément ému par la mort d'un proche est une conséquence parfaitement logique de notre souhait que cette personne soit en vie ²¹⁴. » Le manque de fiabilité de nos capacités perceptives ou le caractère inadéquat de nos réponses émotionnelles, s'ils étaient trop importants, entraveraient nos tentatives d'agir et de réagir correctement dans le monde. En somme, la philosophie ne peut pas ignorer les travaux qui depuis quelques décennies se sont attachés à mettre en évidence la structure intentionnelle des émotions, leur rationalité et leur rapport avec la morale. Les émotions ne sont pas de pures réactions inconsidérées mais entrent dans des relations complexes non seulement avec les états physiques, mais aussi avec les désirs, les croyances et la motivation. Plutôt que d'exposer ces études dans le détail, il s'agit ici simplement de montrer qu'elles peuvent légitimer une défense de la rationalité de la danse, art à l'égard duquel les antinomies évoquées sont tout aussi inappropriées.

Les mouvements dansés ne sont, pas plus que nos émotions, privés de rationalité. Que les termes de mouvement et d'émotion partagent la même étymologie (*movere*, en latin) n'est pas insignifiant : si De Sousa conçoit l'émotion comme « le niveau d'explication où le mécanique et le rationnel peuvent être intégrés » ²¹⁵, le mouvement humain est décrit par le théoricien et notateur Rudolf Laban comme une unification du corps et de l'esprit. Ces concepts d'intégration et d'unification désignent le fait que l'effectuation de gestes dans l'espace et le temps n'est ni causée par des « pulsions » ou des sortes de réflexes *purement* physiques, ni décidée par une raison pure : les mouvements ne résultent ni d'une détermination purement mécanique ni des décisions arbitraires d'une volonté désincarnée. Nous verrons que le problème du libre-arbitre peut favoriser la compréhension de cette idée d'intégration du rationnel et du corporel, en contestant l'idée même de cette dichotomie. Les propriétés chorégraphiques – et a fortiori les propriétés émotionnelles, mais pas seulement – sont pour la plupart à *la fois* physiques et rationnelles. Les raisons permettant d'expliquer l'effectuation des types de gestes et leurs qualités ne sont pas purement rationnelles, mais ont à voir avec la constitution du corps humain lui-même, l'éventail large et toutefois limité des mouvements qu'il est capable d'effectuer. Le mouvement dansé et l'émotion sont des

²¹⁴ Pouivet R., « On the Cognitive Functioning of Aesthetic Emotions », *Leonardo*, Vol. 33. No. 1, Cambridge, Mass., The MIT Press, 2000, pp. 49-53.

²¹⁵ De Sousa, *op. cit.* p. 16.

manifestations particulièrement significatives et pertinentes de cette complexité humaine.

À première vue, la danse ne semble pas pouvoir accroître notre connaissance, partageant avec les émotions une réputation de subjectivité voire d'irrationalité. Mais si la danse était irrationnelle, on ne pourrait rendre compte des raisons qu'ont les chorégraphes et les danseurs, lors des processus de création, de préférer certaines qualités de mouvement à d'autres, de modifier, d'ajouter ou de supprimer des parties de chorégraphie. Leurs actions devraient être tenues pour arbitraires et inexplicables. On ne pourrait pas expliquer non plus que les mouvements dansés fassent l'objet d'une forme de compréhension et d'évaluation par le public.

Or, même si certaines œuvres de danse peuvent nous sembler obscures, inaccessibles ou dépourvues de sens, d'autres nous « parlent » et nous émeuvent profondément. Les mouvements et leurs qualités variées nous transmettent diverses significations que nous identifions et que nous comprenons : certaines pièces chorégraphiques nous amusent, nous attendrissent, nous intéressent, nous bouleversent, nous attristent et d'autres nous ennuiant, nous déplaisent ou nous dérangent. Nous les identifions, les décrivons, et discutons avec d'autres spectateurs les raisons de nos appréciations et jugements.

L'extrême variété de la qualité et de la pertinence des chorégraphies peut être éclaircie par la comparaison avec la possibilité pour les émotions d'être plus ou moins objectives. Vraisemblablement, chacun peut se souvenir de situations lors desquelles ses propres réactions émotionnelles ou celles d'autrui ont été mal adaptées ou injustifiées pour diverses raisons liées à des croyances, des pensées ou à la reproduction de « scénario paradigmes » faisant ressurgir des émotions passées. Mais malgré leur réputation de projections subjectives de la volonté, les émotions nous donnent en fait très souvent des informations objectives sur le monde. D'une manière très similaire, il arrive que les mouvements, les gestes et leurs qualités dans certaines pièces chorégraphiques nous paraissent inauthentiques, peu convaincants, inappropriés, voire faux, manquant de clarté et de pertinence. Certaines chorégraphies nous semblent avoir une grammaire plus ou moins « lisible », accessible ou sensée ; nous leur reprochons des défauts de structure et de cohérence, ou au contraire nous enthousiasmons de ce qu'elles parviennent à nous transmettre en termes d'émotion et de compréhension. Parmi les diverses propriétés expressives qu'elle véhicule, la danse peut consister à manifester, de manière évidente pour le public, des propriétés esthétiques musicales. Qualifiant certaines émotions particulières de « raisonnables » lorsque nous les

estimons adaptées à certaines situations, nous sommes de même parfois unanimement frappés par le caractère particulièrement adapté des mouvements aux thèmes qu'ils traitent : nous admirons alors la « justesse » d'une danse, comme nous pouvons admirer celle d'une interprétation théâtrale ou musicale.

Selon le degré de compréhension qu'elles suscitent, nous pouvons ainsi considérer les œuvres de danse comme étant plus ou moins *objectives*, ou « justes », au sens où peuvent l'être certaines pensées, émotions et certains comportements : « Il est parfaitement possible de donner des évaluations objectives de l'art en général (...) De plus, il y a une justesse inhérente à une recherche de ce genre » ²¹⁶, écrit McFee. Comme la plupart de nos activités humaines, l'art de la danse témoigne de la complexité d'une forme de vie spécifique, celle d'un corps sensible et doué de rationalité. En d'autres termes, les propriétés variées de la danse, bien qu'elles puissent sembler « purement physiques », c'est-à-dire, en exprimant par exemple ce qui semble n'être rien de plus que des relations spatio-temporelles, expriment en fait toujours davantage et satisfont des normes d'authenticité, de justesse, de pertinence. Ces normes supposent un contexte artistico-esthétique, un « monde de la danse », un ensemble de conventions qui ne sont intelligibles que dans des sociétés humaines. Telles que nous les avons décrites précédemment, les propriétés chorégraphiques « surviennent » sur des corps en mouvement : elles dépendent de ces corps, varient en fonction d'eux, mais ne leur sont pas réductibles. Les danseurs et les chorégraphes sont bien des *personnes* qui créent et interprètent des danses : la qualité des chorégraphies qu'ils produisent dépend aussi bien de leurs capacités physiques que de leur rationalité. La danse n'est donc pas en deçà d'une certaine forme de compréhension et d'évaluation : « comprendre » la danse et l'évaluer « correctement » revient en grande partie à appréhender simplement ses mouvements comme ceux dont sont capables des êtres d'un certain type. En cela, la danse est rationnelle.

Bien sûr, toute danse n'exemplifie pas de manière évidente notre nature rationnelle. De même, toute danse n'est pas effectuée avec émotion et toute compréhension de la danse n'est pas émotionnelle. L'analogie proposée ici entre le rôle des émotions dans la rationalité et celui des mouvements dans la danse permet simplement d'expliquer et de justifier le double objectif poursuivi tout au long de ce travail, à savoir le rejet de ce qui semble être encore aujourd'hui une tendance à comprendre dans des termes fortement dualistes certaines caractéristiques de l'être

²¹⁶ McFee G., *Understanding Dance*, op. cit. p. 22.

humain en général et du danseur en particulier, et la réfutation du genre de réductionnisme auquel pourraient mener, s'ils étaient mal interprétés, les discours qui pensent rejeter ce dualisme en ne mettant l'accent que sur certaines propriétés du corps humain.

Les antinomies philosophiques traditionnelles ne conviennent pas à la compréhension du mouvement dansé. La plupart du temps, la danse concilie ou unifie les deux termes qui sont censés s'opposer. La technique et l'interprétation chorégraphiques supposent un mixte d'activité et de passivité : nous verrons que la danse est l'art de *se mettre au service* d'une œuvre tout *en contrôlant* l'effectuation des mouvements qui la caractérisent. En intégrant le déterminisme physique et la causalité rationnelle de manière complexe, la danse exemplifie ainsi le problème du libre-arbitre et mène à l'adoption d'une thèse dite « compatibiliste », c'est-à-dire une thèse qui défend la compatibilité de la liberté humaine avec divers déterminismes. Cette conception sera discutée dans le chapitre 7.

De manière générale, danser consiste à actualiser, dans les limites de certaines contraintes physiques et rationnelles, certains gestes parmi de nombreuses possibilités. Ceci met en œuvre la capacité des danseurs à trouver des combinaisons pertinentes, authentiques, de spontanéité et de délibération. Ainsi, les processus d'improvisation peuvent être parfois de véritables « compositions instantanées », des enchaînements de mouvements cohérents et sensés. La clarté, la lisibilité, la justesse de ces phrases chorégraphiques nous autorise à parler à propos de la danse d'une sorte de grammaire et même d'une forme d'objectivité. La valeur objective d'une œuvre de danse dépend des qualités personnelles de son créateur et de ses interprètes, de leur tempérament, de leur caractère. Grâce à leur faculté à manifester des idées et des émotions par des gestes justes et des agencements pertinents, les chorégraphes et les danseurs peuvent produire et nous donner à voir une grammaire qui « nous parle », c'est-à-dire que nous comprenons, qui nous émeut et dont nous admirons la justesse.

En fin de compte, aucune des antinomies citées ne résiste en tant que telle à une analyse philosophique de la danse : cet art du mouvement tend à anéantir, en les unissant, l'opposition des termes antinomiques. Pour autant, cette unification n'est pas une réduction à l'un ou l'autre des termes. La danse ne peut donc pas faire l'objet d'une conception dualiste forte distinguant le corps et l'esprit, le déterminisme et la liberté, la passivité et l'activité, la spontanéité et la délibération, la subjectivité et l'objectivité. Mais la réfutation de ce dualisme fort ne justifie pas que l'on réduise la nature de la danse à l'un des deux termes de chaque antinomie, l'identifiant à une « corporalité » exprimant

spontanément des propriétés subjectives : il n'y a aucune raison de penser que la pratique des danseurs, parce qu'elle consiste en des mouvements du corps, est privée de raisons, d'objectivité, de capacité à délibérer et de liberté.

5. 1. 3. L'expression et la signification chorégraphiques, entre dualisme et monisme.

Nous le voyons, la volonté d'expliquer le problème de l'expression dansée est soumise à deux tentations contraires. D'une part, celle, dualiste, de concevoir la relation entre le contenu exprimé et la forme expressive comme deux éléments distincts, et d'autre part celle, moniste, d'annihiler cette relation en identifiant la danse à sa forme expressive.

Tout semble laisser penser qu'il faut choisir entre une conception et l'autre. Mais si ni l'une ni l'autre n'est *entièrement* satisfaisante, c'est parce qu'elles sont en quelque sorte *toutes les deux vraies*.

En effet, la danse en tant qu'art inclut deux types d'activité décrits par Aristote ²¹⁷ et évoqués dans le chapitre précédent.

5. 1. 3. 1. La création chorégraphique comme « action fabricatrice ».

Comme création d'œuvres, l'art chorégraphique correspond à l'action « *transitive et fabricatrice* ²¹⁸», qui se réalise dans une œuvre extérieure à l'artiste, distincte de l'acte.

Cette conception est dualiste dans la mesure où elle établit une distinction ontologique entre les actions créatives des artistes et les œuvres achevées en tant que résultats. Au même titre qu'une maison, dans l'exemple d'Aristote, résulte de l'action de construire, une œuvre chorégraphique résulte de l'action de danser dans un but créatif. La fin est actualisée dans l'œuvre. De la même manière que l'action de construire n'est pas une fin en soi, mais cesse quand la maison est bâtie, ou que l'on cesse l'activité d'apprendre une leçon une fois qu'elle est connue, l'action de créer en dansant se manifeste dans l'œuvre créée, et cesse quand le but est atteint. Le processus de création chorégraphique prend fin lorsque l'œuvre est achevée. Il s'agit d'une activité imparfaite,

²¹⁷ Aristote, *La Métaphysique*, *op. cit.* Tome II, p. 512-513.

²¹⁸ Note de J. Tricot, *ibid.* p. 501.

d'un mouvement qui tend vers une réalisation, d'un moyen en vue d'une fin ²¹⁹. De ce point de vue, l'expression est un processus qui s'achemine vers un résultat : l'œuvre.

5. 1. 3. 2. L'exécution dansée comme « action immanente ».

Pourtant, en quoi consiste une œuvre chorégraphique achevée, sinon à effectuer les mouvements, gestes et actions déterminés qui la constituent ? Dans cette mesure, l'art de la danse est aussi une action « *immanente* ».

L'action immanente est pour Aristote « le type de l'activité par excellence », l'acte proprement dit, « qui est seul apte à se perpétuer, est complet et achevé à chacun de ses moments ²²⁰ », et n'a pas d'autre fin que lui-même : sa fin dernière est l'exercice même. L'acte est tout entier dans l'agent, il y trouve son achèvement et ne se concrétise pas dans un objet. Outre la danse ou « l'action de jouer de la cithare », les exemples d'Aristote pour de telles actions sont la vue, la contemplation ou généralement, la vie ²²¹ : la vision est dans le sujet qui voit, la contemplation, dans l'esprit qui contemple, la vie, dans l'âme.

De ce point de vue moniste, l'expression dansée n'est pas ailleurs que dans le sujet qui danse, et ne cesse pas quand sa fin se trouve atteinte : on peut avoir dansé et danser encore, de la même façon que l'on peut « à la fois, avoir pensé et penser encore, avoir vécu pleinement et vivre encore, avoir été heureux et être heureux ²²² ».

5. 1. 3. 3. L'expression comme création *et* comme exécution ou interprétation.

Nous soutenons que les difficultés et les confusions inhérentes au concept d'expression dansée tiennent en grande partie au fait qu'il recouvre ces deux types d'activité.

²¹⁹ « Autrement dit, toutes les actions qui ont une limite sont des moyens et non des fins », écrit J. Tricot, *ibid.* p. 503.

²²⁰ Note de J. Tricot, *ibid.* p. 502.

²²¹ *Éthique à Nicomaque*, VI, 4, 1140 a, 1-23, référence donnée par Tricot, *in op. cit.* p. 502.

²²² Note de J. Tricot, *ibid.* p. 502.

Dans la mesure où il désigne les actions ou exécutions créatrices (celles par lesquelles sont déterminées des œuvres chorégraphiques uniques), il est tentant de concevoir la relation entre contenu exprimé et forme expressive de manière externe, causale, linéaire, entre deux choses indépendantes : les émotions, intentions et idées exprimées lors d'un processus de création, et l'œuvre à laquelle ce processus donne naissance.

Mais dans la mesure où l'expression désigne les actions ou exécutions interprétatives particulières présentées au public, le lien entre les mouvements effectués et ce qu'ils expriment semble être plutôt interne, logique, puisque la danse est « dans les danseurs ».

Dès lors, comment comprendre la nature exacte des propriétés expressives de la danse ? Est-il plus pertinent de se contenter d'observer les mouvements pour eux-mêmes ou de chercher à relier les propriétés expressives à des causes mentales dont elles seraient les effets ? Les problèmes liés à l'une et l'autre de ces possibilités révèlent qu'analyser l'expression dansée suppose d'examiner les propriétés expressives des œuvres à la fois en tant que celles-ci sont issues d'un processus de création préalable *et* en tant qu'elles sont l'objet d'exécutions ou d'instanciations particulières.

5. 1. 3. 4. La signification de la danse : transcendante ou immanente ?

Le même genre de dilemme se pose au sujet de la signification de la danse, comme le montre, dans la théorie de l'art, la distinction nette entre des théories expressionnistes et des théories formalistes.

David Carr résume cette distinction de la façon suivante ²²³ :

- Pour les expressionnistes, la signification artistique est indexée à quelque chose qui est au-delà du véhicule de l'expression artistique : quelque chose que l'on peut concevoir cognitivement (une sorte de déclaration), ou émotionnellement (une émotion ou un sentiment). Dans cette conception, les œuvres d'art ont une fonction référentielle et ce à quoi elles réfèrent pourrait être saisi ou senti indépendamment de l'œuvre.

Ainsi, *Barbe-Bleue* de Pina Bausch (1984) signifierait quelque chose qui est exprimé de manière contingente par la chorégraphie. La danse serait le moyen

²²³ Carr D., « Meaning in Dance », art. cit. p. 358-359.

d'expression contingent d'une signification qui est au-delà du mouvement et que l'on peut saisir ou concevoir cognitivement ou émotionnellement, indépendamment des œuvres elles-mêmes.

- Les formalistes, eux, ont tendance à concevoir la signification comme intrinsèque à l'œuvre d'art : elle est réduite à l'harmonisation des mouvements selon des principes d'organisation purement formels.

Les œuvres de Merce Cunningham pourraient être caractérisées par cette articulation de principes formels de mouvement « purifié » de tout contenu expressif ou représentationnel.

Selon D. Carr ²²⁴, cette distinction concernant la signification artistique dérive de deux siècles d'influence empiriste, et particulièrement de la dichotomie entre les faits et les relations entre idées. Apparue au XVIII^{ème} siècle avec David Hume, puis reprise dans l'œuvre des premiers analystes de logique moderne, cette doctrine particulière sur la nature de la signification des propositions langagières consiste à soutenir qu'il n'y a que deux manières pour celles-ci d'être réellement significatives :

1. En tant que faits empiriquement vérifiables ;
2. En tant que règles ou conventions pour les usages des mots.

D'une part, les « faits » humiens et les « vérités synthétiques » des positivistes logiques sont significatifs en vertu de leur possession d'un contenu défini qui aspire à refléter la manière d'être du monde. D'autre part, les « vérités analytiques » du positivisme logique sont vraies indépendamment de l'expérience en vertu de leur statut tautologique.

Si cette conception austère de la signification visait à éliminer par prudence les affirmations métaphysiques et théologiques traditionnelles à propos de Dieu, de l'âme et de la volonté libre, qui ni vraies par définition ni démontrables empiriquement, étaient tenues pour dépourvues de sens, le problème soulevé ici par ces points 1 et 2 est d'après Carr celui de l'absence de signification chorégraphique : comment une œuvre de danse pourrait-elle être considérée comme ayant une signification lorsqu'elle ne concerne ni les faits, ni les définitions ? Les œuvres chorégraphiques n'auraient-elles qu'une sorte de fonction émotionnelle : émouvoir ou évoquer des émotions plutôt qu'informer ou éduquer ?

²²⁴ *Id.*

Ce travail espère au contraire montrer que la signification de la danse, loin d'être exclue par cette distinction synthétique/analytique, peut être comprise par analogie avec elle : les mouvements expressifs et signifiants le sont à la fois parce qu'ils sont en relation avec des éléments du monde qu'ils expriment (par exemple, ils reflètent des propriétés musicales) et parce qu'ils sont reliés entre eux dans des compositions employant des sortes de conventions (les codes très déterminés de la danse classique, les vocabulaires et les styles gestuels). Même si l'on peut distinguer entre des œuvres chorégraphiques plutôt expressionnistes et d'autres plutôt formelles, ni la théorie expressionniste ni la théorie formaliste n'offrent une bonne compréhension de la signification de la danse. La première a tort de faire de la signification un élément extérieur n'ayant qu'un rapport contingent avec l'œuvre chorégraphique, comme si celle-ci n'apportait rien de spécifique à un contenu auquel on pourrait accéder par bien d'autres moyens. La seconde a tort de faire en quelque sorte disparaître la signification en la confondant avec les caractéristiques formelles de l'œuvre.

Plutôt que d'adopter une perspective dualiste ou moniste, et plutôt que de distinguer entre des vérités synthétiques et des vérités analytiques, nous pourrions comprendre la danse en associant une forme de « justesse synthétique » de la relation des gestes avec le monde à une forme de « cohérence analytique » des relations entre les gestes. De plus, deux des notions supposées empiriquement invérifiables, l'âme ou l'esprit d'une part, et la volonté libre d'autre part, peuvent vraisemblablement recevoir un éclairage utile dans cette réflexion sur la danse qui engage aussi bien des analyses sur la relation du corps et de l'esprit que sur celle du déterminisme et de la liberté. Ces points seront analysés en détail par la suite.

Le fait que les mouvements des danseurs ne soient ni de pures manifestations physiques, ni des représentations extérieures de ce qu'ils expriment, mais qu'ils possèdent ce qu'ils expriment tout en y faisant référence est parfaitement illustré par la notion goodmanienne d'exemplification métaphorique²²⁵.

²²⁵ Concernant les notions d'exemplification littérale et métaphorique, voir Goodman N., *Langages de l'art : Une approche de la théorie des symboles*, op. cit. p. 86-125 ; et Elgin C. Z. *Considered Judgment*, Princeton, Princeton University Press, 1996, p. 170-183.

5. 1. 3. 5. Exemplification littérale et exemplification métaphorique.

Dans un cas d'exemplification *littérale*, X exemplifie Y si X réfère à Y et s'il est une instance de Y. Ainsi, un échantillon exemplifie le terme « coton », parce qu'il réfère au coton et qu'il est en coton. Un échantillon de tailleur possède de multiples propriétés, mais il ne les exemplifie pas toutes : il a une couleur, une texture, une taille. Cependant, cet échantillon ne réfère qu'à la couleur et la texture ; l'exemplification suppose donc la possession *et* la référence. Un échantillon exemplifie le motif d'un tissu parce qu'il y fait référence et partage avec lui une même propriété. De même, si un danseur n'exemplifie pas toutes les propriétés qu'il possède – par exemple, « peser 75 kg » n'est pas une propriété qu'il exemplifie en dansant – il exemplifie littéralement certains termes tels que « lourd, léger, rapide, lent, nerveux, calme ».

L'expression chorégraphique est aussi une exemplification *métaphorique* : X exprime Y si premièrement, X possède *métaphoriquement* Y, et deuxièmement, si X fait référence à Y. L'allégresse ou l'accablement sont des propriétés auxquelles la danse fait référence tout en les possédant de manière métaphorique. Pour une danse, posséder métaphoriquement l'audace ou l'indécision, c'est tomber dans l'extension de « audacieux » ou « indécis » utilisés comme métaphores. En exemplifiant *littéralement* la légèreté, une danse peut exprimer – c'est-à-dire exemplifier *métaphoriquement* le bonheur. Pour être expressifs de ce sentiment, les gestes n'y font pas seulement référence (comme c'est le cas dans lorsqu'un tableau figuratif représente un paysage), mais ils *sont* métaphoriquement heureux : ils « possèdent » métaphoriquement le bonheur ou tombent dans l'extension du terme « heureux » utilisé comme une métaphore.

Ce point distingue les propriétés expressives de la danse des arts représentatifs. Comme l'explique Noël Carroll, « tandis que la représentation concerne les objets, les personnes, les lieux, les événements et les actions, l'expression est la manifestation, l'exhibition, l'objectivation, l'incarnation, la projection et la mise en avant des qualités humaines ou propriétés « anthropomorphiques » ²²⁶. » Il ne s'agit pas simplement de rapporter que l'on a des émotions ou d'y faire référence, extérieurement. Les propriétés susceptibles d'être exprimées par la danse sont incarnées dans le mouvement corporel :

²²⁶ Carroll N., *Philosophy of Art : A Contemporary Introduction*, New York, Routledge, 1999, p. 59-86.

Exprimer la colère en ce sens, c'est communiquer l'émotion de colère, la rendre perceptible, l'incarner ou l'objectiver (...) Le concept d'expression qui intéresse les philosophes de l'art porte sur des qualités humaines telles que les qualités émotionnelles, mais aussi sur n'importe quelle qualité que l'on n'attribue *généralement* qu'aux personnes humaines : les traits de caractère, par exemple (le courage, la lâcheté, l'honnêteté, la méchanceté) ²²⁷.

La danse a pour caractéristique d'exprimer des états de choses, dont des émotions, et non de les rapporter. Carroll compare une proposition qui exprime la colère, comme « Espèce d'idiot ! » avec une proposition qui rapporte cette émotion : « Je suis en colère contre toi ». De même, « Le poème est mélancolique » peut signifier au moins deux choses : 1. *Le poète rapporte* qu'il est mélancolique (un vers du poème affirme quelque chose du genre « je suis mélancolique » ; 2. *Le poème exprime* la mélancolie ²²⁸. Des gestes ne pourraient être perçus comme une déclaration d'être en colère que s'ils appartenaient à une sorte de langage des signes semblable à celui des malentendants. La danse ne fonctionne pas comme un tel langage. Les gestes ne sont pas déclaratifs.

L'exemplification métaphorique est un outil pertinent dans la mesure où elle rend compte du fait que la danse incarne véritablement les propriétés qu'elle exprime. Bien qu'un danseur n'exprime pas littéralement un état d'impatience qu'il éprouve, ses mouvements sont bel et bien investis de certaines caractéristiques communément associées à cet état.

L'avantage de ce concept est qu'il écarte la question du choix entre une conception moniste et une conception dualiste de l'expression : dire que l'expression possède le contenu auquel elle fait en même temps référence permet de comprendre que forme et contenu ne sont ni une seule et même chose ni deux choses distinctes. Nous verrons plus loin grâce aux idées d'Elisabeth Anscombe que ce sont plutôt deux descriptions d'une même réalité, des descriptions équivalentes du point de vue de la vérité, mais pas du sens.

²²⁷ *ibid.* p. 79.

²²⁸ *id.*

5. 1. 3. 6. Deux problèmes liés à l'exemplification métaphorique.

La définition donnée par Goodman n'a cependant pas échappé à la critique. En quoi consiste exactement pour X de tomber dans l'extension d'un prédicat Y utilisé comme métaphore ? La première réponse de l'auteur rejette la nécessité d'une justification : « (...) le prédicat doit s'appliquer à toutes les choses auxquelles il doit s'appliquer » ²²⁹. Proche de cette réponse goodmanienne est l'affirmation de McFee selon laquelle une danse est expressive seulement lorsqu'on peut employer le concept d'expression à son sujet ²³⁰.

Nous nous intéresserons davantage à la seconde réponse de Goodman ²³¹, laquelle peut sembler mystérieuse. Elle consiste à considérer la possession métaphorique d'une propriété non pas comme un simple fait linguistique, mais comme une certaine façon pour un objet de posséder une propriété. L'exemplification métaphorique ou l'expression des émotions ne concerne pas seulement le sens de certains prédicats attribués aux gestes dansés, mais renvoie à un mode spécifique de fonctionnement de ces gestes. La colère exprimée dans une danse est une certaine manière, pour cette propriété émotionnelle, d'être incarnée et mise en évidence par des mouvements. Les gestes sont imprégnés d'une qualité qui exprime la tristesse ou la colère : « Quand nous *exprimons* la colère dans la vie ou dans l'art, écrit Carroll, nous manifestons la colère – nous la montrons ou la mettons en avant. Notre expression a une dimension qualitative ; la qualité de notre colère sature notre expression. C'est une expression coléreuse ²³² ».

Nous tenterons d'éclairer ce point dans le chapitre 7, consacré aux propriétés expressives en tant que propriétés dispositionnelles : les propriétés qui à la différence des propriétés dites « catégoriques » supposent une manifestation, une actualisation.

Dans cette partie sera également étudié le second problème posé par l'exemplification, celui de savoir comment distinguer entre les propriétés qu'un objet possède et celles qu'il exemplifie (les propriétés qu'il possède en y faisant référence). Une solution plausible à ce problème est la thèse, déjà développée dans la première partie de ce travail, selon laquelle tout dans la danse est exemplifié : le mouvement dansé ne possède aucune propriété intrinsèque, aucune propriété qui ne soit pas relationnelle, dépendante d'autre chose que d'elle-même. Autrement dit, les seules

²²⁹ Goodman N., *Langages de l'art*, op. cit. p. 109.

²³⁰ McFee G. *Understanding Dance*, op. cit. p. 248.

²³¹ Ces réponses sont exposées par Derek Matravers, dans Matravers D., « Art, expression et émotion » (2001), tr. fr., R. Pouivet, in *Émotion, Fiction, Cinéma*, Revue Francophone d'Esthétique, Université de Provence et Centre National du Livre, 2004, pp. 9-23.

²³² Carroll N., *Philosophy of Art : A Contemporary Introduction*, op. cit. p. 79.

propriétés que possède la danse sont des propriétés expressives, c'est-à-dire extrinsèques : elles dépendent de l'action des danseurs et de la réponse des spectateurs.

L'examen de ces problèmes viendra après un détour nécessaire par la théorie traditionnelle de l'expression. En effet, l'exemplification métaphorique insiste sur la possession, par les mouvements, des propriétés émotionnelles exemplifiées : le lien entre les émotions et le mouvement étant parfois ténu, cela suppose-t-il que les interprètes éprouvent les émotions qu'ils expriment, comme l'affirme la théorie classique ?

5. 2. La théorie classique de l'expression.

5. 2. 1. L'expression corporelle comme extériorisation et communication d'états mentaux.

L'explication commune de l'expression artistique dérive de la manière la plus fréquente dont nous utilisons le concept d'expression dans la vie ordinaire. Par exemple, le tremblement d'une voix qui « exprime » vraiment la nervosité est relié à un état psychologique actuel, il signale le fait qu'une personne est nerveuse. La manifestation de la nervosité est « logiquement » liée à un état interne. Le comportement et l'apparence du corps et du visage humains constitueraient notre principal modèle pour attribuer des propriétés esthétiques aux choses ²³³. Ainsi, « À chaque fois que les œuvres manifestent des qualités humaines » ²³⁴, écrit Carroll, on peut parler d'expression. Si les œuvres chorégraphiques peuvent servir à exprimer les sentiments, les émotions, les humeurs et/ou les caractéristiques personnelles des danseurs, ce serait en raison de leur similitude avec les différentes sortes communes d'expression ; les caractéristiques psychologiques sont désignées par des prédicats applicables aux œuvres elles-mêmes. Pour une majorité d'œuvres, on ne peut nier l'existence d'une forme de ressemblance de la danse avec l'expression naturelle. Un art dont la signification est pour l'essentiel véhiculée par le mouvement des corps ne peut être entièrement composé de mouvements d'une toute autre nature que celle des caractéristiques des émotions ou

²³³ Cette thèse est soutenue par Wollheim R., *Art and its Objects*, Cambridge, 1980, §§ 14-19, et discutée par Sheppard Anne, *Aesthetics, An Introduction to the Philosophy of Art*, Oxford University Press, 1987, p. 30.

²³⁴ Carroll N., *Philosophy of Art, op. cit.* p. 79.

des idées à transmettre. Des danses sont décrites comme joyeuses, tristes, mélancoliques. Autrement dit, elles expriment la joie, la tristesse ou la mélancolie. La danse joyeuse comporte certains aspects caractéristiques manifestes de la joie, telle qu'une certaine vivacité.

Ainsi, la théorie classique de l'expression consiste à dire que par le moyen d'une œuvre, un artiste transmet au public ce qu'il ressent. L'activité artistique aurait pour but de transmettre délibérément, par des signes extérieurs, des émotions que l'on a éprouvées à d'autres personnes qui les éprouveraient à leur tour. Cette théorie simple est très répandue : l'art est une sorte de « contagion » de l'émotion, un moyen de communication entre l'artiste qui exprime des émotions et le public qui les ressent. Ce phénomène vaudrait même comme un critère d'évaluation de l'art : la qualité des œuvres serait susceptible d'être mesurée à la qualité des émotions qu'elles provoquent²³⁵. Sans entrer dans la discussion de l'aspect exagérément restrictif de ce critère d'évaluation qui en exigeant des œuvres d'art la transmission de sentiments moralement louables (tels que l'amour fraternel), condamne une très grande partie de la création artistique, la théorie de la transmission des émotions d'un artiste à un large public – est problématique et manque d'explicitation.

Cette conception classique de l'expression semble comprendre deux affirmations :

1. L'artiste était dans l'état mental E au moment de la création.
2. Parce qu'elle possède la propriété P, l'œuvre exprime E ²³⁶.

La principale difficulté de cette théorie et du problème général de la nature de l'expression est supposée résider dans la relation entre ces deux affirmations : l'idée selon laquelle l'artiste exprime E en faisant que l'œuvre possède P. La correction de cette théorie suppose que P soit le véhicule de l'expression de l'artiste. Mais on ne pourrait se satisfaire de cela : il faudrait expliciter cette relation entre les propriétés expressives d'une œuvre et les états mentaux de l'artiste que ces propriétés sont supposées exprimer.

²³⁵ Léon Tolstoï défend cette idée dans *Qu'est-ce que l'art ?* (1898), tr. fr. Teodor de Wyzewa, Paris, PUF, Quadrige, 2006.

²³⁶ Matravers expose cela dans l'article « Art, expression et émotion », *in op. cit.* p. 10.

5. 2. 2. Y a-t-il une relation logique entre l'émotion de l'artiste et son expression dansée ?

Pouvons-nous soutenir que 1 (l'artiste était dans l'état mental E au moment de la création) et 2 (parce qu'elle possède la propriété P, l'œuvre exprime E) valent dans une relation logique, autrement dit que la nature de l'expression dansée dépend des émotions de son auteur ? Afin d'effectuer avec succès des gestes tristes, faut-il éprouver de la tristesse ? Nos descriptions d'une danse font-elles en même temps référence aux états mentaux qui la font exister ? Un interprète profondément malheureux peut-il par des mouvements communiquer des émotions positives ?

La thèse de l'existence de relations logiques entre la nature des états mentaux des artistes et leurs manifestations, qui porte généralement sur l'expression ordinaire, est très forte : l'« acte » et la « chose » sont inséparables ²³⁷. Les manifestations d'émotions sont logiquement liées aux états qui les causent. Autrement dit, le corps serait complètement expressif de l'esprit. La relation entre ce qui est exprimé et l'expression ne serait pas externe, entre deux choses indépendantes, mais interne : elles se feraient en quelque sorte exister l'une l'autre. Voir un sourire, par exemple, ne consisterait pas à voir une apparence à partir de laquelle on pourrait inférer un heureux état d'esprit, qui lui, serait caché, mais plutôt à voir l'heureux état d'esprit dans le visage lui-même. Ainsi, nous pourrions comprendre ce qui fait la nature générale des différentes émotions en cherchant à identifier le comportement caractéristique ou les types de comportement manifestés par les personnes qui les éprouvent ; leurs mouvements, le ton de leur voix, les modifications de leur visage, les positions de leurs membres. Des exemples d'expressions de tristesse seraient une bouche qui ne sourit pas ou des yeux qui ne pétillent pas.

La relation interne entre l'émotion et son expression est séduisante et commode dans le sens où elle permet de considérer qu'un spectacle de danse offre un accès immédiat aux émotions des artistes, lesquelles sont supposées être rendues accessibles par leur simple manifestation dans l'espace-temps. De la même façon que dans la plupart des cas, il n'est pas nécessaire de demander à quelqu'un qui pleure s'il est triste pour savoir qu'il l'est, nous aurions par la danse un accès aux émotions des artistes.

²³⁷ Sircello G., 1972, p. 409, cité par Matravers, in art. cit. p. 11.

5. 2. 3. Les problèmes d'une conception moniste de l'expression.

Aussi plausible que soit cette thèse pour expliquer l'expression normale des émotions dans la vie courante, il n'est pas certain qu'elle puisse convenir pour nous éclairer sur les processus de création chorégraphique.

Certes, il ne faut pas ignorer l'importance du rôle des émotions dans la création chorégraphique et dans son appréciation. La composition et la réception d'une œuvre de danse engagent largement les dispositions émotionnelles des artistes et des spectateurs. Interpréter une chorégraphie avec justesse ou l'appréhender correctement en tant qu'œuvre d'art suppose même une capacité des danseurs et des spectateurs à avoir des émotions esthétiques. Le goût ou l'intérêt pour la danse, loin d'être purement physique ou purement intellectuel, est émotionnel.

Mais le lien logique entre les émotions et leurs manifestations fait de l'art chorégraphique un moyen de communication puissant, voire une communion quelque peu mystérieuse entre les danseurs et les spectateurs. Sans davantage d'analyses, cette contagion du public par l'émotion de l'artiste n'apporte pas grand chose à la compréhension du fonctionnement de cet art, de la manière dont l'artiste exprime cette émotion. La théorie expressionniste et ses variantes ont été largement critiquées, notamment par Noel Carroll, comme manquant de précision. Qu'est-ce qui distingue l'expression des gestes ordinaires de celle de la danse, cet « art vivant » dans lequel les œuvres sont inséparables des personnes présentes physiquement ? Dans la première partie de la thèse, nous avons vu que l'expression est trop inclusive : ses conditions, même toutes réunies, ne sont pas suffisantes pour faire cette distinction. Une analyse satisfaisante de l'expression chorégraphique ne peut pas se limiter à l'idée d'une contagion émotionnelle.

La principale objection à cette thèse est qu'il est peu plausible qu'un état mental soit nécessairement exprimé dans chaque occasion particulière comprenant une manifestation extérieure : soutenir que l'expression n'est pas une chose indépendante de ce qu'elle exprime suppose en effet que chaque geste soit l'expression d'une émotion éprouvée. La tristesse que nous percevons dans une danse serait l'émotion réelle de son créateur et/ou du danseur qui l'interprète. La danse serait une expression de soi totalement transparente et sincère. Danser reviendrait à révéler par des mouvements le fond de son esprit.

Or il importe de ne pas confondre l'expressivité et la sincérité : « c'est une erreur de prétendre qu'une œuvre d'art exprime *nécessairement* une certaine qualité humaine

X seulement si l'artiste est mû par ce sentiment ou cette expérience de X »²³⁸. Un chorégraphe peut décider de composer une chorégraphie mélancolique sans être lui-même habité par ce sentiment, et créer des œuvres exprimant tout un panel d'émotions qu'il n'éprouve pas au moment de la création. Quant aux danseurs, la complexité technique et souvent la rapidité de leurs exécutions sont telles qu'ils ne peuvent pas, comme le soutiennent certains auteurs²³⁹, se concentrer sur l'expression d'émotions. À la question de savoir ce qu'ils éprouvent sur scène, les danseurs répondent fréquemment : « la joie d'être là ». L'exécution d'une chorégraphie exprimant des émotions négatives peut procurer à ses interprètes un plaisir intense lié non pas à la nature des émotions exprimées, mais à la maîtrise de la complexité des pas.

Ainsi, les émotions diverses qu'expriment de nombreuses chorégraphies sont sans rapport immédiat avec le vécu personnel ou l'état réel de leurs auteurs ou de leurs interprètes. Et les spectateurs peuvent percevoir ces émotions sans pour autant les éprouver eux-mêmes. Il est rare d'être impliqué dans un ballet comme on peut l'être dans la vie quotidienne, en fondant en larmes face à la mort symbolique d'un personnage, par exemple, avec une tristesse aussi profonde que si l'on avait perdu un proche. Même lorsque la danse suscite des émotions de manière « directe », c'est-à-dire d'une façon qui n'exige aucun effort particulier d'imagination, être ému par une pièce chorégraphique n'est pas du même ordre qu'être ému par une situation de la vie ordinaire. Une danse pleine de rage pourra bien être effectuée, appréhendée et comprise comme une telle expression sans découler du sentiment intime des artistes ni l'éveiller chez les spectateurs.

Parfois, sans doute, les émotions exprimées sont *en un sens* éprouvées, non pas littéralement mais métaphoriquement, comme pourrait le dire Goodman. Cela dit, si la notion d'exemplification métaphorique est claire et adaptée à l'analyse de la danse, il n'est pas certain que l'idée d'« éprouver métaphoriquement » une émotion le soit.

Bien sûr, la danse exprime très souvent des émotions et c'est ce que nous apprécions. Les formes expressives propres à la danse ont un lien intime avec ce qu'elles expriment, même lorsqu'elles ne révèlent pas des émotions réellement éprouvées. Une analyse de l'art de la danse ne peut rejeter tout à fait l'idée d'une relation étroite entre l'action expressive et l'intention ou l'émotion exprimée.

Mais il importe de prendre de la distance avec la conception de la danse comme « expression de soi » ou de ses propres émotions, et surtout avec la croyance que chaque

²³⁸ Carroll N., *Philosophy of Art*, op. cit. p. 66.

²³⁹ Armelagos A., Sirridge M., art. cit. 1977, p. 16-17.

geste dansé aurait nécessairement une signification émotionnelle particulière. Il est faux de penser que les émotions exprimées sont nécessairement éprouvées par leurs auteurs ou interprètes ou que chaque émotion doit se manifester dans une forme expressive déterminée. La théorie classique expressionniste est inappropriée dans la mesure où dans bien des cas, l'objet de l'expression n'est ni authentiquement éprouvé par les artistes ni par les spectateurs qui le perçoivent. L'idée d'une relation logique entre des émotions réellement éprouvées et les propriétés émotionnelles d'une chorégraphie est trop forte et trop simpliste. On ne pourrait plus défendre aujourd'hui une telle conception de l'art ou de la danse sans être taxé d'ignorance et de naïveté. Observer une danse ne revient pas à lire les émotions personnelles des danseurs comme dans un livre ouvert. Nous reviendrons plus loin sur la critique d'un lien nécessaire entre une apparence expressive et un contenu exprimé, lorsque nous examinerons l'expressivité comme manifestation de dispositions.

Il apparaît ici que la dimension artistique de la danse n'est pas compatible avec une théorie de l'expression chorégraphique comme communication ou contagion immédiate, spontanée, naturelle ou purement sensible des émotions. Les émotions transmises dans les spectacles le sont par l'intermédiaire d'éléments de construction, d'élaboration : des conventions, des codes, des techniques, des styles, des thèmes choisis, des significations voulues.

5. 3. Le geste expressif.

5. 3. 1. L'expressivité des danseurs : une expressivité naturelle ou conventionnelle ?

Toutefois, l'idée d'un caractère naturel de l'expression pourrait être préservée dans une théorie qui préférerait le concept d'*expressivité* et serait davantage attentive au corps et aux caractéristiques individuelles des danseurs.

De manière générale, on peut dire d'un danseur ou d'une danse qu'il ou elle exprime l'amour ou la haine, le courage ou la lâcheté, la bonté ou la méchanceté, mais on ne dit pas d'un danseur qu'il *exprime* l'agilité ou la vélocité. Ces dernières propriétés sont de celles qu'il exemplifie littéralement. Par comparaison aux théories classiques de

l'expression, le concept d'expressivité présente l'avantage de décrire la danse à partir d'une perspective externe indifférente aux émotions éprouvées par les danseurs ou le chorégraphe. Nos attributions de propriétés expressives, lorsque nous parlons par exemple d'une gestuelle pleine d'ardeur et d'entrain, n'impliquent pas de référence aux états mentaux des artistes. Bon nombre de qualités expressives de la danse telles que la tonicité, la souplesse, ou même l'élégance et la grâce ne sont ni émotionnelles ni véritablement des traits de caractère, mais ont davantage à voir avec des caractéristiques corporelles ; des dispositions et des capacités physiques. Il faut dès lors analyser quelques problèmes qui concernent moins les propriétés émotionnelles exprimées par les œuvres de danse que l'expressivité propre à chaque interprète en vertu (notamment) de ses dispositions corporelles.

À ce sujet, les différences manifestes entre deux interprètes exécutant la même chorégraphie sont matière à réflexion philosophique. Ce point est illustré par le duo de Fred Astaire et Gene Kelly dans *Ziegfeld Follies* de Vincente Minelli (1945)²⁴⁰. Dans ce duo, les danseurs exécutent de façon précise les mêmes gestes en même temps et dans le même espace, mais leurs mouvements ne produisent pas le même effet. Puisque c'est bien précisément la même chorégraphie que les danseurs effectuent, les différences entre un cas et l'autre ne sont pas imputables à *ce qu'ils font* mais plutôt à *la manière* dont ils le font. Dans les spectacles de danse, il arrive que les exécutions d'un même rôle et les propriétés qu'on leur attribue diffèrent au point que l'on peut se demander s'il s'agit véritablement d'interprétations de la même œuvre. Des mouvements exécutés avec la même perfection technique peuvent sembler incisifs et percutants ou paraître affectés et dramatiques.

La question ici n'est pas de savoir jusqu'à quel point les propriétés d'une interprétation particulière peuvent varier tout en respectant l'identité d'une œuvre chorégraphique. Elle est de comprendre comment l'effectuation rigoureuse des mêmes pas et gestes peut produire des effets esthétiques si contrastés, voire radicalement opposés, et comment conceptualiser correctement ces différentes manières de danser une chorégraphie. Dans quelle mesure ces différentes propriétés tiennent-elles à de simples différences naturelles de constitution physique, ou plutôt à la maîtrise de techniques et de styles, ou enfin à des intentions interprétatives ? À quoi faisons-nous référence lorsque nous parlons de l'expressivité « naturelle » d'un danseur ? Est-il légitime d'utiliser une telle notion dans le cadre d'une analyse de la danse en tant

²⁴⁰ Godard Hubert, « Le geste et sa perception », in *La danse au XXème siècle*, op. cit. postface, p. 237.

qu'art ? À quelles conditions attribuons-nous à un interprète un style personnel ? Comment s'articulent les propriétés expressives des danseurs et celles des œuvres ?

Voici les principales thèses qui vont être discutées dans un raisonnement dialectique :

1. La danse repose sur l'expressivité naturelle des danseurs.

2. La danse n'a rien à voir avec une expressivité naturelle. Cette notion est naïve et inadaptée au statut de l'art chorégraphique, lequel dépend d'intentions artistiques, de techniques, de styles, de conventions.

3. Si 1. n'est pas satisfaisante, 2. a le défaut inverse d'accorder trop d'attention aux intentions et aux exigences techniques et stylistiques des artistes, négligeant à la fois les propriétés basiques, les propriétés expressives et la signification de la danse.

Afin d'échapper à l'alternative, nous soutiendrons dans le chapitre 7 que les notions de puissances actives et passives, de capacités et de dispositions, de compétences et de vertus permettent de prendre en compte à la fois l'expressivité des danseurs *et* les propriétés expressives des œuvres en expliquant davantage leur nature ainsi que la manière dont elles s'articulent.

5. 3. 2. Expressivité naturelle, technique et style.

Ce n'était pas une bonne manière de danser Graham [Martha], mais c'était du bon Noureiev. Ce qui est admiré ici, bien sûr, devrait (...) être appelé le style.

Arlene Croce ²⁴¹

En art, il n'y a pas de « naturel »

Graham McFee ²⁴²

²⁴¹ Croce Arlene, (1978 : p. 162), citée par McFee, *Understanding Dance, op. cit.* p. 203, au sujet d'une exécution de Noureiev au sein de la compagnie de Martha Graham.

²⁴² McFee, *ibid.* p. 202.

McFee n'a certainement pas tort d'affirmer que les techniques apportent « une contribution majeure à l'expressivité »²⁴³. Chaque technique de danse se caractérise par un vocabulaire de gestes et de manières de les effectuer. Ces aspects différencient, par exemple, les propriétés expressives de la gestuelle de Martha Graham faite de mouvements de contraction et de relâchement, de celles du style de Merce Cunningham notamment repérable par ses positions de bras rigides ou par l'indépendance complexe des mouvements du buste et de ceux des jambes.

Mais en évoquant « une contribution *majeure* » des techniques à l'expressivité, McFee indique à juste titre que l'expressivité n'est pas *totalem*ent identifiable à ces techniques. La technique n'est pas tout : c'est généralement en fonction de qualités spécifiques qui dépassent le cadre de la maîtrise technique que sont distribués aux danseurs les rôles d'un ballet ou les diverses séquences chorégraphiques d'une œuvre. À propos de l'éventuelle attribution du rôle du Cygne Noir à Nina, obsédée par la perfection de ses gestes, le personnage qui incarne le maître de ballet dans le film *Black Swan* de Darren Aronovsky, déclare vivement à la danseuse : « Je me fiche de ta technique, tu devrais le savoir, maintenant²⁴⁴ ». Et d'après l'exemple cité par McFee, c'est pour sa « manière plus riche, plus sensuelle de se mouvoir » que le chorégraphe Christopher Bruce a particulièrement sollicité la danseuse Lucy Burge lors de la création de *Black Angels* (1976), la surnommant « danseuse de la terre » pour la distinguer d'autres danseurs de la compagnie, en particulier « la danseuse de l'air », Catherine Becque²⁴⁵.

