

Danse et spectacle vivant

Réflexion critique sur la construction
des savoirs

Élodie Verlinden



P.I.E. Peter Lang



Les pratiques contemporaines, exogènes et plus anciennes rendent les définitions de la danse labiles. Cet ouvrage a pour objectif premier de relire les discours scientifiques sur la danse à travers quelques démarches considérées comme illustratives d'une discipline : les modes de représentation de Foster ; les formes de (re)présentation de Hanna ; le lecteur modèle d'Eco ; les questionnaires de Pavis, d'Helbo et d'Ubersfeld ; la sous-partition et la pré-expressivité de Barba ; le Rasaesthetics de Schechner ; l'orchésalité de Bernard, etc.

Ce parcours a pour vocation seconde d'interroger les modes de construction de l'objet danse au sein des études en arts du spectacle vivant en attirant l'attention sur des paramètres généralement masqués par des approches globalisantes ou non adaptées, tels que l'énergie, l'intention, la pulsion auto-affective, les champs sensoriels, les techniques extra-quotidiennes.

L'approche défamiliarisante aborde des modélisations en perspective par rapport à leur objet, et conduit non seulement à saisir de manière critique les regards sur la danse mais à élaborer un modèle propre qui pose la question de l'identité et des processus énonciatifs de la danse au sein du paradigme des arts du spectacle vivant.

Docteure en Philosophie et Lettres, **Élodie Verlinden** travaille à l'Université Libre de Bruxelles. Privilégiant une approche sémio-pragmatique, elle questionne les rapports entre la danse et la réception et étudie l'influence des nouvelles technologies et des nouvelles formes artistiques sur les modélisations classiques et logocentrées.



Danse et spectacle vivant

Réflexion critique sur la construction des savoirs



P.I.E. Peter Lang

Bruxelles · Bern · Berlin · Frankfurt am Main · New York · Oxford · Wien

DRAMATURGIES

Textes, Cultures et Représentations

Directeur de collection

Marc Maufort, *Université Libre de Bruxelles*

Comité scientifique

Christopher Balme, *University of Munich*

Franca Bellarsi, *Université Libre de Bruxelles*

Judith E. Barlow, *State University of New York-Albany*

Johan Callens, *Vrije Universiteit Brussel*

Jean Chothia, *Cambridge University*

Birgit Däwes, *Europa-Universität-Flensburg*

Harry J. Elam, *Stanford University*

Albert-Reiner Glaap, *University of Düsseldorf*

André Helbo, *Université Libre de Bruxelles*

Ric Knowles, *University of Guelph*

David O'Donnell, *Victoria University of Wellington*

Alain Piette, *Université de Mons*

John Stokes, *King's College, University of London*

Joanne Tompkins, *University of Queensland-Brisbane*

Assistants éditoriaux

Audrey Louckx, *Université Libre de Bruxelles*

Gregory Watson, *Université Libre de Bruxelles*



Élodie VERLINDEN

Danse et spectacle vivant

Réflexion critique sur la construction des savoirs

Dramaturgies
Vol. 36

Avec le soutien de la Fondation universitaire



Cette publication a fait l'objet d'une évaluation par les pairs.

Toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle faite par quelque procédé que ce soit, sans le consentement de l'éditeur ou de ses ayants droit, est illicite. Tous droits réservés.

© P.I.E. PETER LANG S.A.
Éditions scientifiques internationales
Bruxelles, 2016
1 avenue Maurice, B-1050 Bruxelles, Belgique
www.peterlang.com ; info@peterlang.com

ISSN 1376-3199
ISBN 978-2-87574-332-9
eISBN 978-3-0352-6607-8
D/2016/5678/25

Information bibliographique publiée par « Die Deutsche Bibliothek »
« Die Deutsche Bibliothek » répertorie cette publication dans la « Deutsche Nationalbibliografie » ; les données bibliographiques détaillées sont disponibles sur le site <<http://dnb.ddb.de>>.

Table des matières

Avant-propos	9
--------------------	---

INTRODUCTION

CHAPITRE 1

Problématiques de l'« objet » danse	19
--------------------------------------------------	----

1. L'impossible définition	19
2. Des catégories « labiles »	21
3. Assemblage, montage et hybridation des catégories	29

CHAPITRE 2

Enjeux et hypothèses de recherche	39
------------------------------------------------	----

1. Multiplicité et spécificité	39
2. Paradigmes/disciplines/modèles/objets	39
3. Organisation interne du registre spectaculaire	45

CHAPITRE 3

Méthodologie	59
---------------------------	----

DANSES ET DISCOURS SCIENTIFIQUES

CHAPITRE 4

Des éléments de définition	63
-----------------------------------------	----

1. Remarques générales	63
2. « To Dance is Human »	64
3. Mouvement	66
4. Visée esthétique/ le spectateur	74
5. Résumé	79

CHAPITRE 5

Présentation/représentation	81
------------------------------------------	----

1. <i>Reading Dancing</i> / Susan Leigh Foster	81
2. Reading choreography : composing dances	81
3. Description des quatre modes de représentation	83
4. Analyse critique	84
5. Conclusions	96

