

Penser la danse

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*.

Premiers pas

Ce livre est né de la découverte que la pratique de la danse stimulait de riches réflexions et que la philosophie disposait d'outils efficaces pour les structurer. Il semble même possible de mieux comprendre la philosophie grâce à la danse et inversement, de percevoir plus finement l'intérêt de la danse grâce à la philosophie. Évidemment, la relation entre les deux n'est ni nécessaire ni suffisante : danser ne suffit pas et n'est pas indispensable pour être philosophe, et être danseur n'exige pas de maîtriser les concepts philosophiques. Mais une chose est sûre : des affinités fortes existent entre théorie et pratique, de manière très générale comme entre ces deux disciplines particulières dont la rencontre peut se révéler féconde pour un chercheur.

De telles affinités s'accompagnent de vives émotions, suscitées tant par la saisie d'un concept reconnu alors comme un ami intime que par la réussite soudaine d'un geste dansé auparavant infaisable. Dans un cas comme dans l'autre, l'*évidence* de l'*idée* et la *justesse* de l'*action* s'imposent avec autant de force que de simplicité, donnant le sentiment jubilatoire que les choses ont un sens et que l'accès nous y est donné, l'espace d'un instant. Les émotions de cette sorte sont rationnelles, profondément ancrées dans notre structure cognitive : l'objet de compréhension ou l'action qui leur est associé(e) s'inscrit dans la mémoire, dans un réseau de croyances, de connaissances et de motivations caractérisées par une forme de solidité, de permanence, de persistance.

L'art de danser ne se résume pas au développement physique, en lui-même déjà fort laborieux, des compétences requises pour l'effectuation de gestes codi-

fiés constituant des vocabulaires dans lesquels se déclinent nombre d'adages, de variations et de chorégraphies. Aux impératifs techniques de l'exécution correcte de mouvements déterminés doivent s'ajouter des dispositions à agir et à réagir de manière appropriée et pertinente, voire cohérente : ces vertus sont inhérentes à l'improvisation, à l'interprétation et à la composition, lesquelles requièrent autant d'ouverture, d'attention, d'abandon et de réactivité spontanée à des stimuli sensoriels que de volonté exprimée dans des choix assumés. Que fait un danseur ou un chorégraphe ? Au moyen de gestes, de leurs formes, de leurs directions, de leurs qualités rapide, lente, fluide ou saccadée, il manifeste certains éléments d'un contexte mis en évidence par l'attention fine et consciente qu'il y accorde. L'écoute musicale, l'identification de rythmes, de structures mélodiques et de nuances, l'appréhension du mouvement d'autres danseurs ou de divers éléments de mise en scène sont autant de points de repères auditifs, visuels, tactiles, kinesthésiques et cognitifs grâce auxquels il inscrit dans l'espace ses déplacements précisément minutés.

Nécessaire à la danse juste et signifiante, l'exigence d'être simultanément actif et influencé par des facteurs contextuels, c'est-à-dire d'exécuter des gestes précis tout en restant ouvert, susceptible d'être affecté et de répondre à des éléments variés en en manifestant aussi bien la perception physique et sensible que la compréhension esthétique, se renforce tant dans la pratique régulière de cet art qu'à la lumière d'idées et d'analyses philosophiques dont apparaît le bien-fondé. Premièrement, l'idée deleuzienne que pour avoir quelque chose d'important à dire, il faut se situer à la limite entre le savoir et l'ignorance confirme l'intérêt pour le danseur, l'interprète ou le chorégraphe d'être aussi concentré sur la gestuelle qui lui est familière ou automatique que sur des éléments inconnus ou nouveaux pouvant influencer positivement son interprétation, son improvisation ou sa création. Deuxièmement, les analyses philosophiques de la passivité et de l'activité de la perception s'avèrent correspondre à une réalité effective lors d'exercices de déplacement suivant des règles de concentration visuelle focalisée ou périphérique : par exemple, avancer vers un point isolé que l'on fixe du regard tout en portant en fait sa concentration sur le reste du champ de vision. Et troisièmement surtout, la danse révèle la pertinence de certains arguments quant aux limites et même à l'inadéquation de certaines dichotomies philosophiques : au sujet de la perception à la fois active et passive, des émotions à la fois sensibles et rationnelles ou encore des croyances, qui sans être le fruit d'une décision volontaire absolue engagent néanmoins une forme de responsabilité, puisque l'on peut, par certains choix et efforts, optimiser ses chances d'avoir des croyances justifiées et des connaissances.

