

Introduction : **La danse a-t-elle une philosophie?**

« Je pense que c'est la relation avec l'immédiateté de l'action, l'instant unique,
qui donne le sentiment de liberté humaine.
Un corps lancé dans l'espace n'est pas une idée de la liberté de l'homme :
c'est un corps lancé dans l'espace.
Et cette action est toutes les actions,
elle est la liberté de l'homme,
et dans le même instant sa « non-liberté ».
Vous voyez comme il est facile d'être profond quand on parle de la danse.
La danse semble être un double naturel du paradoxe métaphysique. »
Merce Cunningham¹.

« En voulant écrire sur l'art, on touche à des résistances
qui rapprochent les mots et le corps qui danse.
De quels moyens les lettres disposent-elles pour écarter le vague,
l'acquiescement temporaire de la conversation, la candeur des opinions? »
Guylaine Massoutre².

« La philosophie de la danse? Cela existe? » est une question à laquelle celui ou celle qui s'y consacre doit faire face. Une première manière d'y répondre est de montrer en quoi une telle philosophie peut consister, en énumérant rapidement une série de questions et de problèmes. Bien sûr, les tentatives de définition en font partie. Qu'est-ce que la danse? Peut-elle être définie en termes de conditions nécessaires et suffisantes³? En comptant parmi ces conditions l'expressivité intense du mouvement dansé, son absence de finalité pratique et l'intention de susciter

• 1 – CUNNINGHAM M., « L'art impermanent » (article extrait de *7 Arts*, 1955), in GINOT I. et MICHEL M. (dir.), *La danse au XX^e siècle*, Larousse, 2002, p. 135.

• 2 – MASSOUTRE G., « L'atelier du danseur », KATTAN N. (dir.), coll. « Métissages », p. 134.♦♦♦♦♦♦♦♦

• 3 – L'article dans lequel Monroe Beardsley tente de relever ce défi a ensuite donné lieu à un débat s'étalant sur plusieurs années entre Noël Carroll et Sally Banes d'une part et Gregory Scott

des émotions au moyen de la perception de l'espace et du rythme, on soulève des problèmes philosophiques plus spécifiques, liés notamment aux propriétés émotionnelles, spatiales et musicales exemplifiées par la danse. Comment catégoriser une performance qui, conçue par un ou une chorégraphe, est composée exclusivement de mouvements ordinaires? En quoi l'expression dansée diffère-t-elle des gestes des chanteurs d'opéra ou des comédiens? De quelle manière exprime-t-elle des émotions qu'un danseur n'éprouve pas nécessairement? La danse ne peut-elle exprimer que des émotions? On dit souvent qu'elle manifeste quelque chose de beaucoup plus général, à savoir « la relation du danseur au monde », mais si cette affirmation n'est pas fausse, elle n'en reste pas moins vague et peu éclairante. Bien des artistes, tous arts confondus, expriment d'une manière ou d'une autre leur relation au monde; et bon nombre de nos comportements ordinaires, parmi nos gestes et nos paroles, peut également être perçu comme une manifestation de notre rapport au monde. Le propre de l'expression dansée tient-il à sa dimension *purement* corporelle? Il est juste que l'art chorégraphique a pour *medium primordial* le corps en mouvement : la fonction de la danse n'est plus simplement, comme elle a pu l'être autrefois, d'illustrer un récit ou bien d'accompagner une mélodie. Mais l'affirmation selon laquelle le danseur serait un artiste « auto-référencié⁴ » est-elle vraie pour autant? Et est-il correct de caractériser la danse comme un art *purement* corporel? Ne nous donne-t-elle pas à percevoir autre chose que des corps, à commencer par les propriétés d'un espace proprement chorégraphique, inséparable des mouvements dansés? Les gestes que nous contemplons pour eux-mêmes, leurs qualités, lente ou rapide, ample ou minutieuse, font exister un certain type de relations spatio-temporelles : une course très vive peut donner une impression de brièveté et d'espace vaste, tandis qu'une calme descente vers le sol procure une sensation de lenteur dans un espace restreint. Autrement dit, l'essentiel de ce que nous percevons et apprécions dans la plupart des spectacles de danse tient à ce déploiement spatial et temporel d'une suite de mouvements. Outre le plaisir que nous procure la perception changeante de l'espace et du temps, que pouvons-nous apprendre en regardant de la danse? De quel genre de signification et de compréhension peut-on parler à l'égard d'une chorégraphie qui n'est pas narrative? Que dire, par exemple, des rapports variés entre ces propriétés spatio-temporelles et les propriétés musicales d'un spectacle? Il est vraisemblable que comprendre la danse consiste moins à admirer la stricte physicalité des corps qu'à percevoir, identifier, reconnaître et en quelque sorte à

d'autre part. Voir MONROE C. B., « What's going on in a dance? », *Dance Research Journal*, n° 1, Autumn 1982, p. 31-36.

• 4 – Il s'agit d'une expression de Jean-Luc Nancy in MONNIER M. et NANCY J.-L., *Allitérations*, Paris, Galilée, 2005, p. 30.

« lire » leurs diverses actions et les relations – spatiales, temporelles, musicales, intentionnelles, émotionnelles, etc. – qu’elles manifestent. Le corps du danseur n’est pas une fin esthétique en soi ; il est intéressant parce qu’il agit et exemplifie un certain type de capacités et de réponses à des éléments extérieurs. En ce sens, la danse manifeste effectivement les relations spécifiques d’un certain type d’être avec le monde. Par le choix de mouvements précis effectués avec telle ou telle qualité, un danseur exprime physiquement une intention, une idée, ou une émotion. Ainsi la danse donne-t-elle l’occasion de réexaminer une autre relation philosophiquement problématique : celle du corps et de l’esprit. Rudolf Laban, le célèbre inventeur de la cinétopographie, laquelle est devenue l’une des deux notations les plus utilisées par les danseurs⁵, concevait lui-même le mouvement comme une unification du corps et de l’esprit. Il serait donc faux de réduire le mouvement dansé à une expression purement physique, sensible, ou irrationnelle ; aussi bien que les autres arts, la danse incarne et exprime notre liberté et notre rationalité⁶. Dès lors, la spécificité de l’art chorégraphique ou sa différence principale avec les autres disciplines artistiques ne tient pas au caractère prétendument mystérieux et ineffable de la subjectivité du corps dansant. Les problèmes pertinents posés par le corps dansant sont plutôt liés à l’identité des œuvres⁷ : comment une œuvre de danse, si dépendante des danseurs, peut-elle être fixée dans le temps et reproduite à l’identique ? Comment concevoir l’identité d’une œuvre destinée à faire l’objet de multiples exécutions par des compagnies différentes ? Les notations pour la danse sont-elles des outils suffisamment précis pour déterminer ce qui est nécessaire à l’interprétation correcte d’une œuvre chorégraphique donnée ?

Ces problèmes philosophiques variés que pose la danse relèvent aussi bien de l’ontologie que de l’épistémologie et de la théorie de l’esprit ou de celle des émotions. Ils peuvent être reliés à des questions plus proprement esthétiques concernant les processus d’improvisation et de composition, les techniques et les styles chorégraphiques, ou l’interprétation des œuvres. Selon les courants artistiques, le fonctionnement esthétique de la danse diffère grandement : la danse classique, moderne, postmoderne, la « non-danse », le « contact-improvisation », la danse contemporaine ou la nouvelle danse sont autant de genres dont la diversité est susceptible de nourrir la réflexion. Et selon que l’on considère la danse « de

• 5 – L’autre système notational étant le système Benesh, inventé en 1955 (la notation Laban date de 1928).

• 6 – Cette idée est soutenue et développée dans les chapitres I et III de ce livre.

• 7 – Parmi les rares philosophes analytiques intéressés par la danse, le philosophe Graham McFee est sans doute celui qui a consacré la plus grande attention aux très complexes problèmes d’identité inhérents aux œuvres de danse, dont certains sont exposés et commentés par l’auteur lui-même au chapitre VIII.

l'intérieur », comme un ensemble de pratiques et d'expériences dont témoignent certains danseurs et chorégraphes, ou « de l'extérieur », comme un art apprécié et évalué par des spectateurs et des critiques, des problèmes très différents peuvent être discutés au moyen de méthodes et de styles philosophiques incommensurables.