L'irréductibilité de l'expressivité à la technique ne révèle pourtant rien quant à la question qui préoccupe certains auteurs et qui nous intéresse ici : comment expliquer – sans recourir à des émotions influençant leur interprétation – que les gestes de danseurs formés à la même école puissent manifester une expressivité si différente ? L'expressivité est-elle le résultat stylistique d'un parcours professionnel, de la pratique régulière et assidue d'une ou de plusieurs techniques gestuelles ? Cela exclut-il de la considérer comme une sorte de disposition ou de manière d'être naturelle, présente en puissance chez chaque danseur et progressivement révélée par sa pratique ?

²⁴³ McFee, *ibid.* p. 206.

²⁴⁴ Aronovsky Darren, *Black Swan*, 2011.

²⁴⁵ McFee, *op. cit.* p. 207, citant la description de Richard Austin (1976 : p. 115).

5. 3. 2. 1. Contre l'expressivité naturelle.

La notion d'expressivité naturelle des mouvements humains n'est pas unanimement acceptée. Tandis qu'elle est défendue par certains comme un trait central, primordial de la danse en tant qu'art et de son analyse philosophique, d'autres la récusent fermement, prétendant qu'elle n'est pas pertinente pour la compréhension de la danse, et lui préfèrent des traits artistiques supposés plus significatifs : les intentions et préoccupations techniques et stylistiques des danseurs.

Contrairement à Joseph Margolis²⁴⁶, pour qui l'expressivité spécifique d'un danseur est un trait naturel, Armelagos, Sirridge et McFee la tiennent plutôt pour le résultat purement conventionnel d'une formation technique et de la maîtrise d'un ou de plusieurs vocabulaires gestuels. Les objections qui peuvent être faites à l'encontre de « l'expressivité naturelle » sont les mêmes que celles que nous avons exposées au sujet d'une définition empiriste de la danse attribuant à la sensation et la perception directe un rôle primordial dans une appréciation considérée comme immédiate, autonome. La critique principale porte sur l'idée du caractère « naturel », lequel fait tomber l'expressivité dans le même écueil que la théorie classique de l'expression en supposant que la relation entre le danseur et le public dérive de notre « interaction comportementale expressive ordinaire »²⁴⁷. Il est inapproprié d'identifier la danse à la communication expressive courante et de réduire l'appréciation esthétique à la perception directe. En supposant une immédiateté de l'expérience esthétique, l'expressivité naturelle implique généralement une relativité des propriétés esthétiques à ceux qui les perçoivent. Le contenu, la signification et la valeur d'une œuvre de danse ne seraient que des projections de la subjectivité des spectateurs. L'œuvre posséderait autant de propriétés qu'elle offrirait d'expériences possibles. Mais ce relativisme, voire cet anti-réalisme ne fait pas justice de la réalité de la danse et de la nature de son appréciation et de sa compréhension. Une telle réduction ignore la dimension cognitive de l'expérience esthétique.

Comme l'écrivent Armelagos et Sirridge, la tentation d'attribuer aux danseurs une expressivité naturelle proviendrait simplement de ce que :

²⁴⁶ Margolis J., « The Autographic Nature of the Dance » in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 39, No. 4, 1981.

²⁴⁷ Armelagos A., Sirridge M., art. cit. 1977, p. 16.

le corps de l'interprète en tant que médium ou instrument a un rapport beaucoup plus direct avec l'œuvre d'art perçue que dans les autres arts de l'interprétation, dans la mesure où au moins une partie de ce que le danseur fait physiquement est le composant le plus important de ce que le spectateur perçoit comme l'œuvre d'art avec ses qualités expressives caractéristiques ²⁴⁸.

Mais comme nous l'avons montré dans la première partie de ce travail, au sujet de la survenance des propriétés esthétiques, l'appréciation adéquate des propriétés expressives des œuvres de danse requiert une capacité à percevoir et à identifier certaines propriétés physiques comme expressives grâce à la connaissance d'un certain nombre de propriétés contextuelles (histoire, intentions artistiques, procédés créatifs, etc.) Par exemple, lorsqu'un spectateur parle d'une chorégraphie éthérée et merveilleuse ou d'une danse impétueuse et débridée, c'est grâce à la connaissance de caractéristiques permettant de différencier un style classique d'un style moderne. Les propriétés expressives ne font pas l'objet d'une perception directe, mais d'une attribution dépendant d'aspects physiques cognitivement reliés à un contexte.

Ainsi, « il n'y a pas de place dans la théorie de la danse pour le genre de notion d'« expressivité naturelle » à laquelle recourt Margolis », résumant Armelagos et Sirridge ²⁴⁹. Cette notion ne correspond pas à la réalité de la danse en tant qu'art.

5. 3. 2. 2. Le style.

D'après Armelagos et Sirridge, la danse consisterait essentiellement en deux éléments :

- a. l'effectuation correcte de mouvements complexes d'un certain style ;
- b. la synchronisation entre les danseurs.

Le terme de style, au sujet de l'art, désigne plusieurs choses : il peut s'agir du style d'un « interprète particulier », d'une « période particulière » ou de « certaines catégories de style, par exemple, le style classique », comme le précise McFee ²⁵⁰. En tant que catégorie, le concept de style chorégraphique est défini par Armelagos et Sirridge comme un « système dynamique de *motivations* kinesthésiques et d'*idéaux* de

²⁴⁸ Armelagos A., Sirridge M., « The Role of « Natural Expressiveness » in Explaining dance », in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 41, No. 3, 1983, p. 301.

²⁴⁹ Armelagos, Sirridge, *ibid.* p. 306.

²⁵⁰ McFee, *Understanding Dance, op. cit.* p. 198.

mouvement qui guident l'interprète » ²⁵¹ dans son exécution. De tels idéaux, dans l'exemple du ballet classique, sont l'alignement et la fluidité. Plus précisément, le style général (ou style 1) est défini comme un vocabulaire spatial, un inventaire de mouvements (et de séquences) liés à des idéaux de mouvement plus généraux. En tant que style personnel (ou style 2), le terme désigne l'articulation caractéristique par un interprète particulier d'un vocabulaire spatial plus général (c'est-à-dire, l'articulation d'un style 1). Le style de Pavlova ou de Noureiev en sont des exemples.

Les défenseurs du style ne veulent prendre en considération ni les émotions des danseurs ni leurs qualités supposées naturellement expressives. D'après eux, même une théorie de l'expression selon laquelle le danseur exprime une émotion non éprouvée en présence d'un public qui peut l'appréhender sans la ressentir, est fautive. Elle ne rend compte ni de l'activité du danseur ni de la relation entre l'interprète et le spectateur. Armelagos et Sirridge déclarent en effet : « le ballet classique a longtemps été considéré comme profondément expressif d'un certain éventail restreint d'émotions et de sentiments. S'il faut considérer que cette affirmation porte sur ce que le danseur essaie de projeter ou sur les exigences artistiques qu'il a au sujet de son exécution, c'est simplement une erreur » ²⁵². Dans la mesure où un danseur se concentre sur deux choses : « effectuer les mouvements justes et rester aligné », le style est le seul élément qui relie l'activité du danseur à ce qui est exprimé par l'œuvre d'art chorégraphique. D'ailleurs, « un soliste est plus intéressé par le fait de danser Giselle brillamment que d'exprimer la tristesse » ²⁵³, affirment-ils.

5. 3. 2. 3. Appréciation esthétique et appréciation artistique.

La conception « stylistique » renforce la critique de la théorie classique de l'expression : en mettant l'accent sur le style, elle montre que le lien principal entre le danseur et l'appréciation du spectateur n'est pas forcément la transmission et le partage d'une émotion éprouvée, mais un ensemble de gestes codifiés dans une certaine mesure et ainsi identifiables et compréhensibles pour le public. Que le médium de la danse soit le mouvement du corps humain n'est pas une raison pour ignorer la dimension de construction et l'ensemble de conventions qui régissent la pratique, la création et

²⁵¹ Armelagos, Sirridge, art. cit. 1983, p. 302.

²⁵² Armelagos, Sirridge, art. cit. 1977, p. 16.

²⁵³ Armelagos A., Sirridge, M., *ibid.* p. 16.

l'appréciation chorégraphiques. Un intérêt philosophique pour l'art de la danse ne doit pas en ignorer les aspects techniques et stylistiques. Ceux-ci sont partie intégrante de la compréhension de la danse qui, ainsi que le soutient McFee, ne doit pas être conçue comme une exécution spontanée et immédiate de mouvements dépourvus d'élaboration :

Une danse « sans technique » (...) serait nécessairement sans style et au-delà de toute intelligibilité. On peut utiliser plusieurs techniques, ou les faire varier ou les développer, mais on ne peut pas n'en utiliser aucune, car ce qui est nécessairement inintelligible n'est, de ce fait, pas de la danse. Les concepts artistiques ont pour caractéristique d'impliquer l'idée d'intelligibilité ²⁵⁴.

La réfutation de la théorie classique de l'expression, le rejet de l'expressivité naturelle et la défense du style, en soulignant le « caractère construit, conventionnel » de l'art comme « activité *intentionnelle* » ²⁵⁵, témoignent d'un intérêt pour la danse en tant qu'objet d'appréciation *artistique*, et non simplement *esthétique*. McFee rappelle que « les jugements sur les œuvres d'art ont (...) un caractère appris : mon appréciation d'une œuvre d'art *en tant qu'art* requiert que je la perçoive comme de l'art. Et ceci bien sûr [est une] forme de la distinction entre l'appréciation artistique et l'appréciation esthétique (...) » ²⁵⁶. Sous cet angle, il est juste que la danse est moins une « interaction comportementale expressive » proche de celle que nous avons dans la vie quotidienne qu'un monde artistique comportant diverses pratiques codifiées auxquelles nous attribuons des propriétés artistiques.

5. 3. 2. 4. Expression émotionnelle et expression intentionnelle.

Ainsi, un problème majeur pointé par ces critiques de la théorie classique de l'expression et de l'expressivité naturelle est l'absence de prise en compte du caractère

²⁵⁴ McFee, *op. cit.* p. 205.

²⁵⁵ *id.* p. 197 : « L'art a un caractère construit, conventionnel ; l'art est une activité *intentionnelle*. Cela signifie que l'on fait de l'art délibérément et non accidentellement ». Aussi plausible que soit cette affirmation, nous la nuancerons dans les deux chapitres suivants, en mettant en évidence la part « non-intentionnelle », non consciente, non volontaire et non contrôlée qui entre en jeu dans toute création.

²⁵⁶ *id.* p. 197.

intentionnel et conventionnel de la danse comme activité artistique. Il est essentiellement reproché aux idées de la contagion émotionnelle et des propriétés naturellement expressives de ne pas tenir compte, ou pas suffisamment, de la spécificité des intentions et des actions des artistes. Comprises (à tort ou à raison) comme étant naturelles, l'expression des émotions et l'expressivité seraient dans une large mesure non intentionnelles et non conventionnelles. Or l'art est avant tout la réalisation d'intentions qui, si elle se veut libre et parfois provocatrice, iconoclaste ou subversive n'échappe pas pour autant à un cadre artistique, un monde vaste fonctionnant selon des règles variées.

Il faudrait dès lors distinguer entre l'expression de l'émotion (ordinaire et naturelle) et l'expression de l'intention (artistique et conventionnelle) et expliquer les propriétés expressives de la danse en termes des *intentions* spécifiques qui les causent et des actions qui en sont les effets. Il importe de mettre en lumière la différence générale entre les comportements ordinaires et les activités expressives artistiques, dans lesquelles les intentions prennent des formes spécifiques et obéissent à certains codes. Bien que sa réflexion dans l'ouvrage dont est extrait cette citation ne soit pas d'ordre proprement esthétique ou artistique, Elizabeth Anscombe explique que « L'intention diffère (à cet égard) de l'émotion : son expression est purement conventionnelle – nous pourrions dire « linguistique », si nous acceptons d'inclure dans le langage certains mouvements corporels dont le sens est conventionnel. Il me semble que Wittgenstein a eu tort de parler de « l'expression naturelle d'une intention »²⁵⁷. » Les mouvements par lesquels les danseurs ont l'intention d'exprimer des émotions s'inscrivent le plus souvent dans des techniques et styles déterminés appartenant eux-mêmes à des courants et à des époques historiquement repérables. À ces gestuelles codifiées correspondent des vocabulaires spécifiques nommant les pas, attitudes, positions et mouvements. Même si les chorégraphes contemporains créent leurs propres répertoires de gestes, le vocabulaire le plus connu demeure celui de la danse classique. Arabesques, soubresauts, ballonnés, glissades, ports de bras, enveloppés, coupés, assemblés, contretemps, jetés, ronds de jambe, temps liés, levés ou de flèche, tours piqués, fouettés, en dedans ou en l'air, sauts de l'ange, de biche, de chat ou de basque, pliés et demi-pliés, pointes et demi-pointes sont autant de termes qu'un danseur

²⁵⁷ Anscombe G. E. M., *L'intention*, tr. fr. M. Maurice et C. Michon, Paris, Gallimard, nrf, 2002, p. 39. La citation de Wittgenstein est extraite de ses *Recherches philosophiques*, § 647. Nous reviendrons plus loin sur ce point en essayant de donner raison à Wittgenstein.

classique associe immédiatement à des actions précisément déterminées, lesquelles sont les outils de son expression artistique.

L'erreur consistant à identifier la production artistique avec les symptômes manifestes de l'émotion et la réponse artistique avec l'excitation directe de l'émotion a déjà été signalée par certains théoriciens de l'expression ²⁵⁸. Robin George Collingwood distingue « l'expression psychique », assimilable aux symptômes d'une émotion, de l'« expression imaginative » par laquelle nous donnons une voix à nos émotions, et qui caractérise l'art. Des réactions symptomatiques telles qu'un sourire et un regard pétillant sont des exemples d'expression psychique de la joie, qui se répand par une sorte de contagion involontaire, tandis que l'expression artistique est intentionnelle. Écrire un poème, chanter, danser sont de possibles moyens d'expression imaginative de cette émotion. Ils requièrent l'attention consciente d'un interlocuteur ou d'un spectateur. Saisir le bonheur exprimé par la poésie, le chant ou la danse requiert l'attention du spectateur à cette expression et l'utilisation de son imagination pour recréer son expérience pour lui-même. Une telle communication de l'émotion par les moyens de l'imagination doit être distinguée de l'excitation naturelle de l'émotion.

5. 3. 3. Les problèmes de l'approche stylistique.

Revenons à la substitution du style à l'expressivité. Malgré ses mérites, cette substitution n'est pas exempte de problèmes. Devons-nous considérer que les styles de danse et l'expressivité naturelle sont incompatibles ? Une théorie de la danse peut-elle considérer comme exclusive la distinction entre ce qui relève de la nature et ce qui relève de l'intention et de la convention ? Nous pouvons nous demander si le style et les techniques ne désignent pas principalement ce qui dans la danse est construit et délibéré, tandis que l'expressivité naturelle désignerait une dimension du mouvement dansé qui échappe à la délibération. Le style ferait alors l'objet d'une appréciation artistique tandis que l'expressivité ferait l'objet d'une appréciation simplement esthétique.

Les difficultés suivantes seront soulevées :

²⁵⁸ Une théorie sophistiquée de l'art comme expression est celle de Croce Benedetto (1866-1952) dans les *Essais d'esthétique* (tr. fr. Gilles A. Tiberghien, Paris, Gallimard, 1991) et dans le plus tardif : *Bréviaire d'esthétique* ((1912), Le Félin éditions, 2005). Le philosophe et historien britannique Collingwood Robin George (1889-1943), dans *Les Principes de l'Art*, (London, Oxford University Press, 1958) présente une théorie très proche de celle de Croce.

Est-il juste de réduire les intentions des danseurs à la visée d'objectifs techniques et stylistiques ? Les interprètes sont-ils vraiment indifférents aux propriétés expressives et à la signification des chorégraphies qu'ils effectuent ? Les intentions des artistes comptent-elles plus que les qualités de leurs créations et interprétations ?

Exclure l'expression émotionnelle sous prétexte que les intentions des danseurs n'ont pas de rapport avec une telle expression suppose que les intentions (d'ordre technique et stylistique) comptent plus que les propriétés expressives de la danse. Or le fait qu'un interprète de Giselle ne vise qu'une exécution technique correcte ne signifie pas que sa danse n'exprimera pas la tristesse : au contraire, c'est en exécutant la chorégraphie d'une manière appropriée qu'il incarnera le personnage, son rôle et la signification de l'œuvre. De plus, il n'est pas certain que toutes les intentions conscientes des artistes se réalisent de manière manifeste dans leurs exécutions. Il n'est pas donc pas certain que l'on doive se limiter à ces intentions conscientes pour appréhender les œuvres de danse.

Dans le chapitre 7, nous nous intéresserons à la dimension physique du mouvement humain, en suggérant qu'il obéit à des lois naturelles et ne peut ainsi pas être considéré comme purement artificiel. L'analyse que nous proposerons, en puisant dans la philosophie de l'action, ne niera pas l'importance artistique des techniques et des styles de danse aussi bien pour les danseurs qui les apprennent que pour les spectateurs qui les identifient, mais visera à souligner que les mouvements dansés, préalablement à toute classification stylistique, sont l'expression de notre nature humaine, c'est-à-dire des mouvements qui manifestent les dispositions et les capacités d'un type de corps spécifique. La conception strictement empiriste centrée sur la notion d'expressivité naturelle se révélera être aussi inappropriée que la thèse excluant l'expressivité en faveur du style : généralement, une compréhension correcte de cet art implique de prendre en compte à la fois des propriétés physiques et des propriétés esthétiques, des facultés perceptives et des capacités cognitives, des facteurs émotionnels et intellectuels, des aspects spontanés et délibérés, des éléments de détermination et des éléments de liberté.

5. 3. 3. 1. La réduction du style à la technique.

Examinons le premier problème de la « conception stylistique ». Dans leur critique de l'expressivité naturelle, Armelagos et Sirridge ont défendu la thèse selon laquelle les

danseurs ne cherchent pas à exprimer quoi que ce soit mais à effectuer correctement des chorégraphies complexes. Mais leur exclusion des effets expressifs de la danse tend à réduire cet art à une technique, un savoir-faire, des intentions ou un vécu subjectif. Plutôt qu'un moyen d'expression de certaines propriétés esthétiques – notamment émotionnelles – l'art chorégraphique semble consister en une démonstration de compétences ou de capacités des danseurs à mémoriser et effectuer de longues et difficiles séquences de gestes. L'identification des styles aux techniques et des danseurs à des virtuoses ou à des sortes de machines efficaces minimise injustement l'importance de l'expressivité du corps humain.

Cette explication par le *style* a moins d'égards pour les propriétés esthétiques des gestes que n'en ont certains auteurs en définissant la *technique* chorégraphique. Pour sa part, McFee considère notamment que « (...) nous devrions concevoir la technique non seulement en termes d'un conditionnement corporel, mais aussi comme ayant des conséquences esthétiques ou expressives », et l'auteur cite à ce propos la distinction établie par la critique de danse Marcia Siegel entre « les aspects mécaniques de la technique » et ses « implications esthétiques », ou encore ses références à la « technique en tant qu'esthétique »²⁵⁹. Ainsi, même une théorie de la danse centrée sur les compétences des danseurs correctement mises en œuvre ne devrait pas faire abstraction de l'aspect expressif du mouvement sous prétexte que les danseurs ne s'en préoccupent pas. McFee soutient que « (...) la critique selon laquelle le ballet était trop « technique » à certaines périodes de l'histoire décrit vraiment un déclin dans la technique, de sorte qu'elle est devenue une capacité à effectuer certains « tours de cirque » (tel qu'un nombre important de *fouettés*) et a ainsi perdu son lien avec l'expressivité²⁶⁰ ». Mais l'art ne se réduit pas à un savoir-faire ou à un tel exercice purement mécanique : les techniques « ne sont pas des tours de cirque »²⁶¹, précise-t-il. Marcia Siegel déplore la disparition du génie de pionniers de la danse tels que Graham et Cunningham :

(...) leur ferveur missionnaire a été remplacée par un professionnalisme plus pratique, compétent : la chorégraphie doit être créée pour mettre en valeur une saison, pour faire jouer les danseurs, pour attirer les critiques, pour révéler des mystères. Les danseurs peuvent tout faire, depuis la contraction jusqu'au grand jeté, et ils veulent

²⁵⁹ McFee, *op. cit.* p. 202, citant Siegel (1972, p. 107).

²⁶⁰ McFee, *ibid.* p. 206.

²⁶¹ *id.* p. 206.

exhiber leurs compétences ; il leur semble injuste de ne pas être autorisé à tendre leurs pointes et à paraître beaux ²⁶².

Autrement dit, « les danseurs (...) cherchent seulement à plaire ou à montrer leur talent et leurs compétences. (...) La virtuosité technique peut remplacer le style individuel (...) une telle voie mène au déclin de la danse ²⁶³ ». Maîtriser une technique, mémoriser et effectuer des chorégraphies ne suffit pas à être un bon danseur. La capacité à effectuer différentes qualités de mouvements est cruciale, et a davantage à voir avec les vertus générales de la personne entière qu'avec ses simples compétences physiques. La distinction entre être un corps en mouvement et être une personne qui danse est ici importante, de même que la distinction entre les compétences et les vertus, comme nous le montrerons plus loin. Un bon interprète est capable de conférer certaines qualités à la chorégraphie qu'il exécute. Ces qualités d'interprétation ont davantage, ou au moins autant à voir avec ses *vertus* personnelles qu'avec ses compétences techniques.

5. 3. 3. 2. L'indifférence pour la signification.

En minimisant l'importance des qualités expressives des gestes, c'est aussi la signification de la danse que cette survalorisation des aspects techniques fait passer pour secondaire.

Focalisée sur les intentions des danseurs et sur l'aspect technique de ce qu'ils font, l'explication néglige à la fois *les manières* dont ils le font et *les raisons* pour lesquelles ils le font. Certes, Nina, la danseuse étoile du film *Black Swan*, est plus intéressée par l'exécution brillante de la chorégraphie que par l'expression des propriétés qui doivent être manifestes dans ses exécutions pour donner de l'épaisseur à la fois au rôle du Cygne blanc et à celui du Cygne noir. Mais c'est précisément la raison pour laquelle elle est au départ incapable d'interpréter le personnage du Cygne noir.

Des danseurs trop centrés sur leur virtuosité technique risquent de l'être au détriment de l'expressivité de leur interprétation. Comme l'affirme McFee, « notre admiration des danses » est autre chose que « notre admiration de la technique » ²⁶⁴.

²⁶² Siegel, (1977 : p. XV) citée par McFee, *op. cit.* p. 207-208.

²⁶³ McFee, *ibid.* p. 208.

²⁶⁴ *id.* p. 207.

L'apprentissage de mouvements complexes d'une chorégraphie n'est pas qu'une question de maîtrise, de contrôle et de perfection gestuelle, mais suppose une capacité des danseurs à communiquer une signification en exemplifiant des qualités expressives variées qu'ils ne cessent de corriger et d'affiner. Ainsi, ce qu'Armelagos et Sirridge appellent « danser Giselle brillamment » (la technique et le style) ne devrait pas être considéré comme quelque chose d'autre ou de plus important que le fait d'exprimer la tristesse (la signification) mais précisément comme une manière spécifique de manifester cette propriété émotionnelle. Qu'on le veuille ou non, interpréter brillamment une œuvre chorégraphique donnée consiste à en manifester les propriétés expressives et/ou la signification déterminées. Ainsi, à la question de savoir si elle pensait avoir créé un style, Pina Bausch répondait : « Je n'y ai jamais songé : pour moi, le plus important, c'est ce que vous voulez dire et comment le dire. Comment, à travers la danse ou un autre moyen d'expression, le rendre accessible et compréhensible ²⁶⁵ ».

5. 3. 3. 3. La distinction entre les intentions des danseurs et les effets expressifs de la danse : mentalisme, internalisme, causalisme.

Un troisième problème de la conception d'Armelagos et Sirridge est sa manière d'exclure les effets expressifs du corps dansant en les distinguant des intentions du danseur.

En soutenant qu'il n'est pas pertinent d'attribuer à un danseur une expressivité naturelle sous prétexte que ses intentions, sa volonté et sa concentration visent simplement la correction de l'exécution des pas d'un certain style, ce rejet de la dimension expressive de la danse présuppose un mentalisme ou un idéalisme dans lequel les processus mentaux valent davantage que les propriétés expressives des manifestations concrètes. Seuls importeraient les aspects de la danse que les danseurs visent intentionnellement ; et rien de ce qui échappe à leurs intentions ne serait digne de considération. La distinction entre ce qui est l'objet d'une intention et ce qui ne l'est pas justifierait la substitution du style à l'expressivité naturelle. La danse est en grande partie expliquée à partir de sa dimension mentale, de ce qui a lieu « dans l'esprit » des artistes. Dans ce contexte, vouloir expliquer des différences expressives entre les exécutions d'une même œuvre par deux interprètes n'a guère de sens, puisque ce qui

²⁶⁵ Bausch Pina, in *Hommage à Pina Bausch*, revue *Danser*, 2009, p. 26.

importe le plus dans la danse, ce sont les intentions des danseurs d'être techniquement corrects. Ainsi cette conception de l'expression dansée est-elle aussi causaliste et internaliste. Les éléments pertinents pour comprendre la danse sont moins les effets produits par des mouvements sur les spectateurs que leurs causes : les intentions des danseurs.

L'importance attachée aux intentions des artistes dans le monde de l'art et en particulier de la danse, est le signe d'une large acceptation de cette conception. La danse est souvent abordée de manière dualiste, soit à partir de la perspective externe de l'appréciation du spectateur, soit de celle, interne, du danseur lui-même. À chacune de ces perspectives pourrait correspondre une définition du mouvement dansé, comme on le lit chez Rudolf Laban : « de l'extérieur », le mouvement serait une suite de changements de position dans l'espace ; et « de l'intérieur », le mouvement serait caractérisé par son lien avec « la volonté » ou l'intention et les états mentaux, dont les émotions. Étudier le mouvement, c'est pour Laban examiner aussi bien « l'ordre spatial des trajets que les membres effectuent » que « la relation entre l'aspect extérieur du mouvement et l'attitude intérieure de celui qui bouge »²⁶⁶.

Cependant, le problème que pose une conception qui distingue des causes mentales internes et des effets physiques externes réside précisément dans l'analyse de cette relation. La question de savoir dans quelle mesure nous pouvons dire d'un mouvement qu'il exprime telle intention, telle émotion ou telle idée rencontre la difficulté d'expliquer la relation entre l'aspect extérieur du mouvement et sa dimension mentale, supposément intérieure et « cachée ». Elizabeth Anscombe décrit le problème de cette façon :

(...) nous parlons de l'*expression* d'une intention. Cette (...) remarque renforce encore cette idée très naturelle que pour comprendre l'expression de l'intention, nous devons considérer quelque chose d'intérieur : à savoir ce dont elle est l'expression. (...) L'intention a l'air d'être quelque chose que nous pouvons exprimer, mais que les bêtes (...) peuvent *avoir*, tout en étant dépourvues d'une expression distincte d'intention. (...) autant dire d'une voiture qui cale qu'elle exprime le fait qu'elle va s'arrêter²⁶⁷.

Longtemps dominantes en philosophie, les analyses mentalistes et causalistes selon lesquelles le mouvement ou l'action devait être compris(e) comme l'effet d'une

²⁶⁶ Laban R., *Choreutique*, in *op. cit.* p. 100.

²⁶⁷ Anscombe, *L'intention*, *op. cit.* p. 38-39.

intention intérieure, se sont traduites par les questions suivantes, dont un bref examen peut aider à comprendre les limites d'une théorie causale de l'expression : Comment concevoir ce lien entre l'intention de se mouvoir et le mouvement ? Les intentions sont-elles « du côté de l'esprit et de la pensée, et le mouvement du côté de la matière »²⁶⁸ comme le demande Pierre Livet ? Comment éviter ce dualisme corps/esprit ? L'intention précède-t-elle l'action, et suffit-elle à la déclencher ? Y a-t-il une intention pendant l'action ? L'intention d'agir est-elle toujours consciente ?

Telles sont les questions qui font l'objet du chapitre 6.

²⁶⁸ Livet Pierre, *Qu'est-ce qu'une action ?* Paris, Vrin, Chemins philosophiques, 2005, p. 8.

6

Intention, action et signification.

The truths of dance are not on the other side.

Joan Acocella ²⁶⁹

6. 1. Exposition des problèmes.

6. 1. 1. La quête excessive des intentions des artistes (le mentalisme et le causalisme).

Pourquoi semble-t-il si difficile de comprendre les œuvres de danse, contemporaines surtout ? Si cet art est considéré comme l'un des plus hermétiques qui soit, c'est sans doute en partie parce que l'on cherche trop souvent à le comprendre en survalorisant le « pourquoi » (une intention cachée ou une signification obscure) au détriment du « ce que » (les mouvements, les gestes, les actions) et du « comment » (les qualités expressives de ces gestes). On pense qu'on ne peut appréhender une œuvre sans expliquer les gestes par des intentions qui en seraient indépendantes : on fait alors comme si le « pourquoi » était dissocié du « comment » ou comme si le « comment » n'existait pas ou n'avait pas d'importance, c'est-à-dire comme si les manières d'effectuer les gestes ne pouvaient être des éléments de compréhension.

Considérer l'intention de l'artiste comme étant la *cause* des propriétés expressives signifie que la première cause les secondes, mais que celles-ci sont logiquement indépendantes. Étant donnée l'indépendance logique de la cause et de l'effet, nous n'avons dès lors pas de raison et il serait faux d'inférer la nature d'une propriété P de la nature de ses causes. L'état mental d'un artiste ne nous éclairerait guère quant à la

²⁶⁹ Acocella Joan, art. cit. p. 16. Joan Acocella est notamment critique pour le journal *The New Yorker*, auteure de la biographie critique d'un important chorégraphe –Mark Morris– et éditrice du Journal de Vaslav Nijinsky.

nature de la propriété exprimée, et réciproquement celle-ci ne nous dirait rien de l'intention de l'artiste. Cette idée d'une indépendance logique entre l'intention et la propriété expressive semble fonder l'affirmation d'Armelagos et Sirridge selon laquelle l'expression de la tristesse compte moins pour un interprète que l'intention de danser brillamment. Selon cette affirmation, nous aurions tort de croire que la propriété « triste » que nous attribuons à une danse dépende d'une émotion triste ou d'une intention d'exprimer la tristesse, puisque tout ce qu'un danseur à l'intention de faire, c'est d'effectuer une chorégraphie avec brio.

Dissocier les œuvres des intentions qu'elles sont supposées véhiculer, et privilégier la quête de ces intentions plutôt que les caractéristiques artistiques et chorégraphiques elles-mêmes est une tendance répandue dans certains discours contemporains sur l'art et sur la danse. Les mouvements dansés semblent ne pas suffire à transmettre des intentions et la vérité résiderait ailleurs. Les mouvements sont appréhendés comme une sorte d'effet *secondaire* du véritable événement qu'est le processus mental sous-jacent. La danse est reléguée à un second rang par rapport à ce qui compte vraiment : l'intention de l'artiste.

Cette soif de connaître les intentions des artistes et notamment des chorégraphes est loin d'être infondée et injustifiée. Il est certain que le rapport entre les œuvres d'art et les intentions de leurs créateurs est complexe. L'abondance d'œuvres déroutantes voire impénétrables dans l'art contemporain et la danse contemporaine nous a accoutumés à un questionnement, une perplexité, un besoin légitime d'en percer le mystère en cherchant à connaître les intentions de leurs auteurs et une tendance à ne plus s'étonner de la séparation entre celles-ci et les œuvres auxquelles elles donnent naissance. Cette tendance est reflétée et renforcée par les textes parfois évasifs des programmes de spectacle ou leur « sur-intellectualisation » d'œuvres avec lesquelles ils ne semblent pas avoir de rapport évident. De là naît l'opinion selon laquelle, sans les explications des artistes, il ne peut pas proprement exister de compréhension de la forme chorégraphique, comme lorsque nous comprenons la solution d'un problème mathématique ou saisissons le sens d'une pièce de théâtre, d'un roman, ou d'un film. L'idée de l'impossible compréhension de la danse contemporaine est inhérente à la croyance que les mouvements, les gestes, les actions dansées ne peuvent pas être perçues comme une claire et lisible manifestation de certaines intentions. Et cette croyance témoigne elle-même plus globalement de difficultés liées aux concepts d'intention et d'action.

En déplorant que les critiques de danse soit si fréquemment soumis à la question de savoir s'ils se soucient de connaître les intentions des artistes dont ils décrivent et évaluent les œuvres, Joan Acocella ²⁷⁰ souligne la naïveté de cette question et surtout son caractère humiliant à l'égard des chorégraphes dont les œuvres si obscures et incomplètes ne sauraient être appréciées sans la connaissance des intentions qui leur donnent naissance. La journaliste et critique de danse américaine y voit une mécompréhension de la danse consistant à survaloriser le rôle des intentions (réelles ou hypothétiques) des chorégraphes.

Ceux qui jugent nécessaire d'interroger les chorégraphes sur leurs intentions avant d'écrire la critique de leurs spectacles semblent appréhender la danse comme une version indirecte de vérités que le langage peut énoncer directement. Mais si les chorégraphes et danseurs sont parfois réticents à parler de ce qu'ils font, c'est parce que leurs œuvres consistent en des actions, et non pas en des états mentaux subjectifs traductibles en propositions langagières. Une manière de réfuter la théorie mentaliste de l'intention consiste à montrer la fausseté ou au moins le caractère trompeur d'une conception de la danse comme une *traduction* d'intentions qui sont ou pourraient être exprimées dans le langage parlé. Dans le processus de création comme au moment de l'appréciation des spectacles, il n'est guère utile de recourir au langage pour traduire des intentions artistiques mises en œuvre : « je n'aime pas parler : ceux qui travaillent avec moi le savent ! Je ne peux pas arriver et dire : voilà, nous allons faire ceci, cela ²⁷¹ ».

Bien sûr, on peut toujours essayer d'expliquer la danse en tissant des liens entre les gestes dansés et, par exemple, certains faits de la vie ordinaire. Dans le pas de deux du deuxième acte du *Songe d'une nuit d'été* de Balanchine, des mouvements apparentés à ceux que nous faisons dans la « vraie vie », tels que les entrelacements de bras ou certains portés, pourraient nous pousser à dire : « Ah oui, l'harmonie amoureuse est retrouvée ²⁷² ». Mais des centaines d'autres mouvements, et même la plupart des gestes des vocabulaires classique et contemporains, n'ont pas de telle relation avec la vie. Il est faux de penser qu'en faisant tel ou tel geste particulier, les danseurs expriment telle ou telle intention ou émotion : « Si nous pouvions décoder les mouvements, nous n'obtiendrions aucun message émotionnel compliqué correspondant à ce que le danseur voulait projeter » expliquent Armelagos et Sirridge, rappelant que « les mouvements

²⁷⁰ *Ibid.* p. 12.

²⁷¹ Bausch P., *in op. cit.* 2009, p. 26.

²⁷² Acocella, art. cit. p. 12.

employés ne sont pas appris en tant qu'expressions conventionnelles de quoi que ce soit »²⁷³.

Autrement dit, l'intention ou l'émotion exprimée dans la danse n'est pas une entité extérieure, *distincte* du corps dansant, qui pourrait être saisie indépendamment des œuvres ou traduites par le langage. Les danseurs ne se réfèrent pas à des émotions et des états mentaux extérieurs se superposant à ce qu'ils font ou faisant l'objet d'une description. Un ballet grave ou amusant n'exprime pas des idées et émotions en les décrivant : les mouvements qui le composent, la façon dont l'espace est organisé, le choix des différentes dynamiques et qualités gestuelles, leur intensité, leur enchaînement, le style ou l'expressivité des danseurs, ne servent pas à désigner quelque chose de spirituel qui serait distinct de la danse elle-même. Ce qui exprime n'est pas l'effet extérieur d'une cause. La danse n'est pas une sorte de monde parallèle consistant à extérioriser, traduire, ou décrire un monde intentionnel intérieur ou des aspects de la vie quotidienne. Rien dans la danse ne décrit l'amour ou quoi que ce soit. L'intention et la propriété expressive du corps en mouvement ne sont pas deux choses différentes mais deux façons de considérer la même chose, de la même manière qu'un sourire n'est pas la description d'un état mental de bonheur mais plutôt une *façon d'être* de cet état de bonheur.

La conception selon laquelle le langage pourrait en quelque sorte élucider le mystère de la danse n'est pas plus correcte que la conception contraire : la danse n'est pas plus authentique ou plus « vraie » que le langage, quelle que soit la profondeur du processus d'imagination par lequel elle est créée. Dire que le mouvement ne ment pas laisse supposer que le langage est une version altérée ou au moins indirecte de vérités que le corps exprime directement. Bien des artistes tiennent ce genre de propos, quel que soit leur médium. Leur intentionnalité prend des formes qui peuvent fort bien leur sembler incommensurables avec l'autre forme d'expression qu'est le langage parlé. Richard Avedon dit ainsi : « Je parle à travers mes photographies de manière plus complexe, plus profonde qu'avec les mots²⁷⁴ ». Pina Bausch affirme encore : « Je pense que vous pouvez ressentir cela bien mieux dans mon travail que dans mes propos. C'est pour cela que je monte des pièces au lieu d'en parler²⁷⁵ ». L'un des interprètes de la compagnie de la chorégraphe confirme cette idée en justifiant la rareté des interviews

²⁷³ Armelagos, Sirridge, art. cit. 1977, p. 16.

²⁷⁴ Avedon Richard, propos tiré du documentaire américain *Darkness and Light*, Helen Whitney (dir.), American Masters Series, 1996.

²⁷⁵ Bausch P., *in op. cit.* 2009, p. 24.

qu'elle a accordées : « elle aime à dire que tout est dans ses spectacles. Alors pourquoi se répéter ? » Ce type d'affirmation ne veut pas dire que les œuvres sont dépourvues d'intention claire ou de réelle signification ; ni qu'elles expriment des choses qui ne pourraient pas l'être par d'autres moyens, l'art étant une expression de l'indicible. Cela signifie simplement que l'intentionnalité adopte différentes formes et que chercher à les traduire les unes dans les autres est souvent vain. Les artistes se sont exercés à maîtriser certaines formes d'expression qui, sans être des mondes clos et impénétrables n'en sont pas moins des codes variés qui peuvent être appris et compris mais qui ne peuvent pas faire l'objet d'une décodage par le langage, en interrogeant les auteurs à leur sujet. Demander à un chorégraphe ou à un compositeur d'expliquer son ballet, sa pièce ou son œuvre musicale en formulant ses intentions a parfois aussi peu de sens que de demander à un poète de traduire son œuvre en un discours littéral. Le résultat d'un tel discours ne peut être qu'autre chose que l'œuvre : plutôt que de permettre d'approcher les intentions des auteurs, il est vraisemblable qu'il s'en éloigne.

Parfois, la croyance que la danse est une sorte de traduction ou de description externe d'intentions et d'états mentaux internes nous empêche de voir simplement ce qui est montré, en nous poussant parfois à « surinterpréter » la danse, en y projetant des intentions qui n'y sont pas. L'interrogation sur l'intention des artistes ne devrait pas être le cas normal. Nous percevons à tort nos actions comme le résultat distinct d'une vie intérieure ou attribuons trop d'importance à cette idée d'intériorité pour expliquer nos actions. La recherche sur la danse devrait éviter de dissocier radicalement les contenus expressifs des gestes qui les incarnent, ou de considérer que les états mentaux du danseur comptent davantage que les aspects de l'appréciation des qualités gestuelles.

6. 1. 2. La rareté de la réflexion sur les mouvements et les gestes qui constituent l'action.

L'intérêt excessif et stérile pour la recherche d'un état mental (émotionnel, intentionnel) expliquant les propriétés expressives de la danse révèle un désintérêt ou une incapacité plus générale à observer les gestes, mouvements et actions eux-mêmes. Un constat et des explications de cette inattention aux gestes effectués dans nos diverses activités sont proposés par J. F. Billeter, dans ses Leçons sur le philosophe chinois Tchouang-Tseu, prononcées au Collège de France :

(...) l'activité, ses différents « régimes », dont les changements, que nous pratiquons sans cesse, nous sont familiers, nous ne les observons pas beaucoup et n'y réfléchissons guère. (...) Ils ne nous paraissent pas avoir la dignité nécessaire. Ce préjugé est lié à la primauté que nous semble posséder le rapport à soi conscient et soutenu (...) surtout en philosophie ²⁷⁶.

Cette indifférence pour les mouvements et les gestes reçoit de plus amples explications :

La maîtrise du geste implique (...) une connaissance qui est, je crois, la plus sûre et la plus fondamentale qui soit, mais que la philosophie n'a jamais prise en compte. A cette cécité, je vois trois raisons. La première est que cette connaissance n'est pas de nature discursive. La deuxième est qu'elle est trop commune et familière pour paraître digne d'intérêt, voire trop proche de nous-mêmes pour que nous en prenions conscience (savoir pratique). La troisième est qu'un geste pratiqué quotidiennement devient inconscient. Plus nous le pratiquons avec assurance, plus il se soustrait à notre attention – et plus encore à l'attention des philosophes ²⁷⁷.

Les philosophes visés sont surtout les phénoménologues, dont les descriptions et « l'interminable prose (...) nous donne rarement le sentiment de toucher aux choses mêmes » ²⁷⁸. Pourtant, une théorie de l'action pertinente pour l'analyse philosophique de la danse devrait pouvoir fournir une description rigoureuse des mouvements ou de la motricité et commencer par lui attacher davantage d'importance qu'aux intentions.

Le souci d'un artiste composant une chorégraphie n'est pas tant de définir précisément ses intentions que de trouver comment procéder pour la créer. La compréhension de la danse suppose d'observer les diverses manières dont les mouvements sont effectués et dont ils s'enchaînent, leur rythme, leurs nuances, etc.

²⁷⁶ Billeter Jean-François, *Leçons sur Tchouang-Tseu*, Paris, éditions Allia, 2002, 2010, p. 43. Les leçons ont été prononcées au Collège de France en Octobre et Novembre 2000.

²⁷⁷ *Ibid.* p. 24.

²⁷⁸ *id.* p. 41.

6. 1. 3. Causalisme et dichotomies problématiques.

Outre la séparation entre l'intention technique et l'action expressive et signifiante, une conception causaliste, mentaliste et internaliste implique au moins cinq dichotomies, celles entre :

- la réalité (l'exécution de l'intention) et l'apparence (l'observation de l'action) ;
- ce qui est conscient (la danse « vécue » par le danseur) et ce qui ne l'est pas (les effets expressifs de sa danse au moment où il l'effectue) ;
- la connaissance directe (sans observation) d'une intention par le sujet et la connaissance indirecte (« par observation ») de cette intention par les autres ;
- l'intériorité et l'extériorité ;
- le danseur et le contexte (l'expressivité et la signification des mouvements).

L'intention, la conscience, la connaissance d'un danseur ne pourraient être à la fois du côté de l'exécution et du côté de l'observation. Un même agent aurait deux connaissances de son action : l'une pratique, l'autre spéculative.

Ces points seront successivement étudiés dans le développement qui suit.

6. 2. Objections à la théorie mentaliste, internaliste et causaliste de l'intention et de l'action.

6. 2. 1. La scission entre le sujet et le monde.

La conception de l'intention comme un état mental interne de l'agent signifie deux choses importantes que Vincent Descombes expose dans la préface de *L'intention* ²⁷⁹. Premièrement, « cet état mental [ne serait] *directement* connu que de celui qui se trouve dans cet état, son sujet. Les autres n'ont (...) qu'un accès indirect à ce que le sujet, lui, aperçoit ou sent ou éprouve immédiatement. « Il faut être moi pour savoir que j'ai [telle] intention. » » Et deuxièmement, cet état mental serait « *intrinsèque* » au sujet, c'est-à-dire « un état qui est donné *quel que soit le contexte* ». Par exemple, je peux « avoir l'intention de prendre le prochain train pour Paris, alors même que – sans que je le

²⁷⁹ *L'intention, op. cit.* préface, pp. 7-20.

sache – il n’y a pas de prochain train pour Paris ²⁸⁰ ». Comme l’explique Descombes : « la théorie mentaliste décide que ce divorce possible entre le contexte et les pensées du sujet reflète une dualité de principe : l’état mental du sujet se définit, soutient-elle, par la constitution interne de ce sujet (...), en toute indépendance à l’égard du contexte ²⁸¹. » De ces deux thèses découle le problème insoluble de la dissociation des intentions et des actions et ainsi la rupture entre le sujet et le monde : il semble normal que les actions d’un sujet ne traduisent pas ses intentions, et qu’un sujet ait des intentions mais ne les mette rarement, voire jamais en action.

Le concept d’action, lorsqu’il est compris comme désignant ce qui relie des intentions et des conséquences ou ce qui assure un passage, une transformation entre une représentation interne et un comportement externe modifiant une portion du monde (ne serait-ce que la position de notre corps), soulève des problèmes engageant des notions distinguées par John Searle ²⁸², celle d’intention préalable, formée avant l’action, et dont nous avons conscience et celle d’intention en action, qui fait corps au présent avec l’action.

6. 2. 2. Intention préalable et intention en action.

Les difficultés inhérentes à la conception de l’intention comme un état mental interne concernent aussi bien l’intention en action que l’intention préalable.

6. 2. 2. 1. Le problème d’une conception causaliste de l’intention préalable.

Il apparaît fréquemment qu’une intention préalable – intention qui est séparée de l’action – ne soit pas suivie par l’action visée : dès lors, comment cette intention visiblement incapable de réaliser l’action pourrait-elle un jour la déclencher ²⁸³ ? Un danseur déterminé à danser brillamment peut échouer à le faire : comment comprendre alors que son intention de produire l’exécution parfaite puisse en être la cause ?

²⁸⁰ *Ibid.* p. 9-10.

²⁸¹ *Id.* p. 10.

²⁸² Livet P., *op. cit.* p. 17, cite Searle J., *L’intentionnalité*, tr. fr. Pichevin, Paris, Éditions de Minuit, 1985.

²⁸³ Livet P., *ibid.* p. 18.

Comment l'intention de danser l'inquiétude ou le soulagement, la fierté ou l'amertume peut-elle causer l'existence de ces propriétés émotionnelles ?

La difficulté principale rencontrée tant par les chorégraphes et les danseurs que par les spectateurs pour conférer ou attribuer aux gestes dansés la correcte et juste expressivité tient vraisemblablement au caractère sophistiqué et à l'importante diversité des intentions artistiques et des manières dont peuvent être effectuées les actions dansées. Il est probable qu'il arrive plus souvent à un être humain qu'à un animal non rationnel de ne pas réaliser une intention, de masquer une intention ou même d'agir contre sa propre intention. L'intention d'un animal (l'intention d'un chat d'attraper un oiseau, celle d'un oiseau de s'envoler ou de faire une parade amoureuse), c'est *vraiment* son action. En revanche, l'intention d'un homme, ce n'est qu'« *en gros* » son action, comme le nuance Anscombe ²⁸⁴. Sans doute la psychologie complexe de l'être humain peut-elle donner lieu aux comportements les plus hermétiques, déroutants, imprévisibles et surprenants. Le degré de complexité des êtres humains va de pair avec le fait que nos intentions ont des manifestations plus variées que chez les autres espèces (ainsi les actions dansées ont-elles un caractère métaphorique) et qu'elles peuvent échouer à se manifester. Il se peut aussi que la dimension normative voire morale de la vie humaine complique le rapport entre intention et action. Toute intention n'est pas « bonne » à réaliser, toute action n'est pas permise. Même dans le contexte artistique, où les considérations morales sont la plupart du temps absentes ou font l'objet de transgressions revendiquées, des contraintes doivent être respectées par les artistes s'ils souhaitent, dans un souci de compréhensibilité et de crédibilité, éviter la dissociation du « pourquoi » et du « comment », ou du contenu et de la forme.