De fait, plutôt que de s'opposer, il est fréquent que les prétendus contraires s'alimentent l'un l'autre. Cette idée s'éprouve dans l'expérience qu'il faut être solide

sur ses appuis pour mieux s'élever, plier les jambes afin de sauter, se sentir « ancré dans le sol » pour trouver l'équilibre sur pointes ou demi-pointes et maintenir une partie du corps pour permettre la juste qualité de relâchement et de souplesse d'une autre. Le mixte de contrôle et de « lâcher-prise » est un principe essentiel de la danse, également à l'œuvre dans le constant transfert de poids d'un danseur à un autre qu'engagent les mouvements de la danse « contact-improvisation », forme de danse improvisée inventée aux États-Unis par Steve Paxton. Dans cette pratique, dès que l'attention d'un danseur à l'autre n'est plus suffisante ou que l'équilibre de chacun entre l'activité gestuelle et l'abandon au poids est rompu, un duo facile et fluide devient impossible. D'autres cas de figure, tels que celui de l'effectuation étonnamment aisée, après maints échecs, du développé classique de la jambe, aident à saisir l'idée que la maîtrise optimale d'une activité débouche sur une forme d'abandon, ou qu'une action poussée à son extrême (ici, l'exercice intense, difficile et répété) se mue en son contraire ou en une autre chose (la survenue aisée d'un geste juste). À cet égard, l'étude philosophique des notions de capacité et de disposition peut être illustrée par les descriptions remarquablement éclairantes du philosophe antique Tchouang-Tseu quant à l'acquisition d'une capacité, conçue comme l'accès à un régime supérieur d'activité.

Par ailleurs, de rigoureux exercices de déplacement de groupe selon des contraintes données (dont celle de se tenir à équidistance – rapprochée ou lointaine – de deux danseurs choisis, en ne les perdant jamais de vue – chacun de ces danseurs se pliant aux mêmes règles) permettent d'appréhender la limite entre ordre et chaos, immobilité et mouvement : à de lentes marches succèdent des accélérations et des courses rapides, jusqu'à un rare moment de stabilisation et d'arrêt où il ne suffit que de quelques infimes ajustements individuels pour que le mouvement d'ensemble reprenne. Enfin, au sujet de la juste interprétation des chorégraphies, une interrogation philosophique peut naître de l'observation que deux danseurs professionnels respectant rigoureusement les mêmes pas et gestes semblent parfois danser deux œuvres très différentes, un solo interprété à plusieurs occasions par le même danseur ne paraissant finalement pas si mauvais, mielleux et emphatique qu'il l'avait d'abord semblé, grâce à un nouvel interprète exprimant toute la puissance de la chorégraphie.

Dans ces expériences dansées et au contact de ces connaissances théoriques peut s'affermir la double conviction d'une grande fertilité de la pratique de la danse pour la pensée philosophique et du caractère très concret des problèmes de la réalité sur lesquels portent les concepts, ni abstraits ni désincarnés, de la philosophie. À cet égard, les principaux points d'analyse examinés dans ce livre concernent, pour les évoquer ici brièvement, les concepts et thèses suivant(e)s : le corps, le mouvement et l'action ; l'intention, la volonté et la liberté ; la thèse du

dualisme faible¹ pour rendre compte de la nature humaine physique et mentale; les conceptions dites « externalistes » quant à l'acquisition des capacités physiques, du langage et des connaissances, mettant en question les thèses ou présupposés selon lequel (le)s le contenu de l'esprit serait intérieur et premier par rapport au monde; la réalité des propriétés esthétiques des œuvres d'art chorégraphique, et leur possible appréhension correcte²; le caractère à la fois émotionnel et cognitif de cette appréciation; ou encore les parts de découverte et de construction, d'expérience et de convention dans nos différents domaines d'activité (artistiques comme scientifiques ou philosophiques). Apparemment disparates, ces sujets de réflexion ont quasiment tous pour racines des intuitions nées de la rencontre de la danse avec la philosophie. Introduisons-les à présent plus en détail.

Actes I à III : poser le décor

En respectant la cohérence et l'ordre logique guidés par la réflexion qu'ils suivent, les six chapitres rendent compte d'une diversité de questions qui peuvent être regroupées en deux grandes parties. Ainsi, même si les unes et les autres se complètent, les questions de définitions et d'ontologie, des chapitres I à III, sont d'une nature différente de celle de la question spécifique de l'expression dansée à laquelle sont consacrés, plus en profondeur, les trois derniers chapitres.

Tout d'abord, la question éminemment philosophique de la définition, qui semble indispensable pour établir de quoi il est question, vise à préciser le sujet tout en embrassant sa complexité. Qu'est-ce que la danse? S'il ne s'agit plus désormais de justifier son statut proprement artistique ou son autonomie à l'égard des autres arts, ce statut et cette autonomie artistiques étant aujourd'hui bien admis, la circonscription précise du champ chorégraphique ne va cependant pas de soi. Au chapitre I sont notamment exposés les arguments d'une discussion d'esthétique philosophique suscitée par les performances postmodernes des années 1960 et 1970, lesquelles ont vivement bousculé les frontières de la danse comme art en substituant le mouvement « platement » ordinaire à l'expressivité attendue du spectacle. À l'épreuve de la diversité esthétique et artistique actuelle des œuvres de danse, surtout dans les courants et les styles dits « contemporains » héritant soit de la danse moderne expressive, soit du postmodernisme minimaliste, l'argumentation philosophique qui a été déployée au sujet de la définition de l'art en