Une philosophie peu développée

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

La critique platonicienne négative de la superficialité et même de l'immoralité des arts de la scène a largement été commentée par la tradition occidentale de philosophie. On connaît moins, hélas, l'importance attachée par Platon, dans *Les Lois*, à la danse effectuée lors de fêtes religieuses. Cette danse dont les principes symboliques sont au centre de l'activité civique constitue le paradigme de l'éducation⁸. Cette distinction historique entre la danse comme pratique sociale, politique et

• 8 – Platon, *Les Lois*, livres I à VI, trad. par L. Brisson et J.-F. Pradeau, Paris, GF, Flammarion, 2006. Au chapitre II, Clinias et L'étranger d'Athènes s'entretiennent sur le rôle de l'art choral dans l'éducation : « Nous avons reçu des dieux (dont nous disions qu'ils nous ont été donnés comme compagnons de danse) le sens du rythme et de l'harmonie, procurant du plaisir au moyen duquel ces dieux nous meuvent et mènent nos chœurs, en nous mêlant les uns aux autres grâce au chant et à la danse. Ils ont appelé cela "l'art choral" [khoreia] [...]. Ainsi, pour nous, un homme dépourvu

religieuse d'une part et en tant qu'art de la scène d'autre part semble refléter une difficulté à concilier deux dimensions de la danse : d'une perspective interne et idéologique, elle est conçue comme une pratique dotée d'une signification allégorique, tandis que d'une perspective externe, elle est réduite un spectacle purement divertissant. La mauvaise réputation du spectacle, associé non seulement à la labilité morale, à l'hystérie, au caractère efféminé de ses participants mais aussi à sa gratuité, explique sans doute pourquoi la danse a souffert dès son origine d'un manque d'estime théorique. De manière générale, l'idée suscitée par l'évolution de la danse comme simple pratique vers l'objet d'un spectacle est celle d'un appauvrissement, d'une perte de sens, d'une réduction à de la technique pure ou à un simple académisme insuffisant à justifier son statut artistique. Ainsi, certaines danses seraient exclusivement faites pour la participation : leurs propriétés visibles n'auraient pas d'intérêt. Symbolisant l'ordre du cosmos, représentant les changements naturels et incarnant les formes les plus simples de mouvement, le spectacle esthétique offert par les danses préromantiques serait forcément ennuyeux : d'après Jean-Georges Noverre, la danse ne pourrait intéresser des spectateurs qu'à condition d'exprimer des émotions et des préoccupations humaines, et non les relations des éléments cosmiques⁹. Le ballet de cour n'aurait, lui, plus de raison d'être après le renversement de l'absolutisme : sa signification, inhérente à l'idéologie de la monarchie absolue, ne peut subsister après son effondrement. Autour de 1900, le ballet est considéré comme un art de luxe mêlant virtuosité et voyeurisme : Tolstoï déplore ce qu'il juge être une perversion des valeurs artistiques, un spectacle réduit à une simple titillation des sens¹⁰. La danse ne pourrait plus être prise au sérieux en tant que digne manifestation de l'esprit humain ; le ballet ne serait qu'une dégénération stérile de ce qui avait été plusieurs décennies auparavant une forme d'art primordiale.

Il convient par ailleurs de mentionner, à titre de deuxième raison susceptible d'expliquer le faible intérêt des philosophes pour la danse, la fonction très longtemps limitée de celle-ci. Dès la *Poétique* d'Aristote, elle ne figure que comme un aspect auxiliaire de la poésie dramatique, au sein de représentations complexes. L'intérêt et la valeur artistique de la danse ne sont justifiés que par sa relation prétendument nécessaire aux autres formes d'art. À l'opéra, la danse sert longtemps d'interlude ; dans le divertissement mixte du ballet de cour, son rôle est restreint ; et pour Noverre lui-même, qui est pourtant danseur, les valeurs de la danse ne sont pas

d'éducation sera celui qui ne fait pas partie d'un chœur, alors qu'il faut reconnaître comme un homme éduqué celui qui a, comme il convient, fait partie d'un chœur [...] l'homme qui a reçu une bonne éducation sera en mesure de chanter et de danser de belle manière » (p. 116, 117 *sqq.*).

• 9 – SPARSHOTT F., « On the Question: Why Do Philosophers Neglect the Aesthetics of the Dance? », *Dance Research Journal*, vol. 15, n° 1, Autumn 1982, p. 16.

• 10 – *Ibid.*, p. 10.

indépendantes de celles du mime. Même au moment de son développement comme un art scénique séparé de l'opéra, le ballet reste périphérique tandis que l'opéra est central. L'un et l'autre ne jouissent pas du même prestige artistique. La danse n'a pas de place déterminée dans le système des beaux-arts de Hegel¹¹ qui l'élimine comme un art imparfait et refuse, en raison de l'insuffisance de ses atouts, de lui attribuer une fonction expressive propre. D'après le philosophe, la danse ne serait artistiquement accomplie qu'en tant qu'annexe du théâtre poétique; et dès qu'on lui confère un intérêt indépendant, la poésie en pâtit et l'opéra comme le ballet dégénèrent dans une simple démonstration. Wagner estime lui aussi que la danse n'est pas artistique en soi et qu'elle doit être combinée avec la poésie et la musique.

Même les prestigieux Ballets russes n'ont laissé aucune empreinte remarquable sur l'esthétique théorique de l'époque. Le courant de la danse moderne, déployé pendant près d'un siècle, n'a guère inspiré davantage les philosophes pour l'élaboration d'une esthétique de la danse, malgré l'apparition du célèbre style de Martha Graham, son remarquable développement et sa très large adoption comme standard au sein du monde de la danse. Plus récemment, la nature de la danse a sérieusement été mise en question par les danseurs postmodernes. Dans le cadre des quelques débats d'esthétique philosophique suscités par leurs performances, certains ont nié qu'il s'agissait de danse¹². Aussi l'exceptionnelle sophistication des considérations philosophiques véhiculées par ces performances serait-elle moins occasionnée par la danse que par les principes généraux de l'art d'avant-garde et du « non-art ». Quant à la danse contemporaine, son caractère fragmentaire rend malaisée l'obtention d'une idée réelle de sa portée : comment en saisir la nature sans connaître les œuvres d'un très large éventail de compagnies ? Entre les productions spectaculaires de chorégraphes renommés continuant à afficher une virtuosité non moins expressive que celle de leurs prédécesseurs et confrères de la danse classique, moderne ou néoclassique, et par ailleurs les formes plus modestes héritées du minimalisme de la « non-danse » postmoderne, où le geste parfois à peine perceptible compte bien moins que le sens profond qu'il est supposé véhiculer, l'écart est grand. Bref, la diversité des modes d'expression recouverts actuellement par la danse est déroutante. Comment construire un discours adéquat s'il n'y a pas vraiment de branche dominante en danse contemporaine ?

• 11 – Voir le chapitre VII de ce livre pour de plus amples considérations sur la pensée esthétique de Hegel.

• 12 – La série d'articles écrits à ce sujet par N. Carroll et S. Banerjee d'une part et leur adversaire G. Scott d'autre part est stimulante. Le premier article est CARROLL N. et BANERJEE S., « Working and Dancing: A response to Monroe Beardsley's "What is Going On in a Dance?" », *Dance Research Journal*, vol. 15, n° 1, Autumn 1982, p. 37-41. Le dernier est CARROLL N. et BANERJEE S., « Beardsley, Expression and Dance: A Reply to Gregory Scott », *Dance Research Journal*, vol. 31, n° 2.5, Autumn, 1999, p. 6-13.