L'impression de division entre l'intention et l'action provient probablement de ces cas où des dispositions expressives ne se manifestent pas comme elles le pourraient ou le devraient. Bon nombre d'artistes s'aperçoivent que leurs actions communiquent autre chose que ce qu'ils avaient originellement à l'esprit. D'autres ne découvrent quelles sont leurs intentions qu'au moment de l'action ou du processus de création, ou même après l'achèvement de l'œuvre. Il existe aussi des cas où ils ne les découvrent jamais et déclarent ne pas savoir pourquoi ils ont fait ce qu'ils ont fait. Ces problèmes nous mènent à inférer l'existence d'un fréquent divorce entre les intentions des auteurs et leurs œuvres, ou pour le dire de manière plus générale, entre les intentions et les

²⁸⁴ Nous étudierons cette thèse plus loin.

actions. Puisqu'il arrive que des danseurs échouent à réaliser leurs intentions, ne doit-on pas renoncer à considérer celles-ci comme les causes de leurs actions ?

Si l'intention comme état mental était *l'antécédent causal* de l'action intentionnelle, un chorégraphe pourrait dire son intention de créer demain un pas de deux sans pour autant se prononcer sur ce qu'il fera demain. En effet, dans une théorie causaliste et mentaliste, la difficulté liée à des expressions d'intention au futur est de « savoir en quoi une déclaration que fait le sujet sur son état présent peut avoir un rapport quelconque avec le futur »²⁸⁵. Par exemple, on pourrait penser qu'une chorégraphie de George Balanchine est causée par des intentions préalables, ainsi formulées : « Je ferai un ballet intitulé *Songe d'une nuit d'été* » et « Je le terminerai par un pas de deux qui, après bien des querelles, montrera l'harmonie amoureuse retrouvée »²⁸⁶. Mais pour des raisons variées, il pourrait n'y avoir en fait aucun rapport entre ces intentions et les actions qui auront lieu ensuite. Ainsi, « il faudrait admettre que le *futur d'intention* s'emploie en réalité pour parler, non pas d'un événement futur que l'agent doit produire (son action), mais de son propre état présent »²⁸⁷ (le fait d'être présentement disposé à l'égard d'une création artistique envisagée.) Ce sophisme inhérent à la scission entre l'intention et l'action est commenté par Descombes : en disant « ce que j'avais l'intention de faire dans le futur (...) je parlais seulement du présent, de mon état à cet instant où je parlais. (...) La vérité de mon énoncé d'intention ne dépend que de la présence en moi de l'intention au moment où la déclaration est faite, elle ne dépend en rien de l'événement annoncé²⁸⁸ ». Ainsi, un partisan de la théorie causale ne devrait voir aucune contradiction dans une déclaration du type « J'ai l'intention de débiter demain la création d'une nouvelle œuvre, mais je n'ai aucune idée quant au fait de savoir si je débiterai demain la création d'une nouvelle œuvre. » Une théorie mentaliste de l'intention « ne parvient pas à faire la différence entre l'intention proprement dite et un simple souhait »²⁸⁹.

²⁸⁵ *L'intention, op. cit.*, préface de V. Descombes, p. 13.

²⁸⁶ Acocella, art. cit. p. 12.

²⁸⁷ *L'intention, op. cit.* p. 13.

²⁸⁸ *Ibid.* p. 13-14.

²⁸⁹ *Id.* p. 14.

6. 2. 2. 2. Les problèmes d'une conception causaliste de l'intention en action.

Le schéma causaliste et mentaliste voue la pratique et l'art de la danse à une forme d'incommunicabilité, voire d'impossibilité. Il sépare la conscience qu'un sujet a de sa propre intention et la connaissance qu'il peut avoir de l'événement que constitue l'exécution de cette intention : les danseurs auraient ainsi accès à leurs propres intentions, mais ne pourraient pas connaître les effets expressifs de leurs actions. Ce schéma marque une séparation nette entre le monde du danseur de celui du spectateur. L'art de la danse serait inconnaissable, aussi bien pour les danseurs eux-mêmes que pour le public : les premiers ne pourraient saisir leur propre expressivité, le second ne pourrait jamais être sûr des intentions véhiculées.

a. L'intention, un état que seul le sujet connaît directement.

L'insistance sur les intentions de l'artiste laisse aussi penser que la seule description pertinente de sa création, de son interprétation ou de son exécution est sa description intentionnelle, celle que lui-même peut en donner, en répondant à la question « Pour quoi ? » (prise dans le sens téléologique). Dans la théorie de Armelagos et Sirridge présentée dans le chapitre précédent, ce que le danseur soucieux de perfection technique n'est pas capable de justifier par une raison (à savoir la dimension expressive de sa danse) n'a pas de pertinence parce que ce n'est pas intentionnel. Pour déterminer ce qu'est une action intentionnelle, d'après Anscombe, nous précisons « ce que c'est qu'une *raison d'agir* »²⁹⁰. Une action n'est pas intentionnelle lorsque l'agent ne peut la justifier par une raison. Ainsi, un premier exemple distingue l'action proprement humaine du mouvement qui échappe à l'agent, disons, un mouvement réflexe. Nous développerons plus loin l'étude de cette dimension non contrôlée de l'action. Un second exemple distingue l'action en tant qu'elle est connue par l'agent (« scier une planche ») de l'action en tant qu'elle est décrite sous un aspect dont il n'a pas connaissance (« scier la planche de Smith »). En supposant que l'agent ne sache pas que la planche appartient à Smith, Anscombe soutient que « c'est seulement *sous la description* « scier une planche » que l'unique action de cet agent est intentionnelle de sa part²⁹¹ ».

²⁹⁰ *Id.* p. 16.

²⁹¹ *Id.*

b. L'effet expressif : inaccessible au danseur ?

La philosophe décrit alors ce qu'elle tient pour une « explication absurde » : Certains disent « que ce qu'on connaît dans l'action intentionnelle, c'est seulement l'intention (...) Le reste serait connu par observation comme le *résultat*, qui était voulu lui aussi dans l'intention »²⁹². Cette explication soulève le problème de savoir comment un danseur peut avoir à la fois une conscience de son intention et une connaissance des effets expressifs de son action.

En paraphrasant Anscombe, ce problème peut prendre la forme de cette question : comment se fait-il qu'un danseur puisse savoir directement, c'est-à-dire sans passer par une observation des faits extérieurs, ce qui existe dans le monde quand il réalise son intention ? Paradoxalement, il semble à la fois le mieux placé pour savoir ce qu'il fait et le moins bien placé pour en connaître les effets. Il aurait accès à ses propres intentions, mais ne pourrait pas réellement connaître les effets expressifs de ses gestes, ni par conséquent les raisons et les manières de les exécuter. L'interprète dont l'intention est moins, selon Armelagos et Sirridge, d'exprimer la tristesse que d'effectuer correctement et brillamment les pas de la chorégraphie de *Giselle* n'aurait au moment de l'exécution aucune idée quant au succès de sa performance technique, et encore moins au sujet des qualités expressives que les spectateurs sont en mesure d'appréhender. Si le problème vaut pour toutes les exécutions, les improvisations l'illustrent particulièrement bien : après sa performance, un improvisateur est généralement avide de recueillir les impressions des spectateurs, parce qu'il n'a pas pu voir les mouvements qu'il a peut-être effectués pour la première et la dernière fois, et qui ne formaient pas une chorégraphie prédéterminée.

Ce cas peut être comparé à l'exemple imaginé par Anscombe dans lequel un sujet écrit sur un tableau les yeux fermés²⁹³. Le sujet ne peut pas être certain que ce qu'il a eu l'intention d'écrire est bien apparu : « Mon intention, par exemple, n'aurait pas été exécutée si les mots n'étaient pas apparus, en raison d'un défaut de la craie ou du tableau. Dans ce cas, pourtant, ma connaissance aurait été la même. Si donc ma connaissance est indépendante de ce qui a effectivement lieu, comment peut-elle être

²⁹² Anscombe, *id.* p. 101.

²⁹³ *id.* p. 103.

une connaissance de ce qui a bel et bien lieu ²⁹⁴ ? » Ne voyant pas ce qu'il fait comme le public peut le voir, l'intention d'un danseur d'effectuer une danse correctement peut ne pas être réalisée si ses gestes ne produisent pas certains effets visuels pour les spectateurs. Dans le cas d'une mauvaise interprétation par exemple, l'expressivité de la danse peut se révéler différente, aux yeux des spectateurs, de ce que le danseur a l'intention de faire en l'effectuant. Il n'empêche qu'au moment de l'exécution, le danseur sait ce qu'il fait : il effectue des mouvements improvisés caractérisant sa gestuelle familière ou enchaîne les phrases d'une chorégraphie apprise. De la même manière que l'agent qui écrit à l'aveugle « sait ce qu'il écrit » mais ne peut appréhender les effets de son action qu'après coup, par observation, en ouvrant les yeux, le danseur « sait ce qu'il fait » mais ne peut connaître les effets de ses mouvements que grâce à son reflet dans un miroir, ou à son visionnement d'un enregistrement filmé, ou enfin en recueillant les impressions d'un observateur extérieur. Mesurer les effets de sa danse nécessiterait cette appréhension visuelle.

Dès lors, la question que nous pouvons poser avec Anscombe est la suivante : Y a-t-il deux choses connues différentes, à savoir la danse connue par l'intention, sans observation, et la danse connue par observation ? Le danseur est-il exclusivement concentré sur sa technique, indifférent à l'expressivité et à la signification de son exécution ? Comment la connaissance par le danseur de ce qu'il fait peut-elle être une connaissance de son expressivité et de celle de sa danse, si elle en est indépendante ? En séparant la première et la seconde, comment la théorie causale explique-t-elle que l'on puisse être à la fois parfaitement conscient de sa raison d'effectuer certains mouvements d'une certaine manière et totalement ignorant quant à leurs effets ? Comment le danseur peut-il savoir qu'il exprime la tristesse si ce n'est pas le cas pour les spectateurs, de leur point de vue ? On pourrait imaginer le « mauvais » interprète dire, contre l'avis opposé des spectateurs : « mais si, j'exprimais la tristesse ! » Comme l'écrit Anscombe : « Quelqu'un pourrait ironiser sur cette sorte de connaissance, qui serait encore une connaissance, même si ce dont elle serait la connaissance n'était pas le cas ²⁹⁵ ! »

La danse fait-elle l'objet de deux descriptions incommensurables : une description technique et stylistique par le danseur et une description propre au spectateur, en terme d'expressivité et de signification ? Ces deux descriptions désignent-elles une même réalité ? La danse vécue et la danse perçue seraient-elles deux réalités distinctes ?

²⁹⁴ *id.* p. 142.

²⁹⁵ *id.* p. 142.

c. La scission entre le monde du danseur et le monde du spectateur : la danse « vécue » et la danse « vue », connaissance pratique et connaissance spéculative.

Le rapport causal, externe entre les intentions des artistes et les actions techniques et expressives des œuvres perçues par le public fait de la danse une sorte d'art inconnaissable, même pour ceux qui le pratiquent. Une mystérieuse zone d'ombre sépare le monde du danseur de celui du spectateur. La vérité sur cet art ne semble pas pouvoir être à la fois du côté de ce qu'un danseur a l'intention de faire et de celui de ce qu'un spectateur perçoit. Ce problème de la distinction entre la « danse vécue » et la « danse vue » engage deux types de connaissance décrites d'après Anscombe, et dont nous pouvons parler au sujet de toute opération ²⁹⁶ :

- la connaissance pratique, celle de ce que l'on fait sans recours à l'observation (la « connaissance intentionnelle ») ;
- et la connaissance spéculative, celle de ce qui arrive exactement à un moment donné, par exemple la connaissance du matériau sur lequel on travaille (la connaissance « par observation »).

La connaissance pratique serait celle que le danseur a de sa danse au moment où il l'effectue, sans observation visuelle, tandis que la connaissance spéculative serait celle qu'il peut avoir par observation visuelle – grâce au miroir de la salle de répétition ou à un enregistrement vidéo – ou par les témoignages d'un répétiteur, d'un chorégraphe ou d'un public, ces derniers ayant eux aussi une connaissance par observation incluant l'appréhension des propriétés esthétiques.

La conception d'Armelagos et Sirridge semble supposer qu'il existe une incompatibilité entre ce qu'est *réellement* la danse et ce qui n'est qu'une *apparence* trompeuse, à savoir des gestes naïvement *perçus* comme « naturellement expressifs » par des spectateurs. Il ne pourrait pas y avoir de rapport entre la description « danser Giselle brillamment » (l'intention du danseur) et la description « exprimer la tristesse » (la description du spectateur). Dès lors, quel est l'apport théorique d'une relation causale entre les intentions d'un artiste et les propriétés expressives de son œuvre, si les secondes ne sont pas de la même nature que les premières ? On ne voit pas bien pourquoi des intentions qui n'auraient rien à voir avec les propriétés d'une œuvre devraient pourtant être considérées comme en étant la cause. Une telle relation de

²⁹⁶ *Id.* p. 151.

causalité ne nous permet pas d'avancer dans la réflexion sur la nature de l'expression dansée. La théorie causale (et en particulier l'idée qu'un danseur ne vise que des objectifs techniques et n'ait pas l'intention d'exprimer quoi que ce soit) semble marquer une rupture nette entre la réalité de la danse vécue et l'apparence de la danse perçue. Le danseur et l'observateur extérieur n'auraient pas à faire au même objet de connaissance.

Un aspect problématique important de cette réflexion vient sans doute du caractère limité de la notion de cause utilisée dans les sciences physiques modernes (et depuis le XVII^e siècle). Du fait du rejet de la notion de cause finale, la causalité d'une action intentionnelle ne peut plus être comprise. La notion de cause telle qu'elle est conçue en physique et dans les sciences en général permet une compréhension de la réalité matérielle et l'acquisition d'une capacité technique impressionnante, mais nous verrons qu'elle ne peut mener à compréhension claire et correcte des aspects de l'action humaine qui ne sont pas strictement matériels.

6. 2. 3. Bilan.

Ces difficultés montrent le caractère inadapté d'une conception causaliste, mentaliste et internaliste à l'égard de la danse : d'un côté les spectateurs n'auraient pas accès aux intentions artistiques, et de l'autre les danseurs ne pourraient appréhender les propriétés expressives de leurs propres actions. Le clivage entre des intentions qui sous-tendent l'activité des danseurs et les propriétés expressives perçues n'est pas une description pertinente de la forme d'art, ni au sujet de la création des œuvres et de leurs propriétés, ni à celui de l'expressivité des danseurs. Cette perspective trompeuse n'éclaire ni le type d'action qu'est la création chorégraphique, ni le type d'action qu'est l'exécution ou l'interprétation dansée.

L'art chorégraphique est-il si impénétrable ? Les chorégraphes et les danseurs sont-ils contraints d'exprimer des intentions dans un langage physique étrange et crypté ? Les spectateurs ne peuvent-ils en percer le mystère que par le biais d'une enquête sur les intentions ou d'une sorte de décodage verbal par les artistes ? Les œuvres achevées ne seraient-elles qu'un moyen, ou la trace permettant d'appréhender l'autre réalité, plus fondamentale, du processus de création ou de l'intention de leurs auteurs ? Ceux-ci doivent-ils nécessairement vouloir signifier quelque chose ou être conscients de leurs intentions ? Que penser des cas où ils sont incapables de décrire,

d'expliquer ou de justifier leurs actions ? N'avaient-ils pas d'intentions ? Leurs œuvres sont-elles pour autant dénuées de raison d'être, de signification ?

6. 3. Solutions au problème de l'intention préalable, au désintérêt pour l'action et à la quête excessive des intentions des artistes.

L'esthétique de la danse gagnerait probablement en justesse si elle admettait que :

1. les pensées et les sentiments ne sont pas des objets privés dans la tête d'une personne donnée à un moment particulier ;
2. le mouvement, le geste et l'action ont un statut et un rôle primordiaux dans la création, la pratique et la compréhension de la danse.

Dans l'objectif de réfuter la théorie causale de l'action, Anscombe soutient que notre usage langagier commun du concept d'intention nous induit en erreur quant à la nature exacte de nos manières d'être et d'agir. Dans cette lignée, Graham McFee écrit : « Une partie du problème (...) est généré par une conception erronée de ce que c'est que d'avoir des pensées et des sentiments, car une fois que l'on réalise que les pensées et les sentiments ne sont pas des objets privés dans la tête d'une personne donnée à un moment particulier, nous évitons de nombreuses erreurs tentantes en esthétique ²⁹⁷. » Une meilleure manière de comprendre en quoi consiste la danse est de s'intéresser davantage aux mouvements, aux gestes et aux actions, et de les décrire comme expressifs et signifiants.

²⁹⁷ McFee, *Understanding Dance*, op. cit. p. 209.

6. 3. 1. La création dans l'action : réfutation de l'intention

préalable comme cause mentale, interne, séparée, qui précéderait l'action.

L'interdépendance de l'intention et de la motricité.

Une raison de réfuter la conception mentaliste et causaliste de l'intention préalable, pour son incapacité à expliquer comment l'intention d'un chorégraphe peut donner lieu à des actions créatives, n'est autre que la réalité de la création chorégraphique. De manière générale, une œuvre chorégraphique se construit en dansant. Très souvent, l'intention d'un chorégraphe se découvre, se révèle, s'incarne au moment de l'action. Son œuvre n'est pas à proprement parler l'extériorisation d'une intention, mais s'élabore dans l'action, par l'effectuation de mouvements, leurs enchaînements, leurs qualités, leurs aspects techniques et stylistiques, leur cohérence, la sélection que l'on en fait pour leur donner une signification.

De ce point de vue, les rares déclarations de Pina Bausch, en soulignant à la fois l'importance de l'action et le caractère collectif de la création chorégraphique, sont plutôt convaincantes : « Avant de me mettre au travail, je ne me dis pas : je vais faire une nouvelle pièce. C'est plus complexe, comme vous le devinez. Ce que j'aime avant tout, c'est ne pas prévenir que je commence quelque chose de nouveau. Je n'aime pas les effets d'annonce ²⁹⁸ ! » Au sujet de son travail avec les danseurs, la chorégraphe confie : « J'aime sentir que nous sommes dedans sans savoir vraiment comment nous y sommes arrivés. Il n'y a pas de début. (...) J'aime que nous avançons ensemble dans une même direction plus que de me sentir suivie ²⁹⁹. » Ceci témoigne des méthodes de création de la chorégraphe, qui, plutôt que d'imposer aux danseurs des intentions absolument déterminées qu'ils devraient exécuter physiquement, s'associe à eux en composant l'œuvre progressivement, à partir de leurs mouvements et propositions :

Pina commençait pas nous poser des questions, très diverses et très ouvertes. Comme par exemple : Attendre ? Votre premier mouvement en vous levant le matin ? Être léger ? Nous avons un quart d'heure, une heure ou un jour pour lui faire une proposition. (...) Tout était ensuite noté par ses assistants. Pina voyait tout, essayait

²⁹⁸ Bausch P., *in op. cit.* 2009, p. 26.

²⁹⁹ *Ibid.* p. 26-27.

beaucoup de possibilités. Il nous arrivait, par exemple, de danser un même morceau sur deux musiques à la fois. Elle ne se décidait qu'à la fin. Les décors ne venaient qu'aux trois quarts du processus. Et le jour de la première, nous avons souvent des petits papiers en coulisse qui nous donnaient le déroulé final, décidé à la dernière minute. En définitive, il restait souvent peu de choses de nos propositions. Il fallait l'accepter. Ne surtout pas chercher à comprendre, et aller dans l'intérêt général de la pièce ³⁰⁰.

L'intention d'un artiste n'est pas un état mental interne qui précéderait et causerait l'action, ni une clef indispensable permettant d'ouvrir la mystérieuse boîte que serait son œuvre chorégraphique.

Pour Joan Acocella, la fonction première du mouvement dans la création correspond à une sorte d'« imagination cinétique » ³⁰¹. D'après elle, il est très probable que l'imagination cinétique de George Balanchine, ou pour le dire autrement, ses désirs de mouvement aient été stimulés par l'amour de la musique de Mendelssohn, longtemps *avant même d'avoir formé l'intention* de faire le ballet. Expliquer le processus créatif par l'effectuation de mouvements improvisés ou par ces sortes « d'idées motrices » est plus juste que de penser qu'une chorégraphie est causée par une intention préalable d'évoquer le mariage, par exemple. L'intention ne précède pas l'action mais se manifeste en mouvement comme le résultat d'une écoute musicale, d'une période de gestation lors de laquelle un artiste se nourrit de perceptions, d'expériences et de connaissances diverses.

Le rejet de l'idée d'une séparation de l'intention en tant que cause et de l'action ou du mouvement comme effet est ainsi formulé par Acocella : « Contre toute apparence, l'intellect ne sous-tend pas l'imagination cinétique, mais lui est plutôt attachée de manière collatérale ³⁰². » En remplaçant le terme d'intellect par celui d'intention, il revient à peu près au même de soutenir que l'intention et le mouvement, dans une sorte d'interdépendance, affectent mutuellement leur fonctionnement. L'intention ou l'idée d'évoquer le mariage n'est pas la cause de cette danse mais cette danse et l'idée du mariage sont plutôt, pour emprunter l'image de la critique, « deux branches issues du même tronc ³⁰³ ».

³⁰⁰ L'interprète Antonio Carallo, au sujet des méthodes de Pina Bausch, in *op. cit.* 2009, p. 53.

³⁰¹ Acocella, art. cit. p. 12.

³⁰² *Ibid.* p. 12.

³⁰³ *Id.* p. 15.

6. 3. 2. Une théorie inversée : l'intention comme résultat de l'action.

6. 3. 2. 1. Oubli du corps et mauvaise linéarité.

Ces remarques et témoignages mènent à mettre en doute la pertinence d'une explication linéaire en termes de délibération suivie d'une intention donnant enfin lieu à l'action ; ou d'intention suivie de volition permettant la réalisation de l'action. Comme l'écrit Anscombe : « (...) il est égarant d'essayer de repousser toujours en amont ce qui est connu par l'agent en tant que c'est le contenu de son intention : d'abord au mouvement corporel, puis, peut-être, à la contraction de certains muscles, enfin à l'essai de faire la chose, essai qui vient juste au début »³⁰⁴. D'après Pierre Livet, raisonner de manière linéaire, c'est prendre les choses à l'envers et négliger le rôle décisif et premier de nos mouvements corporels dans le développement de notre vie mentale : tous les « problèmes insolubles » de la réflexion sur l'action proviennent de l'oubli de l'ancrage de cette réflexion dans « les mouvements de notre corps »³⁰⁵.

Il est vrai qu'une caractéristique des actions ordinaires les plus simples et automatiques est que les mouvements et réarrangements qui la constituent sont souvent inconscients. Nous nous déplaçons, accélérons, ralentissons et arrêtons nos mouvements, tendons le bras pour ouvrir une porte ou saisir un objet, nous retournons subitement à la survenue d'un bruit, transférons notre poids d'une jambe à l'autre dans les files d'attente, abandonnons le poids de notre tête au creux d'une main par ennui ou fatigue. Souvent concentrés sur des objectifs, nous sommes peu conscients des suites de mouvements que nous faisons et de la manière dont nous les effectuons (avec lenteur, rapidité, impulsivité, nervosité.) Dans les actions ordinaires, écrit P. Livet, « Ce qui éveille le plus facilement notre conscience, c'est évidemment la cible de notre action dans son lien avec notre motivation. Le type de mouvement, lui, peut rester implicite. Nous n'avons pas non plus facilement conscience des mises à jour en cours d'action³⁰⁶. » En somme, et d'après le premier critère de l'action intentionnelle proposé par Anscombe, « nous n'avons pas besoin d'observer nos mouvements pour savoir que nous

³⁰⁴ Anscombe, *op. cit.* p. 103.

³⁰⁵ Livet P., *op. cit.* p. 15.

³⁰⁶ Livet P., *op. cit.* p. 32.

agissons, que ces mouvements sont intentionnels »³⁰⁷. Ils constituent ce que la philosophe appelle des « actions sans observation ». À ce sujet, Billeter constate que « L'adulte ne se rend plus compte qu'il lui a fallu accomplir un travail de synthèse pour mettre au point chacun des gestes qui forment le soubassement de son activité consciente, y compris intellectuelle³⁰⁸. » Cet oubli nous mène à entretenir la croyance fautive que le geste serait en partie indicible et de ce fait inconnaissable.

Encore une fois, l'importance attribuée à notre vie mentale au détriment de descriptions de nos actions physiques nous pousse à dissocier esprit et corps au point que leur relation semble devenir un problème. Pourtant, des conceptions comme celles de Livet, d'Anscombe et bien avant cela d'Aristote et de Tchouang-Tseu prouvent qu'il est possible d'obtenir des idées précises quant aux différents types de mouvement, d'action ou d'activité dont nous sommes capables et dont l'effectuation n'est autre que la manifestation de cette vie intérieure, intentionnelle que nous peinons tant, *en théorie surtout*, à relier à notre corps. Ces conceptions sont dès lors particulièrement appropriées pour une réflexion sur la danse et justifient le rejet d'une théorie causale de l'expression faisant des propriétés expressives les effets de causes mentales.

6. 3. 2. Retour à la case départ : le corps et ses mouvements.

La thèse de Livet consiste à ne plus considérer l'intention comme « le commencement de nos actions », mais comme leur « résultat »³⁰⁹. À première vue contre-intuitive, elle est cohérente avec le fait que les créations des chorégraphes ne sont pas causées par des intentions préalables, et que ces dernières ne deviennent souvent clairement manifestes qu'au terme des processus créatifs. Plus généralement, cette thèse « inversée » s'inscrit dans une compréhension globale de la genèse commune de notre fonction motrice et de la cognition, formulée dans cette hypothèse : « tous les concepts associés à la notion d'action se déterminent à partir de la constitution progressive d'architectures cognitives de plus en plus sophistiquées, mais qui ont toutes pour racine les mouvements de notre corps »³¹⁰. Nos intentions sont précédées par l'élaboration de notre structure motrice et cognitive.

³⁰⁷ Anscombe, *op. cit.*, citée par Livet, p. 34-35.

³⁰⁸ Billeter, *op. cit.* p. 24.

³⁰⁹ Livet P., *op. cit.* p. 18.

³¹⁰ *Ibid.* p. 15.

Notons qu'en exploitant l'idée d'une « genèse commune » à la motricité et à la cognition, cette manière de penser l'intention comme résultant de nos mouvements corporels, à l'inverse des conceptions linéaires traditionnelles prenant l'intention pour point de départ, est cohérente avec les thèses de Poincaré que nous avons présentées dans le chapitre trois de ce travail, sur la perception et la construction des espaces représentatif et géométrique. Dans les deux cas, il est préférable, pour expliquer la nature de certains concepts – l'action, l'intention, l'espace – ou certaines de nos constructions théoriques - la géométrie, par exemple, de considérer le rôle essentiel joué par les mouvements du corps dans leur acquisition. Le mouvement devrait être envisagé comme une étape primordiale dans la genèse de nos perceptions, connaissances et intentions. De la même façon que le caractère relationnel de l'espace ne peut être compris au moyen d'une analyse idéaliste faisant de celui-ci une forme préexistant en nous indépendamment de l'expérience, mais bénéficie d'une explication par l'intrication des mouvements corporels et des perceptions relatives aux objets qui nous entourent, la compréhension des intentions à l'œuvre dans l'art chorégraphique est favorisée par une explication qui accorde une place juste et égale aux capacités motrices et cognitives. En effet, « Il faut déjà que les dispositifs cognitifs et moteurs qui nous permettent de déclencher des mouvements adaptés soient très sophistiqués pour que nous puissions entretenir des intentions en action, et il faut encore plus de sophistication pour que nous puissions entretenir des intentions préalables », affirme Livet ³¹¹. Même si l'action, comme l'espace et la géométrie, n'est pas réductible à cet ancrage dans ces activités motrices constitutives, une analyse de ce type aurait l'avantage de ne pas rencontrer, parmi les problèmes spéculatifs traditionnels liés à ces notions, celui de la caractérisation de la relation entre l'intention et l'action.

Il s'agit plutôt de rendre compte « de l'expérience phénoménale finaliste de notre action dans des termes qui ne sont pas finalistes ³¹² » au moyen d'une analyse objective de nos mouvements et de leur cible. La séquence linéaire qui plaçait l'intention ou l'idée de but visé intentionnellement au commencement de l'action est remplacée par une « fonction emboîtée » dans laquelle l'ordre de réalisation de l'action n'entre plus en ligne de compte. Il ne s'agit plus d'intention antécédente ni d'action conséquente, mais d'une « cible » devant être atteinte par le mouvement pour satisfaire notre motivation : (motivation (mouvement (cible))) ³¹³. L'intention comme état mental est éclipsée par

³¹¹ *id.* p. 18-19.

³¹² *Id.* p. 23.

³¹³ *Id.* p. 22-23.

une description de comportements moteurs correspondant à trois niveaux d'action qu'il convient d'exposer ici pour rendre les analyses plus concrètes. Par la description de ces trois niveaux d'action, Livet espère montrer que la constitution d'une intention préalable implique d'avoir d'abord développé un ensemble de capacités motrices complexes : « (...) l'intention préalable résulte d'une abstraction qui est l'envers de la constitution d'un très riche répertoire de variations³¹⁴ », écrit-il. Au terme de ce développement, nous avons tort de négliger ces étapes constitutives, particulièrement dans le cadre d'une analyse philosophique de l'action.

6. 3. 2. 3. Trois niveaux d'action.

Au premier niveau, l'action suppose de pouvoir réajuster les postures de notre corps pour permettre et faciliter la suite de mouvements que nous déterminons en vue d'atteindre une cible : « (...) une véritable action doit impliquer en son amont une vaste arborescence de possibles réarrangements de posture »³¹⁵. Ce niveau peut être décrit comme celui où nous mettons en œuvre certaines intentions motrices.

Au second niveau, un large panel d'ajustements et de mises à jour, dont la plupart sont inconscients, complètent ces réarrangements et lient des mouvements présents et des mouvements futurs. Ainsi, traverser une pièce dans un sens en déplaçant des chaises supposera d'adapter notre parcours si nous traversons la pièce dans l'autre sens. Ou encore, « (...) pour lancer un mouvement de mon bras, il faut vaincre son inertie. Mais une fois que je l'ai lancé, si je veux que ce mouvement s'arrête pour que la pince de ma main saisisse un objet, il faut que je puisse m'opposer au mouvement inertiel qui ferait que mon bras continuerait sur sa lancée. Il me faut donc le freiner. C'est là une mise à jour inconsciente³¹⁶ ». Permettant de contrôler « le déroulement des mouvements en cours d'action », ces ajustements et mises à jour peuvent être désignés par les termes d'« intention présente ».

Nous acquérons au troisième niveau la capacité de varier, de modifier, de corriger, d'étendre à d'autres types de mouvements ceux que nous mettons habituellement en œuvre pour atteindre une cible ou réussir une même action. Puis, en généralisant cette capacité, nous commençons à imaginer des actions futures, des obstacles possibles à ces

³¹⁴ *Id.* p. 29.

³¹⁵ *Id.* p. 24.

³¹⁶ *Id.* p. 25.

actions, et des moyens de les contourner. Élaborant désormais des « plans d'action », nous sommes non seulement capables d'évoquer des intentions pendant l'action, mais aussi avant l'action, à savoir des intentions préalables.

S'il est juste que nos capacités et connaissances découlent en partie de possibilités motrices, il semble plus logique et commode de réfléchir à l'action dansée en commençant par prendre en considération les mouvements corporels, des plus simples aux plus complexes, que de raisonner dans le sens inverse, en s'interrogeant sur la manière dont notre vie intérieure sophistiquée, abstraite, profonde et mystérieuse peut bien encore se rattacher au corps qui lui est devenu si étranger. En comprenant la danse à partir de la perspective de Livet, le souci n'est plus de savoir comment une intention antécédente peut causer une action expressive conséquente : il est de décrire des types d'actions et de capacités complexes constituant un art dans lequel le mouvement est en lui-même une motivation, et a pour cible sa réussite technique et expressive. Cette nécessité d'une attention à l'action est aussi soulignée par Billeter au sujet des trois dialogues de Tchouang-Tseu dans lesquels un cuisinier, un charron et un nageur suspendent leur activité pour relater à un interlocuteur curieux les différentes étapes par lesquelles ils ont progressivement acquis la maîtrise de leur pratique. Soulignant le statut primordial attribué à l'action dans ces dialogues, Billeter fait remarquer la différence entre ces descriptions et celle de la phénoménologie :

Le cuisinier, le charron et le nageur étaient des hommes actifs. (...) Les trois s'interrompaient pour (...) décrire les transformations qu'avait connues leur activité à mesure qu'ils avaient progressé dans la maîtrise de leur art. Cette activité contraste très nettement avec les moments de l'expérience que les phénoménologues ont décrits, ceux de la sensation et de la perception principalement, parfois aussi ceux du souvenir ou de la réflexion. Le phénoménologue est un homme assis qui cherche à saisir ce qui se passe quand il voit sa table, sa feuille de papier, la fenêtre ouverte, le mur de la maison d'en face – ou ferme les yeux pour observer ce qu'il fait quand il y pense. (...) dans les trois dialogues de Tchouang-Tseu, il était question d'une activité active (si je puis dire), qu'il fallait suspendre pour pouvoir parler ³¹⁷.

³¹⁷ Billeter, *op. cit.* p. 42.

Nous reviendrons à des descriptions de ce type dans le chapitre 7, où nous aborderons le problème de l'expressivité à partir des notions de capacités et de dispositions.

Examinons pour le moment une autre conception qui évite les inconvénients du mentalisme et du causalisme.

6. 3. 3. La théorie locale : l'autonomie des propriétés expressives.

6. 3. 3. 1. Une expressivité sans causes : l'intérêt pour les œuvres.

En soulignant l'intérêt prioritaire et même exclusif des manifestations expressives, la théorie dite « locale » est une autre alternative à la conception causaliste et mentaliste de l'intention.

Elle consiste à éviter de penser que « l'existence des qualités expressives d'une œuvre d'art implique un acte d'expression préalable »³¹⁸. L'exemple d'Alain Tormey est celui du visage d'une personne qui pleure en épluchant des oignons, que nous pouvons décrire comme apparemment triste sans supposer l'existence d'un état mental préalable. C'est là un cas ordinaire et typique d'apparence expressive qui n'est pas liée à un état mental pertinent. Il montre que les apparences expressives ne trouvent pas nécessairement leur cause dans des états mentaux. De la même façon, l'émotion qui apparaît dans une œuvre d'art peut être examinée et analysée comme une apparence indépendamment de l'état mental – si tant est qu'il y en ait un – qui en est la cause. L'intérêt de cette conception est d'insister sur le fait que les propriétés expressives d'une œuvre ne doivent pas être analysées à partir de la question de leur cause, mais envisagées en elles-mêmes et pour elles-mêmes. Elle rend sa valeur et sa pertinence à la notion d'expressivité qui, à la différence du concept d'expression, permet une description des propriétés esthétiques des œuvres sans inférence concernant les états mentaux de leurs auteurs et interprètes. Elle rappelle que les émotions et intentions qui importent sont celles qui sont *exprimées dans les œuvres* chorégraphiques, et non celles que les artistes ou même les spectateurs éprouvent. Il faut reconnaître avec McFee que :

³¹⁸ Tormey Alan a développé cette théorie (1971, p. 425) qui est exposée par Matravers D, art. cit. in *Art, expression et émotion*, op. cit. p. 11, puis pp. 14-17.

(...) parler des aspects psychologiques d'une danse – les humeurs, les sentiments qu'elle exprime, etc. – est une manière de parler de la danse, et non, par exemple, des pensées ou des sentiments du public de cette danse. C'est encore moins parler de pensées et de sentiments privés ou inaccessibles puisque (...) (comme le montre l'argument de Wittgenstein du langage privé), les pensées et les sentiments ne sont pas en général logiquement privés ³¹⁹.

Les propriétés expressives sont liées à d'autres propriétés qui sont perçues comme faisant partie de la forme des œuvres d'art, telles que la grâce, l'unité, l'équilibre, ou au contraire le caractère abrupt, déstructuré, dissonant. Ces propriétés plus ou moins basiques relèvent de ce qui, dans une perspective anscombiennne, doit faire l'objet de descriptions remplaçant la vaine interrogation sur la nature d'une relation à des causes intentionnelles internes, comme nous allons le voir.

6. 3. 3. 2. Objection : intentions manquantes, apparences trompeuses et appréciations incorrectes.

On pourrait objecter à la théorie locale qu'elle implique la disparition des intentions et des émotions des danseurs, et ainsi l'impossibilité d'établir pour les œuvres un critère de correction critique, particulièrement dans le cas d'un art où les styles et les vocabulaires sont très hétéroclites et la signification des œuvres parfois difficile d'accès. Comment s'assurer, sans recours aux explications des artistes postmodernes et contemporains, que nous avons une juste appréciation de leurs créations ?

La tenace dichotomie entre les apparences et la réalité rend improbable l'appréhension et la compréhension appropriées de ces mouvements par le spectateur. Généralement péjorative, la référence (ordinaire ou philosophique) à l'apparence suppose une surface peu conforme à ce que les choses ou les êtres sont au fond, ou « en réalité ». L'habitude de contrôler notre comportement dans la vie courante, de lisser, de polir nos attitudes voire de ne pas manifester nos émotions réelles ou d'exprimer des émotions feintes, de mentir ou de ne pas dire ce que nous pensons peut nous mener à croire que nous cachons des pensées, des intentions et d'autres états d'esprit en les

³¹⁹ McFee, *Understanding Dance*, op. cit. p. 212-213.

conservant à *l'intérieur* de nous. La danse telle qu'elle nous apparaît, immédiatement accessible à nos sens ou à notre esprit, serait opposée aux aspects de la réalité qui échappent à notre perception immédiate : les authentiques intentions des artistes, la véritable signification des œuvres. La conviction que la connaissance atteint les apparences, et non la réalité elle-même, a préoccupé les philosophes pendant des siècles. Notre « monde sensible » ou matériel ne serait qu'un ensemble de copies infidèles aux véritables réalités, les Idées platoniciennes du « monde intelligible » auxquelles seule l'intelligence pure peut espérer avoir accès. La connaissance de la vraie nature des choses exige une lutte cartésienne de la raison contre les apparences sensibles ³²⁰.

6. 3. 3. 3. Réponse : la danse comme mode d'action et de compréhension.

Admettre que la danse peut faire l'objet d'une connaissance ou contribuer à accroître notre faculté de compréhension du réel suppose au contraire de considérer d'une part que la sensibilité et la rationalité ne s'opposent pas, et d'autre part que notre expérience des apparences constitue notre première voie d'accès à ce que sont les choses.

L'interrogation sur les intentions des artistes semble proportionnelle à l'échec des œuvres à communiquer un sens aux spectateurs. Elle révèle soit une méconnaissance ou une mauvaise appréhension de la danse, soit l'inintelligibilité, l'incohérence, l'incomplétude, l'absence de sens voire la « fausseté » de certaines pièces chorégraphiques. À ce sujet Acocella n'hésite pas à parler de danses « fausses » (« untrue dances ») ³²¹. En tant qu'elle possède son propre mode d'action, la danse ne devrait être appréhendée ni comme l'effet d'intentions mentales internes, ni comme leur traduction, ni comme un discours, ni enfin comme la description des éléments qu'elle exprime.

Dans les cas d'œuvres réussies, la quête de l'intention des artistes est souvent superflue, même si le sentiment de satisfaction lié à l'intime conviction d'avoir saisi quelque chose n'empêche pas les réflexions diverses quant aux intentions artistiques et à aux manières dont elles sont réalisées. Il existe heureusement des spectacles

³²⁰ Descartes René, *Méditations métaphysiques*, (1640), Paris, GF Flammarion, 1992, Deuxième Méditation.

³²¹ Acocella, art. cit. p. 15 : « Je vois de la danse fausse chaque jour de la semaine : de la danse pleine de clichés et de non-sens ».

chorégraphiques contemporains dont nous saisissons très bien le sens et qui ne nécessitent pas d'interrogation excessive quant aux intentions artistiques qu'ils transmettent. Toute œuvre de danse n'est pas l'expression nécessairement incomplète et mystérieuse de certaines intentions artistiques déterminées, dont l'incomplétude et le mystère seraient inhérents à la « corporalité » de cette forme d'art. Le caractère inintelligible de certains spectacles n'est pas généralisable et ne suffit pas à inférer l'impuissance de la danse contemporaine à manifester clairement des intentions. Le corps humain en mouvement n'est pas moins porteur de sens que les autres média artistiques. Ce qui importe pour la compréhension est la manière dont ce médium est utilisé.

6. 3. 3. 4. Une signification immanente.

La signification des actions chorégraphiques ne réside pas dans une cause intentionnelle privée des artistes, mais dans leurs manières d'agir visibles, souvent collectives, dont le fonctionnement est moins discursif que « lyrique » : « La danse n'est pas une histoire ; c'est une chanson ³²² », comme l'écrit Acocella.

La signification de la danse est *dans* l'effectuation même de mouvements avec certaines qualités et nuances : dans le « squelette même » de la danse, affirme la critique, en ajoutant que la compréhension des spectateurs, s'ils « la laissent faire » est elle aussi profonde, liée à l'observation des mouvements, à la signification qu'ils incarnent et aux émotions qu'ils suscitent. À cet égard, Noel Carroll et Margaret Moore réhabilitent la notion de « communication kinesthésique », souvent employée par les danseurs, mais critiquée par ailleurs comme obscure³²³. Comprendre la danse requiert d'être attentif à des organisations de lignes de force ou d'énergie, des qualités de mouvement semblables à celle de la musique. Catherine Z. Elgin soutient la thèse selon laquelle la danse transmet non seulement une compréhension, mais un mode de compréhension : la danse « montre ». La philosophe écrit : « Cette posture montre la tristesse, ce mouvement montre la joie (...) Car c'est ce à quoi ressemble la tristesse ou la joie ³²⁴. »

Les mouvements dansés ne s'éloignent généralement pas de nos comportements courants au point de tomber dans l'inintelligibilité totale. Il est aussi peu vraisemblable

³²² Acocella, art. cit. p. 13.

³²³ Carroll N., Moore M., « La communication kinesthésique, par la danse, avec la musique », in Beauquel et Pouivet (dir.), *op. cit.*

³²⁴ Elgin C. Z., « L'exemplification et la danse », in Beauquel et Pouivet (dir.), *op. cit.* p. 92.

qu'une gestuelle pesante et traînante donne au spectateur une impression justifiée de joie qu'une expression de désespoir prenne la forme d'une succession de sauts rapides. Parfois, la danse semble suggérer les objets typiques d'une émotion : afin de susciter la tristesse de la maladie, elle peut mettre en œuvre une gestuelle affaiblie suivie d'un effondrement. Souvent, la danse suggère le comportement caractéristique des personnes qui éprouvent une émotion : une course soudaine très vive dans toutes les directions pourrait ainsi nous communiquer un sentiment de panique ou bien d'euphorie. Comme le remarque Acocella, la signification des pas de deux des Actes I et II de *Songe d'une nuit d'été*, ballet créé par Balanchine en 1962 pour Violette Verdy et Conrad Ludlow, réside dans des formes élémentaires telles que le déploiement d'une grande énergie dans de petits gestes. Nous associons ces formes et ces mouvements avec certaines émotions. Une énergie fluide circulant continûment évoque la douceur du sentiment amoureux. Par leur rythme et leur qualité, certains mouvements transmettent « l'impression d'un cœur qui bat dans un corps au repos ³²⁵». Il peut y avoir une sorte de correspondance entre les propriétés expressives d'une danse et ce que nous ressentons lorsque nous avons des émotions, de sorte que nous utiliserions les mêmes termes pour décrire ces propriétés et nos émotions : nous dirions qu'elles sont douces, vives, amples, fébriles, tremblantes. Le style personnel d'un interprète peut saisir les aspects de la nervosité, de l'anxiété et de l'inquiétude avec une authenticité telle qu'il arrive que sa danse éveille véritablement en nous une forme de nervosité. Visuellement, certaines courses à la dynamique modérée et précise, parfaitement effectuées, procurent la sensation d'une grande énergie dans un état calme (la danseuse court, le danseur l'attrape). Ces gestes correspondent à des sensations que nous avons lorsque nous sommes amoureux, et c'est pourquoi, d'après Acocella, un pas de deux comme celui du *Songe d'une nuit d'été* est créé de cette manière : parce qu'il est effectué lors du mariage des amoureux de l'acte 1 et que l'intention est d'y montrer un amour apaisé après l'intensité des débuts. Ainsi, exprimer un sentiment peut consister à en retenir une ou plusieurs caractéristiques que l'on choisit de souligner au moyen de gestes et de qualités qui leur correspondent. Dans *Docteur Labus*, de Jean-Claude Gallotta (1988), différents aspects du sentiment amoureux sont exprimés successivement par des gestes significatifs de rapprochement et d'éloignement et des qualités liées ou hachées incarnant la tendresse ou l'incompréhension. En disant qu'une œuvre chorégraphique est triste, nous faisons référence à des types de mouvements dont nous trouvons qu'ils

³²⁵ art. cit. p. 15.

ressemblent à diverses attitudes expressives de la tristesse. Mais plus que d'une simple et vague ressemblance, d'une imitation, d'une description, ou d'une représentation, il s'agit d'une incarnation des propriétés émotionnelles dans les mouvements. Afin d'expliquer à quelqu'un les raisons pour lesquelles nous trouvons que le spectacle « Blush » de Wim Vandekeybus est joyeux, frais et revigorant, nous évoquons ses mouvements « pleins d'énergie et de candeur ».

En tant qu'ils font partie intégrante de cette expressivité, le style et la technique peuvent être des éléments de la description de la spécificité des mouvements. Mc Fee soutient ainsi que : « De la même façon que la réalité psychologique du style n'est pas dépendante d'événements internes, privés de l'artiste (...) mais plutôt, de caractéristiques de ses créations publiques, les différences entre le technique et le non-technique sont des différences dans l'exécution ³²⁶. » Le terme « non-technique » ici ne désigne pas une absence de technique mais la manière dont celle-ci est employée en vue de la fin qu'elle sert, autrement dit les qualités expressives et signifiantes de l'interprétation. En tant qu'observateurs, notre identification et notre différenciation d'une utilisation de la technique comme moyen et d'une utilisation de la technique comme fin ne consistent pas à enquêter sur des intentions internes mais à observer attentivement les mouvements : « Nous avons réussi à percevoir la différence, et c'est ce qui nous autorise à classer telle exécution comme « technique », et telle autre comme « expressive » ³²⁷. »

6. 3. 3. 5. Les apparences comme manières d'être.

Ainsi, plutôt que des façades dissimulant un autre monde, les mouvements expressifs, même lorsqu'ils sont convenus, neutres, impassibles, plus ou moins appropriés, faux, inadaptés ou exubérants, sont des successions de formes que prend le réel et qui contribuent à en affiner notre perception. Claires, déchiffrables, compréhensibles, ou sombres, troubles, déroutantes, inintelligibles, les apparences expressives ne sont pas autre chose que la réalité, elle en sont des manifestations, des manières d'être, de faire, de dire. Comme l'affirme R. Avedon : « Mes photographies ne vont pas au-dessous de la surface. Elle ne vont au-dessous de rien du tout. Elles sont des

³²⁶ McFee, *op. cit.* p. 211-212.

³²⁷ *ibid.* p. 212.

lectures de la surface. J'ai une grande foi dans les surfaces. Certaines sont pleines d'indices »³²⁸.

De cette façon, les œuvres chorégraphiques stimulent nos facultés d'observation des mouvements, des actions, des réactions, des attitudes et des comportements humains susceptibles de se modifier en fonction des contextes, et de varier en degrés de justesse, de sincérité, d'authenticité, de jeu, d'affectation, de « faire-semblant », de « faire-croire ». La réalité – voire la vérité – ne se trouve pas *derrière* les apparences mais simplement, celles-ci ne sont pas toujours des manifestations pertinentes, des indices, des signes fiables. Ce n'est pas en cachant que les apparences trompent ; c'est en transformant ce qu'elles manifestent ou en restant neutres. Ce qui n'est pas visible, pas dit, pas fait n'existe pas ou n'existe qu'à l'état de puissance, de disposition.

