

J u l i a B e a u q u e l

Le mouvement et l'émotion

Une réflexion philosophique sur l'art de la danse peut être enrichie par la thèse selon laquelle les émotions ne s'opposent pas à la rationalité. C'est du moins la conception qui sera développée ici. Loin d'être en lutte perpétuelle contre la raison, nos émotions témoignent de la complexité propre aux êtres humains que nous sommes : libres, réfléchis, capables de percevoir, de comprendre et de réagir aux choses qui nous entourent de manière objective et *rationnelle* – dans un sens large du terme qui n'exclut pas la vie émotionnelle. Les mouvements dansés rendent également compte de cette complexité.

L'objet de ce chapitre n'est cependant pas l'expression des émotions dans la danse. Il s'agit plutôt d'examiner la nature des mouvements eux-mêmes, dans la danse artistique, avec un intérêt particulier pour les styles de danse occidentale qui font un usage important du poids du corps dans les déséquilibres, les mouvements de rebond, les chutes, et la force d'inertie qui suit certains élans. Une grande partie de la danse contemporaine ou des danses dites actuelles est constituée par ce genre de mouvements dont la présence était par exemple bien plus réduite, voire nulle, dans le ballet classique connu pour son goût de la légèreté et de l'apesanteur.

Quel peut être l'intérêt, à l'égard de l'étude des mouvements dansés, de la thèse philosophique de la rationalité des émotions? L'idée principale de ce texte est que certaines antinomies traditionnelles en philosophie, de la même manière qu'elles empêchent la compréhension de la rationalité des émotions, comme l'a montré Ronald De Sousa¹, font aussi obstacle à une compréhension adéquate de la nature de la danse. Il n'est pas impossible en effet que ces antinomies, liées aux concepts de rationalité, de déterminisme, d'activité et de passivité, d'intégrité et enfin d'objectivité, contribuent à entretenir l'idée que la danse ne manifesterait

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

guère notre rationalité, mais plutôt notre sensibilité « purement corporelle » et subjective. Cette idée trompeuse est peut-être encouragée par un certain type répandu de discours sur le corps véhiculé par les textes qui décrivent ou expliquent certaines productions artistiques. Un exemple paradigmatique de propos que l'on peut lire fréquemment dans les programmes des lieux de spectacle est le suivant :

« Le projet artistique interroge le corps, son image et sa physicalité; il *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 en résulte un face à face avec un *corps incohérent et mystérieux, un drôle d'animal offert à la fraîcheur amusée du regard*². »

Une erreur serait d'interpréter ce genre de propos artistiques et critiques d'une manière cartésienne, en croyant qu'il existe une *réelle* dissociation entre ce qui relève d'une part de la dimension physique, sensible et émotionnelle du corps humain, ici présentée comme incohérente, mystérieuse, curieusement animale et d'autre part le domaine des représentations, des normes, des « perceptions rationnelles » et des intentions. Une autre erreur serait de croire que l'art de la danse ne peut et ne doit parler que du corps physique comme s'il était dépourvu d'intentionnalité.

Plusieurs auteurs, dont Nelson Goodman, ont donné d'excellentes raisons de réfuter la distinction entre ce qui serait de l'ordre de la sensibilité ou de l'irrationalité et ce qui relèverait de l'intelligence ou de la rationalité. « 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 » dit par exemple Roger Pouivet³. Dans un livre sur la danse, Graham McFee affirme lui aussi que « la distinction traditionnelle entre les problèmes de l'émotion (ou du sentiment) et les problèmes de la raison est fautive. Il y a certainement des cas où le rationnel et l'émotionnel s'opposent. Mais cela ne montre pas qu'une telle opposition existe toujours⁴ ».

Par analogie avec nos émotions, les mouvements dansés ne sont généralement pas dépourvus de rationalité. Comme la plupart de nos activités humaines, l'art de la danse témoigne d'une forme de vie spécifique, celle d'un corps sensible et doué de rationalité. Si la danse était irrationnelle, les chorégraphes et les danseurs ne

• 2 – GRASSER O., 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.

• 3 – POUIVET R., *Esthétique et logique*, Mardaga, 1996, p. 42.