CHAPITRE 6

Réception et interprétation	97
1. Spectateur modèle	97
2. Attentes	101
3. Spectateur empirique	105
4. Danseur modèle/danseur empirique	110
5. Évolution historique.....	116
6. Expérience artistique.....	118
7. Réponses obtenues/questions en suspens.....	122

CHAPITRE 7

Réception et vectorisation	123
1. Introduction	123
2. Analyse du modèle.....	123
3. Application problématique	130
4. Conclusion.....	131

CHAPITRE 8

Réception vs perception	133
1. Énergie	133
2. Perception	140
3. Neurones miroirs.....	144
4. The enteric nervous system/ Rasaesthetics	161
5. Synthèse intermédiaire.....	166

CHAPITRE 9

Présence et état de danse	169
1. Introduction	169
2. Spécularité et altérité	170
3. Le mécanisme de différenciation premier.....	179
4. Résumé.....	219

Conclusions	221
--------------------------	-----

Annexes	231
----------------------	-----

Questionnaires	231
----------------------	-----

Formation BMC®	237
----------------------	-----

Bibliographie	239
----------------------------	-----

Ouvrages de référence.....	239
----------------------------	-----

Articles	243
----------------	-----

Sites Internet	244
----------------------	-----

Avant-propos

La danse comme objet d'étude

Si la Belgique est souvent considérée comme un « pôle important de la création chorégraphique »¹, la recherche en danse y est pourtant quasiment inexistante, un numéro de *Nouvelles de danse*² en faisait également le constat. Peu de spécialistes, un unique centre de documentation³ aux moyens extrêmement limités, des pourvoyeurs de bourses désintéressés de la chose chorégraphique, etc. Les obstacles à notre recherche étaient nombreux, mais la danse, le mystère qui l'entoure, l'attrait qu'elle exerce et notre désir de l'étudier primaient. Cependant, ce projet de longue haleine n'aurait pu être mené à bien sans le soutien sans faille d'André Helbo.

Ce projet est donc lié à une passion pour la danse. Or, la passion est l'ennemi de la raison indispensable à tout travail scientifique. Il nous semble donc nécessaire de préciser, dans un premier temps, les raisons personnelles qui ont suscité cette recherche ; tant dans un souci d'honnêteté vis-à-vis du lecteur, que comme prise de conscience permettant à l'auteur de prendre la distance nécessaire au travail scientifique. Dans un second temps, nous présenterons l'intérêt du sujet d'un point de vue scientifique.

« Martine à l'opéra », « Barbie ballerine », l'incontournable retransmission de « Casse-Noisette » sur Arte à Noël, etc., tous ces souvenirs emblématiques participent certainement à la fascination que la danse – classique ! – exerce sur la plupart des petites filles. Celles-ci s'inscrivent alors à des cours dans l'espoir d'être choisies un jour pour un pas de deux avec un tutu vaporeux, des chaussons de pointe et un partenaire faisant office de Prince charmant. Le rêve laisse rapidement place à la réalité ; les tutus, aux ampoules douloureuses ; et le Prince charmant, à un professeur exigeant. Est-il nécessaire de préciser que nous n'avons pas échappé à cette fascination ? En revanche, il semble que nous avons pu éviter la phase de « désenchantement », en poursuivant pendant

¹ GINOT (Isabelle) et MICHEL (Marcelle), *La danse au XX^e siècle*, Paris, Larousse, 2002 (1995), p. 195.

² NDDInfo n° 41, asbl Contredanse, Bruxelles, octobre 2008.

³ Contredanse asbl à la maison du spectacle la Bellone, rue de Flandres 46 à 1000 Bruxelles.

plus de 20 ans une pratique chorégraphique⁴. Séduite par la technique et la beauté au départ (ces mêmes critères que nous resituerons par rapport à d'autres), nous fûmes habitée par une autre flamme (l'émerveillement ne dure qu'un temps), qui nous poussa à arpenter les salles de spectacle de saison en saison et qui nous permit d'élargir notre horizon à d'autres formes que celles du ballet classique. C'est cette flamme que nous aimerions analyser. Cet indicible qui touche certains spectateurs et non d'autres⁵, qui crée une magie ou une catastrophe, qui différencie la création chorégraphique de la supercherie, qui fait briller un danseur plus qu'un autre. Ce questionnement nous a menée à de nombreuses lectures suggérant parfois des réponses, inspirant bien plus souvent de nouvelles interrogations. Il nous fallait donc tenter d'y répondre, en comparant, analysant, relisant, contestant, proposant, etc.

La danse, nous avons donc eu la chance d'en être spectatrice, mais également actrice ; de la connaître de l'intérieur et de l'extérieur. La question de l'équilibre entre théorie et pratique a souvent été posée⁶ par les chercheurs et par les danseurs mais jamais définitivement tranchée, les réponses oscillent entre équilibre indispensable⁷ et nécessité d'extériorité du chercheur. Quoi qu'il en soit nous ne pouvons effacer cette pratique de notre histoire personnelle. Nous espérons bien prendre toutes les précautions critiques. La première étant de prendre conscience de ses propres idiosyncrasies, tâche que ces pages préliminaires avaient pour vocation d'accomplir. Comme Descartes, nous tâcherons de toujours pencher vers le côté de la défiance plutôt que vers celui de la présomption⁸.