-
- 1 – Ou, selon la perspective envisagée, la thèse du matérialisme non-réductionniste.
 - 2 – Cette thèse s'oppose à diverses conceptions aujourd'hui dominantes : selon le relativisme, le subjectivisme ou l'anti-réalisme en esthétique, les propriétés que nous attribuons aux œuvres d'art ne sont pas réelles ou sont moins, autrement dit, des propriétés des objets extérieurs que des représentations, des goûts, des préférences et des jugements des sujets qui les perçoivent.

général démontre encore sa vivacité. L'interrogation sur les éléments constitutifs de la danse donne l'occasion, comme nous allons le voir, de parcourir les chemins de l'essentialisme (l'essence de la danse étant prétendument un ensemble de mouvements expressifs dénués de finalité pratique, visant le plaisir du spectateur), ou au contraire de l'anti-essentialisme (la danse étant trop hétérogène pour être définie par des propriétés essentielles, il faut plutôt être attentif aux conditions langagières de notre usage du concept de danse), mais encore du contextualisme (ce qu'il importe de considérer pour comprendre les œuvres de danse, ce sont les intentions de leurs auteurs et plus globalement l'appartenance de ces œuvres à un contexte artistique, culturel, historique, etc.), et enfin de différentes théories disjonctives (les œuvres chorégraphiques peuvent être caractérisées par divers ensembles changeants de propriétés, partagées ou non d'un cas particulier à un autre).

Les avantages et les inconvénients de ces différentes approches seront pesés, avant d'emprunter dans le chapitre II des voies moins intéressées par la ou les définition(s) de l'art chorégraphique que par le mode de fonctionnement et la réalité de ses propriétés : ainsi, le problème n'est plus tant de se demander *ce qu'est* la danse ou une œuvre de danse que de caractériser la manière dont elle « fonctionne », c'est-à-dire la ou les façon(s) dont les mouvements qui la composent expriment une signification.

Ensuite, dans la mesure où l'intérêt principal porte sur la danse *en tant qu'art*, il faut aborder le problème de l'appréhension des œuvres chorégraphiques par les spectateurs, des propriétés qu'ils leur attribuent (beauté, originalité, force, provocation, ennui, etc.), et de la manière dont ces jugements esthétiques sont faits (se demander si les propriétés attribuées sont seulement dues à des impressions subjectives ou si elles peuvent aussi prétendre à une forme d'existence réelle, indépendamment de nos jugements d'observateurs). Une brève étude des propriétés spatiales et du rôle indispensable du mouvement des corps et de la perception dans la connaissance de l'espace met en lumière le caractère relationnel de ces propriétés, lequel sera constamment rappelé par la suite au sujet des propriétés esthétiques : car, tout comme les propriétés de l'espace tridimensionnel ne sont imposées ni par notre esprit seul ni par notre expérience strictement sensori-motrice du monde, mais sont le fruit de nos *interactions* contextuelles, les propriétés expressives de la danse (qui dépendent de ces propriétés spatiales, dans la mesure où tout mouvement physique est spatial) ne caractérisent ni une réalité radicalement indépendante de nous, ni une tendance purement projective de notre esprit³.

• 3 – Le mixte de déterminisme et de libre convention qui entre en jeu aussi bien dans la construction des chorégraphies que dans celle de la géométrie trouve l'écho au chapitre VI d'une mise en relation de la danse avec le problème métaphysique du libre arbitre.

Une autre question concernant la danse comme art est la suivante, abordée au chapitre IV : comment une œuvre singulière peut-elle être la même par-delà ses diverses représentations en des lieux différents, et au fil du temps, malgré la disparition des premiers interprètes et l'apparition des nouveaux ? Ce problème ontologique pose celui du type d'objet qu'est une œuvre chorégraphique, en lien avec la question de son identité en dépit de multiples instanciations et de difficiles notations. La difficulté principale consiste à caractériser le rapport des œuvres uniques avec les nombreuses représentations dont elles font l'objet. Au sein de la problématique du mode d'existence des œuvres d'« art multiple », l'utilité mais aussi les limites explicatives de la relation logique entre un *type* et ses *occurrences* seront discutées : cette relation parvient-elle à concilier l'unité et l'unicité d'une œuvre avec la multiplicité de ses représentations et la variété de ses interprétations ? De ces problèmes apparemment abstraits dépendent des préoccupations très concrètes quant à la pérennité et la reproductibilité des œuvres de danse.

Dans ce cadre, il faut reconnaître que la priorité accordée, dans cet ouvrage, à certains problèmes, a mené à en négliger ou à en omettre d'autres qui sont pourtant fondamentaux pour fixer l'identité des œuvres : ainsi les problèmes de la notation et de la captation ou de l'enregistrement filmé ne font-ils ici l'objet que d'un exposé succinct. Il ne s'agit cependant pas de nier l'importance de ces procédés pour légitimer le statut « opéral » de la danse, son statut d'art dont les œuvres s'inscrivent dans une histoire, et pour éviter que des œuvres majeures tombent dans l'oubli. Le problème de la notation concerne bien des pratiques chorégraphiques effectives dans le monde de la danse : certains chorégraphes contemporains, contrairement à ce que l'on pourrait penser, ont recours à un ou plusieurs système(s) notationnel(s), universel(s) ou personnel(s).

