
Aude Thuries, *L'apparition de la danse : construction et émergence du sens dans le mouvement. À partir de la philosophie de Susanne Langer*

Aude Thuries



Electronic version

URL: <https://journals.openedition.org/appareil/2202>

DOI: 10.4000/appareil.2202

ISSN: 2101-0714

Publisher

MSH Paris Nord

Electronic reference

Aude Thuries, "Aude Thuries, *L'apparition de la danse : construction et émergence du sens dans le mouvement. À partir de la philosophie de Susanne Langer*", *Appareil* [Online], Présentations de thèses, Online since 01 December 2015, connection on 02 September 2022. URL: <http://journals.openedition.org/appareil/2202> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/appareil.2202>

This text was automatically generated on 2 September 2022.



Creative Commons - Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International - CC BY-NC-ND 4.0
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Aude Thuries, *L'apparition de la danse : construction et émergence du sens dans le mouvement. À partir de la philosophie de Susanne Langer*

Aude Thuries

- 1 Soutenue le 30 juin 2014 à l'université Lille 3
- 2 Sous la direction d'Anne Boissière, Professeur à l'université Lille 3
- 3 La question du sens s'est avérée, pour la danse, aussi complexe que dangereuse à poser, et ce tout au long de son histoire. En effet, en tant que pratique non discursive, elle échappe aux processus de signification balisés par le langage — exception faite de certaines danses au vocabulaire gestuel bien défini —, ce qui a contribué à mettre en cause son statut d'art. Si, dans la tradition occidentale, ce dernier semble désormais acquis, on peut toutefois constater que la danse garde les stigmates de ces débats passés dans la mesure où la place qui lui est accordée, tant au niveau des institutions, des budgets, des programmations que des enseignements, est toujours plus restreinte que celle, par exemple, du théâtre — l'art « qui parle ». En retour, cette non discursivité de la danse a également pu être revendiquée, jusqu'à sa caractérisation comme un art du corps et du corps seulement, inaccessible aux approches analytiques. Sans dénier à la danse son ancrage organique — nous verrons que c'est le contraire —, nous privilégions l'idée que la danse crée du sens, et même, que le mouvement devient danse dès lors qu'émerge du sens. Autrement dit, nous proposons de penser la danse comme une œuvre de l'esprit tout autant qu'une production du corps. Pour cela, il nous a paru indispensable d'enquêter préalablement sur la manière dont les différentes théories de la danse se sont emparées des questions du sens, de la signification et de l'expression au cours de son histoire. Il nous a semblé également primordial d'étudier, depuis ce prisme problématique, les apports des philosophies du symbolique et en particulier, ceux de la philosophie de l'art de Susanne Langer, qui a développé, dans la lignée d'Ernst Cassirer, des outils de pensée pertinents pour notre approche. Ce travail nous a permis de

construire des cadres conceptuels opérants pour proposer, d'une part, de nouvelles lectures d'œuvres et de pratiques, d'autre part, une réappropriation pour la danse d'un territoire en propre — celui où une construction de sens s'établit.