Enfin, le caractère éphémère de la danse, aggravé par la longue absence d'une notation précise, pourrait expliquer l'indifférence des philosophes pour cet art. Mais c'est une raison plutôt faible. D'abord, l'esthétique n'a besoin que de peu de références à des œuvres individuelles : une vérité générale ne peut ni être établie ni réfutée par l'existence actuelle d'une seule instance la confirmant ou l'infirmant. Ensuite, l'imperfection des systèmes notationnels pour la danse est justement un sujet fertile pour la recherche esthétique, comme en témoignent les trois derniers chapitres de cet ouvrage, consacrés au problème épineux des critères d'identité des œuvres chorégraphiques.

Quelle que soit la pertinence de ces quelques raisons hypothétiques pour lesquelles les traditions de danse et les traditions de pensée ont dissuadé les philosophes d'intégrer la danse dans leur théorie esthétique générale, on ne peut nier la tendance perpétuelle de la philosophie, au cours de l'histoire, à négliger la danse et les textes à son sujet¹³.

Aujourd'hui encore, les livres sur la danse que l'on publie en France ne sont généralement pas écrits par des philosophes, mais plutôt par des historiens, des critiques, des auteurs littéraires ou des artistes. Loin de constituer un corpus unifié, cette production écrite emprunte plusieurs chemins et adopte diverses méthodes. Dans les rayons des librairies, outre les textes bien connus de Paul Valéry et de Mallarmé, les autobiographies des grands danseurs tels Nijinsky ou Isadora Duncan ou la plus récente *Poétique de la danse contemporaine*¹⁴ par la critique Laurence Louppe, on trouve de beaux livres illustrés, de type encyclopédique et historique, réunissant des témoignages de danseurs célèbres, ainsi que quelques livres consacrés à l'œuvre de chorégraphes de notre époque, dont Pina Bausch et Anne Teresa de Keersmaeker. En cherchant mieux, on peut dénicher des rééditions de traités du XVIII^e siècle ou des textes récents d'histoire de l'art. Certains livres thématiques présentent une perspective à la fois historique et « ethno-esthétique » ou « politico-esthétique », par exemple sur les nouvelles formes de danse inventées au XX^e siècle ou le rapport des danses internationales à la notion de communauté. À un niveau plus théorique, on peut s'intéresser aux fondements et aux méthodes de l'anthropologie de la danse, à la fonction du solo au XX^e siècle, ou tenter d'appriivoiser la grammaire de la notation Laban ou celle de la notation Benesh. On peut aussi feuilleter quelques numéros de revues¹⁵, ou découvrir les

• 13 – L'article remarquable de Francis Sparshott contient de plus amples développements sur ce sujet (SPARSHOTT F., *op. cit.*).

• 14 – LOUPPE L., *Poétique de la danse contemporaine*, Contredanse, 2004 (1^{re} éd. 1997).

• 15 – « Quant à la danse », coordinateur éditorial Dominique Dupuy, Images en manœuvres Éditions/Le Mas de la Danse, 3^e numéro en février 2006 ou la revue semestrielle belge *Nouvelles de danse*, Contredanse.

fruits de certaines rencontres entre danseurs et critiques¹⁶. Enfin, à titre d'exceptions confirmant l'absence d'un discours philosophique constitué sur la danse, trois ouvrages remarquables par leur ambition théorique et leur réussite peuvent être mentionnés : *Fabriques de la danse*¹⁷, *Approche philosophique du geste dansé*¹⁸ et *Le désœuvrement chorégraphique. Étude sur la notion d'œuvre en danse*¹⁹. Mais un survol même rapide de ce domaine révèle la relative rareté des livres de philosophie sur la danse, tout particulièrement dans la tradition de la philosophie analytique, où la réflexion sur la danse est à peine balbutiante.

Un art insaisissable

Pourtant, à en croire certains propos, la danse est philosophique par nature. Une deuxième façon de répondre à l'interlocuteur surpris et peut-être sceptique quant à l'intérêt d'une philosophie de la danse pourrait être d'évoquer le penchant irrésistible pour le questionnement suscité par une fréquentation régulière de cet art, malgré la difficulté de l'analyser objectivement. Quiconque a assisté à un nombre suffisant de spectacles chorégraphiques a pu chercher à comprendre pourquoi une interprétation lui a paru plus juste qu'une autre ou à définir ce sentiment parfois mystérieux d'une communion avec les danseurs. Et quiconque a pris un nombre suffisant de cours de danse, contemporaine surtout, a pu s'apercevoir de la profusion des remarques et des questions que cette pratique soulève et du goût pour les considérations philosophiques qui en découle. Il y aurait une affinité profonde entre « la pensée en mouvement » et « le mouvement de la pensée²⁰ ». Et de toute façon, à une époque où chacun revendique sa propre philosophie, il ne paraît pas plus insensé d'associer la philosophie à la danse plutôt qu'à n'importe quoi d'autre. La philosophie est partout : s'attendre à la trouver dans les studios de danse et les salles de spectacle chorégraphique n'est en rien illégitime²¹.

• 16 – MASSOUTRE G., *L'atelier du danseur*, ●●●art. ?????????? cit.●●●

• 17 – HECQUET S. et PROKHORIS S., *Fabriques de la danse*, PUF, coll. « Lignes d'art », 2007.

• 18 – BOISSIÈRE A. et KINTZLER C. (éd.), *Approche philosophique du geste dansé*, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Esthétique et science des arts », 2006.

• 19 – POUILLAUDE F., *Le désœuvrement chorégraphique. Étude sur la notion d'œuvre en danse*, Vrin, coll. « Essais d'art et de philosophie », 2009.

• 20 – Mathilde Monnier et Jean-Luc Nancy évoquent le « rapport discret, tenace et certain quoique dépourvu d'assurance entre l'espace de la danse et celui de la philosophie. Ou bien encore entre un espace de la pensée en mouvement et celui d'un mouvement de la pensée » (MONNIER M. et NANCY J.-L., *Allitérations*, op. cit., p. 9).

• 21 – Voir à cet égard les considérations amusantes de Frédéric Nef sur l'usage répandu du terme « métaphysique ». « Ouvre-t-on la radio et on entend parler d'un "niveau métaphysique" de tel concerto de Brahms, de la métaphysique de la misère, du sexe, du pouvoir, etc. Il y a de la "peinture métaphysique" (De Chirico), du "fantastique métaphysique" (Borges), comme genres à part et consacrés » (NEF F., *Qu'est-ce que la métaphysique?*, Folio Essais, 2004, p. 33).

Mais cette conception, loin de dresser le sérieux philosophique sur un piédestal inaccessible, risque au contraire de semer la philosophie à tous les vents. Que la danse puisse appartenir au vaste ensemble des objets d'étude de cette discipline ne signifie pas que des discours théoriques pertinents soient produits par n'importe quel passionné de danse. Il est certes permis à tout un chacun de se poser des questions philosophiques et la réflexion de certains danseurs, chorégraphes ou critiques a sans nul doute la sagacité et le bien-fondé dont manque parfois la rhétorique de certains philosophes. Mais de la même manière que tout philosophe n'est pas en mesure d'analyser la danse avec clarté et consistance, il faut admettre que tout amateur de danse n'est pas philosophe et surtout qu'il n'est pas nécessaire, contrairement à une idée répandue, d'être danseur pour saisir l'intérêt philosophique de la danse. Selon cette idée, seuls ceux qui la pratiquent pourraient parler de la danse correctement : « On ne peut pas *dire* le corps dansant, paraît-il, et moins encore si l'on n'est pas soi-même danseur, si l'on n'a pas l'expérience intime de cette auto-médiation », commentent ironiquement Simon Hecquet et Sabine Prokhoris²². Un présupposé de cette thèse consiste sans doute à identifier le discours sur la danse à une phénoménologie. Réfléchir à la danse, ce serait forcément penser la corporéité vécue du danseur, décrire ses sensations subjectives de mouvement, ou encore les émotions intimes du spectateur. L'univers de la danse serait celui des *qualia* et des propriétés égologiques : la nécessité d'en dire quelque chose ne pourrait venir que de l'expérience interne du danseur ou de la rencontre presque magique avec cette intériorité sur le mode de l'empathie. Inséparable des sensations du corps, la nature même de la danse comporte un aspect ineffable. La manifestation humaine à laquelle nous sommes exposés en tant que spectateurs est étrangère à notre propre expérience et à nos discours. En somme, la richesse inépuisable de cet art pour la pensée profonde ne pourrait qu'échapper à l'analyse conceptuelle « désincarnée » et à la quête d'objectivité de la philosophie analytique. La critique Guylaine Massoutre s'interroge :