Cela dit, jusqu'à un certain point, la pratique de la danse ne mène pas *nécessairement* à la question de la notation, laquelle peut être rencontrée indépendamment, lors de réflexions théoriques d'esthétique ou de philosophie de l'art. À cet égard, les développements et débats philosophiques sur la notation, très poussés, vont jusqu'à étudier la question de savoir si, en musique, une interprétation incluant une fausse note peut néanmoins compter comme l'interprétation de l'œuvre concernée. Ce type de problèmes ainsi que celui, plus général, de savoir comment un système notationnel peut mettre en évidence les propriétés essentielles d'une œuvre par rapport à ses propriétés contingentes ou secondaires, sont d'ores et déjà largement et éminemment discutés par des spécialistes, dont Nelson Goodman ou Graham McFee, à qui l'on peut préférer en laisser l'examen approfondi plutôt que de se risquer à une répétition n'ajoutant rien de pertinent à leurs admirables développements.

Une deuxième explication quant à la décision de laisser de côté certains aspects réflexifs tient à la conviction d'une différence entre l'art de la danse et les autres

arts de la scène que sont la musique et le théâtre. Bien sûr, comme dans le cas de la danse, une œuvre musicale peut présenter des propriétés et susciter des appréciations fort différentes selon qu'il s'agit d'un enregistrement ou d'une exécution en direct (ne serait-ce que parce qu'il est possible, dans ce second cas, de voir les gestes des musiciens). De même, au théâtre, l'expérience d'assister à une pièce jouée par des comédiens et mise en scène peut être fort éloignée de la lecture du texte théâtral seul. Mais en dépit de ces variations communes aux arts de la scène, la danse est sans doute un cas à part.

À coup sûr, en effet, une notation chorégraphique n'a pas le même statut qu'un texte de théâtre. Et la captation filmée d'une chorégraphie ne semble pas avoir tout à fait le même statut qu'un enregistrement musical (bien que cela soit peut-être plus discutable dans certains cas). En quel sens ? Eh bien, la lecture d'une pièce de théâtre et l'enregistrement musical de bonne qualité offrent un accès déjà fort satisfaisant aux œuvres théâtrales et musicales elles-mêmes. Dans la danse en revanche, lire une partition ou voir la captation filmée d'un spectacle sur un écran ne semble ni dans un cas ni dans l'autre donner réellement accès à l'œuvre chorégraphique. Dans le cas de la partition, nous n'avons affaire qu'à un système notationnel, c'est-à-dire à des signes écrits à partir desquels nous ne pouvons nous représenter des mouvements dans l'espace qu'à condition de posséder une puissante imagination permettant de passer des deux dimensions de l'écriture à non pas trois, mais quatre dimensions physiques et spatio-temporelles (tandis qu'il semble plus facile d'entendre en imagination, sans nécessairement les jouer, les principales lignes mélodiques lues sur une partition). Et dans le cas de l'œuvre de danse filmée, nous n'avons affaire qu'à un enregistrement de l'œuvre : l'alternance de gros plans et de plans d'ensemble parfois proposés par le réalisateur témoignent d'une vision subjective sélectionnant des éléments au détriment d'autres, tronquant l'espace et imposant certaines perspectives visuelles au spectateur). Pas plus dans ce second cas que dans le premier, nous ne sommes en présence réelle de ce qu'est une œuvre chorégraphique, à savoir un espace-temps que les corps dansants construisent par leurs mouvements et trajectoires : face à une partition ou à un écran plat, nous perdons cette dimension physique, spatiale et temporelle pourtant aussi essentielle à l'art de la danse qu'est le son à l'art de la musique ou le texte à l'art du théâtre.

La danse elle-même, les œuvres chorégraphiques doivent en général se voir en présence des danseurs, sur scène ou dans tout autre espace choisi. Le cas échéant, les moyens de notation et d'enregistrement de la danse sont moins efficaces, précis ou fidèles qu'un bon enregistrement musical ou que le texte d'une œuvre théâtrale, au sens où ils rendent plus difficile ou laborieuse qu'en musique ou en théâtre l'appréhension esthétique des propriétés réelles des œuvres chorégraphiques. Même

s'il faudrait sans nul doute y introduire des nuances ou des considérations sur des cas nouveaux et complexes tels que les nombreuses œuvres interdisciplinaires ou les films sur la danse en trois dimensions, comme le film-documentaire que Wim Wenders a réalisé en hommage à Pina Bausch⁴, ce point est au moins l'occasion d'insister sur la dimension principalement physique et spatiale de la danse.