Dès l'exploration préalable, avant même d'avoir défini une question de recherche, nous avons été convaincue que l'intérêt de mener ce projet à bien ne serait pas uniquement personnel. En effet, les problématiques, lacunes, thématiques, interactions, etc. évoquées par d'autres auteurs prouvaient à quel point la recherche en danse était loin d'avoir atteint un niveau de saturation ; mais également combien la recherche en danse pouvait avoir des retombées sur les autres arts du spectacle vivant, à savoir le théâtre,

⁴ Diplôme de fin d'études en danse classique obtenu en 1998.

⁵ Cet attrait avait déjà orienté notre mémoire de fin de licence qui traitait de la démocratisation culturelle en général, et de la danse en Belgique francophone en particulier : Licence en Information et Communication, orientation Animation socioculturelle, ULB, 2003.

⁶ Cf. colloque international organisé par le Centre national de la danse (CND), la Society of Dance History Scholars (SDHS) et le Congress on Research in Dance (CORD) à Pantin du 21 au 24 juin 2007 : « Repenser pratique et théorie ».

⁷ Les départements « arts du spectacle » des universités intègrent d'ailleurs de plus en plus d'ateliers pratiques à la formation théorique.

⁸ DESCARTES (René), *Discours de la méthode*, Sarthes, Maxi Poche, 2005 (1637), p. 18.

l'opéra, le cirque, le mime, les arts de la rue, etc. L'historiographie montre à quel point les arts s'inspirent les uns des autres (comme la photographie et la peinture) ; comment des découvertes techniques peuvent influencer des thématiques (les tubes de peinture permettent de sortir des ateliers) ; combien une théorie peut influencer une pratique (Delsarte – non danseur – joue un rôle majeur au sein de la danse moderne) ; etc. Au sein même du spectacle vivant, ces interdépendances, inspirations, relations dialectiques sont aujourd'hui très nombreuses, nous aborderons cette question plus loin.

Cependant, ces deux principaux intérêts, recherche peu développée et retombées pour d'autres arts du spectacle vivant, sont les conséquences⁹ d'un autre constat de notre exploration préalable : la complexité de l'objet. En effet, la danse, comme objet d'étude, n'a pas toujours existé comme objet cohérent et encore moins signifié la même chose au fil du temps et à travers les cultures : associée aux rites religieux ou de passage, à des événements du calendrier, indissociable de la musique dans certains dialectes africains, nommée autrement pour échapper à des interdits religieux¹⁰... Céline Roux souligne également la complexité de cet objet qui suppose des approches et des définitions multiples selon les cultures¹¹. D'autre part, on a longtemps pensé que la danse en tant qu'art corporel et non verbal était un langage artistique reçu universellement. Ce point de vue se voit aujourd'hui remis en question. Même dans le cas d'une représentation unique, située spatio-temporellement, on a affaire à une diversité de réceptions. Diversité au sein même du public, mais également parmi les danseurs et le ou les chorégraphes, qui ne constituent pas seulement des « émetteurs », tout comme le public n'est pas uniquement « récepteur ». Nous verrons que ces entités sont à envisager non pas de façon indépendante, mais au contraire dans leur interrelation. Ces différentes réceptions non hiérarchisables et non classifiables en bonnes ou mauvaises, sont communes à l'art contemporain en général et aux arts du spectacle vivant en particulier mais, comme le souligne Hubert Godart, c'est certainement en danse que cette individualisation de la perception est la plus forte :

⁹ Ce constat sera développé plus loin.

¹⁰ Hanna souligne cet aspect : « [...] number of white religious groups were forbidden to dance – the Protestant church brande dit as sinful – these individuals often performed what appeared to be dance, although they called their movements something else : play, the shout, or feeling the Lord ». HANNA (Judith Lynne), *To Dance is Human. A theory of nonverbal communication*, Chicago, The University Press of Chicago, 1987 (1979), p. 19.

¹¹ ROUX (Céline), *Danse(s) performative(s)*, Paris, L'Harmattan, coll. Le corps en question, 2007, p. 54

Chaque individu, chaque groupe social, dans une résonance avec son environnement, crée et subit ses mythologies du corps en mouvement, qui façonnent ensuite les grilles fluctuantes, conscientes ou non conscientes, en tout cas actives, de la perception. La danse est le lieu par excellence qui donne à voir les tourbillons où s'affrontent ces forces de l'évolution culturelle (...) ¹².

Comment ces perceptions individuelles, des spectateurs, des danseurs et du ou des chorégraphes peuvent-elles vivre en symbiose dans l'écosystème en perpétuel équilibre instable de la représentation chorégraphique ? Comment concilier multiplicité et spécificité de l'objet ?

Questionnements

L'exploration préalable contraint à questionner l'objet danse. Un objet qui existe à travers le regard de ses spectateurs ; un objet construit en fonction des attitudes et des idiosyncrasies ¹³ de ses observateurs ; un objet complexe, aux frontières rendues poreuses par l'hybridation et le syncrétisme des pratiques plurielles. Cette remarque d'Alain Platel montre à quel point les limites sont floues, voire peu pertinentes : « En fait, j'attends des gens qui viennent au théâtre qu'ils ne posent plus cette question-là, qu'ils ne se demandent plus "est-ce de la danse ou du théâtre ?" Je ne m'en préoccupe pas, non plus » ¹⁴.