« Dire la danse, la constituer en objet, n'est-ce pas effacer [...] l'activité de danser ? Expliquer la danse l'isole comme s'il s'agissait d'un phénomène. La critique la place dans un contexte et la chosifie. Toujours, l'activité de saisie l'immobilise. [...] Ainsi, au bout du compte, ces discours, pleins de ce que Derrida appelle l'ingénuité technicienne, où triomphent les concepts opératoires, la dénaturent souvent. L'écrit ne se substituera pas à la danse. »

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

Les mots qui tentent de décrire la danse n'en seraient qu'une sorte de traduction lointaine. Dès lors, une écriture de la danse serait proche de la poésie :

« L'écriture tente de désengorger le langage du corps. Le jeu des mots, en même temps qu'il génère un monde propre, se propose de donner à la danse un poids qui les confirme d'un même mouvement, ensemble. Car il s'agit bien de plomber la danse. De la retenir par une patte. D'attraper quelques parcelles de vérité à son sujet. D'en faire un objet du monde, parmi d'autres, dans la famille des arts. [...] L'écriture littéraire, métaphorique, analogique, allégorique, symbolique, a la faculté de donner du corps aux idées²³. »

Malheureusement, les différents types de discours sur le vécu insaisissable du danseur et la difficulté d'analyser la danse entretiennent des idées fausses. L'analyse philosophique, si précise et pertinente soit-elle, ne menace nullement de se substituer à la danse. La philosophie n'a ni le pouvoir ni la prétention de remplacer ses objets. Justement, un philosophe de *la danse* n'a pas nécessairement à se prononcer sur *l'expérience du danseur*, et encore moins à l'éprouver lui-même. Nul ne doute que la formation puis l'entraînement d'un danseur représente une véritable construction corporelle au moyen d'une discipline difficile, rigoureuse voire douloureuse. Mais, en tant qu'art et en tant qu'objet philosophique, la danse ne se réduit pas aux sensations des danseurs. Elle est bien créée dans l'intention d'être perçue et évaluée par des spectateurs. Les questions liées à la signification de la danse, aux propriétés qu'elle exemplifie, au mode de compréhension qu'elle transmet; mais aussi l'interrogation quant à la possibilité d'une évaluation des diverses interprétations chorégraphiques et à la raison d'une attribution apparemment évidente du concept de justesse à certaines d'entre elles; ou encore les problèmes ontologiques inhérents à l'identité des œuvres, et ceux de la relation entre le mouvement et le problème du corps et de l'esprit ne supposent pas une pratique de la danse. Dès lors, on ne voit pas pourquoi l'art chorégraphique échapperait plus à la philosophie que les autres arts ou que les autres objets qu'elle étudie. Pour quelle raison un philosophe de la danse devrait-il danser? Un philosophe doit-il adhérer à un parti pour faire de la philosophie politique? Doit-il être croyant et pratiquant pour écrire sur la philosophie de la religion?

Ces discours encouragent surtout à concevoir la danse comme la manifestation d'une sensibilité purement subjective, corporelle, voire irrationnelle. Les programmes de certains lieux de spectacle présentant des pièces chorégraphiques ne sont pas avares de propos de ce genre. Au sujet d'un projet artistique, on peut lire, par exemple, qu'il « interroge le corps, son image et sa physicalité [...],

• 23 – MASSOUTRE G., « L'atelier du danseur », art. cit., p. 218-219.

s'affranchit des représentations normées et des perceptions rationnelles pour s'intéresser à un corps libéré de son image [...] qui, porté par l'énergie de l'effort, semble à même de *se défaire de l'intention* ». Il résulte de cela « un face à face avec *un corps incohérent et mystérieux, un drôle d'animal* offert à la fraîcheur amusée du regard²⁴ ». Artistes et critiques dissocient souvent la dimension physique du corps humain, ici présentée comme incohérente, mystérieuse et curieusement animale, du domaine des représentations, des normes, des « perceptions rationnelles » et des intentions. Bien sûr, que des artistes s'intéressent à la matière du corps ne pose en soi aucun problème. Mais il importe de ne pas confondre leurs discours imagés avec la quête d'une définition philosophique qui assimilerait alors la danse au corps, à l'absence de normes, l'a-rationalité voire l'irrationalité ou l'animalité. Les danseurs ne sont pas de simples *corps* en mouvement, mais bien des *personnes* qui dansent : la qualité des œuvres chorégraphiques dépend autant de leurs qualités rationnelles que de leurs qualités physiques. Les propriétés chorégraphiques « surviennent » sur des corps en mouvement : elles dépendent de ces corps, covarient avec eux, mais ne leur sont pas réductibles. Nelson Goodman et d'autres philosophes ont donné de bonnes raisons de réfuter la distinction entre ce qui serait d'une part de l'ordre de la sensibilité ou de l'irrationalité et ce qui relèverait de l'intelligence ou de la rationalité d'autre part. Dans un livre sur la danse, Graham McFee affirme que « la distinction traditionnelle entre les problèmes de l'émotion (ou du sentiment) et les problèmes de la raison est fautive. Il y a certainement des cas où le rationnel et l'émotionnel s'opposent. Mais cela ne montre pas qu'une telle opposition existe toujours²⁵ ». Enfin, Christine Tappolet montre de façon très claire que les émotions sont la plupart du temps le moyen indispensable par lequel nous percevons et connaissons le monde dans lequel nous vivons²⁶.

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

• 24 – Olivier Grasser, à propos d'une installation vidéo d'Annelise Ragno intitulée « Rien de trop », dans le programme de la 19^e édition du festival *Nouvelles, Strasbourg danse*, mai 2009, p. 11.

• 25 – MCFEE G., *Understanding Dance*, 1992, Routledge, p. 36. Voir aussi POUIVET R., *Esthétique et logique*, 1996, Mardaga, p. 42. D'après Roger Pouivet : « Que certaines de nos émotions soient telles qu'elles nous empêchent d'arriver à nos fins [...] montre simplement que parfois nos émotions introduisent un élément contradictoire dans nos actions, mais non que les émotions sont en elles-mêmes irrationnelles. »

• 26 – TAPPOLET C., *Émotions et valeurs*, PUF, coll. « Philosophie morale », 2000.

gibles que dans des sociétés humaines. En cela, la danse est rationnelle, au moins en un sens large du terme. Elle n'est pas en deçà d'une certaine forme de compréhension et d'évaluation : « comprendre » la danse et l'évaluer « correctement » revient en grande partie à savoir appréhender son degré de pertinence. Qu'il soit difficile de caractériser ce mode de compréhension chorégraphique ne signifie pas que ce soit impossible, comme le prouve le chapitre IV de ce livre, consacré à la notion philosophique d'exemplification.

En somme, la philosophie de la danse n'est nullement tenue de s'accorder avec certains propos de danseurs, de chorégraphes, de critiques ou de phénoménologues, qui, s'ils contiennent sans doute de nombreuses intuitions et métaphores éclairantes sur la danse, emploient un style souvent plus proche de la littérature et de la poésie que de l'argumentation philosophique et véhiculent parfois des idées trompeuses voire philosophiquement fausses.