Le fait que la danse suppose d'être attentif à des apparences sensibles ne signifie pas qu'il est impossible de comprendre l'art chorégraphique, mais que celui-ci engage et favorise le développement de moyens de compréhension et d'accès à la réalité qui ne se réduisent pas à la pure raison. La connaissance des observateurs n'est pas le fruit d'un accès indirect, par l'intermédiaire des apparences, à une réalité intentionnelle préalable ou masquée ; elle découle d'une capacité à observer des mouvements et à les identifier comme manifestant des intentions et une signification. S'opposer à l'idée d'une manifestation externe d'émotions ou d'états d'esprit indépendants ne revient pas à confondre la signification avec une pure organisation de formes intrinsèques à l'œuvre d'art, comme le font les formalistes. La difficulté de la notion d'expression dansée est que ce qui est exprimé n'est pas au-delà du corps qui exprime, sans pourtant se confondre avec lui. On ne peut pas désigner une action corporelle en disant : « elle veut dire cela ». Pourtant, qu'elle veuille dire cela semble constituer complètement cette action corporelle. Même dans les pièces les plus formelles, comme celles de Merce Cunningham, le mouvement n'est pas dépourvu d'intention, de contenu expressif et de signification. Simplement, ceux-ci ne sont pas dans l'esprit des artistes, mais incarnés, présentifiés, visibles dans leurs manières d'agir, comme l'écrit McFee : « (...) la référence au psychologique, à ce dont un artiste a eu l'intention, peut toujours être basée sur des caractéristiques de l'œuvre elle-même auxquelles elle répond »³²⁹.

Loin de faire disparaître les artistes, la théorie locale ou le concept d'expressivité témoigne donc d'un intérêt pour ce qu'ils font et pour la manière dont ils le font plutôt

³²⁸ Avedon Richard, *in Darkness and Light*, documentaire cité, 1996.

³²⁹ *ibid.* p. 211.

que pour ce qu'ils pensent ou ressentent. Encore une fois, une intention d'exprimer dans une œuvre l'angoisse ou l'espoir peut n'avoir aucun rapport avec des émotions éprouvées, et des propriétés expressives peuvent échapper aux intentions des artistes. Il ne revient pas au même de s'interroger sur la manière dont des œuvres expriment des intentions artistiques et des émotions que d'attribuer ces dernières aux artistes en se demandant quelle relation elles ont avec leurs manifestations. Rendre compte de différences manifestes entre deux danseurs interprétant la même chorégraphie ne consisterait pas à invoquer des différences de nature mentale ou psychologique mais à décrire leur danse en termes de l'expressivité de leurs gestes.

6. 3. 4. Une théorie naturaliste de l'action inspirée de Fred Dretske.

6. 3. 4. 1. Corps en mouvement et propriétés basiques.

Une façon de faire cette description et de rendre plus précise la notion trop vague d'expressivité *naturelle* pourrait consister à s'inspirer d'une théorie de l'action portant sur les mouvements naturels *en général*. Il s'agirait de se concentrer sur les propriétés basiques du mouvement sans se préoccuper de leur dimension intentionnelle. Les danseurs sont après tout des êtres naturels ; les propriétés expressives qu'ils véhiculent ne sont pas toutes le fruit d'intentions manifestes mais peuvent être les symptômes de constitutions corporelles spécifiques ou les émanations de tempéraments divers. Exécutant une chorégraphie donnée, un corps élancé aux muscles longs ne peut produire exactement les mêmes effets esthétiques qu'un corps très tonique de plus petite taille ; et il est vraisemblable qu'un danseur au tempérament sanguin ou nerveux danse de manière fort différente d'une personnalité calme voire lymphatique. En un sens, les capacités proprement humaines des danseurs, leurs aptitudes techniques, leurs qualités artistiques, si développées soient-elles, ne soustraient jamais totalement leur corps et leurs mouvements à la nature. Justement, elles peuvent être conçues comme l'expression d'une nature accomplie à un certain degré.

Plutôt que de décrire les mouvements comme étant l'objet de telle ou telle intention, une théorie telle que celle de Fred Dretske ³³⁰ pourrait fournir des outils pour une analyse des mouvements physiques, actifs ou passifs.

6. 3. 4. 2. Mouvements actifs et passifs, causes internes et causes externes.

Cette tentative rare de distinguer entre des mouvements actifs et passifs sans recourir à la notion d'intention est brièvement présentée par Mikael Karlsson dans un article au sujet de l'activité et de la passivité des mouvements dans la nature ³³¹. La différenciation de Dretske entre ce que fait un être et ce qui lui arrive ne repose pas sur une séparation entre ce qui est intentionnel et ce qui ne l'est pas, mais sur une différenciation entre des causes internes et externes de mouvement. D'une part, l'action concerne tout ce qu'un sujet fait, même involontairement. C'est le comportement de l'agent. Le lieu de la cause du mouvement est interne (par exemple : frissonner, trembler, tousser, vomir, pleurer, rougir, inspirer, expirer). D'autre part, un sujet subit quelque chose, ou il lui arrive quelque chose lorsqu'il est mû par un autre agent, autrement dit lorsque le lieu de la cause du mouvement est externe au sujet (par exemple, être mordu par un chien). Dans la mesure où les mouvements dansés manifestent un riche mixte d'activité et de passivité, il pourrait être avantageux de les décrire selon cette différenciation. Nous pourrions, sans nous poser la question de ses intentions, être attentif à discerner les mouvements qu'un danseur effectue activement de ceux qu'il subit, par exemple lorsqu'un autre danseur le fait tourner, le porte et le repose au sol.

6. 3. 4. 3. Avantages.

Certes, l'étude philosophique de la danse ne peut pas réduire cet art à une activité dépourvue d'intention, même s'il n'est pas évident que tout mouvement, dans un spectacle de danse, soit intentionnel. Mais le fait de ne plus s'embarasser des intentions

³³⁰ Dretske Fred, *Explaining Behavior: Reasons in a World of Causes*, Cambridge, Mass., The Massachusetts Institute of Technology Press, 1988.

³³¹ Karlsson Mikael M., « Agency and Patiency : Back to Nature ? » in *Philosophical Explorations*, Volume V (I), January 2002, pp. 59-81.

ou de la volonté permettrait d'éviter des cas de passivité et d'activité qui seraient autrement peu clairs.

Premièrement en effet, les danseurs recourent à des techniques consistant à amener sous leur contrôle volontaire une grande partie de ce que nous pensons être involontaire ou de ce qui échappe ordinairement à la conscience et à l'intention. La méthode de M. Feldenkrais est l'une de celles employées par les danseurs pour affiner leurs proprioceptions, la conscience de leurs mouvements et de leurs qualités, et accroître leur créativité.

Deuxièmement, « nos actions intentionnelles ne sont pas toujours aussi actives que nous le pensons »³³², comme le remarque Ronald de Sousa. Ainsi que nous le verrons dans le chapitre suivant, les mouvements intentionnellement initiés, contrôlés et arrêtés par un danseur comportent une dimension de réceptivité ainsi qu'une dimension physique de poids et d'inertie qui ne sont pas *entièrement* actives. Les chutes, les tours, les sauts, ou les mouvements qui requièrent le relâchement de la totalité ou d'une partie du corps (par exemple la tête, le buste ou les bras) montrent que les mouvements dansés peuvent être intentionnellement passifs, au moins en partie. Nous reviendrons plus longuement sur ce point.

Troisièmement, la danse, particulièrement dans des formes ou des séquences improvisées, peut inclure des mouvements non intentionnellement actifs, semblables à des mouvements réflexes. Un improvisateur peut réagir à certains éléments l'environnant d'une façon semblable à la manière dont nous pouvons nous mettre à courir par réflexe lorsque quelque chose nous effraie. Et si toute activité n'est pas aussi intentionnelle, ou du moins consciente, que nous le croyons, c'est aussi parfois parce que cette activité est devenue ce que nous appelons « une seconde nature » : une grande part de ses effectuations relèvent d'habitudes et d'automatismes qui ne requièrent plus particulièrement d'attention. Un danseur ayant exécuté des centaines de fois la même chorégraphie n'a plus à fournir le même effort de contrôle et peut davantage se laisser « porter » par la danse qu'il connaît si bien. Nous nous intéresserons à cet aspect de la maîtrise « parfaite » d'une activité dans le chapitre 7.

Voyons pour le moment pourquoi une application à la danse de la distinction de Drestske entre des causes internes et externes de mouvement n'est pas aussi valable qu'elle le semble à première vue, malgré sa tentative avantageuse d'offrir une description exempte d'intentions.

³³² De Sousa R., *op. cit.* p. 11.

6. 3. 4. 4. Objections.

La distinction entre agir et subir sur la base d'une distinction entre des causes internes et externes de changement mène à des exemples contre-intuitifs. Karlsson fait remarquer que dans cette théorie, « des cas paradigmatiques de *choses qui nous arrivent* plutôt que de *choses que nous faisons* (par exemple, nous *souffrons* de perte de cheveux et sommes *victimes* de crises cardiaques ou d'épilepsie) »³³³ apparaissent comme des choses qu'une personne fait –et non pas qu'elle subit.

Dans le cadre de notre réflexion esthétique, des mouvements imprévus et incontrôlés, du fait de leur cause interne, compteraient comme des actions : un danseur perdant l'équilibre ou se trompant dans l'effectuation des gestes non pas à cause d'un événement extérieur mais d'une douleur, d'une crampe, de tremblements liés au trac ou de tout autre cause *interne* de ce genre pourrait être considéré comme l'agent de son « faux » mouvement ou de son erreur. Est-il juste d'assimiler ce mouvement – communément considéré comme accidentel – aux actions correctement effectuées ? Des cas problématiques tels que le faux mouvement dû à une crampe montrent que tout mouvement « intérieurement causé » n'est pas nécessairement un mouvement initié activement par le danseur, mais peut être une réaction incontrôlée à la douleur musculaire. Il est contestable d'appliquer à la danse la thèse dretskeienne, dans la mesure où cette distinction entre *faire* et *subir* correspondant respectivement à des *causes internes* et *externes* de mouvement exagère la part d'activité des sujets en échouant à rendre compte des phénomènes passifs intrinsèques (tels que la perte des cheveux, les crises d'épilepsie, les mouvements imprévus causés par une douleur).

Ces limites de la distinction empruntée à Dretske entre des mouvements actifs et passifs dérivant respectivement de causes internes et externes nous mènent à discuter un peu plus quelques difficultés liées aux notions d'intention, de volonté et de conscience. Concevoir l'expression dansée et l'expressivité de manière hâtive à partir de distinctions entre ce qui est intentionnel, actif, volontaire, conscient, ou contrôlé d'une part et ce qui est non-intentionnel, passif, involontaire, inconscient, ou non maîtrisé d'autre part est en effet une embûche sur le chemin de la compréhension de la danse. Mettre en question ces distinctions conduit à résorber la séparation entre le sujet et le monde.

³³³ Karlsson, art. cit. p. 62-63.

6. 4. Solution au problème de la scission sujet/monde : une conception externaliste.

6. 4. 1. Action intentionnelle, action consciente, action volontaire.

Comme l'affirme McFee, « Il est clair qu'il est important de faire justice de la relation entre une œuvre d'art et son créateur ³³⁴. » Cependant, il est probable qu'un certain nombre de difficultés rencontrées dans la compréhension de cette relation viennent de notre tendance à identifier le concept d'intention avec les concepts de conscience et de volonté.

6. 4. 1. 1. Action intentionnelle et conscience.

Tout d'abord, une grande partie de ce qu'un danseur fait n'a pas de rapport avec des intentions conscientes qui lui seraient propres ou des intentions dont il aurait seul connaissance. Les philosophes ont remarqué qu'il n'était pas nécessaire, pour que nous puissions parler d'action, qu'une intention consciente *précède* le mouvement ou soit présente *pendant* l'action ³³⁵ : c'est le cas lors d'actes ordinaires ou automatiques, par exemple. P. Livet écrit :

(...) nous pouvons souvent nous trouver en train de faire un mouvement, comme porter un verre à notre bouche, ou changer de vitesse quand nous conduisons une voiture, alors même que nous n'avons pas eu conscience d'avoir eu ces intentions avant de les réaliser. Si ces mouvements cependant nous semblent appropriés à la situation, nous n'allons pas les considérer comme des mouvements non intentionnels, et nous admettrons que ce sont des actions (...). Il n'est donc pas nécessaire qu'une intention

³³⁴ McFee, *op. cit.* p. 209.

³³⁵ Voir notamment Anscombe, *op. cit.* concernant l'analyse du savoir pratique et de l'action « sans observation » ; également Livet, *op. cit.* ; ou encore Billeter (*op. cit.*) au sujet des analyses de l'action et de l'activité chez Tchouang-Tseu.

consciente précède l'action. Il n'est même pas nécessaire que cette intention soit consciente pendant l'action ³³⁶.

L'action ne concerne pas seulement les mouvements caractérisés par leur utilité ou leur direction intentionnelle vers un but déterminé, mais aussi les mouvements corporels dont on ne peut pas dire qu'ils soient liés à une intention consciente ni dirigés vers un but précis. Rudolf Laban englobe ainsi dans le concept d'action tout mouvement, toute modification des positions du corps ou d'une partie de celui-ci qui entraîne inévitablement un changement dans l'espace : aussi bien « les mouvements suscités par une pensée ou une intention pouvant être d'ordre purement pratique, tel que le désir de transformer nos situations et notre environnement » que les mouvements de « transfert de poids ou le jeu des muscles (...) [dans lesquels] nous ne pouvons même pas être sûrs (...) que la décision de bouger soit une action consciente et contrôlée » ³³⁷.

Il est alors plausible que certaines propriétés expressives des mouvements et actions dansés ne soient ni précédées par une intention consciente, ni accompagnées par elles au moment de l'effectuation. Dire d'un danseur qu'il « sait ce qu'il fait » ne signifie pas pour autant qu'il connaît très bien son intention ou la signification de son action. McFee estime que :

Les intentions des artistes ne sont pas, ou pas nécessairement, des choses qu'il a véritablement ou explicitement pensées ou dont il a eu l'intention : c'est-à-dire que les intentions implicites, les pensées, les idées (inconscientes) doivent être respectées. (...) faire sens d'une œuvre c'est, au moins en partie, faire sens des intentions de cette œuvre (...) les œuvres d'art sont intentionnelles précisément en ce sens ³³⁸.

Un artiste peut être capable d'effectuer intentionnellement les pas d'une chorégraphie et éventuellement de les nommer grâce à un vocabulaire technique spécifique sans pouvoir en justifier le contenu, l'expressivité et la signification, c'est-à-dire sans pouvoir répondre à la question de savoir pourquoi il agit de cette manière. En photographiant son père mourant, le photographe R. Avedon ne savait pas très bien si cet acte était un acte d'amour ou de meurtre symbolique. Au moment des prises de vue, il agissait bien intentionnellement mais sans être tout à fait capable d'expliquer

³³⁶ Livet, *op. cit.* p. 16-17.

³³⁷ Laban R, « Choreutique », *in op. cit.* p. 122.

³³⁸ McFee, *op. cit.* p. 210.

pourquoi. Ce n'est qu'après coup qu'il a saisi la signification de son action. Supposons de même qu'immédiatement après avoir effectué une improvisation un danseur affirme : « Je ne sais pas pourquoi j'ai fait cela ». Rien n'empêche que l'exécution intentionnelle de ses mouvements ait véhiculé une certaine expressivité et une signification sans qu'il en ait eu tout à fait conscience et sans qu'il l'ait voulu ou même si sa volonté était de ne pas le faire. Ce que fait un danseur intentionnellement manifeste parfois des propriétés expressives et signifiantes dont il n'est pas lui-même conscient ou qui ne sont pas l'objet de sa volonté. Il se peut qu'un interprète ne sache pas qu'il a été « élégant et délicat » tant qu'il n'a pas reçu de commentaires à son sujet, et a fortiori s'il n'a pas cherché volontairement ou s'il n'a pas eu l'intention consciente d'exemplifier ces propriétés (mais seulement celle d'être techniquement correct).

6. 4. 1. 2. Action intentionnelle et action volontaire.

Il importe ainsi de distinguer l'action intentionnelle dans un sens large de l'action faite « avec l'intention consciente d'exprimer » quelque chose ou de l'action volontaire. Considérer la danse comme un ensemble d'actions intentionnelles ne suppose pas que tout mouvement y soit conscient ou procède de la volonté. Que des danseurs ne visent pas l'expression d'émotions, l'interprétation juste, l'incarnation et la communication claires d'une signification, mais portent toute leur conscience et leur volonté sur la seule correction de l'exécution des pas ne justifie pas d'exclure l'expressivité de leurs gestes. Comme Merce Cunningham l'a dit, toute chose faite par le corps humain est expressive, même si elle n'est pas marquée par l'intention et l'émotion. De même que nous attribuons couramment des qualités expressives à des personnes qui n'ont pas nécessairement l'intention de les communiquer à un interlocuteur ou un observateur (des propriétés telles que l'allégresse d'une démarche, la lassitude qu'incarne une posture, une manière d'être chaleureuse, l'air sombre ou lumineux d'un visage peuvent caractériser ces personnes de manière appropriée), une pièce telle que *Trio A* (1969) de Yvonne Rainer, dont l'objectif est d'être dépourvue d'émotion, de toute hiérarchie, de toute répétition, de toute accentuation ou de toute forme d'emphase peut néanmoins véhiculer « une forme touchante de (...) sérieux ³³⁹ », comme l'observe Acocella.

³³⁹ Acocella, art. cit. p. 13.

6. 4. 1. 3. Une action, plusieurs descriptions.

La danse ne peut donc pas être expliquée seulement par son rapport aux intentions des danseurs, à leur conscience, leur volonté ou leur propre description de ce qu'ils font. Les cas où ils ne peuvent pas eux-mêmes décrire leurs actions comme intentionnelles (où ils ne peuvent pas répondre à la question de savoir pourquoi ils agissent d'une façon ou d'un autre) n'empêchent pas que *d'autres* (le chorégraphe, le répétiteur, les spectateurs) puissent le faire. Dans « Les rêves dansants, sur les pas de Pina Bausch »³⁴⁰, documentaire sur la recréation de la pièce *Kontakthof* (1978) avec des adolescents, l'un d'entre eux avoue à la chorégraphe que ses amis et lui ne comprennent pas toujours ce que la chorégraphie signifie. La même interrogation préoccupait les danseurs professionnels de la compagnie au moment de la création des pièces de la chorégraphe. Ces témoignages ne visent pas à inférer que Pina Bausch était la seule à détenir, dans son for intérieur, la clef du mystère de ses œuvres³⁴¹, mais à mettre en lumière le fait que la chorégraphe avait accès, par l'observation, à une expressivité et une signification qu'elle pouvait éventuellement décrire tandis que les danseurs eux-mêmes n'en avaient pas toujours connaissance.

C'est bien lorsque *quelqu'un* est capable de décrire une action en répondant à la question « pourquoi ? » ou plutôt « pour quoi ? » qu'il y a action intentionnelle, mais ce *quelqu'un* n'est pas nécessairement le danseur, ni même le chorégraphe : « Ce qu'un artiste veut dire, exprime, manifeste peut fort bien être plus clair pour d'autres que pour lui³⁴² » soutient Levinson. Parfois, le spectateur ou le critique sont les mieux à même de percevoir les intentions manifestes dans les œuvres. La description « exprimer la tristesse » au sujet d'une interprétation de *Giselle* peut être correcte même si l'interprète confiait n'avoir pas cherché à exprimer cette émotion : la chorégraphie qu'il se soucie d'effectuer correctement exprime de toutes façons cette émotion. Que la description d'une danse par un danseur soit différente de celle d'un spectateur ne signifie pas que seule la première, parce qu'elle correspond à des intentions techniques ou à un vécu, soit vraie, tandis que la seconde, extérieure, ignorante quant aux intentions réelles dissimulées derrière les apparences expressives, serait vouée à l'illusion, la naïveté, la fausseté ou l'approximation. Qu'elles soient données par le danseur lui-même ou bien par le chorégraphe, le répétiteur, le spectateur ou le critique, plusieurs descriptions

³⁴⁰ Documentaire allemand d'Anne Linsel et Rainer Hoffmann, tourné en 2008, diffusé en 2010.

³⁴¹ Nous avons affirmé plus haut que ce n'était pas le cas, compte tenu du caractère collectif de la création et surtout du fait que celle-ci s'élabore en action.

³⁴² Levinson, art. cit. p. 456.

correctes d'une même danse peuvent exister : des descriptions en termes d'intention, de technique, de propriétés esthétiques, signifiantes et éventuellement évaluatives. Cette affirmation réfute la distinction énoncée plus haut entre l'action connue, sentie, vécue par le danseur et celle décrite par le spectateur comme véhiculant une expressivité ou une signification dont le danseur n'a pas connaissance ou dont il ne se préoccupe pas nécessairement. En somme, « L'idée que si l'artiste ne sait pas ce que signifie quelque chose dans son œuvre, alors personne ne le sait, également l'idée que l'artiste possède un accès privilégié à ses propres états mentaux, ne sont pas des thèses que, après Wittgenstein, on puisse sérieusement défendre », écrit Jerrold Levinson ³⁴³.

6. 4. 2. Le nécessaire point de vue de l'observateur : critique des distinctions entre intériorité et extériorité, connaissance directe et connaissance indirecte.

Ces remarques sur la diversité des descriptions et sur la pertinence de celles des spectateurs par rapport à celles des danseurs peuvent être renforcées par l'insistance sur la *nécessité*, pour l'apprentissage, la pratique, l'exécution et l'interprétation de la danse, des indications données par des observateurs compétents. En général, pratiquer la danse, à quelque niveau que ce soit, requiert de développer une capacité à relier les mouvements vus et les mouvements vécus, leurs aspects visuels et les sensations physiques de leur effectuation, la connaissance spéculative de l'action et sa connaissance pratique. Si cette idée est juste, elle suppose de réfuter la dichotomie entre l'intériorité et l'extériorité et permet de plaider en faveur d'une conception externaliste de l'art chorégraphique.

6. 4. 2. 1. Le regard du professeur.

L'analyse de la danse suppose de cesser de considérer que les concepts d'intériorité et d'extériorité déterminent la limite d'un sujet. Dès l'apprentissage de la danse et jusqu'à la répétition générale d'un spectacle, les mouvements d'un danseur sont sans cesse dirigés, modifiés et corrigés par le point de vue d'un professeur, d'un

³⁴³ *Ibid.* p. 456.

chorégraphe ou d'un répétiteur. Les actions et les descriptions d'un danseur ne sont possibles que parce que d'autres lui ont montré comment effectuer certains gestes tout en les nommant et les décrivant. Cette perspective est une condition nécessaire à ce que les gestes soient effectués de la manière précise dont ils le sont. Sans ces corrections, et sans l'usage du miroir ou de l'enregistrement filmé de ses propres performances, un danseur peut ne pas être conscient, par exemple, de hausser les épaules ou de crispier ses mains dans l'exécution de mouvements difficiles. La connaissance d'un danseur de ses actions résulte de ses relations avec des personnes guidant et commentant ses mouvements : elle n'est pas privilégiée et « directe ». Les intentions à l'œuvre dans les effectuations dansées ne sont pas indépendantes de ce regard grâce auquel se construit la danse. Le contenu de ce que les personnes manifestent est pour une bonne part impersonnel : l'esprit objectif rend possible l'esprit subjectif.

6. 4. 2. 2. Le regard du spectateur.

La plupart du temps en effet, la danse incarne des indications « externes » dans l'objectif d'être montrée à un public. Une partie considérable du travail des danseurs consiste, grâce à des observations et commentaires sur ce qu'ils font, à ajuster leurs gestes à ce que devront être les effets perçus par les spectateurs. *Ce que font* les danseurs n'est rien d'autre que ce qui est *destiné à l'appréciation* des spectateurs. D'une certaine manière, la danse n'a pas de sens sans cette exigence de connexion entre les intentions qu'un danseur a en effectuant des gestes et les impressions qu'a une personne extérieure en les observant. Les propriétés de l'œuvre *Giselle* sont liées aux actions dansées à la fois en tant que celles-ci sont le fruit d'intentions ou d'états de concentration des danseurs au moment de l'interprétation, *et* en tant qu'elles sont appréhendées par un public. L'objet de l'intention et de la concentration, quel qu'il soit, n'exclut pas la réalité des propriétés expressives de mouvements spécifiquement conçus et travaillés *pour* être montrés.

6. 4. 2. 3. La rencontre de l'observation et de la pratique : un seul savoir, une seule action.

Ainsi, les deux connaissances, pratique et spéculative, ou sans observation et par observation, ne peuvent d'après Anscombe former qu'une seule et même connaissance³⁴⁴ : la « connaissance pratique »³⁴⁵. La notion de connaissance pratique, à laquelle nous reviendrons, s'utilise le plus souvent en rapport avec des techniques spécialisées : « L'action intentionnelle » implique toujours, si l'on peut dire, de « bien s'y connaître » dans ce sur quoi porte la description (...). Cette connaissance s'exerce dans l'action : il s'agit de la connaissance pratique »³⁴⁶, écrit la philosophe. Connaître ses mouvements, et être capable d'exprimer quelque chose en les effectuant, suppose de s'être exercé à posséder une technique correcte et à atteindre une interprétation juste, qui évitent toute dissociation entre les sensations kinesthésiques et les sensations visuelles (des danseurs eux-mêmes ou des spectateurs). Cela consiste moins à s'assurer que des gestes correspondent à ses propres intentions mentales internes qu'à maîtriser des mouvements, à savoir lesquels effectuer et de quelle manière.

L'action d' « effectuer correctement les gestes de la chorégraphie *Giselle* » (l'action « intentionnelle », sans observation) et l'action d' « exprimer la tristesse » (l'action appréhendée par observation, par le danseur lui-même ou par une autre personne) ne sont donc bien qu'une seule et même action. Pour reprendre l'exemple d'Anscombe, bien que l'agent ne sache pas que la planche est à Smith, l'action intentionnelle par laquelle il scie la planche est exactement celle par laquelle il scie la planche de Smith.

L'argument du point de vue des observateurs comme élément constitutif, primordial ou condition de possibilité de l'exécution de la danse nourrit la conception externaliste selon laquelle les artistes chorégraphiques (et leurs états mentaux) ne doivent pas être systématiquement tenus pour les causes premières et absolues de leurs actions. Ces dernières témoignent en effet de relations des chorégraphes et des danseurs à divers contextes qui les inspirent et influencent leurs actions de manière plus ou moins contraignante. Ce sont ces relations contextuelles, et notamment la dimension de réceptivité qu'elles supposent, qui font l'objet du chapitre 7, dans le cadre d'une réflexion sur la liberté, le déterminisme, et la question de leur compatibilité.

³⁴⁴ Voir Anscombe, *op. cit.* p. 101 : « (...) la description, ouvrir la fenêtre, est la même, qu'elle soit connue par observation ou qu'elle soit connue du fait qu'elle est mon action intentionnelle ».

³⁴⁵ Sur l'analyse de la connaissance pratique, voir Anscombe, *op. cit.* p. 108 et suivantes.

³⁴⁶ *Ibid.* p. 151.

6. 5. Bilan : les propriétés expressives de la danse sont doublement extrinsèques.

Nous espérons avoir montré que l'influence déterminante des relations à des observateurs qui forment et auxquels est destinée l'effectuation des mouvements dansés justifie d'adopter une approche externaliste des propriétés expressives. Celles-ci sont extrinsèques, relationnelles. Leur existence dépend aussi bien des œuvres de danse, des chorégraphes qui les créent et des danseurs qui les interprètent que des réponses et des descriptions d'observateurs. Notre compréhension de la danse doit inclure aussi bien ce que font les danseurs (ce que nous avons appelé la « danse vécue »), et ce que les spectateurs perçoivent (la « danse perçue »). La connaissance qu'un danseur a de ses gestes (et des intentions qu'ils véhiculent) n'est pas indépendante de l'effet visuel qu'ont ces gestes : et donc du regard des observateurs. La beauté des gestes n'existe pas indépendamment des danseurs ni du fait que des observateurs remarquent leur beauté. Les propriétés chorégraphiques sont réelles mais ce sont les artistes et les spectateurs qui font, perçoivent, décrivent et savent que les choses les ont.

Ces propriétés expressives sont des dispositions ou des manières d'agir et de réagir dont les conditions de manifestations incluent, outre les appréciations appropriées des observateurs, des éléments contextuels variés (musicaux, scénographiques, significatifs, etc.). Nous allons approfondir ce point désormais, en élargissant la réflexion à la question du rapport entre l'action humaine et le libre-arbitre. Nous tenterons de défendre une thèse compatibiliste de la liberté et du déterminisme, en soutenant que la danse ne peut pas être correctement analysée par le moyen de concepts qui impliquent une distinction radicale entre la nature et la culture. Une telle distinction semble être particulièrement non pertinente dans le cas de cette forme d'art. Nous soutiendrons l'idée d'une continuité entre l'expressivité du corps et les propriétés expressives des œuvres dansées, en montrant comment s'articulent les propriétés physiques et les propriétés esthétiques de la danse.

Les propriétés expressives, entre déterminisme et liberté.

*Je pense que c'est la relation avec l'immédiateté de l'action, l'instant unique,
qui donne le sentiment de liberté humaine.
Un corps lancé dans l'espace n'est pas une idée de la liberté de l'homme :
c'est un corps lancé dans l'espace.
Et cette action est toutes les actions,
elle est la liberté de l'homme,
et dans le même instant sa « non-liberté ».
Vous voyez comme il est facile d'être profond quand on parle de la danse.
La danse semble être un double naturel du paradoxe métaphysique.*

Merce Cunningham ³⁴⁷.

7. 1. La liberté des artistes est-elle sans bornes ?

7. 1. 1. L'indéterminisme.

Les précédentes critiques contre une conception de l'expression considérant les intentions, la volonté et de manière générale les états mentaux des chorégraphes et des danseurs comme les causes premières ou les éléments primordiaux, décisifs ou déterminants de la création, de l'effectuation et de la compréhension des œuvres, donnent l'occasion dans ce dernier chapitre d'élargir la réflexion sur la danse à la discussion d'un problème philosophique plus large et fondamental : celui de la liberté. La pratique chorégraphique, en tant qu'activité à la fois physique, mentale, émotionnelle, rationnelle, créative et artistique, est en quelque sorte un domaine privilégié d'observation et de réflexion sur l'action humaine, sa liberté et ses limites.

Une formulation générale de la question métaphysique soulevée par la rencontre du problème de la causalité et de celui de la liberté est la suivante : peut-il exister une

³⁴⁷ Cunningham M., « L'art impermanent » (1955), *in op. cit.* 2002, p. 135.

causalité libre dans le monde et, si oui, comment déterminisme et spontanéité peuvent-ils se concilier ? À la question de l'autodétermination qui nous intéresse dans un premier temps, à savoir « Suis-je la source ultime de ma propre volonté ? », une réponse positive est donnée par deux grandes familles de conceptions « indéterministes » ou « incompatibilistes », c'est-à-dire qui soutiennent que la liberté est incompatible avec diverses formes de déterminisme. Nous les présentons ici très sommairement, en guise de point de départ à la recherche de la conception de la liberté qui dans le cadre de notre sujet sera la plus convaincante ³⁴⁸.

7. 1. 1. 1. Indéterminisme radical.

L'indéterminisme le plus radical estime que l'agent qui détermine sa propre volonté ne subit aucune influence causale : ni celle de facteurs externes, ni celle de son propre caractère. Cette conception forte de la nature de la volonté renvoie à une tradition manifeste chez certains scolastiques tardifs ³⁴⁹ puis chez Descartes, lequel affirme, dans son exploration de l'éventail des passions et de leur influence, que « la volonté est par nature si libre qu'elle ne peut jamais être contrainte » ³⁵⁰. La faculté de la volonté est identifiée avec la liberté de choix, à savoir « la capacité à faire ou à ne pas faire quelque chose » ³⁵¹. Selon le philosophe, cette liberté est présente à chaque fois que nous faisons un choix conscient – même « lorsqu'une raison très évidente nous meut dans une direction (...) » ³⁵².

Plus récemment, Jean-Paul Sartre a défendu l'idée d'une « liberté absolue » des êtres humains, en écrivant notamment la chose suivante :

Aucune limite à ma liberté ne peut être trouvée, à part la liberté elle-même, ou, si vous préférez, nous ne sommes pas libres de cesser d'être libres ³⁵³. » Cette conception s'inscrit dans une vision radicale de la réalité humaine, dont l'être est de « se choisir soi-

³⁴⁸ Les diverses conceptions du libre-arbitre résumées dans ce chapitre, ainsi que les références aux auteurs cités et à leurs ouvrages sont pour la plupart tirées de l'exposé réalisé dans l'article suivant : O'CONNOR Timothy, « Free Will », *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, (2002), 2010, art. disponible en ligne sur : <http://plato.stanford.edu/entries/freewill/>

³⁴⁹ Notamment Suarez et J. Duns Scot, mentionnés in « Free Will », art. cit.

³⁵⁰ Descartes R., *Passions de l'âme*, I. article 41, in *The Philosophical Writings of Descartes*, Cottingham J., Stoothoff R., Kenny A., and Murdoch D., trans. Cambridge University Press, 3 vols, 1988, v. I, p. 343 (mentionné in « Free Will », art. cit.).

³⁵¹ Descartes, *Méditations métaphysiques*, op. cit. IVème Méditation.

³⁵² *The Philosophical Writings of Descartes*, op. cit. v. III, p. 245.

³⁵³ Sartre Jean-Paul, *L'Être et le Néant*, 1956, New York : Washington Square Press, p. 567.

même » et qui « est entièrement abandonnée à l'intolérable nécessité de se faire être elle-même »³⁵⁴.

De telles conceptions indéterministes conviennent-elles pour caractériser l'acte créatif et l'acte « exécutif » ou interprétatif en tant qu'actes de choix libre ? Ne serait-il pas plus raisonnable d'adopter une approche de la volonté libre et de l'auto-détermination qui admet la possible influence causale de facteurs déterminants ou contraignants comme la constitution physique et le tempérament de l'artiste chorégraphique ainsi que les divers aspects des contextes dans lesquels il évolue ? Des conceptions indéterministes moins radicales existent, mais elles divergent quant à la nature métaphysique du choix et du rôle causal des raisons.

7. 1. 1. 2. Des approches plus modérées : « causalité de l'agent » et approche « non causale ».

La première conception envisage la liberté de la volonté comme une forme distinctement personnelle de causalité : la « causalité de l'agent ». Cette thèse est ainsi expliquée par Thomas Reid : « Je considère, alors, qu'un effet non causé est une contradiction, et qu'un événement non causé est une absurdité. La question qui demeure est de savoir si une volition, non déterminée par des motifs, est un événement non causé. Ceci je le nie. La cause de la volition est l'homme qui l'a voulue »³⁵⁵. » Le chorégraphe ou le danseur lui-même cause son choix ou son action, et cela ne se réduit pas à un événement se produisant *dans* l'artiste causant le choix, comme le veut la seconde conception³⁵⁶.

³⁵⁴ *Ibid.* pp. 568-569.

³⁵⁵ Reid Thomas, Letter to James Gregory (1967) p. 88, in *Essays on the Active Powers of the Human Mind* (1969), ed. B. Brody, Cambridge : MIT Press.

³⁵⁶ Pour cette conception de la volonté libre, voir Chisholm Roderick, *Person and Object*, LaSalle : Open Court, 1976 et « Human Freedom and the Self », in Watson (1982b), pp. 24-35 ; mais aussi plus récemment Clarke Randolph, « Toward a Credible Agent-Causal Account of Free Will » (1993), in O'Connor (ed.) (1995), pp. 201-215 ; « Agent Causation and Event Causation in the Production of Free Action », *Philosophical Topics*, Num. 24., 1996, pp. 19-48 ; *Libertarian Accounts of Free Will*, Oxford, Oxford University Press, 2003 ; et enfin O'Connor Timothy, *Persons and Causes : The Metaphysics of Free Will*, New York, Oxford University Press, 2000 ; « Freedom With a Human Face », *Midwest Studies in Philosophy*, 2005, pp. 207-227 ; « Agent-Causal Power », in Toby Handfield (ed.), *Dispositions and Causes*, Oxford, Clarendon Press, 2008a, pp. 189-214 et « Agent-Causal Theories of Freedom », in Robert Kane (ed.), *Oxford Handbook on Free Will*, 2nd ed. New York, Oxford University Press, 2010.

D'après l'approche « non causale » en effet, choisir ou mettre en œuvre sa volition ne consiste pas en une sorte spéciale de causalité mais plutôt en une activité *intrinsèque* : un agent contrôle son choix ou sa volition simplement en vertu de ce qu'il/elle est *le sien/la sienne* ³⁵⁷, les mouvements dansés sont quelque chose qu'un danseur fait ou qu'un chorégraphe sélectionne *intrinsèquement*. Une forme d'explication autonome, non-causale, est fournie pas des raisons. Tant que l'effectuation ou la sélection d'un geste n'est pas *totalemment* déterminée par des facteurs antécédents, elle appartient à l'artiste chorégraphique qui la contrôle, donc elle est libre. Cette conception accorde toutefois très peu d'importance aux influences causales sur les choix des artistes : celles-ci sont possibles mais pas nécessaires, et en général non pertinentes pour comprendre pourquoi ils se produisent.

Les mouvements expressifs d'un artiste chorégraphique découlent-ils de lui seul ou de sa seule intériorité comprise comme le lieu de l'intention, de la conscience, de la volonté, ou comme la cause de l'activité ?

7. 1. 2. Objections contre l'indéterminisme fort et modéré.

De nombreux philosophes aujourd'hui doutent de la cohérence de la conception de la causalité de l'agent ³⁵⁸, soit parce que l'idée même de la causalité par une substance leur semble en tant que telle déroutante ³⁵⁹, soit parce qu'elle leur paraît difficile à concilier avec le rôle causal des raisons dans l'explication des choix ³⁶⁰. Une autre objection reproche à la conception de la causalité de l'agent de ne pas être consistante avec le fait de concevoir les êtres humains comme appartenant à un monde naturel de cause et d'effet ³⁶¹. Le propos n'est pas ici d'exposer le détail de ces discussions. Dans le

³⁵⁷ Voir Ginet Carl, *On Action*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990 et « Reasons Explanations of Action : Causalist versus Noncausalist Accounts », in Kane (ed.), 2002, pp. 386-405; ainsi que McCann Hugh, *The Works of Agency : On Human Action, Will, and Freedom*, Ithaca, Cornell University Press, 1998 ; ou encore Pink Thomas, *Free Will : A Very Short Introduction*, Oxford, Oxford University Press, 2004; et enfin Goetz Stewart C., « Review of O'Connor, *Persons and Causes* », *Faith and Philosophy*, Num. 19. 2002, pp. 116-120.

³⁵⁸ Voir Dennett Daniel, *Elbow Room : The Varieties of Free Will Worth Having*, Cambridge, MA, MIT Press, 1984.

³⁵⁹ Ginet C., « Freedom, Responsibility, and Agency », *The Journal of Ethics*, 1997, Num. 1, pp. 85-98 ; et Clarke R., *op. cit.* 2003, Ch.10.

³⁶⁰ Clarke and O'Connor ; et Feldman and Buckareff (2003) ; mais aussi Hiddleston Eric, « Critical Notice of Timothy O'Connor, *Persons and Causes* », *Noûs*, 39 (3), 2005, pp. 541-556.

³⁶¹ Pereboom Derk, *Living Without Free Will*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001 ; « Is Our Concept of Agent-Causation Coherent ? » *Philosophical Topics*, 32, 2004, pp. 275-286 ; et « Defending Hard Incompatibilism », *Midwest Studies in Philosophy*, 29, 2005, pp. 228-247.

prolongement du précédent chapitre, il est de soutenir, contre les conceptions incompatibilistes ou indéterministes extrêmes ou plus mesurées, que les mouvements dansés exemplifient aussi bien des décisions ou des choix délibérés que des déterminations venant à la fois de la constitution physique des danseurs, de leur tempérament *et* du contexte de leurs actions. Ces déterminations, loin d'être superflues pour la compréhension de la danse et de ses propriétés expressives, en sont constitutives.

7. 1. 2. 1. La liberté relative du corps en mouvement et de la personne dansante.

La pratique des danseurs ne semble pas correspondre à l'idée de personnes humaines qui ne seraient soumises à aucun facteur « intérieur » ou « extérieur » qu'elle ne pourrait accepter. Ni le chorégraphe ni le danseur n'est exempt de dispositions naturelles ou totalement indépendant des différents éléments du contexte dans lequel il compose, improvise ou interprète. Compris dans un sens très large, les facteurs de détermination et le « contexte » englobent des éléments aussi divers et hétérogènes que les caractéristiques physiques et la personnalité de l'artiste, sa formation artistique, son éducation, son époque historique, sa culture, sa sensibilité et ses connaissances musicales, les capacités et qualités des danseurs avec lesquels il travaille, les méthodes de création, les règles d'improvisation fournissant une cohérence ou une structure aux actions dansées, le thème et la signification de la pièce créée ou interprétée, les contraintes du lieu de représentation (taille de la scène, éclairages, etc.), les moyens financiers dont dispose sa compagnie, la collaboration éventuelle avec d'autres artistes (costumiers, compositeurs de musique, plasticiens, vidéastes), etc. La liberté que les artistes chorégraphiques manifestent par leurs choix et leurs renoncements n'est jamais que relative au cadre complexe formé par toutes ces données. Plutôt que de les évoquer toutes à chaque étape du raisonnement qui suit, nous nous concentrerons sur le contexte le plus restreint, ou sur les aspects les plus cruciaux de la pratique et de l'appréciation chorégraphiques, dans la mesure où ce qui vaut pour eux est valable de la même manière pour le contexte plus large. Les dispositions physiques, mentales, émotionnelles du danseur et la relation de ses gestes avec la musique en tant qu'élément contextuel emblématique seront les principaux objets de cette réflexion sur le rapport entre le déterminisme et la volonté libre dans l'art chorégraphique.

Nous commencerons par montrer que des obstacles entravant la liberté d'un artiste (sa juste effectuation d'une danse, sa manifestation réussie de propriétés expressives visées, son choix pertinent et optimal d'une structure chorégraphique) peuvent n'être autres que ses propres conditions physiques et ses pensées, craintes ou croyances « limitantes ». Il serait faux de penser que les facteurs déterminant, contraignant voire empêchant les actions d'un artiste proviennent uniquement de l'altérité ou de l'extériorité tandis que de ses propres intériorité et subjectivité ne découleraient que liberté, créativité et productivité. Puis nous tâcherons de souligner l'importance des éléments contextuels de l'action (contraintes proposées par un chorégraphe, structures musicales, etc.) et parfois l'effet libérateur que leur influence peut avoir sur la danse, en favorisant ou motivant la manifestation de certaines propriétés expressives. Nous proposerons alors une conception éthique selon laquelle, si l'artiste n'est ni absolument libre ni absolument déterminé par des éléments autres que lui, sa liberté relative consiste à atteindre des relations justes et équilibrées avec les divers aspects du contexte dans lequel il agit et qui le détermine.

Ces étapes visent à ainsi défendre dans ce chapitre une thèse compatibiliste de la liberté et du déterminisme, selon laquelle bien que les artistes chorégraphiques soient des personnes humaines caractérisées par leur rationalité, leur culture, leur volonté et leur capacité de choisir, il n'est pas absurde de chercher à rendre compte de la pratique et de l'appréciation de leur art en s'intéressant en partie à la manière dont leur corps en tant qu'entité physique interagit avec leur environnement. Autrement dit, le fait que la danse et son appréciation esthétique ne se limitent pas à l'action strictement physique et à la perception de corps en mouvement n'empêche pas qu'il soit possible de proposer une explication « basique » concernant les capacités d'action et de réaction du corps humain dans certains contextes. Si nous l'atteignons, l'objectif de la compatibilité de deux perspectives sur le danseur en tant que *corps en mouvement* et *personne dansante* ferait justice des pratiques et des manières de parler au sein du monde de la danse, où il est autant question des corps dansants et des éléments basiques de leur art (le poids, l'énergie ou le flux, l'espace, la sensation ou la perception) que de la personnalité des artistes.

7. 1. 2. 2. Obstacles physiques et psychologiques.

Il arrive que des propriétés expressives ne soient pas ou ne puissent pas être manifestées par des artistes chorégraphiques dans des conditions où elles devraient l'être : par exemple, dans des cas d'interprétations qui échouent. Supposons qu'en dépit de sa bonne volonté, un danseur ne parvienne pas un jour à exprimer clairement les qualités expressives qu'on attend généralement de lui. Par exemple : 1. Le danseur disposé à exemplifier par des gestes certaines propriétés musicales ; 2. en présence d'une musique ; 3. ne manifeste pas de gestes exemplifiant les propriétés de cette musique.

Dans des cas de ce genre, les obstacles aux manifestations de propriétés expressives ne sont pas forcément « extérieurs » aux artistes mais peuvent être leurs propres états physiques et dispositions mentales ou psychologiques. La thèse selon laquelle ces états et dispositions peuvent empêcher les chorégraphes et les danseurs, malgré leur volonté de bien faire, à mettre en œuvre leurs capacités à choisir ou à manifester des qualités gestuelles appropriées doit certainement être prise au sérieux. La réalisation effective correcte de leurs actions peut être entravée par des tensions physiques, des blessures, une baisse d'énergie, le « trac », des craintes, des croyances ou des manières erronées de penser, de concevoir, de se représenter les gestes et la manière de les effectuer, une baisse d'enthousiasme et de motivation ou au contraire une volonté excessive, de l'obstination, une préoccupation exagérée de l'appréciation du public, etc. En raison de ce genre de facteurs, la volonté d'un danseur d'exécuter trois tours sur pointes, de relâcher ses épaules ou de lever la jambe le plus haut possible dans un « développé » n'atteint pas toujours le résultat escompté. La visée d'un objectif (disons, la perfection technique d'une exécution) entraîne parfois une incapacité à véhiculer les qualités expressives d'une œuvre. Animée par une quête acharnée et obsessionnelle de perfection, Nina, la ballerine héroïne du film *Black Swan* ne peut développer les dispositions et atteindre les qualités expressives requises par son rôle et qui supposent une capacité de relâchement et d'abandon. Face aux difficultés de la danseuse à interpréter le Cygne Noir et à ses craintes paranoïaques de rivalité et de malveillance, le maître de ballet lui rétorque alors : « la seule personne qui te barre la route, c'est toi ». Les idées fausses de la ballerine, ses peurs, son angoisse, sa sensibilité exacerbée, son imagination, ses représentations déformées de la réalité, ses fausses croyances, sa volonté excessive de contrôle, son désir effréné de réussite technique, ses exigences personnelles démesurées l'empêchent de manifester l'expressivité que la danse du Cygne Noir exige. Cet exemple dans lequel vouloir n'est pas pouvoir montre

que des limites à la volonté et à la liberté humaine existent et qu'elles ne sont parfois pas ailleurs qu'en nous-mêmes.

7. 1. 2. 3. Faire et vouloir faire : l'esprit comme source d'erreur.

L'image canonique qu'a une personne de la beauté ou (...) l'idée propre qu'a le poseur de ce qu'il y a de mieux en lui n'[est] généralement pas la meilleure. Ainsi, chaque séance devient un combat.

Richard Avedon ³⁶²

Les cas d'échec de l'exécution ou de l'interprétation mettent aussi en lumière que les limites ne sont pas forcément des incapacités ou des incidents physiques mais des raisons psychologiques. Afin d'être réalisée, une action visée ne nécessite pas seulement un entraînement régulier, un bon positionnement des parties du corps et le développement d'une souplesse et d'une musculature appropriées, mais aussi un état d'esprit adéquat supposant parfois une forme de relâchement voire de renoncement de la volonté au profit d'une attention plus grande aux sensations corporelles. Outre un placement inapproprié ou une mauvaise respiration, la crainte de ne pas réussir à effectuer un geste, la croyance que l'on ne le réussira jamais ou la volonté trop forte d'y parvenir sont autant d'obstacles à son effectuation. « Ce que je pense gêne ce que je fais » pourrions-nous dire, en nous inspirant de Paul Valéry ³⁶³.