- 4 Nous avons donc, dans un premier temps, étudié les différents écrits sur la question du sens répertoriés dans la littérature occidentale sur la danse, plus spécifiquement européenne et française. Un premier constat peut être facilement formulé : les efforts de conceptualisation réalisés ont très souvent été dirigés par des désirs prescriptifs, en particulier guidés par la volonté de faire gagner à la danse ses galons d'art, à l'égal des arts littéraires et plastiques. Chaque époque a vu émerger un paradigme singulier du sens par le mouvement, qu'il faut saisir dans une compréhension plus large des débats esthétiques d'alors. C'est plus précisément à partir du moment où la danse s'est donnée à voir en ballets que la question du sens est apparue comme centrale pour la réflexion sur l'art chorégraphique. Les théoriciens du ballet de cour insistent sur un Dessein qui se déploie par figures et allégories, tant dans la chorégraphie que dans le costume. Le spectacle se donne à voir comme un feuilleté de sens que l'homme lettré peut seul apprécier, et la saveur de l'ensemble réside dans son cryptage, pensé à l'instar d'une philosophie du monde qui le veut tout entier signifiant des desseins divins. Si les exigences propres au ballet de cour diffèrent ainsi du théâtre classique qui lui est contemporain, le XVIII^e siècle, sous l'impulsion de Noverre et autres réformateurs du ballet d'action, voit la danse se rapprocher du modèle aristotélicien. Les vertus hiéroglyphiques du ballet sont abandonnées au profit d'un idéal de mouvements qui seraient « parlants ». La danse cherche à se penser à l'aune du dogme de la *mimesis*, pour enfin rejoindre le panthéon des arts imitateurs. La clarté du sens et de son expression est recherchée, et la valorisation de la pantomime est le symptôme de cette aspiration au modèle de l'expression verbale. Le début du XX^e siècle apporte encore une nouvelle conception de l'expression. S'il fallait naïvement résumer le tournant proposé par Laban et une certaine danse moderne allemande, on pourrait avancer que le modèle de la parole articulée est supplanté par celui de l'onomatopée primitive, qui tire sa force expressive de l'authenticité de l'affect éprouvé, authenticité que le verbe doit travailler à retrouver. Ces questionnements sont définitivement abandonnés au milieu du siècle par les postmodernes américains, qui renoncent à définir la danse, à prendre en charge le sens du mouvement, et à proposer sur ce dernier un discours normatif ou prescriptif — ce qui est en soi une prise de position politique. Dans l'ensemble de ces discours, donc, la question du sens occupe toujours une position déterminante, qu'elle soit une clé de voûte ou qu'elle brille au contraire par son absence. Mais elle s'avère à chaque fois instrumentalisée. En effet, dans ces écrits, les termes de « sens », « d'expression » et de « signification » se chargent de connotations très différentes selon l'ancrage de leurs locuteurs et font surtout figure, finalement, d'outils rhétoriques employés pour défendre une vision artistique.
- 5 Mener à bien, de nos jours, une investigation conceptuelle sur la construction du sens par le mouvement dansé, requiert donc de désengager cette réflexion de la question de l'art — non pour évacuer cette dernière, mais au contraire pour l'appréhender à partir de bases plus clairement posées. Les danses sociales, divertissantes, festives et rituelles sont aussi bien de la danse que la danse dite « artistique », et produisent toutes quelque chose qui, dans certains contextes, peut être assimilé à une création. C'est cet aspect, cette production commune, qu'il nous paraît intéressant d'analyser, en deçà de l'émotion esthétique qu'elle peut générer. Nous choisissons, par ce biais, de les apprécier en tant

qu'éléments de culture, vecteurs d'une vision du monde ou d'une possibilité d'action sur lui, autrement dit, en tant que formes symboliques. La notion de « forme symbolique », développée par Ernst Cassirer, renvoie justement à des processus de création de sens pouvant différer de la discursivité. Cassirer n'a pas beaucoup écrit sur l'art — par manque de temps ou en raison de difficultés intrinsèques à sa pensée, selon les différentes hypothèses — et encore moins sur la danse ; la philosophe américaine Susanne Langer, héritière de ce dernier, propose en revanche des développements intéressants à ce sujet, dans ses ouvrages consacrés au rite, à l'art et au symbolique. Les symboles utilisés tant dans le langage courant que dans les langages scientifiques (en particulier en mathématiques) se caractérisent par deux propriétés :

[...] la fonction de *référence*, ou l'orientation de l'intérêt de l'utilisateur vers quelque chose qui est séparé du symbole, ainsi que la nature *conventionnelle* du lien entre le symbole et l'objet auquel il se réfère, lien en vertu duquel la référence est établie¹.

- 6 Voilà qui ne correspond en rien aux modes opératoires de l'art. Il faut donc, diagnostique Langer, réfléchir à une définition du « symbole » plus adaptée aux processus symboliques artistiques. C'est ce qu'elle conceptualise sous le nom de « symboles présentationnels », par opposition aux symboles discursifs du langage et de la science. Ce concept de symbole présentationnel est forgé pour rendre compte du fait qu' :

[...] une œuvre d'art ne nous indique pas un sens au-delà de sa propre présence. Ce qui est exprimé ne peut être saisi en dehors de la forme sensible ou poétique qui l'exprime. Dans une œuvre d'art nous avons la présentation directe d'un sentiment, non un signe qui le désigne².