• 4 – MCFEE G., *Understanding Dance*, Routledge, 1992, p. 36.

pourraient pas avoir de raison, lors des processus de création, de préférer certaines qualités de mouvement à d'autres et de modifier, d'ajouter ou de supprimer des parties de chorégraphie. Leurs actions seraient arbitraires et inexplicables. En outre, on ne pourrait pas expliquer non plus que les mouvements dansés fassent l'objet d'une forme de compréhension et d'évaluation par le public. Pourtant, il nous semble bien que les mouvements et leurs qualités variées nous transmettent diverses significations que nous identifions et que nous comprenons : certaines phrases dansées nous amusent et nous attendrissent, d'autres nous bouleversent et nous attristent.

De plus, les danses nous semblent plus ou moins justes, selon le degré de compréhension qu'elles nous communiquent. En d'autres termes, les propriétés variées de la danse, bien qu'elles puissent sembler « purement physiques », c'est-à-dire, en exprimant par exemple ce qui semble n'être rien de plus que des relations spatio-temporelles, expriment en fait toujours davantage et satisfont à des normes comme celles d'authenticité, de justesse, de pertinence. En cela, la danse est rationnelle, au moins dans un certain sens du terme. Ces normes supposent un contexte *artistico-esthétique*, un « monde de la danse », un ensemble de conventions qui ne sont intelligibles que dans des sociétés humaines. Les propriétés chorégraphiques surviennent sur des corps en mouvement : elles dépendent de ces corps, varient en même temps qu'eux, mais ne leur sont pas réductibles. Les danseurs et les chorégraphes ne sont pas de simples *corps* en mouvement, mais bien des *personnes* qui dansent : la qualité des chorégraphies qu'ils produisent dépend aussi bien de leurs qualités physiques *et* rationnelles. La danse n'est donc pas en deçà d'une certaine forme de compréhension et d'évaluation : « comprendre » la danse et l'évaluer « correctement » revient en grande partie à appréhender simplement ses mouvements comme ceux dont sont capables des êtres d'un certain type.

Tout mouvement n'est pas effectué avec émotion et toute compréhension de la danse n'est pas émotionnelle. Toute danse n'exemplifie pas de manière évidente notre nature rationnelle. L'analogie établie ici entre le rôle des émotions dans la rationalité et celui des mouvements dans la danse, sur la base de l'examen de quatre antinomies (déterminisme et liberté, activité et passivité, spontanéité et délibération, subjectivité et objectivité) vise un objectif double : atténuer ce qui semble être encore aujourd'hui une tendance à comprendre de manière fortement dualiste certaines caractéristiques de cet art, et éviter le genre de matérialisme réductionniste auquel pourraient mener, s'ils étaient mal interprétés, les nombreux discours artistiques et critiques qui pensent rejeter ce dualisme en ne mettant l'accent que sur certaines propriétés du corps humain.

Déterminisme et liberté

Rationalité corporelle (ou « corporalité » rationnelle)

En un sens vieilli, l'émotion désigne un mouvement assez vif, celui de l'air par exemple. En un autre sens, l'émotion est définie comme une secousse : elle explose ou provoque des tremblements, elle fait vaciller la personne qui l'éprouve. D'une définition à l'autre, elle apparaît comme un phénomène mental et/ou comme une ensemble de manifestations physiques. Que les termes de mouvement et d'émotion partagent la même étymologie (*movere*, en latin) n'est pas insignifiant : de même que le mouvement humain est décrit par Rudolf Laban comme une intégration du corps et de l'esprit, l'émotion peut être conçue comme « le niveau d'explication où le mécanique et le rationnel peuvent être intégrés⁵ ». L'effectuation de gestes dans l'espace et le temps n'est ni causée par des « pulsions » ou des sortes de réflexes purement corporels, ni décidée par une raison pure : les mouvements ne résultent ni d'une détermination purement mécanique ni de décisions arbitraires d'une volonté désincarnée. Le mouvement dansé et l'émotion sont des manifestations particulièrement significatives et pertinentes de cette complexité humaine. Les propriétés chorégraphiques – et *a fortiori* les propriétés émotionnelles, mais pas seulement – sont *à la fois* physiques et rationnelles. Les raisons permettant d'expliquer l'effectuation des types de gestes et leurs qualités ne sont pas purement rationnelles, mais ont à voir avec la constitution du corps humain lui-même, l'éventail large et toutefois limité des mouvements qu'il est capable d'effectuer.