L'idée de l'esprit comme obstacle peut être renforcée par la thèse de Montaigne, qui est exactement opposée à la thèse classique selon laquelle le corps induit l'esprit en erreur. Plutôt que de dénoncer les illusions, méfaits et tromperies des sens, de l'imagination ou des apparences, c'est l'esprit qui est accusé : s'il dérape, c'est à cause de lui-même, « dès lors qu'il cesse de se laisser guider par le corps » ³⁶⁴. Contrairement à Platon, Descartes et Malebranche, d'après qui la meilleure manière de garder l'esprit sain est de résister à l'influence néfaste du corps, « c'est une des grandes originalités de Montaigne, d'(...)avoir situé le principe [du dérèglement de l'esprit humain] là où personne ne l'attendait : dans le fonctionnement de l'esprit lui-même, dès lors que celui-

³⁶² *Darkness and Light*, documentaire cité, 1996.

³⁶³ Valéry Paul, *Cahiers*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2 vol., 1973, 1974 ; vol. I., p. 795 : « Ce que je pense gêne ce que je vois – et réciproquement. Cette relation est observable ».

³⁶⁴ Rosset Clément, *Principes de sagesse et de folie*, Paris, Gallimard, 1991, p. 71-73.

ci prétend s'émanciper des conseils et des recommandations du corps »³⁶⁵. Divers témoignages au sujet de la réussite ou non de la pratique artistique existent au sujet de ce rapport complexe entre l'activité réflexive de l'esprit dans la création et des formes d'expression plus spontanées. Si les danseurs doivent parfois abandonner leur idée fixe de perfection pour manifester de justes interprétations, les artistes d'autres disciplines sont confrontés au même genre d'épreuve. On a pu dire ainsi au sujet des images du photographe Richard Avedon qu'elles n'étaient « pas toujours un succès. Particulièrement lorsque l'idée englutit l'image. Dans le meilleur des cas, les intuitions d'Avedon se manifestaient »³⁶⁶. La volonté et les états mentaux, plutôt que de servir la création et l'interprétation artistiques, les desservent parfois.

La manifestation de gestes justes suppose ainsi tout autant d'abandonner ou de corriger certains états d'esprit et certaines manières de se représenter l'effectuation gestuelle que d'en corriger les aspects physiques. Les conditions de la création pertinente, de l'exécution correcte ou de l'interprétation juste peuvent requérir une victoire sur la crainte d'échouer, une acceptation de la difficulté d'une chorégraphie ou une atténuation des excès de la volonté et du désir de réussir. Ces « ajustements » physiques, mentaux, esthétiques et aussi d'une certaine manière éthiques ne sont pas sans rapport avec les capacités et dispositions humaines, et avec une sorte particulière de dispositions : les vertus. Ces notions vont donc être abordées dans le cadre d'une analyse des propriétés expressives comme manifestations de capacités et de dispositions dans certaines conditions, dont un exemple pourrait être le suivant :

- Effectuer un « développé » correctement et avec la juste qualité de ce geste suppose une capacité technique et une disposition expressive ;
- La manifestation de ce geste et de son expressivité est l'élévation de la jambe par un lent déroulé, jusqu'à ce que le pied soit pointé vers le ciel ;
- Les conditions de manifestation sont notamment un placement corporel juste (l'alignement de la colonne vertébrale, le bassin basculé en avant, le solide équilibre sur la « jambe de terre »), une musculature et souplesse suffisantes, un état adéquat de détente (une bonne respiration), l'effectuation intentionnelle de ce mouvement, les sensations justes qui lui sont liées, une confiance suffisante, une volonté ferme mais non excessive, etc.

³⁶⁵ *Ibid.*

³⁶⁶ *Darkness and Light*, 1996.

Ces quelques exemples de facteurs physiques et mentaux qui font parfois obstacle à l'exécution technique correcte, à l'interprétation juste, ou à la créativité des danseurs et chorégraphes mettent en évidence l'existence de limites à leur volonté ou à leur liberté d'action. Les danseurs ne réussissent pas à tous les coups à faire ce qu'ils veulent, ni du point de vue de la technique, ni de celui de l'interprétation, ni enfin de celui de la création. Leur volonté, leur liberté et leurs capacités ne sont pas des causes absolues de leurs actions mais peuvent être entravées par de mauvaises conditions physiques ou des états d'esprit inadéquats. Parfois, il faut reconnaître que « l'activité intentionnelle et consciente, spécifiquement humaine, est source d'erreur, d'échec, d'épuisement (...) » tandis que « L'activité entière, nécessaire et spontanée (...) qu'elle soit le fait d'un animal ou d'un homme supérieurement exercé, est au contraire source d'efficacité » ³⁶⁷. Afin d'éclaircir le mystère de cette activité décrite ici comme « entière, nécessaire et spontanée » et que nous nommerons plus simplement « action correcte » ou « action juste » selon qu'elle qualifie respectivement la technique ou l'interprétation expressive et signifiante, il nous faut commencer par souligner le rôle qu'y joue le contexte d'action, c'est-à-dire les éléments avec lesquels les artistes sont en relation et qui les contraignent et/ou leur permettent de surmonter leurs obstacles personnels. Ce contexte, contraignant par certains aspects, et par d'autres motivant voire libérateur, ne peut être ignoré ni par les artistes soucieux de créativité pertinente, efficace, juste et signifiante, ni par les spectateurs désireux de les comprendre.

7. 1. 2. 4. Le contexte : l'expression comme relation non pas à deux termes, mais à trois termes.

Les danseurs et les obstacles personnels auxquels ils doivent faire face ne sont pas indépendants d'un contexte d'action qui joue indéniablement un rôle déterminant. Certains facteurs extérieurs sont une origine partielle des volontés et des refus de vouloir des artistes. Ceux-ci ne sont pas donc pas les seules et ultimes sources de leur volonté. Faire ou agir librement consiste à être capable de mettre en œuvre non pas une volonté autonome et arbitraire, mais un comportement « approprié », pertinent, sensé, significatif, révélateur d'une perception adéquate et d'une compréhension de la situation

³⁶⁷ Billeter, *op. cit.* p. 52-53.

dans laquelle il s'inscrit. Réapparaît ici une erreur du schéma mentaliste et dualiste énoncée dans le chapitre précédent : il est faux que les intentions artistiques soient réalisées « en toute indépendance à l'égard d'un contexte ». Si c'était le cas, les mouvements dansés ne pourraient pas être raisonnablement perçus par le public comme manifestant des intentions et une signification. Au cours de la création comme de l'interprétation d'une œuvre, les chorégraphes et les danseurs sont contraints par divers aspects de celle-ci : sa signification, sa cohérence, l'état plus ou moins avancé et déterminé de l'écriture chorégraphique, les éléments de mise en scène, etc. Et ces aspects sont eux-mêmes contraints par l'objectif visé qu'est l'appréciation d'un public (les mouvements sont orientés dans telle ou telle direction, etc...).

Afin d'être correctement appréhendée, nous soutiendrons que l'expression dansée en tant qu'art doit moins être envisagée comme une relation à deux termes entre des causes intentionnelles ou volitives internes et des mouvements physiques qui en seraient les effets que comme une relation à trois termes entre un contexte « motivant » (ou qui met en mouvement), un corps humain, c'est-à-dire un type de corps possédant certaines capacités et dispositions à agir et à réagir dans ce contexte, et un public d'observateurs dont certains contrôlent les effets visuels des gestes afin que d'autres les appréhendent les soirs de représentation. Comme nous le soutiendrons, le phénomène de l'expression n'a pas une direction unique de l'esprit vers le monde, mais implique toujours déjà une dimension de réponse au monde.

En cela, la pratique et la création chorégraphiques, souvent collectives, sont particulièrement appropriées pour défendre une thèse externaliste : d'une part les danseurs et interprètes apprennent les techniques et affinent leurs interprétations en observant, imitant et reproduisant les gestes de leurs professeurs ou répétiteurs et en mettant en application leurs conseils, et d'autre part les chorégraphes ne créent pas *ex nihilo* mais, dans un travail souvent commun, mettent en relation les propositions individuelles des danseurs, les rassemblent, les suppriment, ordonnent des séquences de mouvement qui préexistent à leurs intentions et les nourrissent, les influencent, orientent leur travail pour finalement constituer une composition dotée de certaines formes et d'une certaine structure. L'unicité d'une œuvre chorégraphique tient à la manière dont son ou ses auteur(s) agence(nt) ces éléments à un moment donné dans un certain contexte. Le *contexte* dans lequel et le *public* pour lequel sont manifestées les propriétés expressives en tant que dispositions des danseurs à agir et à réagir sont indispensables et pertinents pour la compréhension de la danse. Les gestes expressifs

que les danseurs sont amenés à effectuer dépendent d'un tel cadre qui rend leur art significatif pour eux et pour les spectateurs.

S'il est juste qu'il vaut mieux expliquer les propriétés expressives et la signification de la danse en reliant les processus de création, d'exécution ou d'interprétation aux contextes déterminants dans lesquels ils s'inscrivent plutôt qu'en cherchant à les relier à une volonté ou à des intentions qui les causent, une analyse des mouvements dansés en tant que manifestations de « puissances actives et passives », de capacités et de dispositions peut sans doute être utile à la caractérisation de ces relations contextuelles. Une étude des mouvements physiques en tant qu'ils sont issus de puissances actives et passives nous mènera à soutenir que les styles chorégraphiques, les styles personnels et les interprétations diffèrent entre eux selon les manières dont les danseurs emploient ces capacités et dispositions. Sont particulièrement concernés par cette analyse les styles de danse contemporaine ou actuelle occidentale dont les mouvements de déséquilibre, de chute, de « rebond », les tours, les courses et les sauts requièrent un usage relâché du poids du corps et un abandon à la force d'inertie qui suit les élans. Une grande partie de ces styles comporte une dimension passive dont la présence était plus réduite, voire nulle, dans le ballet classique connu pour sa quête d'élévation, de légèreté et d'apesanteur. En vue de soutenir que la danse n'est ni un ensemble de conventions techniques et stylistiques choisies de façon absolument libre, ni une expression naturelle soumise à des causes purement physiques, cette conception en termes de propriétés basiques puis de qualités esthétiques espère à la fois éclairer le problème des différences expressives et assurer une continuité entre l'expressivité des danseurs et les styles chorégraphiques.

7. 2. Le mouvement dansé comme manifestation de puissances actives et passives ou de capacités et de dispositions, physiques et esthétiques.

Il est tout aussi impossible à l'homme de fabriquer des choses naturelles que de créer la vérité. L'homme peut créer des artifices et des simulacres. Au mieux de ses capacités, il est capable de découvrir la voie de la nature, et devient apte à vivre et à exprimer la vérité.

Emily Bishop ³⁶⁸

7. 2. 1. Que sont les puissances actives et passives ?

Une distinction conceptuelle féconde pour l'analyse des mouvements physiques et esthétiques de la danse et des relations qu'ils ont avec les contextes qui les déterminent en partie est celle entre les puissances actives et les puissances passives, que nous nommerons aussi respectivement capacités et dispositions. Dans certains passages de la *Métaphysique*, Aristote propose des définitions de la puissance en général. Ce qui est puissant est « ce qui peut quelque chose, et à un moment donné, et de certaine façon » ³⁶⁹, ou encore, « *puissant (...)* s'entend (...) de ce qui a la propriété naturelle de mouvoir une autre chose, ou d'être mû par une autre chose, soit mouvement proprement dit, soit mouvement de telle sorte (...) » ³⁷⁰. La puissance passive, en particulier, ou le pouvoir passif, est le « pouvoir de quelque chose d'être affecté par autre chose d'une certaine manière » ³⁷¹, résume Karlsson dans l'article où il critique la conception de Dretske que nous avons présentée dans le chapitre 6. Aristote définit ainsi la puissance passive : « On appelle *puissance* le principe du mouvement ou du changement, qui est dans un autre être, ou dans le même être en tant qu'autre. (...) C'est aussi la faculté d'être changé ou mû par un autre être, ou par soi-même en tant qu'autre (...) » ³⁷². Un exemple de puissance par laquelle une chose subit une modification est celui du bois brûlé par le feu. D'autres exemples de puissance passive sont proposés par Karlsson : un morceau de

³⁶⁸ Bishop Emily in Shawn Ted, *Chaque petit mouvement*, op. cit. p. 64.

³⁶⁹ Aristote, *La Métaphysique*, op. cit. tome II, p. 496.

³⁷⁰ *Ibid.* p. 499.

³⁷¹ Karlsson, art. cit. p. 64.

³⁷² Aristote, op. cit., Tome I, p. 283-284.

fer attiré par un aimant, un ballon de football dans lequel frappe un joueur et un mulot emporté par un hibou. Tandis que l'aimant, le joueur et le hibou sont ici des agents, les mouvements du morceau de fer, du ballon et du mulot sont passifs. « Ils n'agissent pas, mais on agit sur eux ; être attiré, frappé et emporté ne sont évidemment pas des choses qu'ils font, mais des choses qui leur arrivent » écrit Karlsson ³⁷³.

L'importante différence avec la théorie de Dretske précédemment discutée est que ce pouvoir d'être affecté est *intrinsèque*, ou du moins propre à ces choses ou êtres. L'attraction du morceau de fer par un aimant n'est pas due à la seule action de l'aimant mais dépend d'un pouvoir passif du fer, d'une certaine propriété de ce matériau, c'est-à-dire de sa susceptibilité ou disposition à être attiré par l'aimant (une propriété que ne possèdent ni le cuivre ni l'aluminium). On ne peut pourtant parler, comme s'il s'agissait d'une véritable activité, d'un *comportement* du ballon, du morceau de fer et du mulot. « L'*activité* ne devrait pas être attribuée sur la base de l'exercice d'un pouvoir *passif* », objecte Karlsson. Cela serait paradoxal. Et il poursuit : « un sujet agit ou fait quelque chose, par opposition au fait qu'on agisse sur lui ou qu'il lui arrive quelque chose, dans la mesure où son mouvement est provoqué par l'exercice d'un pouvoir actif : un pouvoir de faire plutôt que d'être affecté, une capacité plutôt qu'une susceptibilité ³⁷⁴ ». Ce qui est valable pour la matière, qu'elle soit minérale, animale ou artefactuelle, l'est aussi pour le corps humain, quoique de manière plus complexe.

La thèse défendue ici est que dans une large mesure, la pratique et l'art de la danse consistent en l'expérience, la manifestation physique et esthétique et l'appréciation de puissances actives et passives, ou de capacités à agir et de dispositions à se laisser affecter et à réagir.

7. 2. 1. 1. La vision péjorative de la passivité.

Cette thèse suppose d'aller à l'encontre de la réputation généralement mauvaise de la passivité, laquelle entretient une relation ambiguë et paradoxale avec la subjectivité. Associée au terme classique de « passions », la passivité implique le plus souvent que les émotions échappent à notre contrôle et prennent le dessus de notre conscience *contre notre volonté*. À moins de considérer, à l'instar de Jean-Paul Sartre, que les émotions ne sont pas passives mais choisies et qu'elles expriment notre moi le plus actif, la passivité

³⁷³ Karlsson, art. cit. p. 63.

³⁷⁴ *Ibid.* p. 64.

des émotions est souvent considérée comme analogue à la passivité de la perception et suggère que la façon dont est le monde n'est pas en notre pouvoir : nous ne pouvons pas choisir arbitrairement de faire l'expérience d'une émotion. Pour ces raisons, la passivité sous toutes ses formes est un adversaire à combattre dans l'espoir de conquérir la liberté, d'atteindre la sagesse et de connaître la vérité.

Le corps comme instrument artistique de la danse devrait lui aussi fuir toute passivité. Intensivement exercé à produire les gestes les plus difficiles et sophistiqués, au prix d'efforts douloureux du danseur pour s'opposer à ses tendances naturelles, s'arracher à l'inertie et à la pesanteur et forcer la souplesse de ses articulations et l'étirement de ses muscles, le corps dansant, jamais au repos, est même le comble et l'apothéose de l'activité. L'art du danseur consiste à acquérir une parfaite maîtrise de mouvements corporels complexes. Dès lors, comment l'expression chorégraphique pourrait-elle être sérieusement considérée comme naturelle, ou pire, passive ? Quelle place peut bien avoir la passivité dans le déploiement de gestes techniques savamment élaborés ?

7. 2. 1. 2. Contre la dichotomie activité/passivité, l'aspect physique du mouvement dans la technique.

Sans rejeter l'idée que la liberté de création et d'exécution chorégraphiques se conquiert au prix d'efforts pour lutter contre diverses puissances passives et forces d'inertie, nous soutenons que la danse ne peut être justement analysée sans une reconnaissance de la part de passivité et de réceptivité qui la constitue, tant sur le plan physique que sur le plan esthétique. Nos précédentes remarques sur les indications, observations, corrections et suggestions de personnes compétentes sans lesquelles les danseurs ne pourraient acquérir et développer leur art valent aussi pour des éléments divers qui agissent comme des contraintes partielles sur la pratique de la danse. Il faut commencer par montrer l'importance de l'usage d'une forme de passivité basique propre au corps des danseurs. Même si en tant que spectateurs nous ne percevons pas avec précision chacune des différents étapes du geste expressif – la partie du corps qui initie le mouvement, la façon dont elle l'initie, etc., nous appréhendons des propriétés dans lesquelles les puissances ou dispositions passives des danseurs jouent un rôle.

Ce qui nous fascine dans certains styles de danse semble tenir à ce pouvoir d'exemplifier à un haut degré de complexité un mixte d'activité et de passivité. Afin de

saisir cela, nous pouvons commencer par considérer le niveau des propriétés « basiques ». Représentons-nous le corps dansant comme ayant à la fois des caractéristiques actives semblables à celles de l'aimant, du hibou, du footballeur *et* des propriétés passives comme celles du morceau de fer, du mulot et du ballon : ses mouvements issus de pouvoirs actifs sont d'une nature comparable à la frappe du footballeur dans le ballon, au mouvement du hibou saisissant sa proie et à l'action de l'aimant tandis que ses mouvements dérivés de pouvoirs passifs sont semblables à ceux du morceau de fer attiré par l'aimant, du mulot saisi par son prédateur et du ballon.

À ce niveau, les catégories d'activité et de passivité caractérisent les propriétés « purement physiques » du mouvement : l'énergie, le poids du corps, ou la force d'inertie sont de telles propriétés de base. Un danseur est capable de contrôler son énergie de façon active ou d'effectuer des mouvements plutôt passifs dus au poids ou à la force d'inertie. Tout mouvement qui cède à la force de gravité comporte une importante part de passivité : lors d'un saut par exemple, le fait de retomber sur le sol n'est pas proprement imputable à une activité du corps du danseur, et les mouvements de ses bras ballants suivant les rotations de son buste ne semblent pas plus actifs. Le poids est parmi les quatre facteurs du mouvement énumérés par Rudolf Laban (poids, espace, temps, énergie) celui qui constitue sans doute, en danse, l'élément de passivité le plus important. L'inertie du poids est en effet indispensable à l'effectuation et à la qualité de nombreux mouvements relâchés des bras et du buste, mais aussi dans les déséquilibres, les chutes, ou les mouvements dits de « rebond » du haut du corps sur les pliés des jambes. La plupart des mouvements du corps ou de ses parties qui cèdent au poids ou à la force d'inertie sont attribuables à une forme de passivité plutôt qu'à une activité.

Le plus souvent, l'activité et la passivité des mouvements ne sont pas clairement discernables : un bon nombre de techniques de danse contemporaine, dont celles inspirées de Doris Humphrey et de José Limon ³⁷⁵, exigent la maîtrise constante d'un mixte d'activité motrice et d'une utilisation plus passive du poids du corps. En outre, l'obtention d'une attitude la plus relâchée possible, grâce à ce que l'on appelle les *release techniques*, fait l'objet d'un travail préalable essentiel à la juste qualité de cet usage du poids dans la danse. De nombreux mouvements ainsi que de nombreuses qualités de

³⁷⁵ Doris Humphrey (1895-1958) est la danseuse et chorégraphe américaine qui en plus d'avoir utilisé les notions de « chorégraphie », de « chorégraphe » et d'avoir fait apparaître les groupes « non-hiérarchisés » de danseurs, a créé la technique du « Fall and Recovery », utilisant l'équilibre, le déséquilibre et divers mouvements rythmiques de chute et de rétablissement. Cette technique fondée sur le rôle du poids du corps, toujours largement enseignée aujourd'hui, s'est développée et répandue grâce à José Arcadio Limon (1908-1972), danseur et chorégraphe américain d'origine mexicaine qui a suivi l'enseignement de Humphrey.

mouvement ne sont rendus possibles que grâce à cette faculté de sentir et d'utiliser de diverses manières le poids du corps.

7. 2. 1. 3. Le « pré-mouvement ».

Le rapport du corps à la gravité que nous qualifions ici de « passif » est une réalité si importante dans le monde de la danse qu'elle y est nommée par le terme de « pré-mouvement »³⁷⁶. Imperceptible par le danseur lui-même, le pré-mouvement détermine l'état de tension du corps et la qualité expressive des gestes qui vont être exécutés. Ainsi, une posture immobile traduit, sans que cela soit nécessairement voulu, l'expressivité particulière du rapport de chacun au poids et à la gravité. Les muscles dits « gravitaires » chargés d'organiser notre posture et d'assurer notre équilibre échappent en grande partie à la volonté³⁷⁷ ; ils nous permettent simplement de nous tenir debout ou assis sans avoir à y penser. Ils enregistreraient aussi nos changements d'état émotionnel et affectif et permettraient d'expliquer que toute modification de notre posture a une incidence sur notre état émotionnel, et que réciproquement, tout changement affectif entraîne une modification, même imperceptible, de notre posture.

Ces muscles gravitaires chargés d'assurer notre équilibre anticipent chacun de nos gestes. Par exemple, si je veux tendre un bras devant moi, le premier muscle qui entre en action avant même que le bras ne bouge, est le muscle du mollet : celui-ci anticipe la déstabilisation que va provoquer le poids du bras vers l'avant. Le pré-mouvement agit sur l'organisation gravitaire, c'est-à-dire sur la façon dont le danseur organise sa posture pour se tenir debout et répondre à la loi de la pesanteur dans cette position. La contraction du mollet qui prépare à l'insu du danseur le mouvement de son bras sera plus ou moins forte et changera donc l'effet perçu. La qualité du pré-mouvement permettrait d'expliquer qu'une figure gestuelle puisse avoir des effets différents. Malgré l'intention de Fred Astaire et de Gene Kelly de produire les mêmes gestes, l'anticipation ou l'attaque de chacun des gestes –le pré-mouvement- n'est pas la même chez l'un et chez l'autre, ce qui explique leurs différences expressives.

³⁷⁶ Godard H., « Le geste et sa perception », *in op. cit.* 2002, p. 236.

³⁷⁷ *Ibid.*, p. 236.

7. 2. 1. 4. Faire et laisser-faire.

Ainsi, dès son apprentissage technique, la danse est un ensemble d'actions, mais aussi de *réactions* : apprendre un adage, une succession de sauts, ou une variation implique généralement d'enchaîner et de lier les mouvements les uns aux autres, de sorte que chaque mouvement soit une réaction au mouvement précédent. Par exemple, deux réactions possibles à un déséquilibre consistent à se laisser rouler au sol ou au contraire à rétablir une marche ou une course. La plupart des danseurs de styles contemporains s'exercent à sentir et à utiliser l'inertie qui suit les élans, c'est-à-dire les répercussions passives provoquées par une impulsion active d'une partie du corps sur le reste du corps. Sur ce point, la précision d'Aristote quant au fait que la puissance passive d'une chose ou d'un être n'est pas seulement affectée par une autre chose ou un autre être, mais peut l'être au sein d'un même corps par l'une de ses parties, est très utile pour comprendre la nature de nombreux mouvements dansés. La puissance passive, écrit le philosophe, est « dans l'être passif, le principe du changement qu'il est susceptible de subir par l'action d'un autre être, ou de lui-même en tant qu'autre »³⁷⁸. Ainsi, un danseur A a la puissance d'être mis en mouvement par un autre danseur B qui par exemple le soulève, l'attire vers lui, le repousse ou le fait tourner ; et une partie du corps de A a la puissance d'être modifiée par une autre partie du corps de A, lorsque la rotation du corps est déclenchée par une manière de lancer un bras sur le côté, ou par un mouvement du buste ou de la jambe.

Dans ce type de mouvements, comme lorsqu'un danseur se laisse chuter, le mouvement lui-même est moins un « faire » qu'un « laisser-faire » : même s'il l'a décidé et s'il fait preuve d'une capacité de tourner ou de chuter, le danseur laisse faire le mouvement physique de l'inertie et de son poids. Aucune dimension intentionnelle, volontaire ou décisionnelle de se laisser aller à ce mouvement ne peut faire de cet abandon une activité *entièrement contrôlée*. En d'autres termes, aucun être humain n'est l'*agent* de l'attraction de son corps par la force de gravité. Le plus que l'on puisse « faire » dans le cas d'un tel mouvement de relâchement est de s'entraîner à contrôler *partiellement* la chute. Si l'activité des danseurs n'est pas *absolue*, leur passivité ne l'est bien sûr pas non plus. Au sujet de la notion aristotélicienne de puissance passive, J. Tricot explique qu' « Elle rejoint cette idée que la pure matière (*materia prima*) n'est qu'une limite abstraite, et que seule existe la *materia signata*, déjà pourvue de déterminations positives. La passivité n'est donc pas l'état d'inertie et d'indétermination

³⁷⁸ Aristote, *op. cit.* Tome II p. 484.

absolue ; le patient est en état de pâtre, de répondre par une sorte de connivence aux incitations et aux motions de l'agent ³⁷⁹. »

Cet état de passivité, de réceptivité, ou de susceptibilité du danseur à répondre à des éléments qui l'affectent, l'influencent, l'orientent ou le motivent tant sur le plan physique et technique que sur le plan des perceptions esthétiques et des qualités d'interprétation fait l'objet d'une étude attentive tout au long de ce chapitre et vise l'objectif énoncé plus haut de montrer que la réflexion sur l'action dansée mène à l'adoption d'une théorie compatibiliste de la liberté. L'activité des danseurs ou des chorégraphes ne saurait être convenablement décrite sans une reconnaissance des facteurs qui la déterminent à différents égards. Dès lors, il faut essayer de répondre à quelques questions quant à la nature exacte de ces puissances passives ou de ces dispositions.

7. 2. 2. Dispositions naturelles du corps et propriétés expressives.

Nous avons soutenu que dans tout mouvement principalement causé par le poids du corps (les déséquilibres, les chutes) ou la force d'inertie (les mouvements de rebond du buste sur des pliés, les tours) le danseur expérimentait une passivité qu'il s'entraînait à maîtriser partiellement mais qu'il ne pouvait s'approprier tout à fait. Il est remarquable que cela correspond au mouvement naturel décrit par Aristote : le mouvement dont la source est dans la chose mais qui ne dérive pas de la chose elle-même ³⁸⁰. Par ce type de mouvements, le danseur *éprouve* et nous *donne à voir* cette nature physique qui le caractérise sans lui appartenir. Il ne paraît dès lors pas absurde de parler d'une dimension *naturellement* expressive des danseurs et de leurs mouvements, laquelle consiste à utiliser le poids et l'énergie de manière non seulement active, mais aussi passive.

Les mouvements d'un danseur sont en partie la manifestation de dispositions naturelles de son corps. L'aspect matériel de ce corps, son poids, mais aussi sa taille, la

³⁷⁹ *op. cit.* Tome I, note de J. Tricot, p. 284.

³⁸⁰ Voir Karlsson, art. cit., p. 66. L'auteur fait référence à des extraits de la *Physique* d'Aristote laissant envisager « la possibilité (...) que le mouvement de quelque chose dont la source est dans cette chose ne soit néanmoins pas dérivée de la chose elle-même » (Physics VIII, 4, 245b 12-18). Karlsson ajoute : « Aristote nous dit ensuite que le mouvement qui est naturel mais non dérivé de soi est difficile à discerner, parce que dans de tels cas il est difficile de déterminer l'origine du mouvement. » Et, citant Aristote : « Il est impossible de dire que leur mouvement [naturel] est dérivé d'eux-mêmes : il s'agit d'une caractéristique de la vie, propre aux choses vivantes » (Physics VIII, 4, 255a 5-18).

longueur de ses tendons, sa souplesse musculaire et articulaire sont bien une forme de déterminisme expliquant qu'un danseur retombe nécessairement d'une certaine façon après avoir sauté, ou qu'un mouvement d'inertie suit un élan plus ou moins important, etc.

La compréhension de l'expression dansée comme manifestations de puissances actives et passives requiert de s'intéresser à la notion philosophique en gros équivalente de « disposition » et à la question de sa compatibilité avec la volonté libre.

7. 2. 2. 1. Le statut des dispositions.

En général, les dispositions sont considérées comme des propriétés qui se manifestent dans certaines conditions ³⁸¹. Les états mentaux, les couleurs, les valeurs, et les propriétés font l'objet d'analyses dispositionnelles. Leur expression langagière prend souvent la forme d'un conditionnel : un vase est fragile (disposition) s'il peut se briser en tombant, et sa fragilité ne se manifeste que s'il tombe.

L'art de la danse est fondamentalement, essentiellement dispositionnel : il n'existe qu'à travers ses manifestations physiques, motrices, expressives et esthétiques. Les propriétés expressives de la danse, tout comme la fragilité, la solubilité du sucre dans l'eau, ou l'irascibilité et l'émotivité sont des propriétés qui nécessitent une manifestation. Une œuvre de danse inscrite sur une partition doit faire l'objet d'une interprétation physique et esthétique pour que son expressivité puisse être appréciée. La force, la tonicité, la rapidité et la lenteur, l'élégance et l'ensemble des propriétés expressives littérales ou métaphoriques que nous pouvons attribuer à un danseur et à sa danse doivent se manifester d'une manière ou d'une autre pour être appréhendées.

À cet égard, les propriétés dispositionnelles diffèrent des propriétés catégoriques, qui sont toujours manifestes et n'impliquent pas de conditionnel, telle que la taille ou la forme du corps d'un danseur, ou dans d'autres cas la forme triangulaire d'un objet, la dureté ou le caractère massif d'une table. Soutenir que la danse n'est pas réductible au corps et à ses propriétés catégoriques revient à mettre en évidence que le corps n'est un corps dansant qu'à *condition* de manifester des propriétés chorégraphiques, dispositionnelles, dans des circonstances données : des mouvements d'une certaine

³⁸¹ Les développements qui suivent, au sujet des dispositions, puisent dans l'article de Choi Sungho, « Dispositions », *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, 2006, 2012, disponible en ligne sur : <http://plato.stanford.edu/entries/dispositions/>. Les références aux auteurs cités et à leurs ouvrages figurent dans cet article.

complexité technique, expressifs de propriétés musicales, émotionnelles, véhiculant une signification, etc.

Sur le modèle de l'« Analyse Conditionnelle Simple » (ACS) ³⁸², selon laquelle un verre « fragile » est susceptible de se casser (manifestation) s'il tombe (conditions de manifestation), une définition de l'expressivité comme disposition pourrait être :

« Un danseur est disposé à manifester telle propriété expressive ssi il se mouvait avec expressivité dans le cas où les conditions seraient réunies ».

Pour le dire autrement, « un danseur est « expressif » (a. attribution d'une disposition)/ (b. conditionnel) s'il effectue certains gestes (manifestation) reliés à tel ou tel contexte (conditions de manifestation). Cette définition est inspirée de l'« implication » proposée par Mumford ³⁸³ et que nous adaptons ici à notre sujet :

« Implication » : E (expressif) exprime une disposition ssi il y a association d'une manifestation et de conditions de manifestation telles que, nécessairement, un danseur est E s'il produisait la manifestation dans les conditions de manifestation.

La relation de nécessité conceptuelle entre a et b rendrait compte du fait que les dispositions expressives sont « conditionnelles » par nature. Les propriétés esthétiques d'une œuvre se manifestent dans certaines conditions. Leurs conditions de manifestation incluent des caractéristiques contextuelles globales : « Ce que chaque chorégraphe peut faire est contraint par qui et où il est, à la fois dans l'espace et dans l'histoire » ³⁸⁴ rappelle McFee.

Cependant, le statut exact des propriétés expressives de la danse en tant que manifestations de dispositions exige réflexion, en particulier concernant leur rapport avec la liberté. La grâce, la suavité et l'infinie variété des propriétés expressives sont-elles des dispositions que le danseur possède et qu'il manifeste dès qu'il le veut ? Le caractère « naturel » des dispositions physiques n'implique-t-il pas plutôt un déterminisme incompatible avec la volonté libre ?

³⁸² Cette analyse est développée entre autres philosophes par Ryle G., *The Concept of Mind*, London, Penguin, 1963 ; Goodman N., *Fact, Fiction and Forecast*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1954 ; et Quine W. V., *Word and Object*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1960.

³⁸³ Mumford S., *Dispositions*, Oxford, Oxford University Press, 1998.

³⁸⁴ McFee, *op. cit.* p. 210.

Quelles peuvent bien être alors les conditions de manifestation de dispositions comme la grâce ? Est-il envisageable de les spécifier ? La manifestation du lyrisme, voire celle de la « musicalité » spécifique d'une danse ne requièrent-elles que les actions du danseur ou bien, au moins dans certains cas, l'influence d'une musique et dès lors une disposition du danseur à *être affecté* par elle ?

Si, comme nous le pensons, les dispositions ne se réduisent pas à leur base physique, « catégorique » et causale, quel est leur rôle dans la causalité ? Autrement dit, les dispositions sont-elles des causes des actions expressives ? Le fait pour un danseur d'être raffiné et délicat ne serait alors que le simple effet de dispositions se manifestant dès que certaines conditions sont réunies. Soutenir que les dispositions, dans certaines conditions, causent leurs manifestations ne revient-il pas à tomber dans un déterminisme radicalement opposé aux conceptions de la liberté absolue évoquées au début de ce chapitre ?

7. 2. 2. 2. La question du pouvoir causal des dispositions et de leur réduction aux propriétés de base.

Certains philosophes, dont J. L. Mackie et D. M. Armstrong plaident en faveur de l'identité des dispositions avec leurs bases causales catégoriques ³⁸⁵. Le principal argument développé par Mackie articule ces deux positions : si les dispositions sont identiques à leurs bases, c'est parce qu'elles sont par nature des propriétés causales. Notre attribution d'une disposition à un objet est vraie seulement si l'objet produisait la manifestation de la disposition dans les conditions de manifestations requises. Attribuer une disposition à un objet c'est attribuer une propriété catégorique (peut-être inconnue) qui causerait la manifestation dans les conditions requises. La fragilité d'un vase s'explique par le rapport entre sa constitution matérielle et le fait qu'il se brise dans certaines circonstances. De même, la grâce d'un danseur s'explique par sa constitution corporelle particulière jointe au fait qu'il se meuve de certaines façons dans certains contextes.

Cependant, en supposant que la grâce et de manière générale les propriétés expressives en tant que manifestations de dispositions ne pourraient pas être réduites

³⁸⁵ Mackie J. L., *Truth, Probability and Paradox*, Oxford, Oxford University Press, 1973 ; et « Dispositions, Grounds and Causes », *Synthese* 34, 1977, pp. 361-370 ; et Armstrong D. M., Martin C. B., Place U. T., *Dispositions : A Debate*, London, Routledge, 1996, ch. 3.

ou considérées comme identiques aux propriétés catégoriques des corps physiques des danseurs, alors l'argument de Mackie montrerait que les dispositions n'ont pas de pouvoir causal. L'inefficacité causale des dispositions ³⁸⁶ est la conséquence de deux thèses concernant la relation entre les dispositions et les propriétés catégoriques :

- La thèse selon laquelle toute disposition (ex. la fragilité, la grâce) doit avoir une base causale (c'est-à-dire, les propriétés basiques du matériau) qui est une explication suffisante de la cassure. Les *autres* propriétés de l'objet (les propriétés dispositionnelles, survenantes, telles que la fragilité ou la grâce) ne « font » rien ou n'ont pas de pouvoir causal.
- La thèse selon laquelle les dispositions sont distinctes de leurs bases causales. D'après cette thèse la disposition est une de ces *autres* propriétés, donc la disposition ne fait rien.

Puisque par hypothèse c'est la base causale de la disposition qui est la condition suffisante opérante pour la manifestation de la disposition, la disposition elle-même, bien que sa possession soit suffisante dans les circonstances de sa manifestation, est une condition suffisante inopérante, et n'est donc pas une cause. Les dispositions et capacités physiques d'un danseur dans certaines conditions causeraient des mouvements harmonieux sans qu'aucun rôle ne soit joué par les dispositions et les vertus esthétiques de l'interprète à percevoir, à identifier, à être ému par les propriétés musicales et à établir des comparaisons, manifester des préférences et des sélections raisonnées de certaines d'entre elles.

Dans les développements qui suivent, nous argumenterons en faveur d'une conception médiane entre ces deux thèses opposées. D'une part, les propriétés expressives ne sont pas les effets de relations causales constantes et strictement physiques du corps du danseur avec des éléments contextuels déterminants. D'autre part, les dispositions ne sont pas absolument exemptes de pouvoir causal. Les dispositions dépendent de leur base catégorique sans s'y réduire totalement, et elles ont un pouvoir causal non absolu, mais relatif, en raison aussi bien du rôle du contexte que de celui de la volonté libre dans leur manifestation. C'est en montrant que des dispositions esthétiques telles que « gracieux » ou « harmonieux » *dépendent* des corps *sans s'y réduire complètement* (elles requièrent un contexte, un public, et nous le verrons,

³⁸⁶ Cette thèse est soutenue par Prior E., Pargetter R., Jackson F., « Three Theses about Dispositions », *American Philosophical Quarterly*, 19, 1982, p. 251-257.

la convocation de choix rationnels, de raisons) que nous pouvons mettre en évidence le caractère partiel de leur pouvoir causal.

7. 2. 2. 3. La survenance des propriétés chorégraphiques sur les dispositions physiques.

Nous allons donc tenter de montrer que les dispositions ne se réduisent pas à leur base catégorique, en étendant aux propriétés esthétiques ou survenantes de la danse les idées développées précédemment au sujet de ses propriétés physiques ou basiques. D'abord, un échelonnage des catégories d'activité et de passivité à différents niveaux de description permet de montrer comment les caractéristiques physiques du mouvement des corps peuvent faire survenir certaines caractéristiques esthétiques du geste dansé, c'est-à-dire précisément de montrer comment l'usage de certaines capacités et dispositions corporelles peut avoir un rôle causal dans les manifestations expressives. Nous ajouterons par la suite que ces propriétés esthétiques engagent des dispositions qui ne se résument pas à de strictes relations de causalité entre des corps et des contextes, mais supposent des composantes rationnelles. La relation logique et descriptive de survenance entre des propriétés de base et des propriétés esthétiques a déjà été exposée dans le premier chapitre, dans la section consacrée au réalisme esthétique. Utilisée pour décrire le rapport entre les états mentaux et les états physiques, elle l'est aussi pour caractériser le statut des propriétés esthétiques, tous arts confondus. Ici, il s'agit de la spécifier davantage en l'associant à la description du fonctionnement de la danse par l'exercice des puissances actives et passives. L'usage de ces puissances du corps humain aide en effet à rendre compte des différences expressives entre les styles chorégraphiques. En fonction de l'importance de la place qui leur est accordée, l'activité et la passivité donnent lieu à des mouvements techniques et stylistiques qui procurent aux danseurs des *sensations* kinesthésiques aussi différentes que le sont leurs *effets visuels* pour les spectateurs.

La description très sommaire qui suit ne vise qu'à rendre compte de la façon dont les propriétés physiques du mouvement peuvent contribuer à générer des propriétés esthétiques (expressives et stylistiques) de différentes sortes. Pour l'introduire brièvement, la technique de la danse classique privilégie largement l'apprentissage et la maîtrise de pouvoirs actifs : les mouvements, tout en action, en élévation et en contrôle, ne cessent de se soustraire au poids, dans une lutte *sans relâche* contre la gravité. Cette

gestuelle extrêmement active est particulièrement adaptée à l'expression de certains thèmes plutôt légers, au sens propre comme au figuré ³⁸⁷ (bien qu'elle ne s'y limite pas). Lorsque certains danseurs s'en sont lassés, entre autres raisons parce que son pouvoir expressif leur semblait limité ³⁸⁸, ils ont progressivement introduit des tendances opposées de mouvement en accordant notamment une plus grande importance aux pouvoirs passifs par une utilisation relâchée du poids. Ainsi sont apparus les techniques et les styles modernes puis contemporains avec toutes les nouvelles propriétés qu'ils exemplifient, dont une certaine gravité, littérale comme métaphorique. La danse fait alors l'objet de descriptions esthétiques variées : nous faisons l'éloge d'un style classique gracieux, élégant et éthéré mais admirons un style contemporain impétueux, risqué, périlleux. Il semble que la nature des propriétés esthétiques de la danse comme art dépende partiellement d'un usage mesuré des puissances actives et passives de mouvement physique.

7. 2. 2. 4. Les propriétés expressives comme dispositions à agir et à réagir.

Le point important est que cet usage n'est pas strictement physique ; il est aussi esthétique. En plus d'utiliser activement ou passivement le poids de leur corps et la force d'inertie de leurs mouvements, c'est-à-dire en y résistant ou au contraire en s'y laissant aller, les danseurs peuvent se laisser affecter et guider par les caractéristiques esthétiques de la musique par exemple, ou bien agir en opposition à elles ou indépendamment d'elles. Pour une grande part, la pratique et l'art de la danse requièrent une capacité à écouter et repérer des structures musicales et à y répondre par des mouvements. Même si nous en verrons les limites, une analogie inspirée d'Aristote pourrait consister à dire que la musique a la puissance active de mettre le danseur en mouvement, et le danseur la puissance passive d'être mis en mouvement par

³⁸⁷ Catherine Elgin développe cette idée dans : Elgin C. Z., art. cit., 2010.

³⁸⁸ Armelagos et Sirridge écrivent : « Nous pourrions alors supposer que les danseurs ont rejeté le ballet traditionnel parce qu'ils n'ont pas aimé ou ont été incapables de tolérer le caractère limité du potentiel expressif relatif au choix habituel des thèmes abordés », *in* art. cit., 1977, p. 21. Pour les auteurs cependant, le ballet classique n'a pas de telle limitation, mais fait notamment un usage plus étendu du mime et des costumes afin d'élargir le panel des effets expressifs souhaités. On pourrait leur objecter que cette façon d'utiliser les *costumes* pour faire varier l'expressivité montre précisément qu'il existe bien une certaine limitation expressive des *mouvements* du ballet eux-mêmes.

la musique, d'une manière semblable au rapport entre la puissance active du feu sur la puissance passive du bois. De nombreux mouvements improvisés ou chorégraphiés dépendent d'œuvres musicales : leurs qualités sont étroitement liées aux propriétés musicales qui les inspirent. Ainsi, une musique douce et gaie ou bien triste et plaintive a le pouvoir d'insuffler aux mouvements dansés ses qualités rythmiques et mélodiques nuancées. Son pouvoir est même plus grand, puisque la musique n'influence pas seulement les *qualités* des mouvements, mais détermine les *mouvements* eux-mêmes, comme le soutiennent Noel Carroll et Margaret Moore ³⁸⁹. Dans certaines danses en effet, les tours, les mouvements de bras, les sauts et bien d'autres gestes sont l'incarnation ou le reflet de mouvements musicaux. Dans ces cas, la danse exemplifie un pouvoir d'être affecté par la musique. Il semble dès lors approprié de la décrire comme dérivant d'une puissance passive ou d'une disposition à répondre à certaines propriétés musicales (des rythmes, des mélodies, des nuances, etc.). Pour autant, la danse n'est pas toujours illustrative de la musique, mais agit parfois en rupture par rapport à une mélodie, ou simplement de manière tout à fait indépendante, comme en attestent bien des pièces de Merce Cunningham conçues séparément des compositions de John Cage auxquelles elles sont pourtant associées.

7. 2. 3. Orientation conative et orientation cognitive, perception active et passive.

Les principaux problèmes soulevés par la notion d'expression dérivent en partie de notre tendance à la considérer comme un acte, un mouvement ou un processus volontaire à sens unique qui irait de l'esprit vers le monde. Nous raisonnons en termes de ce qu'un chorégraphe ou un danseur veut exprimer, et nous faisons comme si les mouvements de sa danse n'étaient que l'extériorisation et la manifestation de ses états mentaux. Mais la distinction entre l'orientation conative et l'orientation cognitive, utilisée notamment dans les théories de la perception, permet de développer l'idée selon laquelle l'expression n'est pas un phénomène strictement actif, subjectif ou projectif. De même que la perception n'est pas une simple réception passive des éléments du monde venant affecter l'esprit mais comporte une part d'activité, l'expression mêle deux types d'orientation.

³⁸⁹ Carroll N., Moore M., « La communication kinesthésique, par la danse, avec la musique », in Beauquel, Pouivet (dir.), *op. cit.* 2010.

Cette différenciation peut être illustrée par une question posée par Platon, à propos de la nature de la piété mais qui peut s'étendre aux valeurs en général : désirons-nous X parce que X est désirable, ou considérons-nous X comme désirable simplement parce que nous le désirons ? En gros, la première partie de l'alternative est objectiviste (le désir dépend d'une propriété de l'objet. C'est l'orientation cognitive, caractérisée par une adaptation de l'esprit au monde (« mind-to-world direction of fit »). La seconde alternative est subjectiviste (le désir dépend du sujet). C'est l'orientation conative, caractérisée par une direction d'adaptation ou d'ajustement inverse (« world-to-mind direction of fit ») : nous voulons ou désirons ce qui n'existe pas encore, et le désir ou la volonté est satisfait(e) si le monde nous offre ce que nous voulons ³⁹⁰.

Nous affirmons que l'expression dansée implique la coexistence et la manifestation de ces deux directions d'adaptation, en une sorte de boucle : monde → corps-esprit → monde (« world-to-bodymind-to-world »). Par le mouvement, un danseur manifeste sa sensibilité aux éléments qu'il exprime. Nous sommes moins touchés par un danseur répétant consciencieusement un enchaînement routinier que par un interprète capable de s'abandonner, de se laisser affecter par l'œuvre qu'il interprète, le rôle qu'il incarne, ou le contexte dans lequel il agit. Ainsi ces remarques valent-elles aussi bien pour la technique et la création chorégraphique que pour les qualités d'interprétation des danseurs.

7. 2. 3. 1. Émotion mue, mouvement ému : les dispositions émotionnelles.

*Je travaille sur l'entraînement, car si la liberté du geste est là, toute la vie revient ;
comme pour un guitariste qui parce qu'il connaît si bien son instrument, a la liberté de se
laisser envahir par ses émotions.*

Un danseur.

La plupart du temps, les deux manières, actives et passives, d'utiliser le mouvement sont quasiment simultanées, comme le fait remarquer une danseuse en évoquant la difficulté et le plaisir de parvenir à un niveau permettant de « contrôler le

³⁹⁰ Voir de Sousa R., « *Emotion* », Stanford Encyclopedia of Philosophy, 2003, 2010, 6 : « Perceptual Theories ».

fait d'être hors de contrôle³⁹¹ ». L'interprétation ne se limite pas à effectuer des prouesses techniques de manière mécanique et automatique mais requiert de se mettre au service des œuvres en manifestant des dispositions à se laisser conduire, animer, mouvoir, émouvoir, habiter par leurs propriétés. Sans cela, une exécution dansée s'apparenterait à la récitation monotone d'un poème. Ce qu'un amateur d'art chorégraphique attend généralement des danseurs n'est pas seulement d'être impressionné par la démonstration de leurs puissances actives, de leurs capacités à exécuter des enchaînements de mouvements précis, parfaitement mémorisés et maîtrisés : il espère aussi être surpris, touché, ému par les œuvres interprétées. Les mouvements et leurs qualités doivent donner le sentiment que les danseurs se surprennent eux-mêmes, s'émeuvent, quand bien même l'émotion qu'ils transmettent (disons, la crainte, l'effroi ou la colère) est sans rapport avec celle qu'ils éprouvent (la joie ou le plaisir de danser).