En résumé, la philosophie de la danse est une discipline à construire. Si les philosophes n'ont presque jamais parlé de cet art mal réputé, dépendant des autres arts et dont l'autonomie est relativement récente, il n'en reste pas moins que cet art très diversifié est inhérent au développement de nombreux questionnements et discours de la part des artistes et des experts de cette forme d'art. Eux ne doutent pas du mérite théorique de la danse. Mais il est aussi faux de croire que parce que les philosophes l'ont négligé, voire dénigré, la réflexion sur la danse appartient exclusivement à ceux qui la vivent, la font ou la regardent de près. La complexité de la danse lance de nombreux défis très féconds pour l'analyse philosophique sérieuse qui aurait tort de ne pas chercher à les relever. Le défi le plus grand est sans doute de ne pas perdre en profondeur ce que l'on gagne à être clair, précis, cohérent et compréhensible. À cet égard, l'appartenance à la tradition de philosophie analytique fait l'originalité et le caractère novateur du présent volume dans le paysage philosophique français.

Quelle philosophie pour la danse?

Ce livre montre que la philosophie analytique n'a en fait pas besoin des sortes de justifications historiques, sociales, morales, politiques, esthétiques ou expérimentales dont l'intérêt théorique de la danse a prétendument manqué. Il témoigne à la fois de la richesse des questions que la danse soulève et du caractère direct de leur traitement par la philosophie analytique. La nature même de la danse présente des ressources stimulantes pour les analyses anhistoriques, argumentatives et claires de ce type de philosophie. Dans cette perspective, l'art du mouvement corporel n'est pas réprouvé pour des raisons morales mais examiné comme la manifesta-

tion par excellence de la nature humaine et du rapport entre le corps et l'esprit. La distinction entre la danse artistique et les danses sociales n'est pas un obstacle extérieur au questionnement mais une nuance constitutive du problème de l'action dansée et de sa spécificité humaine : que l'art de la danse ne soit accessible qu'aux êtres humains nous semble évident, mais est-il aussi certain que tous les animaux privés de rationalité sont incapables d'effectuer une forme de danse plus élémentaire consistant à remuer en rythme ? Par ailleurs, les diverses caractéristiques historiques de la danse comme art ne sont pas ignorées, mais l'examen dont elles font l'objet n'est pas celui, historique, de leur évolution ; il est celui, esthétique et philosophique, des thèses variées que ces différents styles chorégraphiques incarnent et de la manière particulière dont ils nous les font comprendre. La dépendance de la danse à l'égard des autres arts, et notamment de la musique, n'est pas une raison de nier son importance et sa valeur en tant que moyen de connaissance : au contraire, les mouvements dansés sont analysés comme le développement, l'accroissement, l'affinement ou l'intensification de notre perception musicale. La distinction entre la danse comme pratique sans œuvres d'une part et l'art de la création chorégraphique d'autre part n'est pas un prétexte pour dénigrer la vanité et la vacuité sémiotique des spectacles de danse ; cette distinction nourrit deux types de thèses philosophiques valorisant soit les sensations corporelles et les réflexions du danseur, dans une perspective phénoménologique, soit la réalité de l'existence des œuvres de danse comme objets du monde, dans une perspective réaliste. Enfin, loin de servir d'excuse facile au dénigrement philosophique, l'éphémère de la danse donne naissance à des analyses rigoureuses et pointues tentant de dégager des critères d'identité pour les œuvres chorégraphiques, à partir de considérations pointilleuses sur le problème de la notation.

La première partie de l'ouvrage examine surtout la relation entre la danse et la nature humaine : cette relation est-elle nécessaire ou seulement contingente ? Pour pouvoir danser, faut-il être un animal rationnel ? En quoi est-il pertinent, pour définir la danse, d'affirmer que certains types de mouvement sont spécifiquement humains ? En retour, qu'est-ce que la danse nous révèle de la nature humaine ? Si certains aspects propres à l'être humain sont manifestés par la danse, tels que la rationalité, la capacité à délibérer, la liberté et l'intention de transmettre une signification, il est vraisemblable que la danse puisse nous apprendre quelque chose.

La relation de la danse et de la connaissance, ou la valeur cognitive de la danse, est justement développée dans la deuxième partie du livre. Comprendre la danse n'est pas forcément facile, mais ce n'est certainement pas aussi difficile qu'on le croit. D'une manière bien particulière, cet art améliore et accroît notre compréhension de certains aspects du monde en les manifestant non pas par des discours mais par les mouvements du corps dans l'espace et dans le temps. Notamment,

cette dimension spatio-temporelle du mouvement est analysée comme idéale pour favoriser et améliorer notre perception des propriétés musicales. La spécificité de cette forme d'expression artistique fait que nous pouvons, dans certains cas, être frappés par la *justesse* du mouvement dansé sans pouvoir expliquer précisément pourquoi. Mais notre éventuelle difficulté à décrire ce que nous avons saisi n'ôte rien à la réalité de notre émotion et de notre compréhension. Ainsi les œuvres chorégraphiques font-elles partie des outils qui stimulent et enrichissent notre rapport cognitif au monde.

Les conditions même de l'existence de ces œuvres constituent un puits sans fond pour la recherche ontologique. La troisième et dernière partie est consacrée à un problème délicat lié à l'évanescence de cette expression corporelle et spatio-temporelle : celui de l'identité des œuvres de danse. En tant qu'art, la *danse* fait exister des *œuvres* que nous cherchons à identifier comme nous identifions les autres objets du monde. Mais la difficulté de noter par écrit les caractéristiques essentielles d'une œuvre dansée sur une partition ou de les discriminer à partir d'un enregistrement vidéo soulève de nombreux problèmes quant à l'identité, la transmission et la pérennité de cette œuvre. Plusieurs tentatives remarquables de résoudre ces problèmes ou au moins de les conceptualiser ont considérablement développé l'ontologie. Toutefois, il ne faut pas croire que ces thèses philosophiques n'ont aucun impact sur la réalité de la création chorégraphique. À cet égard, le problème juridique des droits d'auteur en chorégraphie est le lieu d'une rencontre privilégiée entre les questions philosophiques d'identité et les pratiques ou les discours du monde de la danse.

Qu'est-ce que danser?

Ainsi, croire que les philosophes spécialistes d'ontologie ne peuvent rien nous apprendre sur la danse est une erreur. Ils peuvent par exemple nous aider à comprendre pourquoi nous tolérons de larges différences esthétiques au sein de représentations que nous considérons pourtant comme des interprétations de la même œuvre, et à situer la limite à partir de laquelle ces variations semblent menacer l'identité de cette œuvre. La danse alimente des analyses qui l'éclairent et la nourrissent en retour. Après avoir présenté les principaux problèmes ontologiques et épistémologiques posés par la danse et traités dans ce livre, Roger Pouivet, au chapitre 1, montre la façon dont la danse enrichit la philosophie de l'esprit et même la philosophie de l'âme. Grâce aux œuvres dansées, nous pouvons comprendre, mettre en question et contester certains problèmes primordiaux du dualisme et du matérialisme philosophiques. Une juste philosophie de la danse semble en effet devoir réfuter l'opposition entre la thèse dualiste d'une nature

humaine caractérisée par des propriétés irréductiblement mentales et la conception matérialiste niant la spécificité ontologique du corps humain. Cette distinction empêche de comprendre correctement le mouvement dansé comme manifestation éminente de la nature de l'être humain. Il semble ainsi qu'une tradition aristotélicienne définissant le corps humain par sa rationalité (son âme rationnelle) soit particulièrement appropriée à la danse. Soutenue par l'argumentation de Roger Pouivet, cette conception définit bien le mouvement dansé comme l'activité d'un corps. Mais ce corps dansant n'est semblable ni à une machine ni à un animal. La danse manifeste la forme spécifique, humaine, rationnelle de ce corps pensant.