Le problème du libre arbitre peut favoriser la compréhension de cette idée d'intégration du rationnel et du corporel, en contestant l'idée même de cette dichotomie.

Libre nécessité (ou la nécessaire liberté)

Dans une partie de son livre, Ronald De Sousa examine les émotions à la lumière de la thèse philosophique d'une volonté libre, incompatible avec un déterminisme absolu. Affirmant que la rationalité humaine échappe aux explications strictement déterministes (qu'elles soient mécanistes ou rationalistes) l'auteur soutient que les émotions peuvent rendre compte de la façon dont ces deux niveaux d'explication, perméables l'un à l'autre, se « contaminent » mutuellement : « À cause de sa position ambiguë, [l'émotion] est souvent le véhicule de cette contamination : elle introduit un élément de déterminisme physiologique dans la délibération rationnelle, ou fait intervenir la causalité rationnelle dans l'activité des mécanismes physiologiques⁶. » Dans cette conception, le libre arbitre (le pouvoir de choisir entre deux termes d'une alternative) apparaît comme le fait

• 5 – DE SOUSA R., *op. cit.*, p. 16.

• 6 – *Ibid.*, p. 16.

de se déterminer, notamment *sous l'influence des émotions*, à telle argumentation ou à telle série causale plutôt qu'à telle autre. De Sousa soutient une forme de « compatibilisme » : sa conception de l'émotion lui permet de concilier déterminisme physique et causalité rationnelle.

Plutôt que d'entrer dans les détails de cette conception, voyons en quoi ce rôle des émotions dans la rationalité ou la liberté est susceptible de nourrir une réflexion sur la danse. Notre thèse consiste à soutenir qu'il existe une analogie entre le rôle que joue l'émotion, d'après de Sousa, *dans l'organisation de la vie rationnelle* et celui joué par *le mouvement dans l'écriture chorégraphique*. Elle suppose qu'aucun déterminisme absolu ne peut décrire correctement la nature de la danse : *les processus de création en danse* montrent très bien que les danseurs ne sont ni des êtres purement rationnels, ni des machines – des êtres totalement mécaniques. Ces processus mêlent intimement, de façon souvent inextricable et au sein même l'effectuation du mouvement, des contraintes et des choix. Par conséquent, au moins dans la plupart des cas, la composition des danses ne peut être décrite correctement comme *relevant de décisions arbitraires, totalement rationnelles et volontaires*. Et bien sûr, la création dansée n'est pas non plus le fruit d'une détermination absolument matérielle, d'une effectuation purement mécanique.

Si notre analogie entre la nature des émotions et celle des mouvements est juste, la danse peut ainsi être conçue comme une exemplification du problème philosophique du libre arbitre. De la même façon que c'est *parfois grâce à une composante émotionnelle* que la raison indécise choisit finalement un argument plutôt qu'un autre de pertinence égale, c'est *par le mouvement* qu'est fixée telle ou telle décision chorégraphique, dans le large éventail des gestes et qualités gestuelles possibles. La création chorégraphique est le fait *rationnel* d'effectuer, notamment *sous l'emprise du mouvement improvisé*, telle série gestuelle plutôt que telle autre phrase possible. Le mouvement est ainsi un *guide primordial* dans la création : il *oriente, influence, détermine* ce qui fera pourtant l'objet d'un *choix* par le chorégraphe qui, *en effectuant* (ou en voyant les danseurs effectuer) tel geste ou telle série gestuelle, *se soustrait à d'autres gestes* (ou *sélectionne* chez les danseurs qu'il observe les gestes qui l'intéressent particulièrement). Vu de cette façon, le mouvement dansé est le fait constamment renouvelé *d'actualiser un geste parmi de nombreuses possibilités* : tourner vers la droite ou vers la gauche, reculer, avancer, tomber, sauter, accélérer une course ou la ralentir, etc. Dans certains cas, cette actualisation peut apparaître comme étant clairement déterminée par une contrainte *rationnelle* : par exemple, une règle fixée à l'avance par le chorégraphe pour organiser une improvisation. Dans d'autres, elle semble *davantage* imputable à la constitution *corporelle* d'un danseur et aux particularités gestuelles qui en découlent. Mais le plus souvent, et c'est ce qui nous intéresse ici, cette actualisation est *à la fois* animée par une raison