Ceci suppose parfois de leur part quelque chose de plus que le contrôle et la technique irréprochables. Dans les relations – faites aussi bien d'actions que de *réactions* et de *réponses* – des danseurs à un contexte spécifique, une sorte particulière de puissances passives et actives peut jouer un rôle de premier plan : les dispositions émotionnelles. Pour reprendre l'exemple le plus évident, les propriétés émotionnelles de la musique peuvent être des puissances actives suscitant les dispositions émotionnelles et les mouvements des danseurs, lesquels provoquent à leur tour les puissances passives ou les émotions des spectateurs. Ces propriétés musicales peuvent donner aux gestes leur impulsion, leur intensité, influencer leur enchaînement, leur direction, leur qualité, et faire ainsi partie des éléments cruciaux de l'appréhension, de la compréhension et de l'évaluation de la danse par les spectateurs. Dans *Danzon* (1995) de Pina Bausch, le solo de Dominique Mercy sur la voix de La Callas est un exemple parmi bien d'autres d'interprétation que nous pourrions qualifier de « mouvement ému », ou « d'émotion mue ». L'interprète y semble être mis en mouvement autant qu'il se meut lui-même ; ses pas et ses gestes, visiblement contrôlés, sont aussi et simultanément insufflés d'une charge émotionnelle intense, même si ce qu'il éprouve est le simple plaisir de l'exécution. La technique d'un danseur ou d'un chorégraphe ne doit pas l'empêcher de se laisser déterminer par les caractéristiques de l'œuvre, et par ses

³⁹¹ Hilton Rebecca, in « A Dancing Consciousness », entretien avec Bryan Smith, in Carter A., *op. cit.* 1998, p. 75. La danseuse affirme : « J'aime être hors de contrôle, mais en contrôle d'être hors de contrôle. » (« I like to be out of control, but in control of being out of control. »)

propres sensations et émotions, mais au contraire le rendre capable de s'y montrer réceptif et de les servir.

7. 2. 3. 2. L'actualisation de la puissance, l'acquisition des capacités, la maîtrise optimale d'une activité.

En effet, la capacité d'un interprète à mettre parfaitement *les moyens qu'il maîtrise* au service d'intuitions ou d'émotions dont il n'est pas le maître, mais aussi d'éléments contextuels, augmentent au fur et à mesure de ses progrès techniques. De ce point de vue, l'acquisition d'une disposition ou l'actualisation d'une puissance est révélatrice du mixte d'activité et de passivité que nous nous attachons à décrire dans ce chapitre : dans la mesure où il ne lui est plus nécessaire de se concentrer intensément sur la correction de sa technique ou le contrôle de ses gestes, le danseur peut se vouer davantage à l'interprétation de l'œuvre, en passant en quelque sorte à un régime supérieur d'activité³⁹². Il peut alors laisser agir des facultés, des ressources et des forces qu'il ne connaît pas.

Ce moment essentiel où les choses semblent « se faire toutes seules », sans que l'on sache exactement comment, s'observe dans l'apprentissage des activités les plus simples comme dans celui des plus complexes. Le moment où un enfant parvient à faire du vélo sur deux roues, à nager ou à « savoir sa leçon », le moment où le déchiffrement laborieux d'une partition devient de la musique et celui où l'effort pénible pour effectuer un développé de la jambe donne lieu à un geste facile et gracieux correspondent au passage aristotélicien de la puissance à l'acte³⁹³. Ils renvoient aussi aux notions de connaissance pratique et de connaissance sans observation décrites par Anscombe et abordées dans le chapitre précédent de cette étude³⁹⁴. Ces notions caractérisent le fait qu'un pianiste,

³⁹² Pour une analyse des différents régimes d'activité décrits par Tchouang-Tseu, voir Billeter, *op. cit.* p. 61.

³⁹³ Voir également Billeter, *op. cit.* p. 57.

³⁹⁴ Par ailleurs, au sujet de la connaissance sans observation et des inspirations thomistes d'Elizabeth Anscombe, V. Descombes mentionne, dans une note de la préface de *L'intention* la suggestion de Peter Geach selon laquelle la philosophe a vraisemblablement à l'esprit la doctrine théologique établissant une analogie entre « la connaissance que le Créateur a de ses créatures, non pas dans la science d'un mathématicien ou d'un astronome, mais dans le savoir d'un pianiste qui connaît ses propres opérations sans avoir à les observer » (*op. cit.* p. 18). Ce type de connaissance sans observation permettrait en effet de comprendre le « paradoxe apparent que présente la notion (thomiste) d'un agent qui sait ce qui se produit (à présent) et ce qui se produira (le moment venu) dans le monde extérieur et qui le sait d'un savoir qu'il possède, non

par exemple, parce qu'il connaît bien ses propres opérations et sa technique, puisse les exercer sans avoir à les observer. Cette absence d'observation est le propre du savoir pratique, et le distingue en cela de la connaissance spéculative : « Habituellement, quelqu'un qui fait ou qui dirige quelque chose fait usage de ses sens ; ou, s'il est l'exécutant, ses sens l'informent de ce qui se passe. Bien entendu, cette connaissance est toujours « spéculative », par opposition à « pratique »³⁹⁵. » D'après Billeter, cet « *oubli* » de la technique résulte de la maîtrise d'une activité³⁹⁶. Au contrôle des mouvements « se substitue un « fonctionnement des choses » beaucoup plus complet qui, prenant le relais *abolit l'effort*. Ses facultés connues et inconnues se combinent de façon à agir dans le sens désiré, et dont l'action conjuguée s'impose avec le caractère de la nécessité³⁹⁷. » La description que donne le chef d'orchestre Sergiu Célibidache de l'interprétation musicale est significative à cet égard :

Il ne suffit pas de savoir où poser les doigts sur un instrument, il faut entendre les sons *avant* de les jouer (...) On est à la fois *actif et passif*, on ne cherche rien, on laisse seulement le miracle se produire (...) C'est une chose indéfinissable, on ne peut rien faire d'autre que *la laisser se produire, ou la laisser venir*. On essaie juste d'empêcher ce qui pourrait y faire obstacle³⁹⁸.

De la même manière que Célibidache demande aux musiciens d'« entendre » (en imagination) les notes d'une mélodie *avant* de les jouer, afin que les bons gestes soient effectués et que les notes sonnent juste, un chorégraphe pourrait dire à l'un de ses danseurs : « il ne suffit pas d'exécuter un mouvement pour faire de la danse, il faut sentir son impulsion avant de l'effectuer ». De façon à ce que leurs mouvements ne soient pas vides, mais investis de qualités expressives, les danseurs doivent essayer de sentir des impulsions d'ordre musical, émotionnel, ou plus globalement perceptif et imaginatif.

Un aspect essentiel du travail des danseurs et des chorégraphes consiste à cerner le mieux possible la nature des propriétés qu'ils expriment, afin de trouver la manière la plus appropriée ou, pourrions-nous dire, la plus « transparente » d'effectuer ou de

par l'exercice d'un pouvoir cognitif d'inspection des choses présentes ou futures, mais de cela seul qu'il est la cause (intelligente) des événements en question. » (*op. cit.* Préface, p. 18-19).

³⁹⁵ Anscombe, *op. cit.* p. 151.

³⁹⁶ Billeter, *op. cit.* p. 62.

³⁹⁷ *Ibid.* p. 56.

³⁹⁸ Célibidache Sergiu, propos tirés de *You Don't Do Anything, You Just Let It Evolve*, Jan Schmidt-Garre (dir.), Pars Media Production, co-prod. ZDF, 1992, 2005.

composer les mouvements dansés. Une telle conception, inspirée par le modèle de la perception permet d'esquisser l'idée d'un critère de réussite de l'expression dansée. L'interprétation juste serait cette sorte de point d'aboutissement, cet état qui découle d'un haut degré de contrôle, où le danseur ne fait plus qu'un avec la pratique qu'il exerce, où il engage toutes ses facultés dans son activité, sans réserve. De la même manière que la perception et l'émotion peuvent aspirer à l'objectivité, le succès d'une œuvre ou d'un interprète, sa « justesse » dépendrait d'une exemplification lisible par ses mouvements de propriétés objectives, identifiables. Tandis que des mouvements purement techniques, actifs sont en quelque sorte « vides », dépourvus de signification, des mouvements porteurs de signification le sont par leurs relations manifestes au contexte auquel ils répondent. L'exemplification de ces relations est une condition de compréhension pour le spectateur.

7. 2. 3. 3. Les conditions de manifestation et l'image de la pièce de monnaie.

L'idée que les dispositions expressives requièrent une manifestation, et l'importance dans cette manifestation d'être mis en mouvement par quelque chose peuvent être illustrées en comparant le danseur à une pièce de monnaie que l'on fait tourner. Cette image permet également de rappeler les fameuses notions d'« intégration » ou d'« unification » du corps et de l'esprit dont parlent respectivement De Sousa et Laban, la première étant produite par l'émotion, et la seconde, par le mouvement. Lorsque la pièce est posée sur la table, seule une de ses faces est visible. Supposons que cette face soit le corps du danseur, avec ses propriétés catégoriques, toujours manifestes, tandis que la face cachée est son esprit. Si l'on donne à cette pièce l'impulsion nécessaire pour la faire tourner sur la table (cette impulsion étant la condition de manifestation du mouvement), le mouvement rend ses deux faces visibles simultanément, confondant ainsi le corps et l'esprit du danseur, manifestant ses dispositions physiques, expressives, éventuellement émotionnelles.

Outre l'intérêt de l'émotion et du mouvement pour comprendre la relation du corps et de l'esprit, cette comparaison espère éclairer la nature dispositionnelle des propriétés expressives (c'est-à-dire le fait que ces propriétés nécessitent une manifestation) en montrant ceci : afin de tourner, il est nécessaire que la pièce reçoive

l'impulsion qu'on lui donne et qui la maintient en mouvement. L'art du danseur consiste en partie à se rendre le plus sensible ou réceptif possible à toute chose ou toute propriété pouvant agir sur lui comme une telle impulsion : une force purement physique telle qu'une prise d'élan suivie d'un mouvement d'inertie ou la gravité qui rend le corps pesant et le "relie" au centre de la terre, une envie de mouvement suscitée par les déplacements d'autres danseurs, ou encore une émotion suscitée par une mélodie particulière, un souvenir, une idée, etc. En un sens, l'expression consiste pour les danseurs à « être traversés » par quelque chose, à rendre visible et à transmettre grâce aux mouvements physiques les relations physiques, mentales, émotionnelles aux propriétés qu'ils perçoivent et auxquelles ils réagissent et répondent.

7. 2. 4. Dispositions et propriétés « doublement » extrinsèques.

7. 2. 4. 1. La pertinence d'une conception externaliste de la danse.

Les propriétés expressives n'existent pas *en elles-mêmes* : elles supposent la relation à trois termes précédemment décrite, à savoir la manifestation *de* quelque chose, *par* et *pour* quelque chose. La danse manifeste des propriétés dans l'espace et dans le temps *par l'intermédiaire* du mouvement humain. Ce sont bien des propriétés extrinsèques : de même qu'une clef ne manifeste sa disposition à ouvrir une porte que lorsqu'elle est introduite dans la serrure appropriée, ou que la fragilité d'un vase ne se manifeste que lorsque celui-ci est heurté contre une surface extérieure, l'expression d'un artiste n'a lieu (manifestation de sa disposition à être ému et à s'exprimer) que lorsqu'il est ému, ou au moins mis en mouvement par l'objet de l'expression (conditions de manifestation). La mise en mouvement de l'artiste est littérale dans le cas du photographe R. Avedon, lequel se met presque à danser lorsqu'il est ému par les visages photographiés. L'art du portrait est particulièrement pertinent pour illustrer cette « extrinsécité » des propriétés expressives. Certaines personnes ne l'émeuvent pas et ne suscitent pas la manifestation de cette disposition. Le photographe a besoin que son modèle actualise, active sa disposition à être ému : « Parfois je dois photographier des hommes politiques par exemple. Mais alors je ne m'exprime pas : je me retire, j'enregistre seulement ce qui se trouve en face de moi. Mais lorsque je trouve le visage

qui m'émeut (...) alors je peux m'exprimer très facilement ³⁹⁹.» L'émotion du photographe est extrinsèque : elle dépend du sujet photographié. De même, l'expressivité du sujet photographié et les propriétés expressives de l'image qui en découle sont extrinsèques : elles sont des propriétés du sujet et de l'image qui dépendent du regard du photographe, du fait qu'il fixe sur la pellicule tel ou tel trait. Le sujet pourrait ne subir aucun changement de ses propriétés intrinsèques et pourtant ne plus manifester sa disposition expressive : si le photographe n'était pas là pour la provoquer, la percevoir et la capter par la photographie, par exemple. De la même manière que le photographe réalisant un portrait prend les mêmes attitudes que le modèle qui l'inspire afin d'instaurer avec lui une relation lui permettant de comprendre ce qu'il ressent et de le saisir par la photographie, un danseur adopte des mouvements, des gestes et des qualités expressives correspondant aux thèmes qu'il veut exprimer ou aux mouvements musicaux qui guident sa danse. Pour montrer que la source des mouvements dansés est parfois dans la musique, Carroll et Moore utilisent, en la réhabilitant, la notion souvent jugée mystérieuse mais largement utilisée dans le monde de la danse, de « communication kinesthésique » ⁴⁰⁰.

Cette conception externaliste de la danse comme manifestation de manières d'être en relation avec des éléments d'une œuvre qu'il interprète ou, dans le cas d'une improvisation, avec son contexte, affaiblit encore l'idée de l'expression comme extériorisation d'une intériorité, d'un esprit indépendant de toute chose. L'expression dansée est moins l'extériorisation, par des individus indépendants les uns des autres, de leur vie intérieure qu'un ensemble d'interactions spatiales ou de manières dont ces individus s'entre-définissent ou se définissent par leur relation physique, émotionnelle et esthétique avec d'autres choses. Les propriétés expressives de la danse ne sont ce qu'elles sont qu'en fonction de leur relation avec les choses qu'elles expriment, mais aussi de leur relation avec le public qui les attribue. Si « Ce n'est pas parce que chacun d'entre nous a sa vie intérieure que nous avons pu apprendre à parler, mais parce que nous avons appris à parler que chacun d'entre nous a sa vie intérieure ⁴⁰¹ », nous pourrions dire que c'est parce qu'ils sont en relation avec une extériorité *par* laquelle ils se mettent en mouvement et à une extériorité *pour* laquelle ils se mettent en mouvement que les chorégraphes et danseurs peuvent exprimer quelque chose dans la

³⁹⁹ Whitney H. (dir.), *Darkness and Light*, documentaire cité, 1996.

⁴⁰⁰ Carroll N., Moore M., art. cit., 2010.

⁴⁰¹ Pouivet R., *Après Wittgenstein, st Thomas*, Paris, PUF, Philosophies, 1997, p. 47.

danse. C'est ce que nous appelons le caractère « doublement extrinsèque » des propriétés expressives chorégraphiques.

7. 2. 4. 2. Où est la danse ? Sur l'impression de dépossession et l'idée de « possession » des propriétés expressives comme dispositions.

La nature de l'intrication parfois étroite de l'émotion exprimée et du corps qui l'exprime en mouvement donne souvent lieu à des discours des danseurs évoquant des impressions paradoxales de « dépossession » », d' « être hors de soi », de s'oublier soi-même, ou au contraire de « plénitude », d'être pleinement présent à soi. En réalité le danseur est engagé tout entier (physiquement, mentalement, émotionnellement) dans quelque chose qui est en même temps « autre » que lui : l'œuvre, l'action, l'effectuation de mouvements précis dans un contexte. Il doit en quelque sorte devenir l'œuvre, le rôle qu'il incarne. Le cas d'une danse clairement motivée par des structures musicales est particulièrement illustratif du fait que les propriétés émotionnelles exprimées sont à la fois dans le mouvement dansé *et* dans la musique : ce sont, comme le veut l'exemplification métaphorique goodmanienne, des propriétés émotionnelles de la musique que la danse possède tout en y faisant référence. Il s'agit aussi d'une forme de nécessité conceptuelle : les propriétés expressives de « musicalité », d' « harmonie », d' « équilibre », qualifient à la fois la danse et la musique.

Nous pourrions aller plus loin encore en recourant à Aristote pour expliquer que tout en étant *en deux choses*, ces propriétés en deviennent une seule :

Il est (...) manifeste que la puissance active et la puissance passive ne sont, en un sens, qu'une seule puissance [écrit le Stagirite] (...), tandis que, en un autre sens, elles sont différentes. L'une, en effet, est dans le patient : c'est parce qu'il renferme un certain principe (...) que le patient est modifié (...); le gras, par exemple, est combustible (...). L'autre puissance est dans l'agent : tels sont la chaleur et l'art de bâtir, résidant, l'une, dans le corps qui peut chauffer, l'autre, dans l'homme qui peut bâtir ⁴⁰².

Nous ne saurions commenter ce passage d'une meilleure façon que ne le fait Jean Tricot :

⁴⁰² Aristote, *La Métaphysique*, *op. cit.*, Tome II, p. 484-485.

La puissance active et la puissance passive ne sont, en un sens que les deux faces complémentaires d'une seule et même réalité : le feu a la puissance active d'échauffer l'eau, et l'eau la puissance passive d'être échauffée par le feu. Mais, en un autre sens, la puissance active et la puissance passive sont différentes si on considère le sujet dans lequel elles résident ⁴⁰³.

Dans l'exemple d'une œuvre chorégraphique exemplifiant des propriétés émotionnelles musicales, celles-ci sont les deux faces d'une même réalité, à la fois musicale et dansée, bien qu'il y ait d'une part des mouvements physiques et d'autre part des sons.

S'unissent ainsi dans la danse non seulement le corps et l'esprit, mais aussi le danseur et l'œuvre ou le contexte qu'il exemplifie, au moyen d'une activité à laquelle il est entièrement voué et avec laquelle « il ne fait qu'un ». Ces considérations donnent encore de l'épaisseur à l'idée que la danse ne peut être réduite au corps des danseurs, mais qu'elle se caractérise par une sorte d'« ubiquité ». Les dispositions du corps spécifique du danseur peuvent rendre manifestes toutes sortes de propriétés expressives, en incarnant tel ou tel phrasé mélodique, tel déplacement animal, tel trait humain d'esprit, d'humeur ou de caractère, etc.

S'il est juste que les gestes fusionnent en quelque sorte avec leur contexte ou, pour le dire à la façon de Goodman, qu'ils « possèdent les propriétés qu'ils exemplifient », ou encore qu'ils permettent, comme le soutient Carroll, une communication kinesthésique avec la musique, alors on peut prendre en un sens littéral des expressions comme « être dans les temps », « incarner un personnage » et trembler davantage devant l'apparition terrifiante de plumes sur le dos et les bras de la danseuse Nina au moment de son interprétation finale du personnage du cygne noir. Certes, la métamorphose de la ballerine en cygne n'est pas réelle, mais elle symbolise l'art du danseur qui en incarnant les propriétés des choses exprimées, les devient d'une certaine façon. Ce phénomène est sans doute ce que désigne l'expression goodmanienne, critiquée comme imprécise, de « possession métaphorique » d'une propriété. Par la danse, la musique est dans les gestes et les gestes sont dans la musique ; le danseur est à la fois « en lui-même », c'est-à-dire concentré sur ses actions et « dans la musique » ou n'importe quel élément qu'il exemplifie : une émotion, un personnage, un animal. De même qu'un bon acteur peut-

⁴⁰³ *Ibid.* note 3 de J. Tricot, p. 484.

être décrit comme étant simultanément au-dedans et en-dehors de son personnage, un danseur en action est à la fois lui-même et ce qu'il exemplifie.

Nous pourrions aussi décrire ce phénomène comme une « présentification ». Dans des cas de ce genre, la danse n'accompagne pas ni n'illustre ce qui est exprimé, mais le présente : elle ne fait pas simplement référence aux mouvements ou à la tristesse d'une mélodie, mais elle *est* ces mouvements et cette tristesse. Cette présentification est possible grâce à la manière dont les danseurs mettent en œuvre, techniquement comme du point de vue de l'interprétation, leurs puissances actives et passives, leurs capacités à agir et réagir ou répondre à divers éléments musicaux, gestuels, scénographiques, thématiques, etc. C'est parce que les danseurs sont capables d'être à la fois actifs et passifs, de mettre en mouvement des propriétés qu'ils perçoivent et qui les affectent, que ces propriétés sont à *la fois* celles de leur danse et celles des choses perçues. La danse, en cela, peut être partout.

Les propriétés des gestes (les qualités rythmiques, les phrasés, les nuances et la charge émotionnelle de ce que nous observons) dépendent bien du danseur mais ne lui appartiennent donc pas de manière exclusive, permanente et définitive. Au même titre qu'une émotion est une chose que nous ne pouvons pas décider d'éprouver, mais dont nous ne pouvons que favoriser l'apparition et que nous ne pouvons que maîtriser en partie, la danse échappe partiellement au contrôle des danseurs. Les propriétés émotionnelles caractérisent *leurs exécutions* qui, tout en y faisant référence, possèdent littéralement ou métaphoriquement ces propriétés. Pour qu'une danse puisse être *réellement* joyeuse (exemplifier métaphoriquement la joie), le danseur doit être susceptible de « se laisser traverser », de laisser ses gestes être imprégnés par la qualité joyeuse qu'il sert ou interprète. L'expression « être traversé » convient à la compréhension du fait que la disposition du danseur à se montrer « affecté » par la musique est *aussi* une disposition à émouvoir le public.

7. 2. 4. 3. Un déterminisme radical ?

Si cette analyse est juste, elle aide à décrire, identifier et comprendre les mouvements naturels aussi bien que dansés, à condition de ne pas distinguer les concepts d'activité et de passivité sur la base d'un contraste interne/externe. La danse, fréquemment désignée comme un « art vivant », exemplifie nos capacités et dispositions corporelles, littéralement et métaphoriquement. Pour appréhender les gestes

correctement, il n'est pas nécessaire de chercher des intentions au-delà des gestes : cela reviendrait à faire comme si les dispositions ne s'étaient pas actualisées, manifestées, c'est-à-dire comme si, après avoir vu un vase se briser en tombant, l'on se posait la question de savoir s'il était fragile ou comme si, après avoir ouvert une porte avec une clef, on se demandait s'il s'agissait bien de la bonne clef.

Comme l'ont soutenu ces arguments externalistes, la forme de nécessité qu'incarne le contexte de création ou d'exécution et ses contraintes ne doit pas être ignorée : la manifestation des propriétés expressives dépend du contexte qui les détermine et des réponses appropriées des spectateurs. Les propriétés chorégraphiques, doublement extrinsèques, supposent une relation à la fois avec une œuvre, et avec des observateurs. Les déterminations auxquelles se soumet la volonté des artistes sont bien réelles. Dans les processus créatifs, elles se renforcent ou se multiplient à mesure que la création avance. Ces déterminations contextuelles, la dimension de contrainte et de nécessité inhérentes à la cohérence et la justesse de ses œuvres sont évoquées par Pina Bausch dans sa réponse à la question de savoir ce qu'elle appelle « l'idée juste » : « À un moment je dois dire oui ou non. Je peux trouver que l'idée n'est pas celle que je veux mais qu'il n'y a pas mieux ⁴⁰⁴ ».

Est-ce à dire que le contexte est contraignant au point d'empêcher l'expression de la volonté libre ? Le fait que des éléments contextuels sont des conditions de manifestation des propriétés expressives signifie-t-il que les actions dansées sont totalement déterminées par leur contexte ? Les dispositions physiques et émotionnelles jointes à leurs conditions de manifestations sont-elles des causes des propriétés expressives de la danse ? Ces propriétés causent-elles les émotions du public ? La réfutation de l'indéterminisme mène-t-elle à l'adoption de sa thèse diamétralement opposée : le déterminisme absolu ?

⁴⁰⁴ Bausch P., *in Hommage à Pina Bausch*, op. cit., 2009, p. 27.

7. 3. L'action dansée, entre contingence et nécessité.

7. 3. 1. Contre l'idée d'une cause unique et absolue des manifestations expressives.

Concevoir les dispositions des danseurs et les éléments contextuels déterminants comme étant les *seules* causes des mouvements expressifs est peu plausible. Cela signifierait qu'en présence de telle musique donnée, et en fonction de ses dispositions propres, un danseur effectuerait des mouvements spécifiques aussi inévitablement qu'un objet en cristal se briserait en tombant sur un sol dur. Dans des conditions données, on devrait pouvoir s'attendre à ce qu'un danseur que nous connaissons produise telle manifestation, différente de celle d'un danseur ayant d'autres dispositions. Mais qu'un contexte soit nécessaire à la manifestation des dispositions expressives et à leur signification ne devrait pas laisser conclure qu'il détermine et contraint *totalemment* les gestes particuliers et leurs qualités. Il faut se garder d'affirmer à nouveau l'idée d'une nécessité absolue du geste expressif, lequel, imposé à la fois par des états des danseurs et par leur contexte, ne pourrait pas ne pas se produire. Une analogie entre le bris d'un vase sous le coup d'un choc et l'expressivité (triste, par exemple) d'un danseur en présence d'une certaine musique est incorrecte. Il n'est sans doute pas vrai qu'un danseur manifesterait *nécessairement* telle ou telle qualité gestuelle dans telles ou telles conditions. Cette thèse ne serait pas plus raisonnable que son antithèse, celle de l'absolue liberté d'action.

Il n'est vraisemblablement pas possible (ni souhaitable, sans doute) d'identifier exactement ou à coup sûr les *conditions de manifestation* des propriétés exprimées par la plupart des prédicats dispositionnels. Quelles pourraient bien être les conditions de manifestation de la grâce, par exemple ? Que des conditions soient réunies afin que certaines propriétés expressives se produisent est nécessaire, mais non suffisant. D'une part, comme nous l'avons vu au début de ce chapitre, divers obstacles, physiques et psychologiques, personnels et contextuels peuvent empêcher les manifestations expressives, les exécutions ou les interprétations justes et authentiques. La nervosité, une quête de perfection et d'admiration, des craintes de jugements négatifs, mais aussi des éléments non aisément identifiables peuvent nuire aux mouvements des danseurs.

Il faudrait donc commencer par modifier de la façon suivante la formulation de notre analyse de l'action expressive en termes de dispositions :

Une disposition expressive se manifeste dans certaines conditions de manifestation *seulement si rien ne l'en empêche*.

D'autre part, il faut tout de même tenir compte des choix des artistes, de leurs sélections, décisions et délibérations. Certes, l'avantage des notions de puissances actives et passives est d'avoir permis une analyse de l'expressivité du mouvement dansé en mettant de côté les concepts d'intentionnalité, de volonté et de liberté. Cela a été utile pour éviter certains problèmes et montrer qu'une explication du fonctionnement de la danse pouvait temporairement se passer de ces concepts. Cependant, nous ne pouvons pas faire comme si la danse se résumait à un ensemble de mouvements imposés par un contexte dont ils découlent naturellement. Le lien nécessaire entre le concept général d'expressivité et l'effectuation de certains gestes dans tel ou tel contexte ne signifie pas que celui-ci suffise à déterminer la nature de l'expressivité. L'expression de la colère ou celle du sentiment amoureux dans la danse peut revêtir, en fonction des choix des artistes, une infinité de formes variées. Enfin, les propriétés expressives ne causent pas ni ne déterminent à elles seules les émotions du public et leur appréciation. D'après les thèses contextualistes présentées dans le chapitre deux, d'autres facteurs, notamment cognitifs, entrent en ligne de compte : les connaissances qu'ont les spectateurs du contexte artistique, ou plus simplement les conditions d'observation dans lesquelles ils se trouvent (être placé près ou loin de la scène), etc.

7. 3. 1. 1. Les dispositions comme causes partielles des propriétés expressives.

Après avoir tant insisté sur l'importance, dans la pratique et la compréhension de la danse, des puissances passives et des dispositions, il n'est bien sûr pas question désormais de nier que la possession d'une disposition puisse jouer un quelconque rôle causal ou explicatif concernant l'occurrence des propriétés expressives. Il s'agit seulement de nuancer le propos en affirmant que les dispositions des danseurs (physiques, émotionnelles...) ne sont pas les causes absolues de leurs manifestations.

D'abord, nous l'avons vu, l'expression et l'expressivité supposent des conditions, un contexte, des éléments motivants ou émouvants. Si la possession par un danseur de dispositions émotionnelles et de vertus esthétiques n'est pas le seul élément explicatif quant à la question de savoir pourquoi sa danse est émouvante et a fortiori pourquoi il nous émeut, c'est parce ces dispositions et vertus ne sont pas indépendantes du contexte dans lequel elles se développent et s'expriment. Ensuite, la propriété émouvante (active) de la musique n'est pas la cause totale du mouvement expressif qui lui répond, parce qu'il faut que le danseur ait non seulement une disposition à percevoir et éventuellement à être ému par des propriétés musicales, mais aussi une volonté d'exemplifier ces propriétés, une préférence pour certaines d'entre elles ou un désir de manifester son émotion en dansant, comme nous allons le voir.

On peut ainsi considérer que les dispositions et les éléments contextuels qui font partie de leurs conditions de manifestation sont des causes partielles ⁴⁰⁵ des gestes expressifs. Lorsqu'une tasse tombe, sa fragilité est une cause partielle du fait qu'elle se brise : l'autre cause est le choc qu'elle a reçu. Autrement dit, la fragilité de la tasse explique pourquoi la brisure est causée par la chute.

7. 3. 1. 2. Pertinence causale et raisons.

Dès lors, s'il est juste que les dispositions seules ne suffisent pas à causer leurs manifestations, il n'est toutefois ni impossible ni inapproprié de les mentionner dans des explications causales de l'occurrence des propriétés expressives. Une disposition physique, émotionnelle ou une vertu esthétique du danseur n'est sans doute pas l'unique cause de ses gestes, mais elle est causalement pertinente pour expliquer leurs qualités. De même que la fragilité d'un verre constitue une explication pertinente du fait qu'il s'est brisé, les dispositions émotionnelles et esthétiques d'un interprète sont causalement explicatives quant à leurs manifestations : par exemple, elles expliquent en partie comment et pourquoi des qualités gestuelles, des phrasés, des accents et des structures chorégraphiques peuvent être ou sont causées par des mélodies, des tempi, des rythmes, des nuances musicales. Pourquoi une danse nous semble-t-elle si « juste, gracieuse, douce et émouvante » ? Parce que le danseur qui l'interprète possède une

⁴⁰⁵ Pour cette thèse, voir Mellor D. H., « The Semantics and Ontology of Dispositions », *Mind* 109, 2000, p. 757-780.

bonne oreille musicale et répond à ces propriétés qui sont aussi celles de la musique et dont il nous offre une appréhension visuelle et kinesthésique.

Cependant, ce type d'explication ne dit pas pourquoi nous trouvons ces propriétés musicales et chorégraphiques gracieuses, douces et émouvantes, de la même manière qu'invoquer la « vertu somnifère » d'un médicament n'explique pas pourquoi ce médicament et les substances qui ont cette même disposition font dormir. Il est pertinent de mentionner les dispositions et l'expressivité d'un interprète pour expliquer que ses exécutions nous émeuvent, mais l'existence de ces dispositions et des propriétés expressives qu'elles manifestent ne dit pas pourquoi nous sommes émus par les danseurs et les œuvres qui les possèdent. La puissance des propriétés musicales à émouvoir et à mouvoir les danseurs ne dit pas pourquoi il en est ainsi.

Cela montre que les causes pertinentes pour l'analyse et la compréhension de la danse ne sont pas strictement physiques mais doivent être jointes à d'autres causes d'une sorte particulière : des raisons. La distinction entre la cause et la raison (ou l'objet) apparaît dans un exemple de Ronald de Sousa, au sujet de l'émotion de colère ⁴⁰⁶. Supposons qu'une personne soit en colère pour certaines raisons (lesquelles sont l'objet de son émotion), et qu'à la survenue d'un événement désagréable mais sans rapport avec les raisons de son émotion, cette personne laisse exploser sa colère. L'événement déclencheur de la réaction émotionnelle n'en est alors que la cause (ou l'occasion, une condition de manifestation) et non l'objet ou la raison. Une personne emplie de tristesse pour une raison particulière pourrait subitement éclater en sanglots en entendant par hasard une musique jamais entendue auparavant. Celle-ci ne serait pas l'objet ou la raison de la tristesse manifestée, mais sa cause ou son occasion, une condition de manifestation de cette émotion bien réelle qui aurait pu ne pas être exprimée. D'une façon similaire, une écoute musicale peut causer l'expressivité et l'expression de certaines émotions dans la danse mais elle est une condition de manifestation appropriée – une condition en elle-même ni nécessaire ni suffisante – non seulement lorsque des danseurs y sont réceptifs et l'apprécient, mais aussi lorsque, pour une raison ou pour une autre, ils l'estiment cohérente avec les autres éléments qui composent l'œuvre. Dans des cas contraires, une interprétation dansée peut souffrir d'un accompagnement musical jugé ridicule, de mauvaise qualité, ou que l'on choisit simplement d'exclure pour son caractère inadapté aux effets recherchés. Entrent ainsi en jeu dans l'expression dansée des préférences, des choix, des considérations

⁴⁰⁶ De Sousa, *op. cit.* Chapter 5 : « Emotions and Their Objects », pp. 107-140.

rationnelles, des éléments de délibération qui sont autant de raisons et ne peuvent pas être expliqués par une stricte et unique relation de causalité à une condition de manifestation. L'expression d'une émotion dans la danse n'est pas simplement l'effet d'une musique qui la cause, mais l'objet d'une intention, d'une volonté, d'un désir de l'exprimer.

7. 3. 1. 3. Décrire et comprendre plutôt qu'expliquer.

De l'explication, il faut bien tôt ou tard en arriver à la simple description ⁴⁰⁷.

Wittgenstein.

Sous cet aspect, les manifestations de dispositions expressives relèvent davantage de la description et de la compréhension que de l'explication. Tandis que l'explication caractérise essentiellement les sciences de la nature, recherche les causes des faits et des relations constantes entre les phénomènes observables, la compréhension à l'œuvre dans les sciences de l'esprit tente de délimiter le sens d'un phénomène. En tant qu'elles appartiennent au domaine de l'art, les propriétés esthétiques de la danse ne peuvent être réduites à des explications causales : elles relèvent de la signification et de la compréhension. Dans la volonté de comprendre les œuvres de danse, nous nous interrogeons moins sur les causes physiques de nos éventuels emballements cardiaques à leur contact que sur la raison d'être des séquences gestuelles qui les composent, de leur succession dans tel ordre déterminé ou de leurs mises en relation avec tel ou tel élément de mise en scène, etc. Bien souvent, l'observation et la description de ces divers aspects des œuvres nous permettent d'en saisir l'essentiel de la signification sans qu'il soit nécessaire de s'intéresser au fonctionnement exact des mécanismes psychophysiques de l'exécution dansée et de son appréciation. Ainsi que l'a dit Wittgenstein : « Nous attendons à tort une explication alors qu'une description constitue la solution de la difficulté, pour peu que nous lui donnions sa juste place, que nous nous arrêtons à elle, sans chercher à la dépasser. – C'est cela qui est difficile : s'arrêter » ⁴⁰⁸. Il serait vain de chercher à établir des relations constantes entre une disposition telle que

⁴⁰⁷ *Über Gewissheit*, vol. 8, p. 158, § 189, cité par Billeter, *in op. cit.*

⁴⁰⁸ Wittgenstein, *Bouts de papier (Zettel) Werkausgabe*, Suhrkamp, Francfort, 8 Vol., 1984 ; *Zettel*, vol. 8, p. 345-346, §314, cité par Billeter *in op. cit.*

la grâce, sa manifestation expressive et son contexte d'occurrence. En définitive, une explication du mouvement en termes de causes et d'effets serait insuffisante pour comprendre la danse, laquelle requiert des descriptions en termes de raisons, notamment parce qu'elle est effectuée par des êtres rationnels dotés de volonté libre.

Les dispositions ne se réduisent donc pas à leur base catégorique et ne sont que des causes partielles ou des explications pertinentes des propriétés expressives, parce que font partie de leurs conditions de manifestations, outre les éléments déterminants d'influence, de contrainte ou de motivation, les aspects de la volonté libre, de la rationalité des choix artistiques, des capacités de délibération, etc. Bien que leur liberté ne soit pas absolue, c'est parce qu'il en est décidé ainsi, parce que des artistes le veulent ou le désirent, que des occurrences de propriétés expressives se produisent dans certains contextes.

7. 3. 2. Expression et liberté.

Ainsi, le cas des dispositions humaines conduit à réfuter l'« l'Analyse Conditionnelle Simple » (ACS = « Un danseur est disposé à manifester telle propriété expressive ssi il manifestait telle propriété expressive dans le cas où les conditions seraient réunies ») ou à inclure dans les conditions de manifestations requises, en plus des éventuels obstacles mentaux et physiques évoqués plus haut, la liberté, la volonté, ou le choix rationnel. Les propriétés émotionnelles et expressives de la danse peuvent bien être pensées comme des dispositions à agir et réagir dans certains contextes à condition de ne pas ignorer la rationalité des danseurs, les choix qu'ils opèrent dans leurs improvisations, compositions et interprétations. La nature humaine, sa rationalité, sa volonté et sa liberté rendent la compréhension des manifestations expressives plus complexe que l'explication des dispositions « purement » physiques, parce que les conditions de manifestations sont moins nombreuses dans le second cas : une disposition à être gracieux dans un contexte, en ce qu'elle implique un grand nombre de conditions, n'est pas semblable à la disposition d'un vase à se briser sous un choc (sa fragilité). Que la nature et la qualité d'une danse particulière puissent dépendre de la nature de son contexte n'autorise pas à penser que son interprète n'aurait pas pu faire autrement ou qu'il produirait *toujours* les mêmes gestes et les mêmes effets expressifs dans le même contexte. Autrement dit, dans des conditions particulières d'interprétation, le contexte peut expliquer que les gestes soient tels qu'ils sont, mais le

danseur aurait pu en effectuer d'autres et pourra en d'autres occasions ne pas reproduire les mêmes mouvements de la même manière, soit parce que ses dispositions pourraient être empêchées de se manifester (par fermeture, hermétisme, insensibilité aux propriétés musicales), soit parce qu'il aura décidé de modifier son interprétation. Malgré les divers déterminismes et contraintes, « internes » comme « externes », qui orientent et influencent son action, l'artiste chorégraphique choisit une partie des gestes qu'il effectue ou compose et sélectionne les éléments (musicaux, scénographiques, etc.) auxquels il veut répondre, qu'il veut exemplifier ou souligner. Ses mouvements et ses chorégraphies traduisent des choix, des décisions, des volontés partiellement libres.

À cet égard, Aristote distingue entre les êtres « irrationnels » dont les puissances sont irrationnelles et les êtres qui peuvent « mouvoir rationnellement » et dont les « puissances sont rationnelles »⁴⁰⁹. Parmi les premières, « (...) ce qui est sain ne produit que la santé, ce qui peut échauffer, que la chaleur, ce qui peut refroidir, que la froidure (...) »⁴¹⁰ ; « (...) dès que, de la façon appropriée à la puissance en question, l'agent et le patient se rencontrent, il est nécessaire que l'un agisse et que l'autre pâtisse, tandis que, pour les (...) puissances [rationnelles], cette nécessité ne joue pas »⁴¹¹. Le philosophe cite, parmi les puissances rationnelles, la médecine comme étant « puissance à la fois de la maladie et de la santé »⁴¹².

La différence entre les puissances irrationnelles et les puissances rationnelles est que les premières ne sont productrices que d'un seul effet, alors que les secondes en produisent plusieurs, ou au moins, comme le dit Aristote, produisent des effets contraires : « celui qui sait produit les deux contraires »⁴¹³. Ainsi, tandis qu'il est nécessaire que le vase se casse s'il tombe (et que le feu brûle le bois lorsque l'agent et le patient sont mis en présence l'un de l'autre et que rien n'empêche leur contact), il n'est pas nécessaire qu'un danseur réponde d'une seule manière déterminée à un certain contexte, ni d'ailleurs qu'un spectateur ait une unique réponse possible à une même œuvre, laquelle pourrait fort bien, selon les circonstances, lui plaire ou l'ennuyer. Si une disposition émotionnelle et expressive produisait nécessairement ses effets, alors, en tant qu'elle caractérise des êtres rationnels et pour paraphraser Aristote, elle produirait simultanément les contraires – ou en tout cas plusieurs gestes différents au même instant, ce qui est impossible.

⁴⁰⁹ Aristote, *op. cit.* Tome II, p. 496.

⁴¹⁰ *ibid.* p. 487.

⁴¹¹ *Id.* p. 496-497.

⁴¹² *id.* p. 486.

⁴¹³ *id.* p. 487.

Comme il n'y a pas de nécessité absolue de la manifestation expressive, il faut prendre en compte, outre le contexte l'influençant, un autre élément déterminant : le choix rationnel, la liberté, ou pour Aristote, le « désir ». Dans un contexte déterminé, un danseur peut se déterminer lui-même à exemplifier des propriétés rythmiques ou mélodiques, à suivre un instrument plutôt qu'un autre, par des mouvements de bras ou de jambes, un déplacement dans une direction plutôt qu'une autre, etc.

Si donc nous voulons corriger la définition de l'ACS initialement proposée, nous obtenons la formulation suivante :

En tant qu'être doué de puissance rationnelle, un danseur accomplit ce dont il a la puissance (manifestation de certains gestes), et dans les circonstances dans lesquelles il a cette puissance (conditions de manifestation : contexte, public) *lorsqu'il le veut, le choisit ou le désire et lorsque rien ne l'en empêche.*

En somme, la danse mêle une forme de nécessité ou de déterminisme et une forme de contingence ou de liberté. La nécessité, ou le déterminisme est en gros celui de la constitution particulière du corps humain, de ses capacités propres, des caractéristiques physiques du poids et de l'inertie, ou de la manière spontanée dont les qualités gestuelles répondent parfois à des éléments contextuels, ou à des contraintes fixées par les œuvres, leur structure, leur cohérence, leur signification. La contingence est manifeste lors des processus de création par exemple, quand les éléments de l'œuvre ne sont pas encore déterminés, ou lorsqu'il ne semble pas nécessaire de faire tel geste particulier pour exprimer telle émotion ou telle idée particulière. La réflexion, la délibération, les choix rationnels inhérents à la liberté peuvent alors s'exprimer de manière décisive. L'art chorégraphique consiste à exemplifier grâce aux mouvements du corps humain non pas une seule, mais une importante diversité de relations causales et rationnelles entre des personnes dotées de différents types de dispositions et de capacités avec des éléments contextuels variés. Les différences corporelles et personnelles entre les danseurs (de caractère, de tempérament, de sensibilité, de connaissances esthétiques, de compétences) introduisent dans l'art chorégraphique une infinie variété de propriétés expressives.

Ainsi, l'art de la danse est une exemplification pertinente du libre-arbitre humain, dans la mesure où les conditions de manifestation des dispositions des danseurs ou des propriétés expressives des œuvres chorégraphiques ne supposent ni une détermination

causale absolue, ni une liberté totale. Leurs actions sont à la fois actives et passives, intentionnelles, libres et déterminées par le contexte. Le déterminisme ne s'oppose pas nécessairement à la liberté.

7. 3. 2. 1. Faits basiques de la danse et description élargie : l'intention comme forme de description des actions.

Nous sommes désormais mieux en mesure de comprendre la pertinence, pour la compréhension de l'art chorégraphique, de la thèse d'Elizabeth Anscombe énoncée dans le précédent chapitre, selon laquelle « en gros, l'intention d'un homme, c'est son action »⁴¹⁴. Parler d'intention dans la danse implique de pouvoir décrire des actions effectuées dans une certaine situation à un certain moment. Les causes et les raisons des mouvements dansés, sont manifestes dans une diversité d'interactions avec des éléments contextuels qu'il convient d'identifier. Pour la philosophe, résume Descombes, « l'analyse qui permet de comprendre en quoi une action est intentionnelle ne doit pas être une analyse mentaliste (comme si le concept d'intention servait à décrire un état interne de l'agent), mais une analyse *historique* ou biographique (ce concept décrit la conduite d'un agent dans le contexte de ses activités passées et de son milieu historique de vie) »⁴¹⁵. Appréhender et comprendre la danse devrait consister à porter son attention avant tout sur les mouvements et les actions qui la composent, en tant qu'ils sont des réactions et des réponses à des éléments variés : structures musicales, règles d'improvisation et de composition, nature des thèmes exprimés, caractéristiques et dimensions des lieux de représentation, contexte historique et artistique, etc. Il s'agit d'observer les *caractéristiques* de ces mouvements qui rendent appropriée ou non nos descriptions. Selon cette conception, l'intention et la signification de l'art chorégraphique sont des formes de *description correcte* des actions dansées, les justifiant par des raisons d'agir, des réponses à la question de savoir pourquoi les danseurs font ce qu'il font.

Comprendre l'action d'un danseur requiert d'examiner le rapport entre le savoir pratique et ce que la philosophe appelle une « description élargie »⁴¹⁶. La « description élargie » comporte ce dont la danse est faite, les éléments les plus basiques de la danse,

⁴¹⁴ Anscombe, *op. cit.* § 25, p. 92.

⁴¹⁵ *Op. cit.* préface de Vincent Descombes, p. 15.

⁴¹⁶ Anscombe, *op. cit.* § 48, p. 148.

l'« orchestration de lignes de force, de lignes d'énergies »⁴¹⁷ qui la composent. Ces mouvements physiques descriptibles en termes d'interactions causales peuvent inclure les impressions que les spectateurs en ont, par exemple celle d'être tout à coup submergé par quelque chose de grand. Elle peuvent porter sur l'utilisation spatiale, dynamique et rythmique de contrastes, de nuances, d'oppositions, d'éléments complémentaires. Des exemples d'éléments de composition sont la réponse d'un cercle de danseurs à un autre, la correspondance entre le phrasé staccato d'une danseuse avec une phrase musicale, l'entrée soudaine d'un interprète, les mouvements simultanés de danseurs alignés les uns derrière les autres, le remplacement d'un soliste ou d'un duo par un groupe plus imposant.

Toutefois, ces descriptions ne se limitent pas à des relations de cause à effet : « dans le cas de la connaissance pratique, l'exercice de la capacité n'est rien d'autre que de faire ou de diriger les opérations dont on a une connaissance pratique. Mais il ne s'agit pas simplement de produire certains effets. En effet, dans le cas de la connaissance pratique, il faut qu'on puisse caractériser formellement ce que fait l'agent comme matière à la question « Pourquoi ? » (...) »⁴¹⁸. Les termes « intention », « intentionnel » renvoient pour Anscombe à une forme de description langagière qui se manifeste typiquement par des expressions telles que « afin de » ou « parce que ». Les descriptions des actions des danseurs ou des chorégraphes ne sont pas seulement des descriptions des mouvements techniques qu'ils effectuent, sélectionnent ou dirigent correctement. Ce ne sont pas simplement des descriptions des choses que les agents font, mais des descriptions *de ce qu'ils font en faisant* ces choses. Donner l'intention dans laquelle des agents font quelque chose, c'est décrire leurs actions de manière « élargie », c'est-à-dire non seulement en englobant les éléments « purement physiques », mais aussi en mettant en lumière l'ordre intentionnel qui reflète leur savoir pratique : faire A afin de faire B, afin de faire C, et ainsi de suite jusqu'à la description finale D, celle qui donne la description la plus large de l'action par l'indication du résultat visé⁴¹⁹. Un exemple anscombien de description élargie est celui d'un chat qui pour attraper un oiseau se tapit d'une certaine façon et fixe sa proie : nous donnons son intention en faisant un telle description de son comportement⁴²⁰. De même, nous pouvons donner l'intention dans laquelle un danseur fait quelque chose par une description de *ce qu'il fait* (« il exprime le

⁴¹⁷ Acocella, art. cit., p. 13.

⁴¹⁸ Anscombe, *op. cit.* § 5, p. 45.

⁴¹⁹ *Ibid.* § 26, pp. 93-95.

⁴²⁰ *Ibid.* p. 148.

découragement et la tristesse... ») *en faisant* certains mouvements (« ... en effectuant, de façon lente et pesante, une descente de la tête, du buste et des bras vers le sol »), cette dernière description portant sur les mouvements physiques et non plus sur des propriétés émotionnelles (le découragement et la tristesse). Ainsi, un artiste soucieux de la signification d'une danse possède à la fois un savoir pratique et une capacité à donner certaines descriptions en termes de raisons d'agir.