En Europe, particulièrement dans l'exercice contemporain de la performance, il n'est pas rare de croiser les pratiques et de défier les typologies. Ces mises en cause constituent-elles des occurrences occasionnelles ou tissent-elles la trame même du spectacle vivant ? Lehmann n'hésite pas à considérer que l'aléatoire est « devenu la règle » ¹⁵. En voici quelques exemples :

En 2004, Robert Wilson crée *2 lips and dancers and space*. Sous-titrée *A dance in four parts*. La fiche technique n'identifie pourtant aucun chorégraphe : « concept, régie et projet : Robert Wilson » ¹⁶. Le spectacle mêle textes, objets, lumières, corps, musiques, voix, etc. Dans le programme, on retrouve de nombreux écrits de Christopher Knowles, mais également *De la nature* de Lucrèce ou d'autres textes sans titre rédigés par Robert Wilson. Des textes qui ont inspiré la création, mais qui sont également audibles durant le spectacle. Sur scène, on retrouve

¹² GODARD (Hubert), « Postface », in GINOT, *op. cit.*, p. 236.

¹³ Subjectivité liée aux habitudes, préférences, connaissances, etc.

¹⁴ PLATEL, 1989, interview sur le site officiel de la compagnie Les ballets C. de la B., <http://www.lesballetscdelab.be/>.

¹⁵ LEHMANN (Hans-Thies), *Le Théâtre postdramatique*, Orne, Éd. L'Arche, 2002 (1999), p. 9.

¹⁶ Programme PBA bruxelles, 18/19/12/2004.

quatre danseurs¹⁷ du Nederlands Dans Theater III (projet qui regroupe uniquement des danseurs de plus de quarante ans)¹⁸. Le programme reprend les termes du *New York Times* et présente Robert Wilson comme « une figure dominante de la scène du théâtre expérimental »¹⁹ et parmi ses « œuvres », *2 lips and dancers and space* y est mentionné comme une « production théâtrale »²⁰. Sur son site Internet, Le Palais des Beaux-Arts de Bruxelles a pourtant classé le spectacle du répertoire du NDTIII dans l'onglet de navigation « Danse » de son site Internet ...

vsprs est créé en 2006 pour inaugurer le kunstenFESTIVALdesarts. L'œuvre est attribuée à deux auteurs, Alain Platel pour le « concept et la mise en scène »²¹, Fabrizio Cassol pour la musique. Alain Platel est pourtant présenté comme chorégraphe dans le programme, mais pas dans la fiche technique. Parmi les artistes sur scène, on retrouve onze danseurs, une soprano, et dix musiciens. S'agit-il d'opéra, de danse, de théâtre, de comédie musicale, de théâtre-danse ? La difficulté de répondre à cette question montre le trouble que suscite une forme comme celle-ci. S'agissant d'une création des Ballets C. de la B., De Singel qualifie le spectacle de « danse »...

Créé pour le Festival d'Avignon en 2006 *Nunakt* est « dansé » et chorégraphié par Nicole Mossoux et Karine Ponties. Deux ours bruns « s'essayer à danser »²² et tirent à la carabine. Le duo est difficile à qualifier : numéro de clowns (déguisés en ours), sketch grotesque ou pièce surréaliste ? Marie Baudet²³ choisit l'expression « gag chorégraphique »²⁴ pour qualifier ce spectacle produit par une compagnie de danse, identifiée comme telle par le contrat programme qui la subventionne...

En 2007, Sidi Larbi Cherkaoui propose *Myth*. Dans le décor d'une gigantesque bibliothèque se croisent différents personnages caricaturaux : un couple de jeunes adultes atteints de trisomie, un Black efféminé, un militaire quasiment invisible, un Anglais « coincé », etc. Musique et chants baroques, textes religieux, situations absurdes, costumes grotesques, les scènes sont tantôt surréalistes et drôles, tantôt féériques et mystiques, un mélange fabuleux mais innommable...

¹⁷ Gioconda Barbuto, Sabine Kupferberg, David Krügel et Egon Madsen.

¹⁸ Fondé en 1991 à l'initiative de Jiri Kylian, alors directeur artistique du NDT.

¹⁹ Programme PBA Bruxelles, 18/19/12/2004.

²⁰ *Id.*

²¹ « concept, régie » Programme De Singel, 2 novembre 2006.

²² BAUDET (Marie), *La Libre Belgique*, 02/09/2006. <http://www.lalibre.be/culture/divers/article/303669/les-ours-et-la-meduse.html>.

²³ Critique spectacle du quotidien *La Libre Belgique*.

²⁴ BAUDET, *op. cit.*

En 2009, le danseur et chorégraphe Boris Charmatz travaille sur le texte de Tatsumi Hijikata, fondateur du Butô et crée *La danseuse malade*. L'actrice Jeanne Balibar, au volant d'une camionnette, déclame le texte d'Hijikata. Le danseur (Charmatz) est enfermé dans la camionnette depuis le début du spectacle, le public ne s'en rend compte qu'environ vingt minutes avant la fin : filmé de l'intérieur, la vidéo en direct du chorégraphe prisonnier est alors projetée aux yeux de tous. Difficile d'y voir de la danse, si ce n'est celle, métaphorique, de la camionnette qui évolue sur la scène. Mais pour Charmatz²⁵ la danse est présente car le texte d'Hijikata, récité par Balibar, « ne parle de Butô, c'est du Butô »²⁶ et « la meilleure manière de définir le Butô est de le décrire comme la somme des éléments du théâtre japonais traditionnel, de l'Ausdruckstanz (danse expressionniste) et du mime »²⁷...