(même si elle n'est pas identifiable clairement par le spectateur ou par le danseur lui-même) *et* guidée ou conditionnée corporellement.

D'après le danseur et chorégraphe américain Alwin Nikolais, la danse est l'art du « motion », terme qui pour lui ne signifie pas simplement « mouvement », mais à la fois « mouvement conscient » et « conscience en mouvement ». Cette conscience en mouvement, d'après la thèse que nous soutenons ici, est le fait d'effectuer tel geste plutôt qu'un autre, et avec telle qualité plutôt qu'avec une autre. D'où notre conception de la danse comme exemplification du problème du libre arbitre. Un exemple d'exercice pratiqué par les danseurs est significatif à cet égard. Il consiste, pour deux danseurs, à travailler ensemble et à changer de rôle successivement : tantôt l'un improvise une danse que l'autre observe, tantôt les rôles sont inversés. Dès qu'il le souhaite, l'observateur peut choisir d'interrompre par un léger contact physique le mouvement de l'improvisateur, lequel doit alors s'immobiliser un instant avant de se remettre en mouvement. L'effet de cette immobilisation momentanée est de permettre à l'improvisateur de se rendre compte qu'il peut trouver une autre suite que celle qu'il anticipait déjà à ce qu'il était en train de faire. C'est exercice est un piège pour les habitudes gestuelles ; il contraint le danseur habitué à certaines suites de mouvements à rompre ces séries à des moments où lui-même n'aurait pas pensé le faire (par exemple parce qu'au moment de l'interruption, l'énergie de son mouvement et la position de son corps s'avèrent sembler mener de manière « logique » à la suite qu'il anticipait) et à trouver de nouvelles possibilités, moins évidentes pour lui, de poursuivre son mouvement. En le forçant à interrompre le flux de son mouvement et à s'organiser *physiquement* d'une autre manière, cet exercice peut permettre au danseur d'être plus attentif aux *raisons* pour lesquelles il a tendance à effectuer tel ou tel type de geste (ces raisons pouvant être diverses : il a été formé à tel style de danse ; il trouve naturel, beau, ou encore agréable d'effectuer certains mouvements d'une certaine façon, etc.). Le point important dans cet exemple et qu'il illustre combien le mouvement implique, en acte, des contraintes et des décisions qui ne peuvent être dites ni purement physiques, ni purement rationnelles, mais qui sont simultanément l'une *et* l'autre.

Mouvement ému (ou émotion mue)

Nous aurions pu soutenir que les mouvements dansés ne sont que des émotions mises en action. Mais si l'émotion peut être un moteur important et précieux des gestes dansés, il faut reconnaître que toute danse n'exprime pas des émotions. De plus, qu'une danse exprime des émotions ne signifie pas que celles-ci sont éprouvées par le danseur qui les manifeste. Nous pouvons toutefois comprendre l'importance que peuvent avoir l'expression d'émotions (pas forcément ressenties, mais au moins imaginées et intentionnellement exprimées) dans de nombreuses

chorégraphies. En tant que « véhicules de la contamination » du mécanique et du rationnel, ou en tant que manifestations accomplies de notre complexité humaine, les émotions exprimées et les mouvements qui les expriment peuvent parfois entrer en véritable fusion, dans de remarquables moments de grâce ou de justesse. Non seulement les émotions peuvent conférer aux gestes leur impulsion, leur intensité, et influencer leur enchaînement, leur direction, leur qualité, mais elles sont aussi un élément important de l'appréhension, de la compréhension et de l'évaluation de la danse par les spectateurs.