Au sujet de sa dimension temporelle désormais, une autre conviction, finalement très « particulariste », peut être entretenue. S'il peut et s'il *doit* pouvoir y avoir diverses représentations ainsi que des interprétations variées d'une œuvre de danse unique, il faut aussi, au fond, accepter qu'un spectacle vu une fois ne puisse pas, *en fait*, dans certains cas, être revu tel qu'il a été. Il peut être vain, par exemple, de chercher l'enregistrement d'un solo éblouissant admiré lors d'un soir de représentation du *Laveur de vitres*, de Pina Bausch, dans la cour d'honneur du Palais des Papes à Avignon. Car ce solo qui n'est qu'un moment du spectacle se révèle en une autre occasion, pérennisée par la vidéo, dansé par un autre interprète. Le caractère décevant, voire triste, de l'absence de trace immortalisant la première interprétation et permettant de l'apprécier à nouveau est moins la regrettable conséquence de l'insuffisance de la notation ou de la captation chorégraphique que le revers de l'essence même de la danse; le goût pour ces moments uniques pousse à vouloir en vivre d'autres en allant voir d'autres spectacles dont certains moments ne demeureront ensuite qu'en émotion et en mémoire. Les partitions, les images disponibles sur internet ou en dvd ne sauraient suffire à retrouver les émotions que l'on a eues en contemplant devant soi, physiquement, effectivement, l'effectuation unique des mouvements d'une chorégraphie. Certes, cet aspect est aussi présent en musique et au théâtre, où les émotions nées lors d'un concert ou d'une représentation ne peuvent être retrouvées telles qu'elles au moyen de l'enregistrement musical ou de la lecture solitaire d'un texte, mais peut-être est-ce plus significatif encore dans le cas de la danse. Une affaire de nuance, mais qui a sans doute son importance.

Quoiqu'il en soit, si la question de la notation et de la captation sont passionnantes à certains égards, le choix de les développer longuement peut parfois

• 4 – Pina, 2011. Notons également l'existence de bien des œuvres faisant exception à notre affirmation : les œuvres dites de « vidéo-danse » sont des œuvres d'un genre à part, entre la vidéo et la danse, comme leur nom l'indique. Il existe par ailleurs des œuvres de danse immobiles, quasi-immobiles ou formées de mouvements ordinaires; mais aussi des œuvres de théâtre sans mots, comme *L'Acte sans parole* de Samuel Beckett; et des œuvres musicales sans son (telle que la *Marche funèbre composée pour les funérailles d'un grand homme sourd* d'Alphonse Allais) ou uniquement constituées de sons produits par les auditeurs eux-mêmes, comme dans le cas des fameuses *4'33"* de John Cage. Peut-être pouvons nous néanmoins admettre les cas de ce genre parmi les œuvres exceptionnelles avant-gardistes, à visée subversive ou au moins interrogative, confirmant la règle de formes d'art généralement distinctes.

sembler relever, sinon d'une forme d'excès théorique, au moins d'une volonté exagérée de capter, voire de capturer et de fixer la danse une fois pour toutes, et en cela de la dénaturer, en quelque sorte ; une volonté semblable à celle d'un collectionneur fixant des papillons avec une épingle plutôt que d'en admirer la couleur lors d'un vol furtif. Un danseur et chorégraphe affirme que le mouvement n'appartient à personne, qu'il est quelque chose qui nous traverse, et c'est sur cette dimension peut-être un peu mystique, mais en tout cas poétique en même temps qu'ontologique et métaphysique, que l'accent est mis dans les chapitres consacrés à la question de l'expression, même s'il ne s'agit nullement par ailleurs de nier, ni de dénigrer la légitimité pour un chorégraphe d'être extrêmement préoccupé par la préservation de ses œuvres. Il ne faut pas totalement assimiler au papillon, qui est un être naturel, l'œuvre chorégraphique qui, bien qu'interprétée par des êtres vivants, est un artefact, un produit de la culture s'inscrivant à la suite et parmi d'autres dans une histoire de l'art. À cet égard, il appartient aux artistes du monde de la danse, en premier lieu, dans la mesure où ils en sont les auteurs, de développer les moyens de conserver et de transmettre leurs créations s'ils le souhaitent. Une réflexion philosophique sur cette question peut certainement être utile, mais il reste possible de ne pas la considérer comme indispensable ou primordiale à une analyse de la danse.

Actes IV à VI : au cœur de l'action

Afin d'analyser la danse à la fois en tant que pratique éphémère et en tant qu'art produisant des œuvres, une réflexion sur deux types d'activités constitutives de l'expression dansée, l'activité praxique et l'activité poïétique, est approfondie dans le chapitre IV, après avoir été amorcée au chapitre III. Il s'agit à partir de là, non pas de traiter du problème de l'identité et de la préservation, mais de montrer, dans les chapitres V et VI, 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 forcé d'opposer, comme si l'une excluait l'autre, une phénoménologie des sensations ou de l'univers « intérieur » du danseur à une analyse réaliste de l'appréciation esthétique, « extérieure », des œuvres. De manière générale, des conceptions incompatibles de la danse, soit comme extériorisation gestuelle d'émotions autrement indicibles, soit comme vaine démonstration de mouvements gracieux, seulement impressionnants par leur haute technicité, faussent l'appréhension de cet art, de sa nature et de son fonctionnement. La danse n'est pas plus une pratique obscure centrée sur des vécus inaccessibles à l'expression verbale et intellectuelle qu'une forme d'art superficielle, non significative, ne valant que comme accompagnement d'autres arts et pour la précision de ses exécutions. Ni expression absconse d'entités mystérieuses, ni

illustration « vide », purement technique et formelle, elle est une transmission signifiante à un public.