Ces considérations sur la danse et la spécificité humaine sont abordées au chapitre II à partir d'une perspective différente, celle de la philosophie de l'action. À première vue triviale, la question de savoir si les lapins pourraient danser est une manière d'envisager la danse le plus largement possible, sans limiter la danse à l'art et sans réserver la capacité d'agir aux êtres humains. Lorsque Mikaël Karlsson s'interroge sur la nature de la danse, c'est sur toute danse conçue comme coordination de mouvements corporels en mesure avec un rythme musical. L'auteur ne souhaite ni restreindre ni fausser la compréhension du statut de la danse en tant qu'action. Il souhaite également éviter une conception trop restreinte de l'action, dont le tort serait de priver certains animaux de la capacité d'agir sous prétexte qu'ils n'en ont pas l'intention. Ainsi, le bond d'un lapin est une action même si la capacité de cet animal à bondir n'est ni linguistique, ni rationnelle, ni intellectuelle. La question de Mikaël Karlsson est alors de savoir si les lapins pourraient être capables d'effectuer des actions dansées, au sens large où il l'entend. Qu'ils ne sachent visiblement pas danser (ils n'en ont pas l'*aptitude*) n'implique pas nécessairement qu'ils ne pourraient pas apprendre à le faire (qu'ils ne sont pas dotés des *capacités* cognitives, cinétiques et affectives permettant d'acquérir cette aptitude). Ce raisonnement aristotélicien quant à l'acquisition possible ou non de certaines aptitudes est rattaché au problème abordé par Roger Pouivet ; celui des différents types de corps dont la nature a doté les êtres. La constitution corporelle d'un lapin, très différente de celle de l'être humain, ne le rend certainement pas capable d'effectuer les gestes d'une chorégraphie de Martha Graham. Vraisemblablement, la danse en tant qu'art est réservée à l'espèce humaine. En revanche, rien n'empêche *a priori* le lapin de remuer ses pattes ou son corps de manière rythmique. Par ce raisonnement, Mikaël Karlsson soutient que la capacité à danser, au moins de manière basique, ne requiert rien d'aussi complexe que la possession du *concept* de danse, l'*intention* d'obéir à des règles, la *compréhension* de la *signification symbolique* des mouvements effectués à des *fins humaines* ou la *constitution spécifique* du corps *humain*. Non sans humour, mais à l'aide d'argu-

ments solides, l'auteur nous met en garde contre les risques liés à une attention exclusive à la danse artistique : celui de sur-intellectualiser la danse et de négliger l'importance de la coordination des mouvements avec la musique.

Peut-on caractériser l'art du mouvement sans surestimer les problèmes qu'il pose? Rudolf Laban était passionné par le mouvement qu'il définissait comme une intégration du corps et de l'esprit. On peut aussi concevoir le mouvement comme l'intégration de l'espace et du temps, du rationnel et du mécanique, de la passivité et de l'activité, du volontaire et de l'involontaire, de la spontanéité et de la délibération, du déterminisme et de la liberté, de l'objectif et du subjectif. Le chapitre III présente une autre manière de mettre en lumière le rapport de la danse à l'idée d'une nature proprement humaine. Julia Beauquel tente de montrer que ces antinomies critiquées par Ronald de Sousa²⁷ comme inadéquates à une compréhension de la rationalité des émotions ne sont pas plus adaptées à une analyse du mouvement dansé. Dans une philosophie de la danse, il est inapproprié de dissocier d'une part une dimension physique, sensible, émotionnelle, subjective, spontanée, et passive et d'autre part un domaine de l'intention, des représentations, des normes, de l'action, des « perceptions rationnelles » et de la liberté. Mais cela ne signifie pas qu'il faille réduire la danse à des corps. Un danseur n'est pas un corps, c'est une personne; et la danse n'est pas une affaire de corps, mais de mouvement. Ces mouvements, au moins lorsqu'ils atteignent une certaine complexité, sont inextricablement actifs et passifs, spontanés et délibérés, libres et déterminés. Ils font ainsi de la danse l'une des expressions esthétiques les plus complètes de notre nature rationnelle. Comprendre la danse suppose de l'appréhender comme telle.

Qu'est-ce que la danse nous apprend?

La thèse du chapitre IV n'est pas seulement que la danse nous transmet une compréhension des choses, mais qu'elle nous transmet un mode de compréhension, une manière particulière de les comprendre. Catherine Elgin argumente en faveur de la fonction cognitive de la danse. Dans la mesure où les symboles qui la composent et que nous devons interpréter ne prennent pas la forme de propositions, d'affirmations, ou d'arguments, la danse nous permet de saisir les choses différemment : en nous les *montrant*. Lorsqu'elle est efficace du point de vue cognitif, la danse peut nous révéler un aspect de la réalité que nous ne percevions pas auparavant, ou pas de la même façon. Elle le fait en *exemplifiant* les propriétés qu'elle veut nous communiquer, de manière *littérale* (comme c'est le cas de

• 27 – DE SOUSA R., *The Rationality of Emotion*, MIT Press, 1987.

la délicatesse, de la dextérité et de la souplesse), ou *métaphorique* (comme elle le fait pour l'amour, le chagrin, le regret ou l'horreur). D'autres propriétés encore peuvent être parfaitement ordinaires : la marche, la course, etc. Catherine Elgin mêle habilement une explication claire, détaillée et accessible du concept philosophique d'exemplification à des exemples paradigmatiques empruntés aux différents courants et noms de l'histoire de la danse : la danse classique, puis moderne ; George Balanchine, Merce Cunningham et le groupe postmoderniste du *Judson Dance Theater* auquel appartiennent Steve Paxton et Yvonne Rainer. Ce chapitre expose la façon dont la danse et les analyses parfois techniques de la philosophie, loin d'être deux mondes incommensurables, s'alimentent l'une l'autre.

Dans le même esprit épistémologique, le chapitre V examine la relation que la danse peut parfois avoir avec la musique – en particulier lorsque les mouvements dansés interprètent une musique qui transmet elle-même une impression de mouvement. Très souvent, la musique nous procure des sensations que nous percevons et décrivons comme du mouvement. Ces sensations dépendent de la temporalité musicale et de procédés musicaux tels que la pulsation, la mesure, la structure des phrases, les changements dynamiques et instrumentaux, l'accentuation, le mouvement harmonique : ces procédés structurent le temps et concourent à la perception littérale, par le corps de l'auditeur, de la musique comme mouvante. D'après Noël Carroll et Margaret Moore, la réalité de cette influence sur nos muscles explique la relation universelle de la musique avec la danse. Très souvent, les mouvements d'un danseur consistent à incarner et à manifester des sensations de mouvement musical : les auteurs appellent cela une « interprétation exécutive ». Il s'agit d'une *interprétation* parce que le danseur sélectionne et accentue en général *certain*s traits de la musique. Ainsi, la danse nous *montre* – pour réemployer l'expression de Catherine Elgin – les mouvements de la musique, de différentes manières : simultanément, de manière anticipée, en les reflétant après-coup, ou encore en s'y opposant. En nous offrant une image des mouvements musicaux, les mouvements physiques clarifient et accroissent notre perception et notre compréhension de la musique. Cette transmission d'un mouvement musical par un danseur à un spectateur (ou à un autre danseur) est ce que les danseurs et les chorégraphes ont désigné par la notion, souvent dénigrée comme fantaisiste, de « communication kinesthésique ». Afin de défendre cette notion, Noël Carroll et Margaret Moore proposent une explication physique : la danse active notre réflexe miroir, c'est-à-dire notre tendance involontaire à refléter le comportement de nos congénères afin de recueillir des informations sur leurs états internes. En imitant involontairement l'expression faciale d'autrui, nous obtenons une idée de ce qui se passe en lui. Ce réflexe expliquerait également comment certains types de danse parviennent à traduire des sensations ineffables suscitées par la musique.