Une danse exprimant de façon claire les émotions qu'elle souhaite communiquer constitue sans doute l'une des expressions *esthétiques* les plus complètes, achevées, parfaites (au sens de « finies ») de notre nature rationnelle spécifique. Quoi de plus approprié que les mouvements du corps humain pour exprimer ceux de son âme? Existe-t-il une expression esthétique plus immédiate de la rationalité que celle consistant à organiser les mouvements dont le corps humain est capable?

Un superbe exemple de ce qu'est une telle « danse émotionnelle » est le solo de Dominique Mercy sur la voix puissante de La Callas, dans *Danzon* de Pina Bausch. On peut dire de cet excellent interprète qu'il est mis en mouvement autant qu'il se meut lui-même; ses pas et ses gestes, visiblement contrôlés, sont aussi et simultanément insufflés d'une charge émotionnelle intense (même si ce qu'il éprouve est le simple plaisir de danser). Ceci nous mène à examiner l'antinomie de la passivité et de l'activité.

Passivité et activité

« Il ne suffit pas de savoir où poser les doigts sur un instrument, il faut *entendre* les sons *avant de les jouer* [...]. On est à la fois *actif et passif*, on ne cherche rien, on laisse seulement le miracle se produire [...]. C'est une chose indéfinissable, on ne peut rien faire d'autre que *la laisser se produire*, ou *la laisser venir*. On essaie juste d'empêcher ce qui pourrait y faire obstacle⁷. »

L'objet de cette partie est de donner quelques raisons, relatives à la danse, de ne pas opposer entre elles les notions d'activité et de passivité.

Contrôle volontaire et manifestation involontaire

Dans quelle mesure les danseurs contrôlent-ils les mouvements qu'ils effectuent? La plupart du temps, la danse semble consister en des actions contrôlées par la volonté : un danseur initie, contrôle et arrête ses mouvements quand il le décide,

• 7 – Propos du chef d'orchestre Sergiu Celibidache, tirés d'un documentaire réalisé par Jan Schmidt-Garre en 2005.

qu'il s'agisse de développés, de fondus, de pliés, de tours, de sauts, de courses, de rebonds, etc. Mais il semble aussi et souvent que la danse soit constituée de manifestations involontaires, de sortes de surgissements incontrôlés du mouvement. Cette remarque sur le mixte d'activité et de passivité qui constitue la danse répond à celle de Sousa sur les conceptions paradoxales concernant l'émotion : le terme classique de « passions » utilisé pour parler des émotions suggère leur passivité et implique qu'elles ne sont pas toujours sous notre contrôle volontaire (ce qui vaut aussi pour les croyances et les pensées). Mais par ailleurs, pour un auteur comme Sartre, les émotions ne seraient pas passives mais choisies : elles exprimeraient notre moi le plus actif. Nous ne souhaitons pas discuter ces thèses ici, mais simplement noter qu'il est possible de trouver, dans les œuvres chorégraphiques, de nombreux cas de mouvements actifs et de mouvements passifs.

Activité et passivité dans la technique

La plupart du temps, l'activité et la passivité des mouvements, plus subtiles, ne sont pas si clairement discernables : certaines techniques de danse contemporaine, dont celles inspirées de José Limon, exigent la maîtrise constante d'un mixte d'activité motrice et d'une utilisation plus passive du poids du corps. En outre, l'obtention d'une attitude la plus relâchée possible, grâce à ce que l'on appelle les *release techniques*, fait l'objet d'un travail préalable essentiel à la juste qualité de cet usage du poids dans la danse. De nombreux mouvements ainsi que de nombreuses qualités de mouvement ne sont rendus possibles que grâce à cette faculté de sentir et d'utiliser de diverses manières le poids du corps : celui-ci est connu comme l'un des quatre facteurs de mouvement cités par Rudolf Laban et constitue sans doute, en danse, l'élément de passivité le plus important. L'inertie du poids est en effet indispensable à l'effectuation et à la qualité de nombreux mouvements relâchés des bras et du buste, mais aussi dans les pliés, les rebonds, les déséquilibres et les chutes. Les danseurs doivent aussi être capables de sentir et d'utiliser l'inertie qui suit les élans, c'est-à-dire les répercussions *passives* provoquées par une impulsion *active* d'une partie du corps sur le reste du corps. Bien sûr, le caractère souvent intentionnel de ces mouvements d'abandon ne permet pas de les considérer comme absolument passifs : mais ils consistent néanmoins et davantage à « laisser-faire » qu'à faire quelque chose. Par ailleurs, comme nous allons le voir, une autre forme de passivité est inhérente aux improvisations, même lorsque celles-ci sont contraintes par des règles.