Ces pratiques transgressives mettent en exergue la complexité du réel cher à Morin, ce réel « hors norme qui échappe à nos concepts régulateurs »²⁸. Créer de nouveaux termes traduisent la difficulté à nommer les objets, mais ne permet pas de résoudre la problématique de dénomination, au contraire, elle l'élargit. En voici un exemple :

« Ce que nous entendons par « théâtre postdramatique », ce qui dans les esprits peut être associé au théâtre dansé ou au ballet théâtre se résume par – par un consensus naturel – sous la dénomination (trop ?) généraliste de « spectacle »²⁹.

Au-delà des découpages pédagogiques, des « disjonctions mutilantes » dirait Morin, se cache le problème plus fondamental de la constitution de la catégorie « danse » comme fait de discours. Il fallait donc tenter une réflexion portant sur l'acte énonciatif par lequel les pratiques de manifestation s'inventent dans le temps du spectacle, comme le suggère Helbo :

« On part du principe selon lequel les instances de la scène et de la salle (scène et public) produisent/reçoivent simultanément in praesentia chacune leurs textes spectaculaires (T et T') respectifs. [...] l'homogénéisation du discours (le fait que T et T' puissent se rencontrer) procède du contexte énonciatif (principalement des contraintes de l'observation et des codes généraux et spécifiques qui les actualisent. [...] Quelles sont les contraintes intériorisées par la culture, pesant sur l'observation ? »³⁰

²⁵ Rencontre après spectacle : 01/05/2009 au théâtre national.

²⁶ *Id.*

²⁷ Programme, du kunstenFESTIVALdesarts, mai 2009.

²⁸ MORIN (Edgar), *Introduction à la pensée complexe*, Éd. Points, coll. Essais, 2005 (1990), p. 138.

²⁹ LEHMANN, *op. cit.*, p. 14.

³⁰ HELBO (André), *Le théâtre : texte ou spectacle vivant ?*, Langres, Éd. Klincksieck, coll. 50 questions, 2007, p. 68.

Le regard de l'observateur participe à la construction de l'énonciation spectaculaire. Cette construction contribue à la mise en place d'un collectif d'énonciation auquel participent scène et salle³¹.

Ce point de vue rejoint également l'un des principes de la pensée complexe de Morin, « il n'y a d'objet que par rapport à un sujet »³².

Notre objectif premier consistera en une relecture des discours scientifiques sur la danse à travers quelques démarches considérées comme illustratives d'une discipline. Ce parcours a pour vocation seconde d'interroger les modes de construction de l'objet danse au sein des études en arts du spectacle vivant. Comment les sciences ont-elles pensé la danse ? Fallait-il penser la danse ? À travers quels questionnements peut-on appréhender la performance dansée sans englober un concept plus vaste ? Toutes problématiques qui conduisent non seulement à saisir de manière critique les regards sur la danse mais à élaborer un modèle propre qui pose à la fois la question de l'identité et des processus énonciatifs de la danse au sein des « arts du spectacle vivant ».

Pour atteindre cet objectif, nous ferons appel à la sémiotique, entendue comme interdiscipline ; une sémiotique pragmatique et globalisante, à l'interface des conditions d'émission et de réception ; une sémiotique attentive au contexte culturel telle que Charles Sanders Peirce l'avait conçue. Dans un article récent³³, Göran Sonesson rappelle que « la mission de la sémiotique n'est pas de dire *ce que* quelque chose signifie, mais d'élucider la *manière* dont les choses signifient, c'est-à-dire comment elles sont rendues possibles aux autres »³⁴. Et d'ajouter « Dans ce sens, la danse est clairement porteuse de significations, mais il s'agit de découvrir quelle est la manière spécifique dont la danse organise ses significations »³⁵.

Une « manière spécifique » également relevée par Michel Bernard : « Une différence essentielle singularise toujours la danse : celle des conditions et des modalités de lecture et d'écriture chorégraphique, en tant que rapport ambigu des codes de la corporéité dansante avec le sens »³⁶.

³¹ *Ibid.*, p. 39.

³² MORIN, *op. cit.*, p. 56.

³³ *Degrés*, 139-140, p. c.

³⁴ SONESSON (Göran), « Au-delà du langage de la danse : les significations du corps. Quelques considérations au sujet d'une sémiotique de la danse », in *Degrés, Sémiologie du corps*, trente-septième année, n° 139-140, automne-hiver 2009, p. c2.

³⁵ *Id.*

³⁶ BERNARD (Michel), *De la création chorégraphique*, Clamecy, Centre national de la danse, coll. Recherches, 2006, p. 210.