Pour le comprendre, il importe d'étudier la manière dont les propriétés physiques, expressives, émotionnelles, contextuelles, cognitives, esthétiques et signifiantes s'articulent dans le cas de l'expression dansée. C'est l'objet de l'explication déployée tout au long des chapitres IV à VI, en termes de capacités et de dispositions de différents types, associées à des capacités de construction, de sélection et de renoncement à des morceaux d'œuvre dans un souci de transmission lisible et compréhensible d'un propos. Ainsi l'analyse de l'expression est-elle menée en trois grands points : celui de l'expression de l'émotion ; celui de l'expression de l'intention, ou du problème rapport entre l'intention et l'action ; et enfin celui de la compatibilité de la liberté et du déterminisme, que convoque la thèse selon laquelle les propriétés expressives de la danse ne sont pas absolument intentionnelles et volontaires, dans la mesure où elles dépendent de certains types de corps, de caractéristiques physiques et de dispositions naturelles.

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 bien analyser la réception du public. Parler d'une danse comme étant triste, joyeuse, calme, c'est soit assimiler ces propriétés aux émotions ou aux intentions de son ou de ses auteur(s) et interprète(s), soit faire référence aux façons dont des spectateurs répondent à cette œuvre : les émotions de ces derniers sont d'ailleurs souvent prises comme des indicateurs des émotions exprimées par les danseurs. Dans ce livre, le concept d'expression désigne la ou les manière(s) dont les danseurs et chorégraphes transmettent certains contenus à des spectateurs. Ce concept suppose que soient prises en considération non seulement la relation entre les artistes et leurs danses, ainsi que la relation entre la danse et le public, mais aussi les œuvres elles-mêmes, en se posant la question 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 surprenant de la transmission d'émotions, d'intentions et de manière générale de contenus identifiables par des choix de mouvements et de qualités d'exécution ou d'interprétation lisibles.

Dans ce cadre, les notions d'expressivité, d'interprétation et de style, parfois employées de manière équivoque ou imprécise dans certaines discussions ordinaires ou 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, *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?

La danse étant une manifestation emblématique de la nature humaine, dans la mesure où son médium est le corps humain et même la personne 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 des 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, dans de nombreux spectacles, l'essentiel n'est autre que l'ensemble des mouvements que nous avons sous les yeux; la danse *incarne* son contenu. Les mouvements dansés ne semblent être ni une description, ni une représentation, toutes deux extérieures, 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 » : 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 parfois trop forte 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 pourvues à un degré moindre de sophistication. La danse manifeste des propriétés expressives et émotionnelles qui, ne pouvant exister sans les corps physiques des interprètes, sont pourtant irréductibles à de la pure matière indéterminée. Il importe de saisir cela sans négliger les capacités du corps ou 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 vi 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 artistiques, dans l'objectif de clarifier le plus possible l'émergence des propriétés esthétiques à partir des propriétés basiques de la danse.

En définitive, une analyse de la danse mène à rejeter la distinction entre un dualisme fort attribuant à l'homme des propriétés mentales immatérielles et un physicalisme réducteur niant la spécificité des capacités humaines. L'exprimé et l'exprimant ne sont ni tout à fait distincts, ni tout à fait identiques : 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 au fait que l'existence des propriétés chorégraphiques dépend, sans toutefois s'y réduire, des corps en mouvement qui les manifestent. 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 Goodman⁵ 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.

Accords théoriques et succès esthétique

Ainsi ce livre 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 réfutées par Ronald de Sousa⁶ en raison de leur impuissance à rendre compte du caractère rationnel des émotions et du mouvement dansé. 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 séparer la sphère corporelle, sensible, réceptive et émotionnelle du champ de l'intention, de la normativité et de la volonté libre. À un niveau relativement élevé de sophistication, les gestes dansés, à la fois libres et déterminés expriment esthétiquement notre nature. En tant qu'expression corporelle artistique, la danse 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.

• 5 – GOODMAN Nelson, *Langages de l'art : une approche de la théorie des symboles*, 1968, trad. fr. J. Morizot, Paris, Hachette, 2005.

• 6 – SOUSA Ronald de, *The Rationality of Emotion*, Cambridge, Mass, MIT Press, 1987.