C'est donc par notre capacité à décrire ce que font les danseurs et la manière dont ils le font (« ils baissent la tête, courbent le dos et effectuent une série de gestes lents et inclinés vers le sol ») que nous saisissons, par exemple, l'expression d'émotions négatives telles que le découragement, la mélancolie, la tristesse ou la nostalgie.

7. 3. 2. 2. « Ce que, comment, pourquoi » : des descriptions également vraies.

Cette conception prolonge à la fois l'analyse de la relation des corps en mouvement avec le contexte de manifestation de leurs dispositions expressives et les idées présentées dans le chapitre précédent au sujet de la compatibilité des descriptions de la danse (les descriptions de la chorégraphie *Giselle* en tant qu'elle est correctement exécutée et en tant qu'elle exprime la tristesse). Dans l'analyse d'Anscombe, ces différentes descriptions d'une action « sont équivalentes du point de vue de la vérité », mais pas « du point de vue du sens de l'action »⁴²¹. Nous pouvons parler de descriptions basiques et de descriptions survenantes, esthétiques. Dire *ce que* fait un danseur (le mouvement), décrire *comment* il le fait (l'expressivité du geste) et comprendre *pourquoi* il le fait (la signification, le contenu) sont diverses descriptions de *la même chose*. Une séquence gestuelle dont un danseur peut dire : « je porte ma partenaire puis la dépose au sol avant d'effectuer une course terminée par un grand jeté » peut être décrite ainsi par un spectateur : « l'interprète exprime l'enthousiasme et la joie d'être amoureux ». La signification de la danse, ses raisons, ses objets, se manifestent dans des enchaînements de mouvements et des variations d'énergie. Voir ce qu'un danseur fait et voir comment il le fait dans un certain contexte, c'est voir (au moins dans le cas d'œuvres réussis et en présence de spectateurs compétents) pourquoi il le fait. Le problème qui se pose à un chorégraphe soucieux de transmettre une signification claire, ainsi qu'à son public

⁴²¹ *Ibid*, préface de V. Descombes, p. 17.

désireux de la saisir n'est pas tant de relier des états mentaux internes à des mises en action physiques externes, que de relier le « pourquoi » et le « comment » d'une action ou d'une série d'actions, par le repérage et l'identification de mouvement appropriés, judicieux, cohérents, logiques. Autrement dit, il s'agit d'effectuer et de percevoir des actions significatives : des actions dans lesquelles *la manière de faire est aussi une raison de faire*.

Le schéma fléché ci-dessous tente d'illustrer, au sein d'une même action (mais cela vaut aussi plus largement pour décrire une œuvre), cette articulation des gestes, de leur expressivité et de leur signification, qui est aussi une association de propriétés basiques et esthétiques, et de descriptions en termes de causes et de raisons :

CE QUE LE DANSEUR FAIT

(les mouvements immédiats, « ici et maintenant »)

Ex : « Il lève les bras latéralement en inclinant la tête vers l'arrière et en bombant le
torse... »

(Causes)



COMMENT IL LE FAIT

(l'expressivité des gestes)

Ex : « ...d'une manière lente et liée »

(Causes et raisons)



POURQUOI IL LE FAIT

(la signification des gestes)

(fin visée, objectif : « éloigné » par rapport à l'action immédiate : ensemble des relations
des gestes au contexte)

Ex : « ...afin d'exprimer un bonheur serein. »

(Raisons)

Il est important de comprendre que le terme « éloigné » employé par Anscombe (au niveau du « pourquoi ») pour décrire le rapport, dans le raisonnement pratique, de l'objectif visé avec l'action immédiatement effectuée, caractérise ici le rapport de la partie à l'ensemble : ce que fait le danseur consiste en des *actions particulières* dont le sens est d'être reliées au contexte et *de former le tout, l'ensemble du spectacle*. Ainsi, il est faux que chaque mouvement dansé véhicule une signification particulière, mais vrai que la signification est dans la séquence des gestes et dans la chorégraphie *dans son ensemble*.

La signification de l'art chorégraphique dépend du contexte large dans lequel il s'inscrit : artistique, culturel, social, humain. Saisir des intentions artistiques dans la danse implique de prendre en considération des situations d'arrière-plan en fonction desquelles des actions caractéristiques sont effectuées. Les mouvements de la tête, des mains, des bras, du buste, du torse, des hanches, des jambes sont enchaînés les uns aux autres de manière liée et continue, ou bien saccadée et interrompue (description basique) → ce qui véhicule des propriétés expressives de douceur ou de nervosité, de repos ou d'agitation, de sérénité ou de crainte voire de folie → manifestant selon le contexte le bonheur du sentiment amoureux ou les tourments de la jalousie (signification)

Le maillon crucial entre l'intention et l'action, ou entre la signification de la danse et les mouvements physiques qui la composent, est le « comment », la manière dont les actions sont accomplies, organisées. Les difficultés inhérentes à l'art en général et à la danse en particulier tiennent à la création et à la compréhension de ce maillon. Il ne suffit pas d'identifier des gestes techniques ni de s'interroger sur la signification de mouvements particuliers, en se demandant par exemple : « que veut dire le fait pour ce danseur de tendre le bras vers le côté et d'ouvrir son poing ? ». Les gestes singuliers sont souvent moins signifiants que les manière dont ils sont reliés entre eux et à leur contexte : ce sont leurs qualités de douceur, d'intensité, de vivacité, de continuité ou de fluidité qui sont significatives, de la même façon que des différences musicales de rythme, de nuance, de qualité peuvent faire varier l'expressivité et la signification des notes, des accords et des phrases d'un morceau. La danse n'est compréhensible qu'à condition de ne pas ignorer le « comment » au détriment du « pourquoi » : les qualités des mouvements doivent être maîtrisées par les danseurs et perçues par les spectateurs, de la même façon qu'un nombre important d'œuvres musicales, de tableaux et de

photographies requièrent une fine attention à des lignes, des variations, des structures, des nuances et d'autres procédés de compositions mélodiques ou picturales.

Dès lors, l'incompréhension d'une œuvre de danse (l'échec de l'accès au « pourquoi »), peut tenir soit à une incapacité des spectateurs à percevoir l'expressivité (le « comment ») comme il faut, par exemple à cause de mauvaises conditions d'observation ou en raison d'une méconnaissance de la danse, de ses styles et techniques), soit à l'inadéquation du « comment » au « pourquoi » : le manque de cohérence, de pertinence, de clarté, de plausibilité des relations des gestes expressifs dans leur contexte. Ainsi, soutenant qu'« on ne peut pas séparer ce qui est exprimé de la manière dont c'est exprimé », Graham McFee relate une de ses « mauvaises » expériences de spectateur :

(...) une raison de, pour le moins, mon insatisfaction à l'égard d'une pièce d'un groupe d'enfants pratiquant la danse de Martha Graham (...) est précisément celle-ci : il y a des ressources du « langage » – c'est-à-dire, de la technique– que je ne peux les créditer d'employer. Grossièrement, je ne peux les créditer de ces intentions. La sexualité crue, qui est toujours une possibilité dans la technique de Graham, n'est pas quelque chose qui pourrait être manifeste dans ces mouvements d'enfants. C'est à dire que leurs mouvements sont dépourvus de conviction – ils ressemblent à ceux de robots ou de marionnettes. Ces mêmes mouvements, mais sur les corps de danseurs adultes, seraient vraiment très différents ⁴²².

La suite du témoignage de McFee quant aux danses des enfants insiste sur l'intrication des actions et de leur contexte signifiant :

Mes réserves à propos de certaines des danses qu'ils ont effectuées provenaient du fait que tandis qu'ils étaient capables de faire le mouvement, celui-ci était privé de son pouvoir expressif habituel. Il y a donc ici une différence subtile ; mais elle peut avoir beaucoup à faire avec la contextualisation du mouvement en tant qu'action ⁴²³.

L'auteur souligne ici que lorsque les qualités expressives (les manières d'être et d'agir) n'ont pas de relations appropriées ou adaptées à leur contexte, les mouvements échouent à faire apparaître leur signification ou leur raison d'être. On ne peut les décrire

⁴²² McFee, *op. cit.* p. 204.

⁴²³ *ibid*, note 4, p. 321.

alors que comme des mouvements techniques et stylistiques qui échouent en tant que gestes expressifs et a fortiori en tant qu'actions dansées signifiantes. Comprendre les œuvres de danse, ce n'est qu'« (...) entre autres choses, saisir leur sens en fonction de leur style et de leur technique »⁴²⁴. Cela implique que les danseurs eux-mêmes possèdent et puissent rendre manifestes des dispositions et capacités qui sont non seulement physiques et techniques, mais aussi psychologiques, émotionnelles et cognitives.

7. 3. 2. 3. Un critère de réussite artistique.

*Pina Bausch avait figuré une métaphore de la solitude humaine avec une telle force que je l'ai reçue comme un coup à l'estomac*⁴²⁵.

Un spectateur.

S'il est vrai que certaines œuvres chorégraphiques permettent aux spectateurs de percevoir à la fois *ce que* font les danseurs (leurs mouvements physiques), les *manières* dont ils le font (les qualités et propriétés expressives des gestes) et les *raisons* pour lesquelles ils le font (l'objet, le contenu, la signification des actions) alors trois objectifs sont atteints.

Premièrement, l'objectif anscombien de rétablir le lien interne entre l'intention et l'action est atteint, en théorie, comme en pratique dans les cas d'œuvres compréhensibles. Affirmer, en s'inspirant d'Anscombe, « en gros, l'intention d'un artiste, c'est son œuvre » et appliquer sa théorie à la création artistique est un bon moyen de rappeler que l'important est ce que les *œuvres* veulent dire.

Deuxièmement, la compatibilité de l'explication des relations causales entre les corps physiques et leurs contextes avec la compréhension de la raison ou de la signification de leurs actions apparaît plus clairement. Dans la danse, les manifestations de dispositions physiques et émotionnelles, en tant que mises en mouvement et

⁴²⁴ *id.* p. 200.

⁴²⁵ Un spectateur de *Café Muller* (joué en 1980 à Nancy), in *Hommage à Pina Bausch*, op. cit.

réponses motrices, sont reliées à des éléments qui peuvent être identifiés comme leurs causes ou leurs raisons d'être et qui expliquent voire justifient leurs occurrences.

Troisièmement, nous obtenons un critère d'évaluation artistique : une œuvre réussie devrait permettre au spectateur de saisir pourquoi le danseur fait ce qu'il fait de la manière dont il le fait. Les propriétés expressives et émotionnelles des mouvements dansés sont destinées à rendre visibles des relations avec les différentes composantes d'un contexte. Sauf hermétisme délibéré, « un artiste souhaite que son œuvre « véhicule une signification » »⁴²⁶ et cherche ainsi les meilleures manières d'y parvenir. Un chorégraphe, un danseur ou un interprète doit donner à ses mouvements les qualités appropriées à ce qu'il veut communiquer. Les pas d'une chorégraphie, leur succession, leur répétition, leurs variations, leur ordre, leur cohérence doivent être lisibles pour les spectateurs. Un signe de réussite artistique serait la coïncidence ou au moins la convergence entre les descriptions des artistes (la connaissance pratique de ce qu'ils font) et les descriptions des spectateurs (connaissance spéculative, « par observation »). Elle peut être exprimée par une phrase commentée par Anscombe, en l'imaginant prononcée par un danseur : « Je fais ce qui arrive »⁴²⁷. Si la description par des spectateurs de ce qui arrive coïncide avec ce dont un danseur dirait qu'il le fait, alors il n'y a pas de distinction entre ses mouvements et leurs effets expressifs perçus par le public. Sans une lisibilité des relations de leurs mouvements à un contexte, de nombreuses œuvres chorégraphiques seraient incompréhensibles. Dans la mesure où cette lisibilité et cette réussite impliquent l'effectuation de séquences gestuelles cohérentes, pertinentes et appropriées à leur contexte, nous proposons pour terminer de faire quelques pas sur le chemin d'une réflexion éthique concevant l'interprétation juste comme l'exemplification d'un degré optimal de liberté relative. En tant qu'ensemble de relations équilibrées et appropriées à un contexte, l'atteinte de l'interprétation juste, comme la quête humaine de liberté ou encore l'accès cognitif à la vérité, requiert de développer et d'entretenir des dispositions qui sont aussi des vertus. Cette idée est esquissée dans les pages qui suivent.

⁴²⁶ McFee, *op. cit.* p. 197.

⁴²⁷ Anscombe, *op. cit.* p. 102.

7. 3. 3. Une éthique de la danse : la volonté libre comme équilibre ou justesse des relations à un contexte.

*L'homme est un être de nature soumis à l'étrange nécessité de se faire violence pour se socialiser et qui, quand il y est parvenu, éprouve la plus grande peine à intégrer les forces de la nature qui agissent en lui*⁴²⁸.

J.-F. Billeter

7. 3. 3. 1. Compétences et vertus, correction et justesse.

La capacité à mettre une technique ou un vocabulaire chorégraphique au service de qualités expressives et interprétatives appropriées suppose non seulement une acquisition de compétences, mais aussi un développement de dispositions qui sont aussi des vertus. En général, l'exécution correcte d'un mouvement et la juste manifestation expressive d'une propriété sont le signe de l'état d'esprit adéquat qui en est indissociable. La bonne manière de se représenter des gestes techniques codifiés compte parmi leurs conditions d'effectuation, de la même manière que la vertu esthétique d'avoir une bonne oreille musicale est une condition de l'expression dansée des propriétés de la musique.

Les vertus sont des dispositions permanentes acquises par l'habitude et entretenues activement. Elles jouent un rôle aussi bien dans le savoir pratique que dans la connaissance théorique. Dans le domaine de la connaissance, il ne suffit pas d'être en présence de la vérité pour la saisir : il faut optimiser ses chances d'avoir des croyances vraies, en s'exerçant par exemple à combattre des croyances fausses et à discerner de mauvaises conditions perceptives. Dans la danse, il ne suffit pas d'avoir un « potentiel » ou d'être un bon danseur « en puissance », mais il faut développer des dispositions physiques et des vertus esthétiques (perceptives, émotionnelles, expressives) tout en combattant certains défauts et en s'exerçant à effectuer de la bonne manière certains types de gestes. De la même manière que les vertus intellectuelles et épistémiques favorisent l'accès à la connaissance, nous affirmons que l'exercice et le développement des dispositions et des vertus du danseur favorisent sa justesse expressive. L'accès à l'expression juste peut être facilité par un effort pour surmonter certains obstacles en

⁴²⁸ Billeter, *op. cit.* p. 66.

développant des capacités, en actualisant des dispositions et en acquérant des vertus. La justesse du geste peut être comprise à l'image de l'accès à la connaissance : comme un succès au terme de l'exercice de facultés ⁴²⁹.

L'acquisition de vertus nécessaires à l'interprétation juste suppose de combattre la *crainte de ne pas pouvoir faire*, et consiste moins à *vouloir faire* ou à *penser faire* qu'à accorder la pensée et l'action *en faisant*, en s'exerçant encore et encore jusqu'à atteindre l'action juste. Un danseur parvenant soudain à exécuter une figure qui lui résistait ou à exemplifier les propriétés expressives requises par une œuvre, pourrait affirmer « Je n'ai pas *voulu* le faire, ni simplement *pensé* le faire ou craint de ne pas y arriver, je l'ai *fait* sans y penser » ou plutôt « l'action s'est produite ». Le « faire » serait ainsi une sorte d'état de « médiété », un juste milieu entre la crainte de ne pas pouvoir faire et la volonté excessive de parvenir à faire. Comme nous l'avons affirmé précédemment, il y a au cours de l'exercice et au terme de cet effort actif et conscient des éléments qui d'une part échappent au contrôle de la volonté, tels que les contraintes, le contexte, les remarques et indications d'autrui, et d'autre part des éléments qui adviennent, telles que la capacité technique, la disposition expressive ou la vertu esthétique enfin acquises, ainsi que l'interprétation juste qui peut en résulter. Ces éléments qui ne sont pas le fruit de la volonté seule mais qui couronnent un apprentissage ou un exercice sont en ce point semblables aux émotions, aux sentiments ou aux croyances : nous ne pouvons pas les forcer, ils ne se commandent pas à volonté, mais nous pouvons faire en sorte de les obtenir, d'y faciliter l'accès, grâce à l'exercice et au concours d'autrui. Le danseur, comme l'acteur ou le musicien peut travailler sa technique jusqu'à atteindre une interprétation juste, laquelle est une sorte d'accomplissement ou d'acmé qui ne dépend pas uniquement de sa volonté. Au cours de son apprentissage et de son exercice, les progrès du danseur et ses chances d'atteindre la justesse dépendent de sa réceptivité et de sa manière de réagir à des éléments de contrainte, d'altérité ou de surprise. Parmi les conditions de la bonne interprétation, l'acquisition de croyances vraies ou d'émotions appropriées sont des ajustements requérant eux-mêmes certaines contraintes et relations à autrui.

⁴²⁹ C'est une thèse défendue actuellement par John Greco, notamment dans Greco J., *Achieving Knowledge*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010 ; « Knowledge and Success from Ability », *Philosophical Studies* 142, 2009, pp. 17-26 et « The Nature of Ability and Purpose of Knowledge », *Philosophical Issues*, 17, *The Metaphysics of Epistemology* (Special Issue of Noûs), 2007, pp. 57-69.

7. 3. 3. 2. L'altérité et les contraintes comme conditions de la justesse expressive.

Nous l'avons déjà soutenu dans le chapitre 6 : l'apprentissage technique est inhérent à des éléments de contrainte et de relation à autrui, notamment parce que le danseur lui-même ne peut pas vraiment voir les défauts de ses propres mouvements. Il s'agissait alors de critiquer la dichotomie entre intériorité et extériorité pour montrer son inadéquation à la danse, dont les gestes expressifs dépendent des indications et corrections de leurs observateurs. Ici nous soulignons le rôle libérateur que ces éléments peuvent jouer pour aider un interprète à surmonter des obstacles personnels et à ajuster son expressivité. Les contraintes (les règles d'improvisation et de composition, les indications et les remarques du chorégraphe ou du répétiteur) sont en effet nécessaires à certains interprètes. Grâce aux conseils du maître de ballet l'incitant à lâcher-prise, à insuffler de l'émotion dans sa danse et à habiter son personnage, Nina atteint la perfection qu'elle recherchait jusqu'alors dans les aspects techniques de son exécution de la chorégraphie du cygne noir. Dans le cas du portrait, c'est en répondant à la manière d'être du photographe que son modèle peut parvenir à manifester une expressivité plus juste. Par sa façon de procéder, à savoir en se mettant en mouvement, le photographe incitait son poseur à s'abandonner, à ne plus contrôler sa propre apparence, à laisser survenir ses pensées, ses émotions, son expressivité spontanée. Un de ses modèles confie que lors des prises de vue, R. Avedon « participait. Il était dans l'image. Sa manière de bouger donnait l'impression qu'il dansait avec vous. Et vous réagissiez bien sûr »⁴³⁰. Son portrait mélancolique de Marilyn Monroe, difficilement obtenu après une journée entière de prises de vue, montre l'actrice perdue dans ses pensées, libérée du personnage qu'elle avait construit ; renonçant aux nombreuses poses et transformations visibles sur les prises de vue antérieures, l'icône révèle une attitude spontanée, non feinte, libérée de son souci de paraître.

De cette façon, une attitude raisonnable d'acceptation, de réceptivité, de confiance par laquelle les danseurs s'ouvrent à l'influence d'autrui et de leur contexte peut favoriser l'élimination de leurs pensées fausses, de leurs représentations inappropriées, leurs contradictions, leurs croyances « limitantes », et du même coup rendre possible leurs progrès et leurs actions expressives adéquates. L'expressivité appropriée d'un danseur suppose qu'il ait un juste état d'esprit, une bonne manière de percevoir et de

⁴³⁰ Whitney H, *Darkness and Light*, documentaire cité.

comprendre les aspects et la signification de l'œuvre qu'il interprète, ainsi qu'enfin, une interaction optimale et harmonieuse avec les éléments qu'il exemplifie. Cette harmonie ou cet équilibre renvoie au rapport entre ce que nous avons appelé dans le chapitre 5 la « cohérence analytique » et la « justesse synthétique » ⁴³¹, en guise de notions respectivement équivalentes aux conceptions philosophiques de la « vérité cohérence » (qui désigne un ensemble cohérent de croyances, sans contradiction) et de la « vérité correspondance » (qui désigne une correspondance des croyances et des propositions langagières avec les faits). L'application de ces concepts à la danse vise une meilleure compréhension de l'idée défendue ici, à savoir que lorsqu'un danseur est libéré de ses propres contradictions, de ses croyances personnelles fausses ou inadaptées, alors il peut ne pas être en contradiction avec les faits ou avec son contexte. Son exécution technique correcte et son interprétation juste témoignent de l'équilibre qui lui est propre et de l'harmonie de ses relations à l'altérité des observateurs et des œuvres. Autrement dit, c'est l'état de grâce évoqué par le chef d'orchestre Célibidache, où rien n'empêche l'action de se produire. Pour citer un autre artiste, le photographe Henri Cartier-Bresson décrivait ce qui selon lui était l'attitude nécessaire à la saisie et à la création de la bonne image, dans une formule souvent citée disant qu'il fallait « mettre sur la même ligne de mire l'œil, la tête et le cœur ».

L'alignement, l'ajustement, l'équilibre, l'harmonie, ou l'idée d'accorder l'instrument qu'est le corps du danseur sont autant de termes adaptés à la description de l'aspect éthique de la pratique de cet art. Le danseur n'est pas simplement un corps techniquement entraîné mais une personne esthétiquement vertueuse, exercée à atteindre la médiété (n'en faire « ni trop, ni trop peu »), à se conformer aux exigences des chorégraphes, à rechercher au terme d'une pratique exigeante et difficile une expressivité juste, dépouillée, simple, naturelle voire authentique. En accordant son instrument de sorte à le rendre capable d'exemplifier clairement toutes sortes de propriétés expressives, la discipline du danseur, en formant son corps forme aussi son esprit : elle engage toutes les facultés, cognitives et émotionnelles aussi bien que physiques. Les artistes qui espèrent encore être compris par leur public font en sorte de ne pas être hermétiques, obscurs ou impénétrables, afin que les œuvres puissent être transmises. La transparence qu'ils recherchent exige autant de renoncements que de choix, renoncements exprimés parfois dans des manifestes tels que celui de Yvonne

⁴³¹ Chapitre 5, section 5. 1. 3. 4.

Rainer. En quête d'authenticité de ses portraits photographiques, Richard Avedon a établi comme la chorégraphe sa liste de refus :

J'ai travaillé à partir d'une série de « non ». Non aux éléments distrayants dans une photographie. Non à la lumière vive. Non aux compositions apparentes, non à la séduction des poses ou à la narration. Non à certains thèmes, à certaines personnes : les personnes au travers desquelles je ne peux pas m'exprimer. Et tous ces « non » me forcent à entrer dans le « oui ». Je n'ai pas d'arrière-plan. J'ai la personne qui m'intéresse et les choses qui se passent entre nous ⁴³².

L'artiste insiste à la fois sur le rôle libérateur des contraintes qu'il s'est fixées et sur la nécessité, pour l'expression, d'un rapport motivant à autrui.

En somme, la dimension éthique de l'art du danseur est inhérente au développement de capacités, de dispositions et de vertus esthétiques, lesquelles supposent de trouver un équilibre entre une activité technique intense pratiquée de manière régulière et la préservation d'une part indispensable de réceptivité ou de sensibilité aux propriétés exprimées, ainsi que des qualités de disponibilité, d'ouverture et d'acceptation de la critique et des suggestions des observateurs.

7. 3. 3. 3. Puissances actives et passives dans l'interprétation, styles étanches et styles poreux.

Les bons acteurs savent qu'on ne peut parvenir à une conclusion au sujet de son personnage. Mais les tout meilleurs d'entre eux peuvent être en même temps dans et en dehors du personnage.

Mike Nichols

Parce qu'une grande photographie, avec toutes ses autres caractéristiques, a celle-ci qu'elle ne parvient à aucune conclusion ultime, elle ne clôt jamais le sujet, des choses restent toujours ouvertes, non décidées, non encore traitées, des choses pour plus tard, des choses auxquelles nous pouvons penser.

Mike Nichols ⁴³³

⁴³² *Darkness and Light*, documentaire cité.

⁴³³ *Ibid.*

Selon que l'activité ou la passivité (physique) et la réceptivité dominant, nous proposons enfin de distinguer entre des danses « étanches » et des danses « poreuses ». Cette distinction vise à désigner des tendances réellement très différentes révélées par les propos des danseurs et repérables dans les styles, les œuvres chorégraphiques, les processus de création et les interprétations singulières. Elle ne prétend cependant pas créer deux catégories bien distinctes dans lesquelles se rangerait de manière évidente la large variété de techniques gestuelles que compte l'histoire de la danse. La danse classique, dont les gestes et figures ont pour la plupart été conservés à travers les siècles (rond de jambe, arabesque, attitude, grand jeté, etc.), a vu évoluer ces mouvements tant sur le plan de leur mode d'exécution que du point de vue de leurs effets esthétiques. L'idée d'une forme d'étanchéité et d'une forme de porosité de la danse différencie simplement la survenance et l'identification de propriétés esthétiques de mouvements plus largement suscités par des pouvoirs *actifs* (ou des *capacités*) de celles suscitées par des pouvoirs *passifs* (ou des *susceptibilités, des dispositions*). Cette nuance entre la danse étanche et la danse poreuse peut caractériser aussi bien les propriétés expressives des œuvres et des styles généraux de danse, l'expressivité singulière des danseurs, leur style personnel, leurs qualités d'interprétation, que les procédés de création chorégraphique.

Par exemple, la gestuelle de certains styles de danse contemporaine paraît globalement plus poreuse que le vocabulaire du ballet classique : en utilisant davantage l'inertie et le poids de façon « passive », ces styles s'opposent à la légèreté, à l'élévation et au caractère très maîtrisé ou contrôlé du ballet classique. Ceci est illustré par la critique fréquente selon laquelle la danse classique, violente pour les articulations des danseurs, est *contre-nature*, et par la volonté associée de développer des danses dont les techniques sont plus respectueuses de l'anatomie. Mais en ce qui concerne la relation de la danse à la musique, ce sont les chorégraphies des ballets classiques qui sont généralement les plus poreuses, dans la mesure où leurs séquences gestuelles sont de fidèles illustrations des mélodies choisies. La porosité musicale est moins recherchée par les chorégraphes modernes et contemporains, au contraire soucieux de rupture et d'autonomie. Des cas remarquables existent pourtant, les chorégraphies d'Anne Teresa de Keersmaeker étant ainsi de véritables présentifications des structures répétitives de Steve Reich. Dans les *Mozart Dances* (2006) de Mark Morris, les mouvements correspondent parfaitement aux propriétés musicales, rythmiques, mélodiques de la musique de Mozart : cette gestuelle que nous pourrions qualifier de « poreuse », selon le

sens que nous avons donné à ce terme dans les pages précédentes, semble « nécessairement » liée à ce contexte musical spécifique. La nature de la gestuelle dépend de la nature des propriétés musicales exemplifiées.

Au contraire, dans les pièces de M. Cunningham qui sont chorégraphiées indépendamment des compositions musicales de J. Cage auxquelles elles sont pourtant associées, la gestuelle cette fois « étanche » n'est pas liée de manière nécessaire au contexte musical. Il n'est nullement question pour les danseurs de manifester leurs dispositions à réagir à cet élément contextuel. La nature de la gestuelle ne dépend pas de la nature de son contexte musical, mais est plus pertinemment reliée à des réflexions et des procédés de composition expérimentés par le chorégraphe, employant le hasard, par exemple. La nature des gestes est en quelque sorte « imperméable » au sens où elle ne dépend pas du contexte musical. L'action est première.

La différence entre un danseur étanche et un interprète poreux tient à la manière dont chacun utilise ses puissances motrices (physiques, émotionnelles) actives ou passives. La première tendance, étanche, est de danser de façon extrêmement active ou « intraversable ». Un danseur étanche affirme qu'il n'a pas le temps d'interpréter, que « cela va trop vite ». La simple effectuation des gestes mobilise toute sa concentration. Le mouvement est premier. La fin visée est *la correction de l'exécution* : les danseurs étanches mettent l'accent sur la rigueur et la précision des pas, en somme sur la virtuosité technique de leur performance. La seconde tendance, poreuse, cherche à utiliser le mouvement de manière ouverte, comme une manifestation de ce qui affecte l'interprète. Le mouvement est second ; il est au service d'une œuvre ou prend la forme d'une réponse à quelque chose. La fin visée est *la justesse de l'interprétation* ou de cette réponse. Les « danseurs poreux » privilégient la qualité de l'interprétation des propriétés expressives d'une chorégraphie et le désir d'être au service d'une mélodie, de propriétés émotionnelles, en bref, d'une signification véhiculée par les mouvements. Leur porosité est remarquable lorsqu'il sont manifestement reliés ou connectés aux éléments qu'ils expriment ou exemplifient littéralement.

Enfin, la distinction est utile pour caractériser deux modes de création reflétant les personnalités très différentes des chorégraphes. Parmi la multitude de méthodes de composition existantes, celles décrites par la danseuse anglaise Annabel Farjeon,

membre de la compagnie du Ballet Sadler's Wells dans les années 30, sont sans doute les plus significatives ⁴³⁴.

Dans le travail de certains chorégraphes « étanches », les danseurs ne participent pas, ou presque pas, aux processus de création. Tout étant préalablement écrit par l'auteur, les danseurs sont utilisés comme on manipule « des marionnettes », pour utiliser l'expression de Farjeon au sujet de la manière de procéder de la chorégraphe Ninette de Valois, laquelle venait toujours pleinement préparée en salle de répétition ⁴³⁵. La chorégraphie peut être écrite avant même que le thème de l'œuvre ne soit décidé. Des chorégraphes travaillant de cette façon peuvent avoir un grand sens de la précision et de l'attention aux moindres détails du travail des pieds ou des positions de la tête. Les danseurs impliqués dans ce processus peuvent y trouver un refuge pour la performance technique pure ou au contraire craindre de ne pas remplir les exigences de la chorégraphie.

D'autres chorégraphes, plus « poreux », sont décrits par les danseurs comme offrant peu d'explications et comme étant sujets à de violentes vagues émotionnelles. Frederick Ashton est ainsi décrit par Farjeon ⁴³⁶. Ces chorégraphes choisissent parfois leur thème de création avant de composer la chorégraphie, mais leur travail avec les danseurs est une série d'expérimentations. Afin d'exprimer d'intenses sentiments, ils n'écrivent pas et n'utilisent pas de notation mais s'inspirent de musique, de leurs propres danses improvisées ou de celles de danseurs chargés d'explorer diverses façons d'effectuer des gestes. Observant ces improvisations, ils en modifient certains passages, en sélectionnent et en abandonnent d'autres.

Au sujet des deux méthodes créatives, il est fréquent de trouver des témoignages semblables à celui du chorégraphe néoclassique et contemporain Jiry Kylian lequel confie avoir longtemps travaillé de la première manière et finalement acquis suffisamment de confiance pour ne plus avoir besoin d'entrer absolument préparé dans le studio de danse et pour pouvoir accorder davantage de liberté aux danseurs :

Avec l'âge, je n'arrive plus au studio avec des idées préconçues, c'est impossible. J'essaie de créer une atmosphère où chacun participe à la création, plutôt que de m'imposer à eux en disant : « Fais ci, fais ça. » Quand j'étais très jeune et très peu sûr de

⁴³⁴ Farjeon Annabel, « Chorographers : Dancing for De Valois and Ashton », in Carter A., *op. cit.* 1998, Ch. 2, pp. 23-28.

⁴³⁵ *Ibid.* p. 24.

⁴³⁶ *Ibid.* p. 23.

moi, je préparais tout à la maison et je savais que tout marchait à la perfection quand je disais aux danseurs quoi faire. C'est évidemment la manière la plus ennuyeuse de créer. Partager l'expérience et avoir l'apport des danseurs enrichit la chorégraphie, la rend plus plaisante. (...) Bien sûr, j'ai des lignes générales de travail, mais grâce à l'improvisation des danseurs et à leur réel apport créatif, la chorégraphie prend forme peu à peu ⁴³⁷.

Akram Khan, le chorégraphe renommé de danse contemporaine et de kathak indien révèle lui aussi être passé d'une période d'écriture préalable à une période d'écriture « avec les corps » des danseurs. Interrogé sur ses méthodes de création, il explique ainsi :

Je dirais que maintenant, je dirige plus que je ne chorégraphie. La chorégraphie, c'est créer des mouvements et les assembler (...). Avant, ce qui se passait, c'est que je créais des mouvements (...) et ensuite je demandais aux danseurs de les reproduire. Et puis je me suis rendu compte que cela les transformait en serviteurs, qu'ils servaient ma vision (...) Cela ne pouvait pas être sain. Donc maintenant j'essaie de créer un monde autour de chaque danseur. De façon à ce qu'ils créent les mouvements, l'histoire qu'ils ont en eux, et pas celle qui est en moi. Et j'assemble tout cela comme un metteur en scène. C'est comme mettre plusieurs personnages dans une même pièce, et voir ce qui se passe ⁴³⁸.

Dans la création comme dans l'interprétation, les artistes chorégraphiques sont plus ou moins ouverts, perméables à leur contexte, actifs et réactifs : les propriétés physiques et esthétiques des œuvres que nous appréhendons dépendent de la variété, de la complexité et de la qualité de ces relations contextuelles qu'ils manifestent.

7. 3. 4. Bilan.

Cette analyse des styles généraux, de l'expressivité des danseurs ou des processus de création en termes d'étanchéité et de porosité éclaire la possibilité d'avoir en tant que spectateur des appréciations variées d'une même chorégraphie selon les danseurs qui

⁴³⁷ Témoignage disponible sur : <http://www.youtube.com/watch?v=MXSdTssVyPM>

⁴³⁸ Reportage sur Akram Khan, magazine Metropolis, diffusé sur Arte en Juin 2007.

l'effectuent. Un danseur étanche peut briller par son habileté et sa virtuosité. Des propriétés poreuses peuvent englober la sensibilité et l'ardeur d'un interprète. Exécutés avec la même rigueur par un danseur et par un autre, les pas d'un solo peuvent nous sembler dans un cas ternes, inhabités, superficiels, maniérés, faux, insignifiants et prétentieux ; et dans l'autre ardents, vivants, expressifs, naturels, sincères, profonds et modestes. La première appréciation pourrait être celle d'une œuvre effectuée par un danseur étanche trop préoccupé par ses capacités techniques ; la seconde pourrait louer les mérites d'une interprétation réussie par un danseur manifestant une juste porosité, comme disposition à être affecté. A contrario, un solo étanche pourrait être effectué de manière simple, directe, dépouillée et brillante ; et de manière ampoulée, surchargée et médiocre par un danseur trop poreux, dominé par ses affects.

Toutes techniques et tous styles confondus, les danseurs peuvent, à différents niveaux (basique ou physique, puis esthétique) ; et à différents degrés (d'activité et de passivité, d'étanchéité et de porosité) agir, subir ce qui les entoure, y réagir et y répondre de diverses manières nuancées. Il existe entre ces niveaux et ces degrés une continuité qui met en cause le rejet de l'expressivité naturelle. Certes, une théorie stylistique convient bien au caractère extrêmement codifié de la danse classique, tandis que les mouvements de la danse contemporaine nous semblent plus naturels. Mais premièrement la danse contemporaine n'est pas dépourvue de techniques et de styles identifiables : un œil un peu exercé distingue sans peine la fougue imprécise et intarissable de Vandekeybus de la gestuelle tout aussi vive et rythmée mais plus écrite, léchée, légère et répétitive de Keersmaecker ou du lyrisme et de la sensualité du vocabulaire contemporain de Preljocaj mêlé à des techniques néo-classiques et modernes. Et deuxièmement, que l'activité soit globalement dominante dans le style classique n'empêche pas l'expressivité naturelle des danseurs d'y avoir une place. Il est vraisemblable en effet que des dispositions naturelles contribuent, en plus de leur excellente technique, à distinguer les danseurs étoiles des corps de ballet. Ainsi, il n'est pas rare de parler de « l'élégance naturelle » de tel danseur classique, et on explique notamment la hauteur exceptionnelle des sauts de Nijinsky par la longueur de ses tendons.

Une explication de la danse en termes de puissances actives et passives met en lumière que généralement, les mouvements dansés quels qu'ils soient exemplifient les actions et les dispositions du corps qui constitue les êtres naturels que nous sommes. À différents niveaux (basique ou physique, et esthétique), nous agissons et subissons ce qui nous entoure ; nous sommes capables d'y réagir et d'y répondre de manières variées

et nuancées, plus ou moins appropriées. Nous pouvons faire des mouvements précis en laissant faire ce qui dans ces mouvements nous échappe ; nous pouvons diriger nos gestes en laissant parler notre nature.

Le tableau suivant expose les idées principales qui ont été défendues dans ce chapitre. Les différentes cases ne s'excluent pas nécessairement : la danse, en particulier lorsqu'elle est réussie, exemplifie tout le contenu du tableau.

NATURE (corps)	PROPRIÉTÉS BASQUES ou CATÉGORIQUES	Puissances physiques actives	Puissances physiques passives (pouvoir d'une chose d'être affectée par autre chose d'une certaine manière)
CULTURE (personne)	PROPRIÉTÉS SURVENANTES ou DISPOSITIONNELLES	Mouvements physiquement actifs	Mouvements physiquement passifs <i>(réactions)</i>
		Compétences (dispositions à exceller dans un domaine)	Vertus (dispositions à réagir de façon appropriée) <i>(réponses)</i>
		Danse esthétiquement « étanche »	Danse esthétiquement « poreuse »
		La justesse qualifie les gestes	La justesse qualifie la personne

Conclusion : la danse échappe-t-elle à l'analyse philosophique ?

Cette étude a consisté d'une part à opérer une sorte de tri entre des distinctions exclusives trompeuses, des débats erronés ou des notions survalorisées, et d'autre part à attirer l'attention sur des faits négligés, des notions dépréciées ou oubliées et des nuances pertinentes. Ces notions, distinctions et nuances sont exposées dans le tableau qui clôt ce chapitre.

La distinction entre théorie et pratique mérite sans doute quelques commentaires supplémentaires. Les artistes reprochent parfois aux philosophes soucieux de définir et d'analyser l'art, de se livrer à des excès théoriques vains ou sans rapport avec la réalité des pratiques artistiques. Les philosophes, selon ces critiques, seraient animés d'une volonté conservatrice de circonscrire une fois pour toutes le champ artistique.

S'il n'est pas faux que les œuvres, les styles et les projets chorégraphiques sont si différents les uns des autres qu'une définition ne saurait rassembler toute cette diversité sous quelques traits nécessaires et suffisants, on doit toutefois reconnaître que la fécondité argumentative dont les esthéticiens font preuve pour analyser les courants artistiques successifs et l'hétérogénéité des motivations qui les sous-tendent n'est pas si éloignée que cela de la réalité. La variété des arguments déployés reflète précisément à la fois la conscience qu'ont les philosophes eux-mêmes de la richesse artistique et leur intérêt plutôt louable pour les œuvres d'art. D'une certaine façon, tout en soutenant l'impossibilité de définir l'art et en proposant des solutions théoriques alternatives, relatives soit aux usages du concept d'art, soit au concept de ressemblance, les anti-essentialistes ont maintenu une volonté de rendre compte de la complexité du monde artistique. Quant aux critères contextualistes du débat que nous avons étudié, ils sont aux antipodes du conservatisme dans la mesure où ils visent à accepter dans le domaine de la danse ou de l'art chorégraphique des performances dont le but radical avoué était d'en rejeter les caractéristiques admises. La philosophie, qu'elle consiste à chercher des conditions nécessaires et suffisantes, des ressemblances ou bien à admettre les désirs iconoclastes des artistes et à préciser leur rapport avec une histoire, une époque ou des

institutions, semble bien avoir pour principal motif non pas d'enfermer qui que ce soit ou de coller des étiquettes indélébiles, mais de discerner les divers aspects de la réalité artistique, de les décrire, d'en révéler la multiplicité foisonnante et d'en clarifier la compréhension. Ces exigences sont manifestes dans les théories prototypiques, lesquelles cherchent à concilier l'ouverture, la nuance et la souplesse avec un souci d'ordre, de rigueur et de hiérarchisation.

Une valorisation particulièrement judicieuse des faits et des pratiques consiste à caractériser le fonctionnement symbolique des œuvres d'art, autrement dit, comme nous l'avons vu, à délaisser la quête sans doute un peu trop abstraite d'une essence de l'art en préférant la question « quand y a-t-il danse ? » à la question « qu'est-ce que la danse ? ». Par ailleurs, dans la perspective d'une analyse des propriétés esthétiques de l'art, la philosophie peut, tout en décrivant nos relations avec elles, préserver l'indépendance et la réalité de l'existence des œuvres d'art. La thèse réaliste témoigne en effet d'un espoir de décrire les propriétés esthétiques à la fois en tant qu'elles sont liées aux objets physiques réels et indépendants de nous qui les possèdent *et* en tant qu'elles sont liées à nos indispensables attributions de prédicats. Si la beauté dépend des observateurs qui l'attribuent, cela ne signifie pas pour autant qu'elle est « dans leur œil » ou dans leur esprit : la philosophie réaliste ne nie ni n'absorbe la réalité de l'art, de ses pratiques, de ses processus de création, de diffusion, de représentation, etc. Lorsqu'elle est articulée par la relation de survenance, la distinction des propriétés intrinsèques et extrinsèques d'un objet est éclairante : les choses qui nous entourent sont bien réelles ; simplement, certaines de leurs propriétés ne dépendent pas de nous, d'autres si.

Certes, les notions et les distinctions philosophiques ne sont pas toutes également pertinentes pour décrire les mouvements physiques, les gestes expressifs et les actions signifiantes qui constituent la danse. À ce sujet, l'écart entre la théorie abstraite et la pratique concrète est parfois trop grand. D'une part, lorsque les notions d'esprit, d'intériorité et d'intention sont placées au centre de la réflexion, le médium même de l'art chorégraphique, le mouvement corporel, n'est plus guère compréhensible. Mais d'autre part, si le corps physique fait l'objet d'une attention exclusive, on ne semble plus pouvoir rendre compte de la signification de la danse. Dès lors, la difficulté que rencontre la philosophie en général, et particulièrement face à l'art chorégraphique, est de trouver les concepts les plus appropriés pour décrire son objet d'étude sans en fausser la compréhension ni en négliger certains aspects. Les réponses importent moins

que la capacité à poser les bonnes questions. Et il ne s'agit pas de s'arrêter à des explications causales ; encore faut-il fournir des descriptions justes.

Du point de vue de l'appréciation de l'art chorégraphique par exemple, il est aussi incorrect de considérer la danse comme l'effectuation naturelle de mouvements expressifs offerts à l'expérience sensible et subjective immédiate que d'exagérer l'importance des aspects rationnels et contextuels de construction et de convention stylistique. La conception empiriste ou naturaliste de l'expressivité naturelle tend à réduire l'expérience de la danse à des appréciations relatives ou à des jugements de goût, tandis que l'insistance des approches contextualistes ou stylistiques sur les intentions, la volonté et les choix délibérés des danseurs tend parfois à négliger l'impact de l'expressivité corporelle sur notre perception et nos émotions. D'un côté l'expressivité naturelle est jugée naïve et mystérieuse, de l'autre, les analyses contextualistes semble désincarner la danse. Les propriétés expressives des œuvres sont négligées au profit des impressions du public dans le premier cas, et au profit des intentions des artistes dans le second. Aucune de ces perspectives n'explique de façon satisfaisante comment s'articulent l'expression dansée et l'expressivité des interprètes, comment les dispositions et capacités des danseurs entrent en jeu dans l'interprétation des œuvres chorégraphiques, ou comment une même œuvre peut sembler si différente d'une interprétation à une autre.

Par ailleurs, les questions pertinentes à poser ne sont ni celle de savoir si les émotions et les intentions exprimées dans la danse sont ou non celles du chorégraphe ou des danseurs ni celles de savoir si ces émotions et intentions sont logiquement ou causalement liées aux actions qui les expriment. Le problème de l'expression est moins de savoir d'où viennent les propriétés expressives d'une œuvre que de comprendre comment elles expriment ce qu'elles expriment. Cela suppose de ne pas considérer la danse comme l'extériorisation d'un monde privé, mais de faire davantage de place aux descriptions des caractéristiques du mouvement dansé et des chorégraphies. Autrement dit, une théorie idéaliste distinguant entre les apparences et la réalité ou faisant primer le monde intelligible sur le monde sensible est inadaptée à l'analyse de la danse. La vérité de cet art ne réside pas dans une Idée platonicienne de la danse accessible seulement par la renonciation aux sens. Une distinction kantienne entre la danse telle qu'elle nous apparaît et la danse telle qu'elle est en elle-même, indépendamment de notre représentation, n'apporterait rien à la compréhension de cet art, qui ne consiste pas à accéder à une réalité derrière des apparences qui ne seraient que des impressions et représentations subjectives.

Pour décrire l'art chorégraphique, il ne faut pas adopter une thèse mentaliste et internaliste exagérée en attribuant aux états mentaux une indépendance ontologique telle qu'on en vient à se demander comment ils peuvent bien être reliés au corps et à ses actions. S'il est vrai que dans l'explication, nous semblons devoir souvent désigner comme deux choses distinctes ce qui est de l'ordre du corps et ce qui est de l'ordre de l'esprit, la difficulté de l'expression dansée est qu'elle les assimile l'un à l'autre, de sorte que nous ne pouvons plus parler finalement de propriétés expressives purement physiques ou purement mentales.

Une description aristotélicienne de l'art chorégraphique est préférable. En effet, l'expression dansée désigne deux types d'action correspondant à ce qu'Aristote a défini comme « l'activité transitive ou fabricatrice » et « l'activité immanente » : la première, correspondant à la création de l'œuvre chorégraphique, est orientée vers un but qui une fois qu'il est atteint est indépendant de l'action, tandis que la seconde, l'exécution qui rend l'œuvre accessible au public, a sa fin en elle-même. Ces activités rappellent que les propriétés expressives que nous appréhendons lors de spectacles sont souvent *à la fois* celles d'une œuvre créée et celles de l'une de ses interprétations particulières. Mais c'est un piège causaliste et internaliste que de croire que le but ou la fin en question est une intention *interne*, préalable dans le cas de la première activité et en action dans le cas de la seconde. Le processus par lequel une œuvre est créée et celui par lequel elle est exécutée, instanciée ou interprétée ne doivent pas caractérisés en termes de relations respectivement *causale* et *logique* entre des *états mentaux* et des *actions physiques*. Ce qu'Aristote distingue dans un cas et assimile dans l'autre, ce ne sont pas une entité mentale et une entité physique, mais une *action* et sa *raison d'être*. Dans le cas de la création chorégraphique comme activité fabricatrice, cette raison d'être est la constitution d'un produit déterminé ; dans le cas de l'exécution de la chorégraphie en tant qu'activité immanente, c'est l'activité elle-même. Ce qui existe, ce sont *deux sortes d'activités* ; l'une qui cesse une fois son résultat atteint puisqu'elle est un *moyen*, l'autre qui peut toujours être effectuée à nouveau puisqu'elle est en elle-même une *fin*.

Ainsi la danse est-elle un moyen artistique privilégié de montrer les formes variées que prennent notre intentionnalité, notre volonté et nos capacités. Comprendre une œuvre de danse, c'est saisir les raisons d'être des mouvements en percevant la variété des manières d'effectuer ces mouvements. Elizabeth Anscombe semble insister sur le fait que la plupart du temps, ce que nous désignons et décrivons en terme d'intentionnalité, ce n'est pas une vie mentale interne que nous extériorisons, mais plutôt diverses relations effectives entre des actions qui selon les circonstances ont plus

ou moins de sens pour nous. De ce point de vue, l'esprit n'est pas une entité immatérielle cohabitant on ne sait trop comment avec l'entité matérielle qu'est notre corps, mais l'ensemble de nos dispositions à agir et réagir de telle et telle façon dans tel ou tel contexte. Un même geste peut avoir des fonctions et des sens très divers : il peut être destiné à communiquer dans la vie ordinaire, à fonctionner esthétiquement (au théâtre, à l'opéra, au cinéma, dans la danse par exemple), ou à manifester une signification religieuse. La manière dont le geste est effectué ainsi que le contexte dans lequel il a lieu sont les indices grâce auxquels nous comprenons sa signification. Il n'existe pas plusieurs réalités (une réalité intentionnelle comprise comme mentale, interne et une réalité physique externe) ou plusieurs mondes (un monde ordinaire, un monde artistique, un monde religieux, etc.), mais une seule réalité ou un seul monde dont nous percevons différentes *manières* d'être et différentes *raisons* d'être. Le concept d'esprit et les concepts qui lui sont liés, dont ceux d'intention et d'émotion, renvoient au sens, à la signification, à la compréhension de nos actions dans un certain contexte.