Une « singularité » qui représente un défi pour la sémiotique du spectacle vivant. Le compromis n'est pas envisageable : la danse appelle une analyse producto-réceptive interdisciplinaire que la sémiotique peut offrir. Pourtant, selon Pavis, les outils mis en place ne sont plus (pas suffisamment) adaptés aux spectacles contemporains en général et à ceux de danse en particulier³⁷. Toute l'histoire de la sémiotique s'accompagne d'une réflexion sur les limites du territoire, sur la pertinence de la méthode³⁸. La danse oblige l'analyse sémiotique à se remettre en question et à se renouveler dans un geste de dialectisation irriguant à la fois théorie et pratique.

³⁷ « Toutes ces questions en suspens (...) montrent combien la théorie et l'analyse du spectacle se sont éloignées, en tentant de faire sauter les verrous, d'une sémiotique de la communication et des codes, combien le modèle sémantique du signe et des niveaux de sens est peu adapté à la mise en scène contemporaine ». PAVIS (Patrice), *L'analyse des spectacles*, Domont, Éd. Armand Colin, 2005 (1996), p. 26.

³⁸ Paul Bouissac dresse un bilan assez réaliste en 1999 : « Que la sémiotique soit présente sur la scène du savoir contemporain, cela ne fait aucun doute. Que cette présence soit fragmentée, fragile et problématique, cela n'est pas moins évident. Tous ceux qui, au cours du demi-siècle qui s'achève, ont participé, avec des fortunes diverses, à la construction de ce projet gnoséologique ambitieux ne peuvent que constater que la sémiotique reste un projet en chantier ». BOUISSAC (Paul), « Le savoir sémiotique », in *Degrés*, n° 100, Bruxelles, 1999, p. c1.

INTRODUCTION

Problématiques de l'« objet » danse

1. L'impossible définition

Selon Morin, notre connaissance du monde opère par « sélection de données significatives et rejet de données non significatives »¹, des mécanismes mentaux opérant sur la base de la logique (voire de principes « supralogiques »)². D'après la logique classique³, un concept peut se définir de deux manières⁴. Soit par intention (ou compréhension) : l'ensemble des propriétés nécessaires et suffisantes que l'objet doit posséder pour appartenir à la catégorie. Soit par extension : la liste de tous les objets de la catégorie⁵. Les avantages d'une telle catégorisation en ont fait son succès : homogénéité, clarté, appartenance à une catégorie toujours décidable...⁶ Pour définir la catégorie danse, nous devrions donc sélectionner les données significatives, identifier les propriétés nécessaires et suffisantes que doit posséder une manifestation particulière pour pouvoir être classée dans cette catégorie et uniquement dans cette catégorie. En effet, si les attributs de la définition permettent l'extension, ils doivent être suffisamment nombreux et précis pour limiter l'extension. Il faut donc adjoindre à celle-ci une deuxième condition, celle du tiers exclu. Pour avoir valeur opératoire, la définition de la catégorie danse, devrait répondre à une double contrainte : comprendre toutes les formes de la catégorie (danse en l'occurrence) ; exclure toutes les formes des autres catégories pourtant proches (théâtre, mime, opéra, etc.).

La définition se fait par *compréhension*, permettant de respecter la double contrainte : *extension* et tiers exclu (*tertium non datur*).

¹ MORIN, *op. cit.*, p. 16.

² *Id.*

³ Nous envisagerons plus loin les limites de cette méthode.

⁴ MEUNIER (Jean-Marc), *Mémoires, représentations et traitements*, Éd. Dunod, coll. Psychologie cognitive, p. 84.

⁵ « La compréhension marque les attributs contenus dans une idée, et l'extension, les sujets qui contiennent cette idée »/ « Une idée est toujours affirmée selon sa compréhension parce qu'en lui ôtant quelqu'un de ses attributs essentiels, on la détruit et on l'anéantit entièrement, et ce n'est plus la même idée ; et, par conséquent, quand elle est affirmée, elle l'est toujours selon tout ce qu'elle comprend en soi » ARNAULD (Antoine) *et al.*, *Logique de Port-Royal*, Paris, Hachette, 1868, p. 187.

⁶ MEUNIER, *op. cit.*, p. 84.

L'examen des modèles théoriques, des analyses historiques, sociologiques, ethnologiques, etc. et les difficultés rhétoriques signalées dans notre chapitre liminaire soulignent la relativité des définitions. Chaque étape du raisonnement rend les limites des classifications poreuses : tantôt comprenant le mime, tantôt excluant le ballet classique... D'autres auteurs l'attestent également. Copeland et Cohen ont publié une anthologie⁷ qui réunit des discours autour de la question *What is Dance ?* Dans la préface de ce livre, les auteurs se demandent s'il est possible de proposer une définition et répondent de façon assez pessimiste⁸. La diversité des textes proposés par les auteurs (de Valéry à Noverre en passant par Goodman) confirme l'impossible commun accord. Céline Roux, dans *Danse(s) performative(s)*⁹, pense qu'il est également indispensable pour sa recherche de définir la danse. Dans un chapitre intitulé *Approche théorique du corps dansant et du mouvement dansé*, elle fait le constat suivant : « Tenter une définition de la danse n'est pas une épreuve facile. Entre prouesse technique et simple marche, l'écart est grand, tant dans le cheminement corporel que dans le résultat visuel »¹⁰.