En outre, l'art de la danse, constitué de mouvements techniques ou de gestes expressifs est aussi 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 la tristesse, l'amour ou la joie. Pour le danseur, la capacité à transmettre la signification d'une œuvre ou à communiquer des contenus par l'expression de qualités variées requiert aussi bien d'être familier avec les *sensations* physiques et kinesthésiques des mouvements justes que de percevoir et d'identifier 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 la liaison correcte d'une variété de positions et de mouvements plus ou moins codifiés dans un espace-temps rigoureusement structuré, mais aussi, comme nous l'avons précédemment évoqué, la relation cognitive des gestes à un contexte spécifique, en répondant à des normes telles que la cohérence, la pertinence ou la justesse. Nous soutenons à ce propos, en confrontant à la danse les idées d'Elizabeth Anscombe, que comprendre une danse ou donner l'intention dans laquelle elle est effectuée, c'est faire une certaine description, en termes de raisons d'agir, de ces relations gestuelles dans un contexte. On avance alors l'idée qu'une œuvre est réussie ou qu'elle jouit d'un « succès esthétique » 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 peut être la compatibilité des descriptions des artistes et des spectateurs.

Dans ces cas d'œuvres réussies au moins, l'art de la danse, en tant qu'activité déployant, outre les capacités techniques et physiques manifestes, des vertus esthétiques et cognitives affinant l'interprétation, est susceptible d'améliorer et d'accroître la compréhension que nous avons de la réalité sous divers aspects. Cette perspective épistémologique souligne la fonction et la valeur cognitives de cet art. Une idée développée dans le chapitre VI 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, les variations dynamiques et instrumentales, la construction 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. Parfois, bien sûr, la spécificité de cette forme d'expression artistique fait que nous pouvons 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.

Les concepts analysés dans cet ouvrage, dans l'idée que nous pouvons non seulement connaître la réalité de la danse, mais, plus globalement, que nous pouvons connaître *la* réalité à travers la danse, visent à éclairer, et non pas à annihiler l'expérience esthétique de cet art. Loin d'être deux mondes incommensurables, la danse et la philosophie, dont les analyses sont parfois techniques, s'alimentent l'une l'autre. Les problèmes ontologiques et épistémologiques soulevés par les œuvres chorégraphiques donnent de l'ampleur à la philosophie de l'esprit, la philosophie de l'action et la métaphysique : ils nous permettent de saisir, d'interroger voire de récuser certains thèses fondamentales dualistes, matérialistes, causalistes et incompatibilistes.

L'envers du décor : écrire sur la danse

La danse ayant longtemps existé hors du domaine artistique et plus longtemps hors du champ philosophique, quelques précisions doivent être apportées quant aux contraintes méthodologiques inhérentes à la rareté des textes existant sur le sujet. Aujourd'hui, s'ils tendent à se développer rapidement (à l'image de l'évolution historique de l'art chorégraphique lui-même qui, au moins depuis l'époque de Louis XIV et jusqu'à nos jours a connu de nombreuses expérimentations et a vu naître bien des courants), les écrits offrant un examen approfondi des expériences, problèmes, questions et concepts décrits dans les pages qui précèdent étaient difficiles, voire impossibles à trouver il y a quelques années encore, en France plus qu'à l'étranger. Cette remarque concerne essentiellement la philosophie *analytique*, qui est plus développée dans le monde anglophone. Par ailleurs, les discours critiques, descriptifs et évaluatifs sur les œuvres et les artistes ou bien les écrits de type plus réflexif sur le fait de danser contiennent certes des vérités, des affirmations utiles et des métaphores éclairantes. Mais il peut être frustrant pour un philosophe analytique épris de danse de s'apercevoir que celle-ci ne reçoit presque nulle part le même traitement littéral, précis, argumenté que d'autres objets d'étude tels que les autres arts, mais aussi le langage, la connaissance, etc. Quiconque ayant l'intuition, constamment renforcée, d'un lien fructueux entre la pratique dansée et certains problèmes de philosophie analytique peut avoir le sentiment de se tenir sur un pont bien réel, mais invisible, regrettant que la danse n'existe encore guère davantage pour les philosophes analytiques que n'existe pour les danseurs ce type de philosophie.

Souvent jugée indicible, la danse peut pourtant prétendre à une intelligibilité égale à celle des objets suscitant des analyses rigoureuses et parfois arides. Pour le dire encore, elle n'est ni insignifiante, ni animée de vérités ineffables, mystérieuses et profondes ne pouvant être approchées que par la complexité des paradoxes et la force des images.

Toutefois, sans la confiance procurée par la découverte d'une coïncidence significative entre les manières de parler de certains danseurs et celles de certains professeurs de philosophie, le doute pourrait miner l'entreprise analytique. Car si les liens entre théorie et pratique sont de puissants moteurs réflexifs, ils sont aussi des obstacles, particulièrement lorsque des problèmes soulevés par l'expérience de la danse doivent, par manque de ressources théoriques spécifiques, être traités à partir d'écrits qui ne s'y consacrent pas directement ou pas de façon centrale. Produire une analyse sérieuse qui ne perde pas de vue les intuitions initiales est alors un défi, tant l'étude approfondie de chaque concept ou question requiert les détours de nombreuses nuances pouvant conduire à penser que ce qui vaut pour la danse ne lui est pas exclusif, et que les rapprochements entre cet art et certains problèmes philosophiques sont arbitraires.