Activité et passivité dans l'interprétation

Ce qui vaut pour la technique vaut également pour les qualités d'interprétation chorégraphique : on attend généralement des bons interprètes qu'ils soient

« *au service* » des gestes, qu'ils soient capables de *se laisser conduire* par eux sans perdre le contrôle, qu'ils *se laissent animer, mouvoir, émouvoir* par la danse qu'ils effectuent. Sans cela, leur exécution s'apparenterait au fait de réciter un poème par cœur sans y mettre le ton. Ces expressions suggérant la passivité de l'interprète ne sont pas de simples façons de parler : elles désignent les effets de la bonne maîtrise des techniques chorégraphiques évoquées ci-dessus. De la même manière que l'on demande aux musiciens *d'entendre les notes avant de les jouer*, les danseurs doivent être capables de se représenter les qualités de mouvement avant de les effectuer. Le terme de « pré-mouvement⁸ » est d'ailleurs employé par certains danseurs pour désigner cette réalité qui n'a rien d'une mystification.

Malgré tout, ce mixte d'activité et de passivité reste difficile à analyser, surtout lorsqu'il s'agit de réfléchir en terme d'intention et de volonté. La remarque de Sousa au sujet des émotions peut aussi valoir pour la danse : les cas apparemment clairs de passivité ou d'activité ne le sont pas. D'une part, « nos actions intentionnelles ne sont pas toujours aussi actives que nous le pensons⁹ ». Et d'autre part, les danseurs ont recours à des techniques consistant à amener sous leur contrôle volontaire une grande partie de ce que nous pensons être involontaire.

Spontanéité et délibération

« Rien ne nuit plus à la spontanéité de la conscience que notre mémoire, l'habitude. J'essaie de me libérer le plus possible de ma mémoire et de relire les partitions que je connais comme pour la première fois¹⁰. »

Proche du problème de l'activité et de la passivité est celui de l'intégrité : ce problème concerne le rôle du tempérament, de la spontanéité et de la délibération dans le caractère humain. Il consiste à se demander qui, du soi spontané ou du soi délibéré, est le « soi authentique ». « L'idée que nous avons du caractère des gens et de leur valeur morale est liée à leurs émotions spontanées aussi bien qu'à leurs attitudes délibérées », affirme De Sousa¹¹. En effet, les relations entre la délibération et la spontanéité sont précisément ce que nous appelons le « caractère » : une fonction de l'étendue et de la cohérence du contrôle exercé par les attitudes délibérées sur nos réactions spontanées.

• 8 – Voir notamment GODARD H., « Le geste et sa perception », postface, in GINOT I. et MICHEL M., *La danse au XX^e siècle*, Larousse, 2002, p. 236-241.

• 9 – DE SOUSA R., *op. cit.*, p. 11.

• 10 – Sergiu Celibidache, documentaire cité.

• 11 – DE SOUSA R., *op. cit.*, p. 13.

Improvisation et composition

Le problème de la spontanéité et de la délibération dans la création vaut pour tous les arts sans doute, mais il est intéressant d'examiner la question de l'intégrité relativement à la danse, où de nombreuses propriétés esthétiques sont inséparables des qualités des personnes qui dansent. La question qui peut se poser est en gros celle du rôle des mouvements spontanés et des mouvements délibérés dans les chorégraphies : la spontanéité de mes mouvements leur assure-t-elle une plus grande authenticité, ou mes mouvements sont-ils au contraire plus pertinents lorsqu'ils sont le fruit d'une délibération ?