Le problème pourrait paraître identique pour d'autres formes d'art et l'on pourrait ainsi transposer le constat de Roux à propos la peinture : « Tenter une définition de la peinture n'est pas une épreuve facile. Entre prouesse technique et *Carré blanc sur fond blanc* (Malevitch), l'écart est grand, tant dans le cheminement artistique que dans le résultat visuel ». Le grand écart existe dans tous les domaines : entre le *David* de Michel-Ange et la *Fontaine* de Marcel Duchamp, entre la *Neuvième symphonie* de Beethoven et les *4'33* de Cage... La difficulté de la définition ne réside pas tant dans le « grand écart » que dans la proximité de la danse avec d'autres « catégories »¹¹ et en particulier avec le théâtre, le mime et le cirque : corps humains en mouvement, visée esthétique (au sens large), rythme, etc. Ces catégorisations logiques sont remises en cause par la réalité empirique. Une réalité composée de formes contemporaines

⁷ COPELAND (Roger) et COHEN (Marshall), *What is Dance ?*, Oxford, Éd. Oxford University Press, 1983, p. 1.

⁸ « Unfortunately, the theoretical literature of dance provides only limited help in answering this question », *Id.*

⁹ ROUX (Céline), *Danse(s) performative(s)*, Paris, L'Harmattan, coll. Le corps en question, 2007, 272 p.

¹⁰ ROUX, *op. cit.*, p. 36.

¹¹ Nous avons défini dans la partie précédente le terme catégorie comme découpage arbitraire véhiculé par les discours scientifiques pédagogiques et institutionnels. Ces catégories sont principalement le théâtre, la danse, l'opéra, la musique, le chant, le cirque, le mime, les arts de la rue.

« monstrueuses »¹² (cf. introduction), mais qui, comme l'ornithorynque¹³ pour Eco, sont en fait des événements « prodigieux et providentiels pour mettre à l'épreuve une théorie de la connaissance ». Selon Kuhn, ce sont en effet ces anomalies, ces échecs (de classification dans ce cas), ces « faits contraires à toute attente »¹⁴ qui suscitent une crise permettant la remise en question des théories qui jusque-là permettaient de répondre aux problèmes. La catégorisation logique efficace pour rendre compte de certains aspects de la réalité phénoménale ne peut, selon Morin, que mutiler les aspects véritablement complexes¹⁵.

2. Des catégories « labiles »¹⁶

La division de l'« acteur indivisible »

Avec une certaine « nostalgie »¹⁷, Nicola Savarese nous rappelle que la distinction acteur/danseur ne date que du XVII^e siècle. Et de citer les spectacles de la Renaissance ou ceux de la Commedia dell'arte durant lesquels les « acteurs indivisibles » chantaient, dansaient et jouaient¹⁸. Dans son ouvrage *La scène et la fabrique des corps*, Jean-Marie Pradier remonte plus loin dans le temps et souligne l'unité dans le théâtre grec, et observe surtout notre difficulté à appréhender cette unité :

Le théâtre grec n'est pas le fruit de la littérature, mais d'une union à trois : la musique, la danse et la poésie. [...] il nous est difficile de nous représenter un genre spectaculaire élaboré par association – une croissance en complexité –, alors que le théâtre est pour nous un art né de la dissociation de la textualité, de la danse et de la musique¹⁹.

¹² Pour Morin, « le réel est monstrueux. Il est énorme, il est hors norme, il échappe à nos concepts régulateurs », MORIN, *op. cit.*, p. 138.

¹³ L'ornithorynque remet en cause la classification logique car ils possèdent certaines propriétés nécessaires et suffisantes de la catégorie oiseau, sans pourtant y appartenir : ovipare, bec... cf. MEUNIER, *op. cit.*, p. 86.

¹⁴ KUHN, *La structure des révolutions scientifiques*, Éd. Flammarion, coll. Champs sciences, 2008 (1970), p. 12.

¹⁵ MORIN, *op. cit.*, p. 50.

¹⁶ BARBA (Eugenio), « Anthropologie théâtrale », in *Degrés, Sémiologie du spectacle, modèles théoriques*, dixième année, n° 29, hiver 1982, p. 11.

¹⁷ « Nostalgie ou la passion des retours », BARBA (Eugenio) et SAVARESE (Nicola), *L'énergie qui danse. Dictionnaire d'anthropologie théâtrale*, Montpellier, Éd. L'Entretemps, Grand Format Les voies de l'acteur, 2008, p. 155.

¹⁸ *Id.*

¹⁹ PRADIER (Jean-Marie), *La scène et la fabrique des corps. Ethnoscénologie du spectacle vivant en Occident*, Montaigne-Bordeaux, Éd. Presses universitaires de Bordeaux, coll. corps de l'esprit, 2000 (1997), p. 45.

Mais si cette distinction est récente, Barba précise qu'elle est également occidentale²⁰, il suffit en effet de penser au Kabuki ou au Jīngjū²¹ pour s'en rendre compte, les exemples sont nombreux dans la littérature produite par les ethnocénologues et les chercheurs de l'ISTA (*International School of Theatre Anthropology*). Cette « scission et rupture de l'unité acteur/danseur »²², identifiée par l'historiographie du théâtre n'est cependant pas unique et spatio-temporellement située une fois pour toutes. André Helbo souligne la relativité de la dissociation : « Soulignons [...] que la séparation entre ces différentes catégories est liée à l'histoire culturelle : à d'autres moments de l'histoire, sous d'autres latitudes, ces expériences se fondent en des alliages infiniment variés ».