Ni les intentions, ni les autres éléments contextuels ne sont des causes absolues des actions : ce sont simplement des éléments qui nous permettent de voir et de décrire les actions comme ce qu'elles sont et comme ayant une certaine signification. Nous regardons, appréhendons, parlons des actions dansées à la lumière du concept d'intention et de termes qui les situent dans un certain contexte : des termes musicaux, stylistiques, par exemple. Comme nous l'avons soutenu, la complexité du travail du danseur et de l'appréciation du spectateur tient à ce que l'expressivité ne peut pas être commandée, expliquée et comprise par sa dimension intentionnelle seule. Dans bien des cas, et en particulier dans les improvisations (celles qui sont appréciées pour elles-mêmes aussi bien que celles qui sont employées dans les processus de création), les mouvements sont exécutés sans ou avant même que les danseurs soient en mesure d'exposer les intentions et les raisons pour lesquelles ils les effectuent. Ils répondent à des éléments contextuels plutôt qu'à des intentions préalables. Dès lors, une approche externaliste de la danse est particulièrement pertinente : nous ne précédon pas le monde, mais le monde nous précède. Il n'est plus question de concevoir l'émotion comme un état intérieur suivi d'une extériorisation mais plutôt comme une motivation, une mise en mouvement, une réponse animée à des propriétés environnantes.

Outre leur relation à des intentions artistiques et à un certain contexte historique et artistique, les propriétés expressives incluent l'expressivité qui est propre aux danseurs en vertu aussi bien de leurs dispositions naturelles que de leur formation technique, mais encore des diverses composantes de leur personnalité, de leurs

expériences variées, de leur culture, de leur vie émotionnelle, de leur manière de réagir dans une situation donnée. Aussi bien passives qu'actives, les dispositions expressives et émotionnelles n'excluent pas la rationalité du danseur. Leur occurrence est à la fois déterminée par un contexte suscitant des émotions (musicales ou autres), et par des réflexions, des libres choix, des décisions. Ainsi que nous l'avons affirmé plus haut, le mouvement et l'émotion sont à la fois physiques et rationnels, spontanés et délibérés, déterminés et libres. En tant que manifestation accomplie de la complexité physique et rationnelle de l'homme, de ses capacités, dispositions et vertus, l'art chorégraphique peut atteindre une justesse saisissante et être philosophiquement analysé comme l'expression par excellence de la nature complexe qui fait de nous ce que nous sommes mais que nous ne possédons pas.

Bibliographie

A

ACOCELLA Joan, « Imagining Dance », in *Moving History/Dancing Cultures, A Dance History Reader*, Ann Dils and Ann Cooper Albright (ed.), Wesleyan University Press, 2001, pp. 12-16.

ANSCOMBE G. E. M., *L'intention*, tr. fr. M. Maurice et Cyrille Michon, Paris, Gallimard, nrf, 2002.

ARISTOTE, *La Métaphysique*, tr. J. Tricot, Paris, Vrin, 1991 (Tome I), 2000 (Tome II).

ARMELAGOS Adina, **SIRRIDGE** Mary, « The In's and Out's of Dance : Expression as an Aspect of Style », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 36, No. 1, 1977.

– « The Role of « Natural Expressiveness » in Explaining Dance », in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 41, No. 3, 1983.

B

BANES Sally, **CARROLL** Noel, « Working and Dancing : A Response to Monroe Beardsley's « What Is Going on in a Dance ? » », in *Dance Research Journal*, Vol. 15, No. 1, 1982.

– « Expression, Rhythm and Dance : A Response to Gregory Scott », in *Dance Research Journal*, Vol. 30, No. 1, 1998.

– « Beardsley, Expression and Dance : A Reply to Gregory Scott », in *Dance Research Journal*, Vol. 31, No. 2, 1999.

BAUSCH Pina, in *Hommage à Pina Bausch*, revue *Danser*, 2009.

BEAUQUEL Julia, **POUIVET** Roger (dir.), *Philosophie de la danse*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes II, coll. Aesthetica, 2010.

BEAUQUEL Julia, « Le mouvement et l'émotion », in Beauquel et Pouivet, 2010.

BEARDSLEY M. C., « What Is Going on in a Dance ? », in *Dance Research Journal*, Vol. 15, No. 1, 1982.

BILLETER Jean-François, *Leçons sur Tchouang-Tseu*, Paris, éditions Allia, 2002, 2010.

BLANC-BENON Laure, « Ressemblance », in Morizot et Pouivet (dir.), 2007.

BOISSIÈRE Anne, **KINTZLER** Catherine (éd.), *Approche philosophique du geste dansé*, Presses Universitaires du Septentrion, coll. Esthétique et science des arts, 2006.

C

- CARR** David, « Meaning in Dance », in *British Journal of Aesthetics*, Vol. 37, No. 4, 1997, p. 349-366.
- CARROLL** Noel, « Identifying Art », in Robert J. Yanal, *Institutions of Art : Reconsiderations of George Dickie's Philosophy*, Pennsylvania State University Press, 1993.
- *Philosophy of Art : A Contemporary Introduction*, New York, Routledge, 1999.
 - « Quatre concepts de l'expérience esthétique », (2001), tr. fr. J. -P. Cometti, in *Esthétique contemporaine, Art, représentation et fiction*, J.-P. Cometti, J. Morizot et R. Pouivet (éd.), Paris, Vrin, Textes clés d'esthétique contemporaine, 2005.
 - (éd.) *Theories of Art Today*, The University of Wisconsin Press, 2000.
- CARROLL** Noel, **MOORE** Margaret, « La communication kinesthésique, par la danse, avec la musique », in Beauquel et Pouivet, 2010.
- CARTER** Alexandra (éd.), *The Routledge Dance Studies Reader*, Oxon, Routledge, 1998.
- CHOI** Sungho, FARA Michael, « Dispositions », *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, 2006, 2012, disponible en ligne sur : <http://plato.stanford.edu/entries/dispositions/>
- COHN** Danièle, « Quand et comment naît l'esthétique ? », in *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art*, Morizot et Pouivet (dir.), Paris, Armand Colin, 2007.
- COMETTI** Jean-Pierre, **MORIZOT** Jacques et **POUIVET** Roger, *Questions d'esthétique*, Paris, Presses Universitaires de France, 2000.
- COMETTI** J.-P., **MORIZOT** J. et **POUIVET** R. (éd.), *Esthétique contemporaine. Art, représentation et fiction*, Paris, Vrin, 2005.
- CUNNINGHAM** Merce, **LESSCHAEVE** Jacqueline, « Torse : There Are No Fixed Points in Space », in Carter (ed.), 1998.
- CUNNINGHAM** Merce, « L'art impermanent » (1955), in Ginot I. et Michel M. (dir.), *La danse au XX^e siècle*, Paris, Larousse, 2002.

D

- DARSEL** Sandrine, **POUIVET** Roger (dir.), *Ce que l'art nous apprend. Les valeurs cognitives dans les arts*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, Aesthetica, 2008.
- DARSEL** Sandrine, *De la musique aux émotions : une exploration philosophique*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010.

DAVIES David, *Art as Performance*, Oxford, Blackwell, 2004.

De PAEPE Michel (éd.), *Rosas, Anne Teresa de Keersmaecker*, Tournai, Belgique, La Renaissance du Livre, 2002.

De SOUSA Ronald, *The Rationality of Emotion*, Cambridge, Mass., The Massachusetts Institute of Technology Press, 1987.

DESCARTES René, *Méditations métaphysiques*, (1640), Paris, GF Flammarion, 1992.

DICKIE George, *The Art Circle : A Theory of Art* (1984), Chicago, Spectrum Press, 1997.

DOKIC Jérôme, *Qu'est-ce que la perception ?* Paris, Vrin, Chemins philosophiques, 2004.

DRETSKE Fred, *Explaining Behavior : Reasons in a World of Causes*, Cambridge, Mass., The Massachusetts Institute of Technology Press, 1988.

DUNAGAN Colleen, « Dance, Knowledge, and Power », *Topoi*, 2005.

E, F

ELGIN C. Z., « L'exemplification et la danse », in Beauquel et Pouivet, 2010.

FARJEON Annabel, « Choreographers : Dancing For De Valois and Ashton », in *The Routledge Dance Studies Reader*, A. Carter (ed.), 1998.

G

GAUT Berys, « « Art » as a Cluster Concept », in *Theories of Art Today*, Noel Carroll (ed.), The University of Wisconsin Press, 2000.

GENETTE Gérard, *L'œuvre de l'art*, Tome 2 : *La relation esthétique*, Paris, Le Seuil, 1997.

GINOT Isabelle, **MICHEL** Marcelle, *La danse au XXème siècle*, Paris, Larousse, 2002 (1995).

GODARD Hubert, « Le geste et sa perception », in *La danse au XXème siècle*, op. cit. postface, pp. 236-241.

GOLDIE Peter, *The Emotions : A Philosophical Exploration*, Oxford, Oxford University Press (2002).

GOODMAN Nelson, *Langages de l'art : Une approche de la théorie des symboles*, 1968, tr. fr. J. Morizot, Paris, Hachette, 2005.

– *Manières de faire des mondes*, 1978, tr. fr. M. –D. Popelard, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1992.

– *L'art en théorie et en action*, tr. fr. J. –P. Cometti, R. Pouivet, Paris, L'Éclat, 1996.

GRAHAM Martha, *Mémoire de la danse*, tr. fr. Christine Le Bœuf, Arles, Actes Sud, 1992.

– « I Am A Dancer », in Carter (ed.), 1998.

H, J

HECQUET Simon, **PROKHORIS** Sabine, *Fabriques de la danse*, Paris, PUF, 2007.

HILTON Rebecca, **SMITH** Bryan, « A Dancing Consciousness », in Carter (ed.), 1998.

JEYASINGH Shobana, « Imaginary Homelands : Creating A New Dance Language », in Carter (ed.), 1998.

K

KANT Emmanuel, *Critique de la raison pure*, (1781), Paris, PUF, Quadrige, 2004.

KARLSSON Mikael M., « Agency and Patiency : Back to Nature ? », in *Philosophical Explorations*, Volume V (I), 2002, pp. 59-81.

– « Les lapins pourraient-ils danser ? » in Beauquel et Pouivet, 2010.

KINTZLER Catherine, « La danse, art du corps engagé, et la question de l'autonomie », in Beauquel et Pouivet, 2010.

KLEE Paul, *Théorie de l'art moderne*, 1956, Paris, Gallimard, 1998.

L

LABAN Rudolf, « Le sens spatial de l'homme « motorique » », date inconnue, in *Espace dynamique*, Bruxelles, Contredanse, 2003.

« Choreutique », in *Espace dynamique*, op. cit.

LAVENDER Larry, « Understanding Interpretation », in *Dance Research Journal*, Vol. 27, No. 2, 1995.

– « Intentionalism, Anti-Intentionalism, and Aesthetic Inquiry : Implications for the Teaching of Choreography », in *Dance Research Journal*, Vol. 29, No. 1, 1997.

LEVINSON Jerrold, « Pour une définition historique de l'art » (1979), in *L'art, la musique et l'histoire*, tr. fr. J.-P. Cometti, R. Pouivet, Paris, L'Éclat, 1998.

– *L'art, la musique et l'histoire*, tr. fr. Cometti et Pouivet, 1998.

– « Le contextualisme esthétique », tr. fr. R. Pouivet, in Cometti, Morizot et Pouivet (éd.), 2005.

– « En quoi les œuvres musicales et littéraires sont-elles des structures indiquées ? » in Morizot et Pouivet (dir.), 2007.

LIVET Pierre, *Qu'est-ce qu'une action ?* Paris, Vrin, Chemins philosophiques, 2005.

LONGWORTH Francis, **SCARANTINO** Andrea, « The Disjunctive Theory of Art : The Cluster Account Reformulated », in *The British Journal of Aesthetics*, Oxford, Oxford University Press, Vol. 50, Numéro 2, 2010, p. 151-167

LOUPPE Laurence, *Poétique de la danse contemporaine*, Bruxelles, Contredanse, 2004 (1997).

M

MARGOLIS Joseph, « The Autographic Nature of the Dance », in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 39, No. 4, 1981.

MASSOUTRE Guylaine, *L'atelier du danseur*, Montréal, Fides, coll. Métissages, Naïm Kattan (dir.), 2004.

MATRAVERS Derek, « Art, expression et émotion » (2001), tr. fr. R. Pouivet, in *Émotion, Fiction, Cinéma*, Revue Francophone d'Esthétique, Université de Provence et Centre National du Livre, 2004, pp. 9-23.

McFEE Graham, *Understanding Dance*, London, Routledge, 1992.

- (ed.) *Dance, Education and Philosophy*, Oxford, Meyer and Meyer Sport, 1999.
- « Technicality, Philosophy and Dance-Study », in McFee (ed), *op. cit.* pp. 155-188.
- « Danse, identité et exécution », in Beauquel et Pouivet, 2010.

MONNIER Mathilde, **NANCY** Jean-Luc, *Allitérations, Conversations sur la danse*, Paris, Galilée, 2005.

MORIZOT Jacques, **POUIVET** Roger (dir.), *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art*, Paris, Armand Colin, 2007.

MORIZOT Jacques, « Définitions de l'art », in Morizot et Pouivet, 2007.

N, O

NEF Frédéric, *Qu'est-ce que la métaphysique ?* Paris, Folio Gallimard, 2004.

NEWMAN Barbara, « Dancers Talking About Performance », in Carter (ed.), 1998.

O'CONNOR Timothy, « Free Will », *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, (2002), 2010. art. disponible en ligne sur : <http://plato.stanford.edu/entries/freewill/>

P

PAVIS Patrice, « Les médias auront-ils la peau du spectacle vivant ? », in Morizot et Pouivet (dir.), 2007.

PLATON, *Les Lois*, Livres I à VI, tr. L. Brisson et J.F. Pradeau, Paris, Flammarion, 2006.

POINCARÉ Henri, *La science et l'hypothèse*, (1902), Paris, Flammarion, 1968.
- *La valeur de la science*, (1905), Paris, Flammarion, 1970.

- *Dernières pensées* (1913), Paris, Flammarion, 1963.

POUILLAUDE Frédéric, *Le désœuvrement chorégraphique. Étude sur la notion d'œuvre en danse*, Paris, Vrin, Essais d'art et de philosophie, 2009.

- « L'œuvre chorégraphique : ni autographique, ni allographique », in Beauquel et Pouivet, 2010.

POUIVET Roger, « Survenances », in *Critique*, numéro 575, Avril 1995.

- *Esthétique et logique*, Liège, Mardaga, 1996.
- « Compétence, survenance et émotion esthétique », in *Revue Internationale de Philosophie*, numéro 198, 1996.
- *Après Wittgenstein, saint Thomas*, Paris, PUF, Philosophies, 1997.
- *L'ontologie de l'œuvre d'art*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1999.
- « On the Cognitive Functioning of Aesthetic Emotions », *Leonardo*, Vol. 33. No. 1, Cambridge, Mass., The MIT Press, 2000, pp. 49-53.
- « Le statut de l'œuvre d'art comme événement chez David Davies » in *Philosophiques*, vol. 32, Num. 1, 2005.
- *Le réalisme esthétique*, Paris, PUF, L'interrogation philosophique, 2006.
- « Aesthetic Virtues and The Beauty of The World », in A. Sigurjonsdottir and O. P. Jonssons (eds), *Art, Ethics and Environment: A Free Enquiry into the Vulgarly Received Notion of Nature*, Newcastle, Cambridge Scholars Press, 2006.
- *Qu'est-ce qu'une œuvre d'art ?* Paris, Vrin, 2007.
- *Philosophie contemporaine*, Paris, PUF, 2008.
- « Esthétique modale », in S. Darsel et R. Pouivet (dir.), *Ce que l'art nous apprend. Les valeurs cognitives dans les arts*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. Aesthetica, 2008, p. 36-37.
- « Danse, ontologie et philosophie de l'âme », in Beauquel et Pouivet, 2010.

R

RAINER Yvonne, « No to Spectacle », in Carter (ed.), 1998. (1965).

RÉHAULT Sébastien, « Catégories de l'art »,

- « Essentialisme »,
- « Réalisme esthétique » in Morizot et Pouivet (dir.), 2007.

S

SCHAEFFER Jean-Marie., « Quelles valeurs cognitives pour quels art ? », in Darsel S., Pouivet R. (dir.), 2008.

SCHMIDT-GARRE Jan (dir.), *You Don't Do Anything, You Just Let It Evolve*, Documentaire sur Sergiu Celibidache, Pars Media Production, co-prod. ZDF, 1992, 2005.

SCOTT Gregory, « Banes and Carroll on Defining Dance », in *Dance Research Journal*, Vol. 29, No. 1, 1997.

- « Transcending the Beardsleys : A Reply to Carroll and Banes », in *Dance Research Journal*, Vol. 31, No. 1, 1999.

SERVOS Norbert, « Pina Bausch : Dance and Emancipation », in Carter (ed.), 1998.

SHAWN Ted, *Chaque petit mouvement. À propos de François Delsarte*, (1954), Bruxelles : Éditions Complexe et Paris : Centre National de la Danse (coéd.), 2005.

SHEPPARD Anne, *Aesthetics, An Introduction to the Philosophy of Art*, Oxford University Press, 1987.

SPARSHOTT Francis, « On the Question : « Why Do Philosophers Neglect the Aesthetics of the Dance ? » », in *Dance Research Journal*, Vol. 15, No. 1, 1982.

T

TAPPOLET Christine, *Émotions et valeurs*, Paris, PUF, coll. « Philosophie morale », 2000.

– « Autonomy and the Emotions », *EIJAP*, Vol. 2, No. 2, 2006.

TOLSTOÏ Léon, *Qu'est-ce que l'art ?* tr. fr. de Wizewa, Paris, PUF, 2009 (1898).

V, W, Z

VAN CAMP Julie, « Ontology of Dance », in *Encyclopedia of Aesthetics*, Vol. 3, Michael Kelly (ed.), New York, Oxford University Press, 1998.

– « A Pragmatic Approach to the Identity of Works of Art », *Journal of Speculative Philosophy*, Vol. 20, No. 1, The Pennsylvania State University, 2006.

– « Martha Graham's Legal Legacy », in *Dance Chronicle*, Routledge, 2007.

– « L'identité dans la danse : la quête chimérique de l'essentialisme et la promesse du pragmatisme », in Beauquel et Pouivet, 2010.

WHITNEY Helen (dir.), *Darkness and Light*, documentaire américain, American Masters Series, 1996.

WITTGENSTEIN Ludwig, *Leçons et conversations*, (1966), tr. fr. J. Fauve, Paris, Gallimard, 1971, éd. 1992.

– *Recherches philosophiques*, (1953), tr. fr. F. Dastur, M. Elie, J. – L. Gautero, D. Janicaud et E. Rigal, Paris, Gallimard, 2004.

– *Le Cahier bleu et le Cahier brun*, tr. fr. M. Goldberg et J. Sackur, Paris, Gallimard, 1996, p. 67.

ZEMACH Eddy, *La beauté réelle : une défense du réalisme esthétique*, 1997, tr. fr. S. Réhault, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2005.

Annexes

Annexe 1 : tableau exposant les diverses notions et distinctions, (trompeuses ou pertinentes, survalorisées ou dépréciées) qui sont examinées dans cette étude.

DISTINCTIONS TROMPEUSES (en tant qu'exclusives)	NUANCES PERTINENTES
Essentialisme/contextualisme Forme/contenu Propriétés intrinsèques/extrinsèques Objet abstrait/Exécutions concrètes Transcendant/immanent Sensibilité, émotion/rationalité Mental/physique Intention/action Réalité/apparence Interne/externe Cause/effet Sujet/monde Passivité/Activité, Naturel/Conventionnel Spontanéité/délibération Déterminisme/liberté	Littéral/Métaphorique Propriétés de base/propriétés survenantes Puissance et acte Action fabricatrice et action immanente Expression/expressivité Intention, volonté, conscience Faire, vouloir faire, laisser faire Mouvement, action/Réaction, réponse Connaissance directe et indirecte (→ un seul savoir) Pratique et observation (inséparables) Capacités et dispositions Compétences et vertus Explication, description et compréhension Technique/Style/Interprétation Niveaux d'action Niveaux de description (ce que/comment/pourquoi)
NOTIONS SURVALORISÉES	NOTIONS DÉPRÉCIÉES OU OUBLIÉES
Esprit Intériorité Intention Extériorisation Signification (au détriment de la qualité expressive des gestes)	Altérité Passivité Réceptivité, médiété Justesse, équilibre, harmonie Clarté, lisibilité, cohérence, pertinence Vertus
DÉBAT ERRONÉ	FAITS NÉGLIGÉS
Technique et style/expressivité naturelle	Mouvements, gestes, actions Manières d'être et manières de faire : qualités expressives

Annexe 2 : Entretien avec Susan McLain, danseuse soliste dans la compagnie de Martha Graham (Long Beach, Californie, 4 Mars 2009).

Au sujet de l'expressivité et de la nature de la danse

Certains philosophes ont débattu de la question de savoir si des œuvres comme les performances postmodernes, connues pour être parfois exclusivement composées de mouvements ordinaires, et ainsi dépourvues de propriétés expressives, peuvent compter comme de la danse. D'après vous, l'expression est-elle une condition nécessaire de la danse ?

Susan McLain. L'instrument de la danse est le corps humain ; ce que j'aime, au-delà de l'aspect technique de la danse, c'est voir la manifestation de la condition humaine. Je suis une expressionniste. Pour moi, la technique doit servir l'expression, comme c'est le cas dans les œuvres de Pina Bausch, par exemple. Mais toute interprétation véhicule des qualités expressives. Même lorsqu'une œuvre de danse n'est pas narrative, même lorsqu'elle n'implique pas de personnage, elle peut être expressive. À partir du moment où elle implique le mouvement humain dans l'espace, même une œuvre abstraite peut manifester des qualités expressives.

La danse est difficile à caractériser aujourd'hui, dans la mesure où nous sommes toujours influencés par les œuvres de danse postmoderne. Par exemple, la raison pour laquelle j'aime les créations de Bill T. Jones est qu'elles parlent de la condition humaine : il dit pourtant qu'il hérite de la période postmoderne.

De nos jours, de manière générale, l'interprétation est plus « introspective » qu'auparavant. Cela vient de Yvonne Rainer. Cela a beaucoup à voir avec le centre d'attention. Par la danse, les artistes disent : « C'est à propos de moi. »

Au sujet de la danse dans la compagnie Martha Graham

Pouvez-vous décrire votre expérience en tant que danseuse soliste dans la compagnie de Martha Graham ? Comment travailliez-vous ensemble, comment vous transmettait-elle la chorégraphie, à vous et aux autres danseurs ? Deviez-vous exécuter les pas et les gestes exactement tels qu'ils vous étaient enseignés, ou aviez-vous une part de liberté interprétative ?

S. ML. J'appartiens à la troisième génération des danseurs de Martha Graham. Il y avait deux sortes de cas : d'une part, les œuvres établies depuis longtemps, que nous apprenions à partir d'enregistrement vidéo ou grâce à la transmission de la chorégraphie par les danseurs qui la connaissaient, et d'autre part les nouvelles œuvres que nous travaillions avec Martha Graham. Une de ces « nouvelles » œuvres est *Episodes* (1959), que nous avons interprétée au Metropolitan Opera. Martha était le genre de chorégraphe qui aimait explorer les gestes de son propre corps. Mais à cette époque, elle avait quatre-vingt ans et travaillait depuis un fauteuil. Il était excitant de l'entendre enseigner. Elle avait formé une telle technique et un tel vocabulaire qu'il était facile de travailler avec elle. Elle pouvait dire : « Faites ceci, faites cela » et nous savions ce qu'elle attendait. L'aspect négatif de cela est apparu lorsque son œuvre est finalement devenue prédictible, figée et non plus innovante.

La danse moderne consiste en ce qui est nouveau, ce qui est pertinent. En un sens, c'est ce qui en fait la cruauté : elle doit s'inventer elle-même constamment. J'ai co-chorégraphié avec Martha Graham; c'était un formidable honneur. Elle est comme le Shakespeare de la danse. Elle était à n'en pas douter révolutionnaire. Elle pouvait donner du sens et des objectifs à notre inspiration. Elle n'était pas vraiment une professeure. Elle nous apprenait la chorégraphie, mais ensuite elle nous laissait la découvrir par nous-mêmes. Il est certain que nous apprenions d'elle : *la signification était inhérente à ses chorégraphies*. Il y avait une signification, une *vérité*, à trois niveaux : un niveau émotionnel, un niveau intellectuel et un niveau spirituel. *Il y avait une raison pour chaque chose*.

Au sujet de la signification dans la danse

S. ML. Comment concevez-vous la notion de « signification » en tant qu'elle se rapporte à l'art de la danse, dont de nombreuses œuvres ne sont pas narratives ?

Dans le monde actuel, avec toutes ces émissions de télévision, les émissions de « télé-réalité » et les autres, nos sens sont devenus engourdis. Nous ne nous préoccupons plus de la beauté de notre interprétation. Il est dommage que tant de spectateurs de danse se plaignent en disant « nous ne comprenons pas », « cela raconte quoi ? »

La signification n'a pas à être dictée. Une danse n'a pas à être un psychodrame de Martha Graham de façon à véhiculer une signification. C'est ce qui est génial chez les postmodernistes; leurs œuvres tendaient à encourager l'interprétation libre du public. Mais aujourd'hui nous avons dépassé cela.

La signification dans la danse dépend de la beauté d'un langage gestuel, de la force de conviction de l'interprète et de la liberté d'interprétation des membres du public. Elle dépend du talent artistique et de la poésie des danseurs qui peuvent inspirer l'imagination du public. Elle peut être trouvée dans des choses très simples, comme le sac en plastique dansant dans le vent, dans le film *American Beauty*⁴³⁹.

La signification est inhérente au mouvement même.

Au sujet de la danse et de l'identité

Un aspect intéressant de la danse est que la même chorégraphie peut tant varier d'un interprète à l'autre qu'il peut sembler qu'il ne s'agit pas de la même œuvre. Pensez-vous qu'une même œuvre de danse interprétée par deux danseurs soit la même dans un cas et dans l'autre ?

S. ML. Martha Graham était petite. Je suis grande et j'ai un corps d'un type extrêmement différent. De plus, j'ai pris des cours de danse classique, tandis que ce n'était pas le cas

⁴³⁹ Film réalisé par Sam Mendes en 1999.

de Martha. J'ai donc un « alignement » extrêmement différent. Et ainsi mes exécutions de ses danses étaient et paraissaient différentes.

L'œuvre intitulée *Dark Meadow* fut montrée pour la première fois en 1946. Lorsque les autres danseurs et moi l'avons apprise en 1980, Martha a accepté les inévitables différences dans l'interprétation : c'était une époque différente, nos corps étaient différents. Elle était ouverte à de multiples influences sur le corps. Elle ne restait pas bloquée, elle continuait à avancer et à s'adapter. Tant que vous mainteniez la signification et l'intégrité de l'œuvre, elle autorisait l'interprétation individuelle. *Nous ne changions pas du tout la chorégraphie ; mais nos corps étaient différents.*

Ceci concerne le danseur soliste.

Mais les choses étaient très différentes pour le corps de ballet. Dans *Night Journey* (présentée pour la première fois en 1947), nous devions nous conformer à des contraintes très précises, très spécifiques. Les gestes requéraient une adaptation considérable pour un corps grand comme le mien. C'était un formidable entraînement que d'avoir à s'adapter et à se conformer aux spécificités de l'œuvre.

Au sujet de la chorégraphie

Aujourd'hui, comment travaillez-vous en tant que chorégraphe ? Quelles sont vos méthodes de création ?

S. ML. J'aime chorégrapier. Bien des méthodes de composition existent. Je travaille avec les danseurs. Je ne viens pas dans le studio avec une chorégraphie préétablie. J'ai une idée qui motive mon mouvement, mais je ne commence pas avec des phrases composées, des pas conçus à l'avance. J'aime le frisson de venir dans le studio sans préparation.

Je suis très douée pour faire participer les danseurs à l'élaboration du mouvement, pour les laisser créer le mouvement. Je laisse les danseurs jouer avec moi. Je leur donne une direction à suivre et je les regarde faire. Il arrive parfois que je montre des gestes. Le mouvement sert mon intention, ou une humeur. Je l'essaie pour lui-même. J'aime laisser le mouvement se produire, dépourvu de toute affectation, de toute interprétation

superflue. C'est mon improvisation. C'est de cette façon que je reste fraîche. Par comparaison avec « l'écriture automatique », je pratique « la danse automatique » : je laisse le mouvement m'inspirer.

Le premier groupe d'interprètes est souvent le plus satisfaisant. Monter la même pièce avec d'autres danseurs prend beaucoup de temps.

Les chorégraphes ont aujourd'hui un répertoire varié. Le processus de création chorégraphique devrait être différent pour chaque œuvre. Il est important de trouver des mouvements qui répondent au thème, au concept d'une œuvre particulière. Mais de nombreux chorégraphes font le même genre d'œuvres. Je vois souvent les mêmes mouvements dans les œuvres de danse. Une raison de cela est que « le temps, c'est de l'argent ». David Parsons a dit : « chaque heure passée dans le studio représente cinq mille dollars ». Nous avons besoin de temps ; mais il est si cher de louer un studio ! Martha Graham travaillait pendant des années sur la même danse... Personne aujourd'hui ne peut se permettre de faire cela.

Annexe 3 : Texte au sujet de *Travail en cours / Work in Progress*, de Daniel Denise et Paul-André Fortier (2006).

Lorsqu'on s'interroge sur la nature et la spécificité de la danse, sur les conditions d'une définition de cet art – ce qui fait que des œuvres sont susceptibles d'être de la danse ou non – des cas problématiques surgissent inévitablement. Certains spectacles supposés être des œuvres de danse ne comportent parfois aucune des caractéristiques apparemment essentielles à cet art, auxquelles on l'associe couramment. Dans la courte histoire de la danse, les « task dances » (que l'on pourrait traduire par danses-tâches, ou danses-travaux) américaines des années soixante en sont le premier exemple frappant. Dans un spectacle postmoderne de Yvonne Rainer intitulé *Room Service* (1963), les mouvements sont ceux de personnes effectuant certaines tâches pratiques ou quotidiennes de façon parfaitement ordinaire : porter un matelas, entrer par une porte, sortir par une autre, disposer des objets çà et là, les déplacer, monter à une échelle, etc. Ces actions seules, dépourvues de tout geste dansé, sont présentées à un public dans un contexte artistique, donc destinées à faire l'objet d'une expérience esthétique. Ce sont pourtant des actions ne satisfaisant aucune des conditions habituellement tenues comme nécessaires ou suffisantes à la danse : elles sont constituées de mouvements non représentationnels, ne nécessitent aucune technique chorégraphique, ne correspondent à aucune tradition de danse, et elles ne visent manifestement pas à procurer des émotions chez le spectateur au moyen de qualités rythmiques et expressives.

Sans en être très éloigné, *Travail en cours/Work in Progress* suit en quelque sorte la démarche inverse : dans ce film, le réalisateur D. Denise et le chorégraphe et interprète P. A. Fortier importent des mouvements dansés dans un contexte non artistique, social, professionnel. La caméra enregistre des soli effectués par le danseur dans des endroits tels qu'une imprimerie, un restaurant, une mairie, une caserne de pompiers, un supermarché, une marbrerie, un parking souterrain, une maison de retraite, un atelier de fabrication de costumes pour le ballet, etc. La présence et les gestes des personnes effectuant leurs tâches professionnelles quotidiennes sans prêter attention ni à la caméra, ni au danseur confèrent au film un aspect quasi-documentaire, dont le réalisme est sans doute renforcé par la sobriété visuelle et la discrétion de la réalisation : à quelques exceptions près, les séquences sont filmées en plans fixes et séparées par un fondu au noir. Force est alors de noter l'étrangeté de scènes à la fois parfaitement ordinaires et transformées par l'intervention inattendue d'un danseur que nul – sinon le

spectateur – ne semble remarquer. Deux types d'action de nature très différente se déroulent alors simultanément dans ces endroits où elles sont mises en relation, et se prêtent à une subtile comparaison :

- Les actions pratiques et ordinaires d'une part, dépourvues d'intention et d'expression artistiques, exécutées en vue d'une fin extérieure à l'action (elles correspondent en cela au terme aristotélicien de *poiesis* : par exemple, cueillir des radis afin d'en faire des bottes, découper et repasser du tissu en vue de confectionner des costumes, poncer des pelles d'aviron, couper des aliments, mettre des couvercles sur des boîtes, faire ses courses, trier des déchets, ranger des livres, enfiler une blouse et des gants de chirurgie, etc.
- D'autre part, les actions dansées, effectuées pour elles-mêmes, et non pas en vue de produire un résultat extérieur ou indépendant (*praxis*), avec pour seule intention d'exprimer quelque chose sur un mode esthétique : marcher avec les genoux fléchis, effectuer des cercles de bras dans plusieurs directions, tourner sur soi-même, s'allonger au sol, sauter, laisser tomber sa tête en avant, la saisir avec les mains pour la redresser, répéter ce geste, s'appuyer sur le sol avec les mains et les pieds, varier la qualité de gestes tantôt lents, fluides, tantôt saccadés, rapides, etc.

L'un des intérêts évidents de ce film est de confronter ces deux types distincts d'action, de manifester leur différence de nature. Un autre intérêt, qui est un effet de cette confrontation, est de montrer que l'absence d'intention d'expression dans les gestes des personnes au travail ne les prive nullement d'expressivité. Bien au contraire. De la même manière que l'on peut dire du visage, de la posture, ou encore de la démarche d'une personne n'ayant pourtant l'intention d'exprimer ni émotion, ni idée ou sentiment qu'ils sont expressifs, il est possible dans ces images de distinguer entre d'une part l'expression de la personne qui danse et d'autre part l'expressivité des personnes qui ne dansent pas.

Au moyen de la confrontation entre un danseur et des personnes au travail, le film relie et met en évidence le champ d'application de ces deux notions distinctes : par contraste avec les gestes non dansés, l'expression dansée met l'accent sur sa nature proprement esthétique, mais révèle également l'expressivité des gens, celle de leurs gestes ordinaires et professionnels, leur application, leur précision, leur caractère souvent répétitif, leur changement de qualité (on pense à la course des pompiers et à son

contraste avec l'immobilité du gardien de parking ou la douceur du cueilleur de radis par exemple).

En observant des gestes, ce sont des personnes que nous percevons, des mains, des visages, des regards concentrés ou rêveurs, des voix. De manière plus globale encore, ce que le film " révèle" est l'atmosphère ou l'âme propre à chaque lieu traversé par le danseur. L'effectuation de mouvements de nature esthétique transforme notre perception ordinaire de ces lieux en une expérience esthétique. Bien sûr, la façon dont le danseur occupe l'espace, la qualité de ses gestes, leur signification, tout cela n'est pas sans rapport avec les lieux investis.

Dès lors, les éléments de son environnement auxquels il est attentif et qui inspirent ses gestes deviennent plus prégnants pour la perception du spectateur. Le bruit du fonctionnement des machines, ordinairement gratuit et non significatif, est alors investi d'une intention de créer une ambiance sonore et rythmique ; les lieux se métamorphosent en décors où actions et déplacements peuvent être perçus comme chorégraphiés. Il est remarquable que cela n'enlève rien à l'authenticité de chacun de ces lieux qui, reliés par les images de D. Denise, les pas de P. A. Fortier et le montage de Laetitia Giroux, manifestent leur âme et composent, avec douceur et sobriété, le portrait d'une ville et de ses habitants au labeur. À partir des années cinquante, et durant environ deux décennies, la tendance artistique (américaine d'abord) était de produire des œuvres supposées combler le fossé conceptuel entre l'art et la vie. *Room Service*, en présentant des mouvements exclusivement non dansés dans un contexte artistique, en est une illustration parmi beaucoup d'autres. Aujourd'hui, si l'art et la vie demeurent deux domaines distincts, *Travail en cours/Work in Progress* semble manifester une volonté de nous rendre sensibles à la poésie du quotidien, avec le mérite toutefois de préserver la spécificité du mouvement dansé : les gestes de la vie quotidienne ne sont pas artistiques, mais dans certaines conditions ils peuvent être perçus comme tels. D. Denise et P. A. Fortier ne prétendent pas effacer la frontière entre l'art et la vie, ils se contentent de l'estomper, avec respect et légèreté.

Annexe 4 : Réflexions à propos de *Umwelt* (2004), spectacle de Maguy Marin.

Sous une lumière blanche et dans le vacarme d'un souffle puissant, le spectacle commence.

Des gestes quotidiens, l'usage d'accessoires et d'objets ordinaires, de brèves actions plus ou moins banales et des événements plus significatifs sont exposés, enchaînés et répétés presque sans interruption, sur un même tempo, suivant un ordre chorégraphié mais qui semble contingent. Les mêmes actions peuvent être effectuées simultanément par plusieurs personnes ou par une seule personne à plusieurs reprises.

L'exigeante régularité des pas des danseurs, qui scandent presque chaque seconde, exemplifie le caractère inéluctable du temps. Leur trajectoire circulaire autour de miroirs entre lesquels ils vont et viennent, apparaissent et disparaissent, met en évidence un autre aspect du temps : son aspect cyclique. Ces personnes semblent moins liées par leurs actions que par le fait d'être ainsi emportées dans les cycles rapides des saisons et des années.

Au moyen de cette composition pourtant très précise – la synchronisation des pas, des gestes et des actions variées effectués sans erreur suivant un tempo imperturbable – la chorégraphe parvient à nous donner une impression chaotique d'absence de sens, d'aléatoire, de vie accélérée. Cette observation distante de la multiplicité des êtres humains et de leurs actes prend la forme d'une extrême relativisation de l'importance de notre vie, de notre culture, de nos affects et de nos émotions : des situations diverses, de la plus triviale à la plus chargée de sens, sont présentées avec le même furtivité, qu'il s'agisse de manger une pomme, d'aller aux toilettes, de bailler, d'éternuer, d'enlever ses lunettes et de se frotter les yeux ou bien de s'embrasser, de faire l'amour, de se marier et de prendre un bébé dans ses bras.

Tous ces actes, et bien d'autres encore, semblent neutralisés, mis sur le même plan. En dépit du caractère souvent intentionnel, conscient en tous les cas, de ces actions, l'effet causé par leur succession rapide est une impression de nivellement, d'inconscience, de dépossession, d'impuissance. Attachements et détachements, joie et tristesse émergent et s'évanouissent dans le même flux d'occupations vaines.

Tandis que nous vivons dans l'illusion royale –port des couronnes toujours plus hautes– d'être les maîtres et possesseurs de la nature –chiens domestiqués, plantes mises en pots, déchets jetés indifféremment– tout file entre nos doigts et nous endommageons ce monde qui ne nous appartient pas.

Quelques trop rares moments de lucidité ponctuant notre présence furtive ici-bas semblent représentés par l'arrêt prolongé d'un danseur fixant la salle et dont la présence immobile devient alors, à elle seule, une question.

Lorsque le puissant souffle s'arrête tout à coup et que le silence et l'obscurité s'installent, cette question demeure.

Que nous dit ce spectacle ?

1- La vie est absurde, nous ne la choisissons pas, elle passe vite. Rien n'a de sens parce que tout s'en va. Tout se vaut donc rien ne vaut. Les choses futiles nous prennent trop de temps et nous ignorons ce qui est réellement important. Enfin nous détruisons le monde et, incapables d'assumer ce gâchis, nous portons des œillères. L'humanité est pourrie.

2- Stop, arrêtons-nous un instant, prenons notre temps, réveillons-nous, nous valons mieux que ça, réfléchissons, faisons des choses qui comptent. Une forme contemporaine de Carpe Diem.

Index

- Acocella 101, 105, 237, 239, 246, 254,
262, 263, 273, 327
- Anscombe 38, 212, 227, 233, 245, 247,
248, 249, 250, 252, 255, 256, 271,
277, 309, 310, 326, 327, 328, 331,
333, 334, 352
- Aristote.. 22, 23, 185, 186, 187, 206, 207,
256, 293, 298, 299, 305, 314, 324,
325, 352
- Armelagos.. 198, 218, 223, 224, 225, 229,
232, 238, 239, 240, 247, 248, 250, 305
- Armstrong 302
- Aronovsky 222
- Astaire 220, 297
- Austen 172, 173
- Avedon 240, 265, 266, 272, 288, 289,
312, 337, 339
- Bach 183
- Balanchine 60, 61, 239, 246, 254, 264
- Ballet Sadler's Wells 342
- Banes 19, 25, 46, 55, 56, 57, 71, 85, 89,
93, 101, 362
- Barthes 107
- Baudelaire 24
- Bauhaus 97
- Bausch 26, 74, 81, 104, 144, 145, 208,
232, 239, 240, 253, 254, 274, 308,
317, 333, 357, 363, 366
- Beardsley ... 19, 25, 45, 46, 53, 54, 55, 56,
58, 71, 83, 84, 85, 86, 93, 94, 97, 101,
106, 108, 131, 141, 357
- Beckett 143
- Becque 222
- Béjart 74
- Bel 67, 69, 107
- Bell 53, 58
- Benesh 21, 26
- Bergson 22
- Best 76
- Billeter 241, 242, 256, 259, 271, 290,
309, 310, 322, 335
- Bishop 293
- Bourne 144
- Brown 62
- Bruce 222
- Burge 222
- Cage 306, 341
- Caravage 122
- Carr ... 51, 53, 76, 176, 177, 178, 208, 209
- Carroll 7, 19, 25, 46, 47, 53, 55, 56, 57,
64, 65, 67, 71, 72, 75, 82, 83, 85, 86,
89, 90, 91, 93, 94, 96, 97, 101, 129,
211, 212, 213, 214, 217, 218, 263,
306, 313, 315, 359, 362
- Celibidache 310, 338, 362
- Childs 62
- Collingwood 228
- Croce 221, 228
- Cunningham 22, 61, 62, 70, 71, 84, 88,
101, 109, 124, 125, 127, 128, 131,
209, 222, 230, 266, 273, 281, 306, 341
- Danto 46, 53, 82, 87, 89, 90, 95
- Davies 167, 168, 181, 183, 184, 187, 189,
190, 362
- de Mey 66
- de Sousa 37, 201, 269, 321
- Delsarte 195, 363
- Derrida 28
- Descartes 22, 262, 282, 288
- Descombes 243, 246, 309, 326, 328
- Dickie 47, 53, 82, 358
- Dretske 267, 268, 270, 293, 294
- Duchamp 96, 107
- Duncan 26
- Duras 107
- Elgin 7, 210, 263, 305
- Eliot 19
- Epicure 22
- Farjeon 341, 342
- Feldenkrais 269
- Forsythe 65
- Forti 72
- Fortier 131, 371, 373
- Fuller 60
- Futuriste 97
- Gallotta 74, 264
- Gaut.. 53, 75, 82, 102, 105, 108, 110, 111,
112, 114
- Glass 62
- Goodman 30, 36, 44, 45, 69, 70, 79, 82,
114, 117, 118, 119, 120, 121, 123,
124, 125, 126, 128, 130, 131, 134,
136, 148, 200, 210, 213, 218, 301, 315
- Gould 183
- Graham 24, 61, 84, 88, 144, 221, 222,
230, 332, 363, 366, 367, 368, 370
- Harvey 80
- Hecquet 26, 28

Hegel.....22, 24
 Helmholtz 158
 Hume 209
 Humphrey..... 296
 Husserl..... 22
 Ivanov..... 144
 Jackson..... 131, 303
 Judson Dance Theater..... 88, 100
 Kant..... 22, 81, 149, 150, 151, 152, 155
 Karlsson..... 7, 268, 270, 293, 294, 299
 Keersmaecker26, 65, 67, 147, 340, 344,
 359
 Kelly.....167, 220, 297, 363
 Kennick..... 75
 Khan..... 104, 343
 Klee 64
 Kylian 342
 La Callas 308
 Laban.....21, 26, 60, 152, 159, 160, 162,
 182, 202, 233, 272, 296, 311
 Leibniz 22
 Levinson..... 43, 47, 50, 51, 53, 57, 58, 73,
 82, 88, 92, 93, 100, 133, 274
 Lévi-Strauss 107
 Limon 296
 Livet..... 7, 234, 244, 255, 256, 257, 258,
 259, 271, 272
 Longworth..... 53, 73, 75, 78
 Louppe..... 26, 175, 182, 188
 Ludlow..... 264
 Mackie..... 302, 303
 Malebranche 288
 Mallarmé 26
 Mandelbaum.....82
 Margolis..... 58, 172, 223, 224
 Marin143, 168, 171, 374
 Massoutre..... 19, 26, 28, 29
 McFee. 7, 30, 76, 87, 88, 91, 92, 168, 169,
 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177,
 178, 201, 204, 213, 221, 222, 223,
 224, 226, 230, 231, 252, 260, 261,
 265, 266, 271, 272, 301, 332, 334, 361
 McGregor 108
 Mendelssohn 254
 Mercy..... 308
 Michel-Ange..... 122
 Minelli 220
 MOMA.....88
 Monnier 20, 27, 28, 80
 Monroe 19, 25, 45, 54, 337, 357
 Montaigne..... 288
 Moore 263, 306, 313
 Morris..... 75, 237, 340
 Mumford 301
 Nichols 339
 Nietzsche..... 22
 Nijinsky.....26, 60, 74, 237, 344
 Nikolaïs..... 155, 175
 Noureiev..... 221, 225
 Noverre.....23, 24
 Pavlova 225
 Paxton182, 183, 188
 Petipa 144
 Petronio..... 175
 Picasso87
 Platon22, 94, 97, 288, 307
 Poincaré 7, 127, 149, 152, 153, 154, 155,
 157, 158, 159, 160, 161, 257
 Ponge..... 107
 Pouivet 1, 7, 24, 30, 38, 43, 47, 56, 57, 65,
 79, 80, 81, 97, 118, 121, 129, 134, 136,
 137, 138, 140, 144, 167, 172, 184,
 201, 202, 213, 263, 306, 313, 357,
 358, 359, 360, 361, 362, 363
 Preljocaj. 65, 74, 119, 131, 133, 139, 141,
 143, 184, 344
 Prokhoris26, 28
 Radiohead..... 108
 Rainer... 46, 55, 88, 89, 99, 100, 101, 273,
 274, 339, 366, 371
 Réhault..... 7, 56, 71, 167, 363
 Reich.....62, 66, 340
 Reid..... 283
 Robbrecht..... 147
 Sartre..... 282, 294
 Scarantino53, 73, 75, 78, 82, 83
 Schaeffer24, 53, 84, 102, 103
 Scott 19, 25, 46, 53, 55, 56, 57, 58, 71, 83,
 90, 94, 95, 97, 101, 357
 Searle..... 244
 Sibley 138
 Siegel 230, 231
 Sirridge.....198, 218, 223, 224, 225, 229,
 232, 238, 239, 240, 247, 248, 250, 305
 Sokolow 83
 Sparshott..... 22, 23, 25, 26
 Spinoza 22
 Stoïciens 22
 Tappolet..... 30
 Tchouang-Tseu..241, 242, 256, 259, 271,
 309, 357
 Tharpe..... 175
 Tolstoï 23, 215
 Tormey 260
 378

Tricot.....	185, 206, 207, 298, 299, 314, 315, 357	Weitz.....	53, 75, 76, 78, 81, 82, 102, 111, 114
Valéry	26, 198, 288	Wittgenstein	22, 75, 76, 81, 121, 227, 261, 275, 313, 322, 362
Van Camp.....	7, 167	Wollheim.....	87
Vandekeybus.....	265, 344	Yorke	108
Verdy	264	Zemach	137, 167
Vermeersch.....	66	Ziff.....	75
Wagner	24		
Warhol	89, 90		