Sans doute ce qui vaut pour la danse peut-il s'appliquer à de nombreux autres objets de réflexion. Mais cela tient peut-être précisément à la nature commune de l'intérêt suscité tant par la philosophie que par la danse. La plupart des problèmes philosophiques couvrent un vaste champ d'extension. Et la danse, par son mode même d'expression, soulève des questions fondamentales : apparemment immédiate en ce qu'elle ne requiert pas d'instrument extérieur au corps humain, et étant en cela quasiment à la portée de tous, elle suscite des interrogations sur la spécificité de la nature humaine (l'homme est-il le seul être à s'exprimer de manière artistique?), mais également sur le corps, l'esprit, les émotions, l'action, l'intention, la liberté, la signification, la compréhension, etc. En cela la danse est profondément philosophique.

Par conséquent, on l'aura compris, les thèses soutenues dans cet ouvrage sont pour la majeure partie issues d'une confrontation de l'expérience de la danse comme pratique et comme spectacle avec des conceptions appartenant à 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 dans les « arts multiples » s'ajoutent une brève discussion de philosophie des sciences ou au moins d'épistémologie sur la nature de l'espace et la genèse de cette notion dans l'esprit, puis l'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. Ainsi ce travail entre-t-il bien dans la définition bergsonienne de l'analyse : « L'analyse, écrit Bergson, est l'opération qui ramène

l'objet à des éléments déjà connus, c'est-à-dire communs à cet objet et à d'autres. Analyser consiste donc à examiner une chose en fonction de ce qui n'est pas elle⁷. » L'impression de dispersion ou d'éparpillement que peut susciter, aux yeux de certains lecteurs, le présent projet analytique tient à son essence même, à savoir qu'étudier la danse consiste pour une large part à la rapprocher d'analyses conceptuelles, d'arguments et de thèses déployés à l'égard d'autres objets ayant des traits communs :

L'art et ses propriétés formelles et contextuelles ;
 L'espace et le corps comme instrument de mesure ;
 Le concept d'expression et les propriétés expressives ;
 La technique et le style ;
 Le corps ou la matière dans son rapport avec la pensée ou l'esprit ;
 L'action et sa relation avec l'intention ;
 La liberté, relative à divers déterminismes.

Compte tenu de la variété de ces problèmes, de la nécessité qui en découle de les traiter directement et de la méthode argumentative choisie, les données historiques sur la danse ne peuvent figurer qu'à l'arrière-plan de la réflexion, servant d'exemples joints à quelques témoignages d'artistes et quelques discours de critiques appuyant ou au contraire alimentant la réfutation de certaines thèses.

On l'espère, l'apparente disparité de ces problèmes et perspectives est harmonisée par l'intention, maintenue tout au long de cet ouvrage, d'être aussi fidèle aux intuitions et aux connaissances sur la danse qu'aux thèses et aux arguments philosophiques estimés les plus appropriés 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 naturellement d'une volonté de les clarifier et de les valoriser au moyen d'arguments valides, au sein d'un discours cohérent.

Ainsi, l'ensemble de l'étude est animée par des convictions réalistes, externalistes, fiabilistes et cognitivistes 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 d'utiles intuitions quant à la pertinence des questionnements philosophiques soulevés par cet art. Ces expériences et intuitions semblent être les guides indispensables vers les raisons d'adhérer à certaines conceptions tout en en critiquant voire en réfutant d'autres. 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

• 7 – BERGSON Henri, *La Pensée et le Mouvant*, 1934.

condition que les outils conceptuels et philosophiques eux-mêmes éclairent le cheminement réflexif.

La réflexion menée dans ce livre n'est ainsi pas dépourvue de continuité et d'unité : outre l'unité d'objet (l'art de la danse, en particulier la danse contemporaine) et de méthode (l'analyse conceptuelle argumentée, en quête d'objectivité et si possible, de vérité), le travail caractérise l'expression dansée et défend son intelligibilité en unissant la relation de survenance des propriétés esthétiques sur les propriétés physiques à celles entre le corps et l'esprit ; la nature et la convention ; le mouvement physique, le geste expressif et l'action signifiante. Ceci permet de défendre la rationalité d'un art réputé hermétique, souvent perçu comme une manifestation sensible et quelque peu cryptée. La perspective externaliste et réaliste valorise les gestes des artistes et attire l'attention sur le mouvement dansé plutôt que sur leurs intentions, lesquelles font parfois l'objet d'une interrogation qu'il convient d'atténuer. Développer une attention aux exécutions dansées permet de comprendre que les mouvements effectués ici et maintenant ont du sens, et de saisir, à travers la spécificité de la danse, celle de l'homme. En la présence des danseurs, furtive, mais bien réelle et immanente, apparaît en effet la signification la plus large, métaphysique, de la danse comme art : celle d'être une pure et pleine expression de l'être humain, par la mise en œuvre de capacités physiques complexes manifestant des intentions diverses (artistiques, métaphoriques, politiques, etc.) et de libres constructions (de choix rationnels visant un propos).