Le chapitre VI prolonge cette analyse de la relation de la danse avec la musique au moyen d'une thèse de Wittgenstein selon laquelle le geste est le premier signe de la compréhension d'une œuvre musicale. Certains gestes expriment qu'une musique est comprise. Nul besoin d'un terme médiateur entre les gestes et l'œuvre pour dire ce qui est compris. Ce phénomène est frappant chez les très jeunes enfants dont les mouvements manifestent déjà une compréhension de la dimension spatiale et temporelle de la musique. De manière similaire, quoique plus élaborée, les gestes d'un chef d'orchestre manifestent sa propre compréhension de l'œuvre. Les musiciens les perçoivent non pas comme de simples mouvements mais comme de véritables « actions de compréhension ». La thèse développée par Fabrice Louis est que la danse contemporaine met particulièrement bien en évidence la transformation de simples gestes en actions expressives d'une forme de compréhension. S'il arrive souvent que nous comprenions la danse contemporaine sans avoir besoin d'identifier avec précision ce que nous avons compris et sans pouvoir l'exprimer avec des mots, c'est parce que les gestes fondateurs de nos moyens de communication ne sont pas nécessairement associés à notre langage ordinaire ; ils sont les outils basiques permettant une compréhension entre les représentants de notre espèce. Nous nous comprenons grâce à des formes d'actions communes, elles-mêmes formées à partir d'un ensemble de gestes qui sont pour nous expressifs. Ainsi, lorsque nous la comprenons facilement, nous caractérisons la danse comme artistiquement juste. Mais nous ne pouvons pas toujours dire en quoi ce qui est fait est juste, car l'expressivité des gestes révèle une compréhension qui n'est pas toujours associée à des propositions langagières : notre compréhension commune du contexte créé par les actions du danseur.

Qu'est-ce qu'une œuvre chorégraphique ?

Les thèses des deux précédents chapitres concernant la relation de la danse à la musique permettent de mieux comprendre le paradoxe dont parle Catherine Kintzler au chapitre VII. Ce paradoxe est que la danse est un art révélé par sa subordination initiale à la musique et au théâtre. Ce n'est qu'après avoir contribué à l'action théâtrale dans l'opéra français de l'âge classique et à la tragédie lyrique qu'elle s'émancipe au cours du XX^e siècle : l'histoire de la danse moderne et contemporaine est la conquête de cette autonomie chorégraphique. Les gestes se libèrent de tout ce qui les entravaient : leur rapport avec une extériorité narrative, dramatique, musicale. Dans un mouvement de libération analogue à celui qui anime les autres arts, la danse renonce à la virtuosité jusqu'à effectuer des mouvements quotidiens, c'est-à-dire jusqu'à ne plus danser du tout. Les danseurs revendiquent finalement la réflexivité et l'autosuffisance du corps. Certains éléments de ce mouvement

historique de libération de la danse sont mis en rapport avec des conceptions de philosophie classique et contemporaine. Catherine Kintzler commence par repérer deux grandes tendances philosophiques à l'égard de la danse. La première reconnaît l'importance de *l'acte chorégraphique*, mais en le subordonnant aux autres arts. Cette tendance est illustrée par la réticence d'Hegel à traiter la question de la danse. Tout en concevant le corps humain comme l'une des premières œuvres d'art, il réduit pourtant la danse à un statut auxiliaire ; elle n'atteint même pas le degré d'autonomie des arts décoratifs. L'autre tendance néglige l'existence des œuvres chorégraphiques comme objets du monde pour ne s'intéresser à *la danse* que comme « réflexivité du sensible » : même considérée comme un paradigme esthétique, la danse est perçue comme un acte essentiel, primaire et indéterminé. Cette tendance correspond à la pensée développée par la phénoménologie française de la fin du XX^e siècle, et notamment de Merleau-Ponty, sur le thème de la chair, du toucher et de l'indissociable dualité du « senti-sentant ».

Heureusement, une dernière perspective ne semble pas légitimer cette conception de la danse comme réflexivité autosuffisante : pour être un art, la danse doit créer un monde. La problématique des beaux-arts met l'accent sur la production des œuvres. L'élément décisif est celui de la réalisation d'une œuvre dont l'existence ajoute quelque chose au monde. Comme l'affirme Catherine Kintzler, « la tendance cosmologique de l'art est ontologique par elle-même²⁸ ». Cette conception *réaliste et cosmologique* est développée dans les écrits de deux auteurs très différents mais rapprochés par leur réalisme et leur intérêt pour la danse comme acte, réalisation artistique : Alain et Etienne Gilson. Leur démarche est tout le contraire d'une réduction à un « danser » dépourvu d'œuvres. La fin de l'artiste est de produire un objet qui n'existait pas jusqu'alors, en actualisant des possibles, en construisant un monde. Cette construction chorégraphique s'effectue en unissant les concepts supposés antinomiques critiqués au chapitre III : la sensibilité et la liberté, le corps et la pensée, l'intériorité et l'extériorité.

Cependant, une fois que les œuvres de danse existent, une nouvelle question se pose, qui fait l'objet de diverses conceptions philosophiques dont les principales sont exposées dans les trois derniers chapitres. C'est la question examinée par Graham McFee de la détermination de l'identité d'une œuvre de danse : de savoir ce qui est ou n'est pas *exactement la même œuvre*. La difficulté tient au problème de la multiplicité et de l'*authenticité* des interprétations d'une œuvre de danse particulière : des exécutions différentes les unes des autres, y compris lorsqu'elles sont mauvaises, peuvent être des représentations d'une même œuvre, par exemple, du *Lac des cygnes*. Ce qui vaut comme la même œuvre de danse n'est jamais absolu-

• 28 – Voir page.....

ment déterminé. Dans le chapitre VIII, Graham McFee reprend et revoit certaines de ses considérations passées au sujet de la notation en danse et de son rôle potentiel pour mettre en lumière les caractéristiques *essentiels* d'une œuvre ainsi que ses traits *non pertinents*. Comment faisons-nous pour identifier ces contraintes d'une œuvre, de manière à assurer sa pérennité et son identité? La notation devrait nous permettre d'identifier ce qui est important dans l'œuvre chorégraphique conçue comme un *objet abstrait* (un *type*). Grâce à une partition adéquate, nous pourrions savoir quels mouvements, ou quels aspects d'un mouvement particulier nous devons accentuer. Nous pourrions également déterminer si l'exécution d'une œuvre est correcte ou non (si elle est l'occurrence de tel type particulier). La notation représenterait ainsi un moyen d'améliorer et de clarifier la contribution du chorégraphe à la *postérité* de l'œuvre de danse.

Mais une telle partition adéquate, qui préserve les aspects essentiels d'une œuvre, est-elle possible? Si c'était le cas, nous aurions un fondement solide pour décider de la bonne manière de mettre en scène cette œuvre. Hélas, à en juger par l'exemple de la partition de Stepanov pour *Le Lac des cygnes*, l'idéal de la partition adéquate n'est pas atteint. Cette partition particulière n'identifie pas *Le Lac des cygnes* de façon exclusive. En effet, même si tout le monde s'accorde sur le fait qu'une interprétation en accord avec cette partition produira bien l'œuvre du *Lac des cygnes*, il y a aussi un consensus sur le fait que les interprétations qui ne la suivent pas engendrent également cette œuvre. On peut en conclure que la partition de Stepanov ne reflète pas les contraintes essentielles de l'œuvre : elle est une partition pour l'interprétation particulière de Stepanov plutôt que pour l'œuvre elle-même.

Une particularité importante de la danse, à la différence de la musique et du théâtre, est que presque aucune œuvre chorégraphique n'est *créée* par le biais de l'écriture d'une partition. Dans les rares cas où une partition existe, elle est en général plutôt produite par un notateur professionnel, *après les faits*, sur la base d'une exécution de l'œuvre : ainsi, la partition en danse s'apparente moins à une recette à suivre et davantage à l'enregistrement d'une exécution particulière. Et dans la mesure où *tous* les aspects d'une exécution ne sont pas essentiels à l'œuvre de danse qu'elle est, les contraintes de l'œuvre-type ne peuvent pas être déterminées seulement à partir de cette exécution.

De ce point de vue, l'enregistrement vidéo des œuvres de danse ne nous permet pas d'identifier et de distinguer les aspects *essentiels et les aspects contingents* d'une œuvre. Un tel enregistrement préserve au mieux les caractéristiques d'une exécution particulière, mais il ne peut pas discriminer les caractéristiques seulement contingentes de l'interprétation particulière qui est filmée des caractéristiques de l'œuvre de danse.