La difficulté à traduire la partition des pratiques, Helbo parle de « trouble terminologique »²³, rend également leur dépendance culturelle. Par exemple, Barba, au cours de ces nombreuses rencontres, s'est rendu compte qu'un acteur de Nô ou de Kabuki traduisait aisément le mot énergie mais ce même acteur ne peut traduire la distinction rigide entre danse et théâtre²⁴. De même, dans certains dialectes africains, il est impossible de dissocier « danse » et « musique ». La difficulté lexicale est l'indice d'un problème de catégorisation portant sur le contenu des pratiques spectaculaires.

Que dire alors des tentatives de définition de ces catégories ? Trop spécifiques pour comprendre toutes les productions d'une catégorie (pas d'extension) ou trop larges pour ne pas exclure les productions d'autres catégories (pas de tiers exclu) ; les ensembles se recoupent et semblent également prouver l'artificialité de ces divisions. Pour Morin²⁵, la définition par frontières est impossible car ces dernières sont toujours floues. Ces superpositions sont donc inévitables. Les concepts devraient alors se définir à partir de leur noyau, ce qui permettrait de ne plus envisager les intermédiaires et les mixtes comme des formes monstrueuses (cf. créations contemporaines/ ornithorynque) et d'accepter ces « anomalies ».

De la division à la hiérarchisation

Le processus de hiérarchisation qui accompagne la division en catégories suscite des questions quant à la place de la danse au sein du spectacle vivant. Ce « classement » n'est évidemment pas reconnu explicitement, mais il est cependant décelable dans le vocabulaire de

²⁰ BARBA et SAVARESE, *op. cit.*, p. 258.

²¹ Jīngjū, abusivement traduit par « opéra de Pékin » par ethnocentrisme.

²² SAVARESE in BARBA et SAVARESE, *op. cit.*, p. 155.

²³ HELBO, *op. cit.*, p. 46.

²⁴ BARBA, art. cit., p.g. 12.

²⁵ MORIN, *op. cit.*, p. 98.

certaines historiographes. Un exemple étonnant est l'attitude de Nicola Savarese qui évoquait avec « nostalgie » l'acteur/danseur des comédies-ballets et qui souligne à quel point « l'historiographie théâtrale a [...] sous-estimé ce penchant de Molière pour la danse et sa production des comédies-ballets qui n'est [pourtant] en rien secondaire »²⁶. Dans son article, quelques lignes plus bas, on ne manque pas de s'étonner du vocabulaire employé par l'auteur :

L'histoire du théâtre a [...] longtemps ignoré, en le reléguant dans l'historiographie du ballet, le traité de Domenico da Pacienza, Dell'Arte di ballare et danzare écrit en 1945 ; cette œuvre en effet, et ceci pour la première fois, non seulement établit les bases de la danse comme art autonome, mais affirme cette méthode de composition des actions scéniques qui est la base du métier de l'acteur/danseur, qu'il soit un représentant de la commedia dell'arte ou de grandes traditions orientales²⁷.

Si l'on comprend le discours de Savarese, on ne peut néanmoins s'empêcher de relever la phrase « en le reléguant dans l'historiographie du ballet »...

Art corporel avant tout, la danse, séparée du théâtre, a été/est considérée comme simple prouesse technique voire comme gymnastique, le danseur étant « relégué » au titre d'athlète de haut niveau, la qualité d'artiste ne revenant qu'aux compositeur et librettiste, et dans une moindre mesure, au chorégraphe²⁸. Selon Louppe, la perte de nombreux ballets français du XIX^e siècle est la preuve de la déconsidération « dans toute une partie de notre tradition et à l'intérieur de la profession même, [de] l'acte chorégraphique comme acte créateur »²⁹. Alors que la partition musicale, le titre et l'argument ont été conservés, l'essentiel ne nous est pas parvenu : le mouvement dansé³⁰.

On ne s'étonnera donc pas que Valéry, dans l'introduction à sa *Philosophie de la danse*, ressente le besoin de préciser : « [...] je vous dis, sans autre préparation que la Danse, à mon sens, ne se borne pas à être un exercice, un divertissement, un art ornemental et un jeu de société quelquefois ; elle est chose sérieuse et par certains aspects, chose très vénérable »³¹.

²⁶ SAVARESE, *op. cit.*, p. 156.

²⁷ *Id.*

²⁸ Par exemple, sur la première page du livret du *Sacre du Printemps*, ne sont mentionnés que les noms de Stravinski (musique) et Roerich (décors et costumes).

²⁹ LOUPPE (Laurence), *Poétique de la danse contemporaine*, troisième édition complétée, Vottem, Éd. Contredanse, coll. La pensée du mouvement, 2007, p. 324.

³⁰ Nous verrons plus loin (Du désespoir) qu'il y a une autre raison qui explique cette perte.

³¹ VALÉRY (Paul), *Œuvres*, France, Éd. Gallimard, coll. La Pléiade, 2002 (1957), p. 1391.