- 7 Les symboles artistiques sont les objets qui nous permettent de percevoir les formes du sentiment. Ce n'est donc pas seulement la danse qui se distingue ici des opérations du langage, c'est l'art en général, mais aussi la pensée mythique, dans la mesure où les symboles qu'elle présente n'ont, en quelque sorte, aucune autonomie par rapport à ce qu'ils désignent — ce que Cassirer résumait déjà par sa formule « le danseur est le dieu³ ». En décrivant pour la danse des processus relevant du symbolique, Langer se bat contre l'idée d'une danse qui relèverait du domaine de l'irrationnel et de l'informe. C'est au contraire par une correspondance de forme que le symbolisme présentationnel opère, dans la mesure où un élément peut exprimer ce qui a même forme que lui. L'expressivité telle que la conçoit la philosophe américaine diffère donc des occurrences habituelles de ce terme dans la littérature artistique : il s'agit plutôt d'une capacité à « exprimer logiquement » quelque chose par la mise en évidence d'une structure similaire, de la même manière qu'une carte en deux dimensions *exprime* le globe terrestre. La danse exprime ainsi le sentiment humain, le *feeling* dans son sens le plus large — tout ce qui peut être ressenti, les sensations comme les émotions, les flux internes à l'organisme comme les contacts avec le monde extérieur. Elle crée, par les mouvements des danseurs, une forme dynamique à l'image des courants de la vie intérieure. C'est sur ce dernier aspect que Susanne Langer se singularise le plus par rapport aux penseurs de la danse qui l'ont précédée. En effet, elle postule que la danse apparaît dès lors qu'il y a création, par le travail des muscles des danseurs, de forces virtuelles qui vont donner l'impression tantôt de pousser, tirer, tracter ou faire tourner les éléments de l'espace. Autrement dit, la danse reconfigure les forces physiques habituelles pour créer un volume repolarisé par de nouvelles lois du mouvement, et la structure de ces courants virtuels est celle-là même qui entre en résonance avec la forme du sentiment.
- 8 Outre son ambition théorique comme outil de réflexion pour penser les processus symboliques artistiques, la notion de symbole présentationnel peut s'avérer efficiente

dans la perspective d'une étude des œuvres et des pratiques dans le détail. Penser une création de sens qui ne s'apparenterait pas à l'établissement de significations pour les gestes dansés ressemble à un défi pour l'analyse, et Langer elle-même n'a pas confronté ses concepts à une mise en application par une étude détaillée de chorégraphies. Cette démarche nous paraît pourtant essentielle, ce pourquoi nous avons choisi, à titre d'exemple, de développer plus avant une notion qui n'est qu'effleurée dans les écrits de la philosophe, celle de « motif ». Langer définit les motifs comme suit :

[...] les motifs sont des outils d'organisation qui donnent à l'imagination de l'artiste un lieu où commencer et « motivent » ainsi le travail, dans un sens parfaitement naïf. Ils lui permettent d'avancer et guident sa progression⁴.

- 9 On pourrait ainsi concevoir le motif comme une petite unité de symbolisme présentationnel, un élément qui ne serait pas en lui-même signifiant d'un autre — on retrouverait dans un tel cas un symbolisme discursif —, mais qui serait une forme individualisable dans la forme globale, un nœud de sens. Il nous a paru pertinent de faire dialoguer cette notion avec celle de représentation archétypique formulée par Jung, et celle de *Pathosformel* imaginée par Warburg. Cette mise en perspective nous a permis d'élaborer un concept de « motif » opératoire pour une analyse chorégraphique. En suivant au sein des œuvres et des pratiques différents motifs, il est possible d'approcher de manière inédite l'histoire de la danse. Nous avons appliqué cette démarche à plusieurs études de cas : tout d'abord un motif tout à la fois dramatique et postural, la transe ; un motif géométrique et dynamique, le mouvement circulaire ; enfin un motif figural, la marionnette.
- 10 Une fois menée cette analyse d'éléments symboliques et cette mise à l'épreuve nécessaire des concepts à l'aune des œuvres, il nous est apparu nécessaire d'enquêter sur les frontières de la danse pour comprendre ce qui fait basculer un geste dans le mouvement dansé. S'y joue-t-il l'émergence d'un sens auparavant absent ? C'est là notre proposition, que l'étude de cas limites va permettre de mettre à l'épreuve. La perspective de Langer, à savoir considérer la danse comme création de forces virtuelles, présente un avantage : elle invite à désengager la réflexion de la danse de l'enquête ontologique, à abandonner toute tentative de définition par essence au profit d'un questionnement sur « ce que crée la danse », sur les caractéristiques de ces forces virtuelles que le danseur fait survenir. Cela permet de penser la danse comme une apparition, un événement, advenant ponctuellement en des endroits et en des corps, et pouvant disparaître l'instant d'après. Il est ainsi possible d'éviter les pièges de la catégorisation à laquelle sont forcés de se prêter programmeurs et critiques. De cette manière, rien n'est danse *a priori*. Il peut ne pas y avoir de *danse* dans une œuvre dite « de danse » s'il n'y a pas création de puissances virtuelles. Cela ne préjuge en rien, en revanche, de la valeur artistique de l'objet — seulement de la présence ou non en son sein d'éléments de danse. On rejoint par ce biais une forme d'intuition (certes culturelle) nous amenant à reconnaître d'emblée, entre deux mouvements, ce qui est de la danse et ce qui n'en est pas. À l'inverse, on peut voir apparaître de la danse hors de ses chasses gardées, dans une marche ou un geste technique, sur un écran ou dans un corps digital. Il nous semble que ce qui se produit à chaque fois est l'émergence d'un nouveau régime de sens, une entrée dans un royaume de forces virtuelles s'affranchissant des lois physiques dynamiques habituelles. C'est ce que nous avons souhaité mettre en évidence par différents exemples de cas limites et de passages de frontière : l'entrée dans le « numéro de danse » au sein de la comédie musicale hollywoodienne ou du théâtre brechtien, le passage de la marche au pas de danse, la cinétique des étoffes et des cheveux, le geste discontinu du robot, les évolutions