Contrairement à ce que l'on pourrait penser, les recherches de Graham McFee sur la notion de partition adéquate ne mènent pas à un idéal trop strict. L'auteur reconnaît la nécessité d'accepter la part de vague et d'indétermination inhérente aux pratiques du monde de la danse. Il admet des similitudes entre des œuvres de danse différentes, ainsi que des différences entre les instanciations d'une même œuvre. De plus, selon les œuvres et les contextes, les exigences relatives aux conditions de conformité pour l'identité peuvent être différentes. En définitive, la satisfaction ou non d'une partition ressort de compétences d'« experts » du monde de la danse, tels que les chorégraphes et les critiques. En montrant que leurs commentaires sont en général bien fondés et même vrais, la philosophie permet au moins d'éviter le subjectivisme dont souffrent fréquemment les discussions sur l'art.

Une œuvre chorégraphique est un objet ontologique complexe. Ni improvisation unique, ni objet idéal parfaitement déterminé, elle est en général répétée plusieurs fois, plus ou moins identique à elle-même. La thèse du chapitre IX est que ce caractère vague de l'identité des œuvres dansées remet en question la distinction établie par Nelson Goodman entre les arts allographiques et les arts autographiques. Certes, l'identité d'une œuvre de danse n'est pas autographique : elle diffère de l'identité d'un objet matériel singulier, tel un tableau pouvant être reproduit mécaniquement ou pouvant faire l'objet d'une contrefaçon. Mais d'après Frédéric Pouillaude, l'autre catégorie goodmanienne, supposée adaptée à la danse, ne l'est pas. Cette catégorie des œuvres allographiques regroupe les types ou « idéautés » pouvant faire l'objet de multiples actualisations correctes, tels les romans ou les symphonies. Deux de ses critères ne sont pas nécessairement satisfaits par la danse : premièrement, le partage entre les propriétés essentielles et les propriétés contingentes, et deuxièmement l'indépendance de l'identité de l'œuvre à l'égard de son histoire matérielle de production. En illustrant son propos d'exemples variés, les danses d'Isadora Duncan, les solos de Mary Wigman, les œuvres de Dominique Bagouet ou les fameuses improvisations de Steve Paxton sur les *Variations Goldberg* de Bach (1985-1993), l'auteur parvient à donner le sens de l'ancrage des analyses ontologiques dans le monde chorégraphique. Toutes ces questions sur l'identité de la danse ne sont pas un jeu pour philosophes. En raison du caractère insuffisant de la notation pour la danse, voire de son absence dans la pratique de bien des compagnies, l'identité de l'œuvre chorégraphique est ambiguë : elle dépend des corps des danseurs qui la connaissent. La perpétuation des œuvres se fait ainsi par transmission orale entre les interprètes. Par la notion de « désœuvrement chorégraphique », Frédéric Pouillaude désigne ce statut flou de la danse.

Le dernier chapitre résume quelques-uns des points principaux étudiés et débattus par les philosophes qui ont tenté de relever les défis ontologiques lancés par la danse. Julie Van Camp revient sur ses années de recherche au sujet de l'identité

des œuvres chorégraphiques, ainsi que sur les grandes thèses de ses contemporains : Nelson Goodman, Joseph Margolis, Graham McFee, ou encore Adina Armelagos et Mary Sarridge. Elle montre qu'en pensant nier le statut allographique de la danse, certains auteurs ont confondu l'utilité d'une partition adéquate pour *l'identification* d'une œuvre avec le problème différent de son utilité pour la *production* d'une performance ou pour *l'évaluation* d'une interprétation particulière de cette œuvre. Face à la controverse incessante concernant les standards d'identité pour la danse, le statut de la notation ou de l'enregistrement vidéo, et compte tenu du caractère à ses yeux chimérique d'une solution définitive à ces problèmes, Julie Van Camp ne propose pas d'abandonner la recherche mais préconise l'adoption d'une démarche pragmatique prenant en compte les paroles et les actes des communautés du monde de la danse. Par l'examen du problème juridiquement épineux de la propriété intellectuelle et des droits d'auteur en chorégraphie, elle montre combien les recherches ontologiques ne sont pas coupées du monde de la danse : déterminer en pratique qu'une œuvre est bien celle de tel chorégraphe suppose d'être capable de l'identifier comme étant telle œuvre – comme comportant tels ou tels aspects essentiels. Les droits d'auteur en chorégraphie reflètent la difficulté à déterminer l'identité des œuvres de danse dans le monde réel des danseurs et des amateurs de danse. Dans la loi américaine, la violation des droits d'auteur dépend d'une notation ou d'un autre moyen de fixation (par exemple, une vidéo) permettant de déterminer un standard d'identité absolu. Les paroles et actions concrètes des plaideurs, des chorégraphes, des avocats, des juges et des législateurs sont prises en considération. Mais la notation et le témoignage d'experts à propos de l'histoire de production ne *dictent* jamais la décision du jury, qui appartient à des observateurs laïcs. Autrement dit, l'identité réelle des œuvres est déterminée par les *manières de parler et d'agir* dans les communautés du monde de la danse (spectateurs, critiques, historiens et experts de toutes sortes), dont les accords peuvent évoluer selon les lieux, les temps, les types d'œuvres, etc. Ces manières de parler et d'agir sont *informées par* les systèmes notationnels et les enregistrements vidéo, aussi bien que par les histoires de production et les histoires culturelles. Une approche pragmatique de la danse offrirait ainsi un moyen de déterminer la conformité avec une notation, sans exiger, comme le font certains arguments philosophiques, une conformité stricte. Elle rejette l'essentialisme et reconnaît le rôle important des communautés du monde de l'art, qui sont les arbitres décisifs de la conformité avec la notation. Cette conception tolère la pluralité de leurs opinions ainsi que leurs désaccords, et les accepte ou non pour déterminer l'identité des œuvres de danse.

La danse, comme les autres arts, possède des valeurs cognitives. Son appréciation esthétique, au même titre que celle de l'art en général, est « non seulement

[...] étroitement liée aux activités cognitives, mais elle est une activité cognitive », comme l'affirme Roger Pouivet dans *Ce que l'art nous apprend*²⁹. Dans une telle perspective réaliste et cognitiviste, ce livre sur la philosophie de la danse ne vise pas à priver de son caractère phénoménologique notre expérience esthétique de la danse, mais à montrer qu'il n'y a pas lieu d'opposer cette expérience à l'analyse conceptuelle. Mieux comprendre la danse et les intuitions qui s'y attachent, cela revient souvent à saisir, par l'analyse philosophique, toute l'intelligence que cet art recèle³⁰.

• 29 – POUIVET R., « Esthétique modale », in DARSEL S. et POUIVET R. (dir.), *Ce que l'art nous apprend. Les valeurs cognitives dans les arts*, Presses universitaires de Rennes, coll. « *Æsthetica* », 2008, p. 36-37.

• 30 – De même que pour l'ouvrage cité dans la précédente note, les chapitres de ce livre ont d'abord fait l'objet de conférences lors d'un colloque issu du Laboratoire d'histoire des sciences et de philosophie-Archives Poincaré, auquel j'appartiens en tant que doctorante. Ce laboratoire poursuit entre autres un projet général de compréhension épistémologique de l'art. Le colloque « Esthétique de la danse : ontologie, cognition, émotion » a été organisé en collaboration avec le Centre culturel André-Malraux, Scène nationale de Vandœuvre-lès-Nancy, où il s'est déroulé, en mai 2008. Je remercie tout particulièrement Roger Pouivet, directeur du laboratoire et professeur responsable de l'axe « Esthétique, logique et philosophie de la connaissance », pour avoir initié, soutenu et organisé ce projet. Je remercie également Anny Bégard et Pierre-Edouard Bour d'avoir contribué à l'organisation de l'événement, ainsi que l'équipe du Centre Malraux, dirigée par Dominique Répécaud, de nous avoir accueilli dans ses agréables locaux où nous avons assisté à deux représentations. Je suis aussi reconnaissante à Ève Chambrot d'avoir obtenu les films sur la danse qui ont été diffusés à cette occasion. Et enfin, l'introduction a bénéficié de remarques fort utiles par Arnaud Guilloux.