des créatures numériques dans des milieux dont elles ne diffèrent pas en substance... La danse, chaque fois, s'y fait intermittente, et c'est par cette qualité-là qu'elle nous semble finalement la plus irréductiblement liée au corps : elle apparaît quand s'établit un royaume de forces virtuelles, quand par conséquent la chair et ses propriétés physiques paraissent s'effacer et se dissoudre dans ces nouveaux courants. Mais paradoxalement, ce n'est que par l'appréciation préalable de l'état habituel du corps que cette apparition de nouveaux rapports dynamiques peut être perçue. La danse se révèle donc, par là, un art du différentiel, un dialogue sans cesse mené entre les puissances virtuelles et les forces physiques réelles, entre l'effacement des corps et la résistance de la chair.

- 11 Si la danse se joue dans l'entrée (intermittente) au sein d'un nouveau monde de forces, de formes et de lois, c'est que nous pensons que la configuration d'un tel monde est précisément affaire de sens. Le « sens », dans la langue française, s'entend de plusieurs manières, que nous pouvons circonscrire principalement en « direction, orientation », et en « signification ». Ces deux acceptions se rejoignent dans certains types de processus symboliques, ceux que Langer déclare relever de l'art, et ceux que Cassirer envisage comme caractéristiques de la pensée mythique. Donner du sens à quelque chose revient à le polariser selon certaines directions, accentuer ses relations avec d'autres éléments similaires pour les mettre en série, ou au contraire les isoler d'avec ces éléments.

Il s'agit toujours [...] d'interrompre d'une manière ou d'une autre le flux de la série uniforme des phénomènes pour en dégager certains « points privilégiés ». Ce qui était auparavant un écoulement homogène du devenir concentre désormais son jet en direction de ces points [...]. Chaque perception particulière est une perception orientée : outre son simple contenu elle possède un « vecteur » qui lui donne une portée et un « sens » précis⁵.

- 12 Le sens, avant d'être signification, avant de s'organiser en pensée discursive, peut s'envisager comme une puissance de vectorisation, la capacité à reconnaître certains parcours dans notre environnement et à en dessiner de nouveaux. La danse se présente ainsi comme paradigmatique d'une entreprise de construction symbolique, dans la mesure où elle s'attache précisément à la création de flux et de courants qui sont autant de manières de dessiner de nouveaux mondes.

NOTES

1. "On a New Definition of Symbol" in Susanne Langer, *Philosophical Sketches*, New York, Arno Press, 1979 (first edition John Hopkins Press, Baltimore, 1962), p. 58.
2. "The Art Symbol and the Symbol in Art" in Susanne Langer, *Problems of Art*, New York, Charles Scribner's Sons, 1957, p. 134.
3. Ernst Cassirer, *La Philosophie des formes symboliques t. 2 : La Pensée mythique*, trad. fr. J. Lacoste, Paris, Éditions de Minuit, 1972, p. 60-61.
4. Susanne Langer, *Feeling and Form*, New York, Charles Scribner's Sons, 1953, p. 69.
5. Ernst Cassirer, *La Philosophie des formes symboliques t. 3 : La Phénoménologie de la connaissance*, trad. fr. C. Fronty, Paris, Éditions de Minuit, 1972, p. 250-251.

ABSTRACTS

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

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

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

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

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

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

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

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

AUTHOR

AUDE THURIES

Membre associée du Centre d'Étude des Arts Contemporains, université Lille 3