Encore une fois, notre réponse à cette question tend à rejeter cette distinction pour concilier ces deux éléments : très souvent, les chorégraphies sont composées par l'agencement délibéré de mouvements improvisés et spontanés. Par exemple, une chorégraphie exprimant la nostalgie pourrait résulter de deux étapes distinctes : la première consisterait pour un danseur à « se laisser guider » par un sentiment ou des idées liées à la nostalgie, dans un processus d'improvisation au cours duquel le danseur ferait en sorte, le plus possible, de laisser apparaître des mouvements spontanés, non décidés ; la seconde étape, plus réflexive, consisterait à reproduire certains de ces mouvements spontanés et à les organiser de la façon jugée la plus appropriée à l'expression de la nostalgie.

Mais ces étapes ne sont jamais clairement distinctes et la danse mêle toujours une part de délibération et une part de spontanéité, qu'il s'agisse d'interpréter des chorégraphies achevées ou d'improviser face à un public ; improvisations qui sont alors ce que les danseurs appellent parfois des « compositions instantanées ».

La grammaire des gestes

« Plus que raconter, *vivre* cette histoire avec un vocabulaire ouvert »
(D. Mercy).

La danse peut être conçue comme une recherche du « bon dosage » de spontanéité et de délibération pour effectuer des mouvements, les enchaîner, les relier, en bref leur donner une cohérence et un sens. Construisant une sorte de grammaire gestuelle à partir d'actions spontanées, le danseur-chorégraphe agence les quatre facteurs « physiques » du mouvement cités par Laban (le poids, le « flux » ou l'énergie, le temps, l'espace), mais aussi certaines pensées, émotions et sentiments. Ces éléments prennent peu à peu, dans l'action, la forme articulée d'un langage : les gestes spontanés constituent progressivement un vocabulaire à partir duquel des phrases d'un certain style sont construites. Le chorégraphe établit des agencements plus ou moins lisibles, une grammaire susceptible de « parler » ou non aux spectateurs. Il crée un monde.

L'ensemble de règles que constituent les mouvements chorégraphiques vise en général la compréhension du public : cette grammaire gestuelle est capable d'une certaine pertinence, elle permet aux spectateurs de voir et de comprendre quelque chose. La richesse de la danse est celle des informations diverses et variées que nous fournit cette mobilisation totale de l'être humain, capable de manifester les lois physiques par les mouvements de son propre corps et de les organiser en leur donnant du sens.

Objectivité et subjectivité

« Il est parfaitement possible de donner des évaluations objectives de l'art en général. [...] De plus, il y a une *justesse inhérente* à une recherche de ce genre¹². »

Émotion raisonnable et mouvement juste

À première vue, la danse ne semble pas pouvoir accroître notre connaissance. Elle pâtit en effet, au même titre que les émotions, de la réputation d'être irrationnelle et subjective. Pourtant, même si certaines œuvres de danse peuvent nous sembler obscures, inaccessibles ou dépourvues de sens, d'autres nous « parlent » et nous émeuvent profondément. La thèse soutenue ici est que l'on peut considérer les œuvres de danse comme étant plus ou moins *objectives*, au sens où peuvent l'être certaines pensées, émotions et certains comportements.

Pour défendre cette idée, nous nous appuyons encore une fois sur De Sousa et sa thèse du caractère plus ou moins approprié des émotions. L'extrême variété de la qualité et de la pertinence des chorégraphies peut vraisemblablement être éclaircie par une comparaison avec la possibilité pour les émotions d'être plus ou moins objectives. Ces dernières, malgré leur réputation de projections totalement subjectives de la volonté, nous donnent en fait très souvent des informations objectives sur le monde. Certes, nous avons tous connu des situations lors desquelles nos propres réactions émotionnelles ou celles d'autrui nous ont semblé mal adaptées, injustifiées. Nous n'exposerons pas ici les diverses raisons (liées à nos croyances, à nos pensées et à des « scénarios paradigmes » dans notre vie émotionnelle) qui selon l'auteur peuvent expliquer cette mauvaise adaptation. Notons simplement que d'une manière très similaire, il arrive que les mouvements, les gestes et leurs qualités dans certaines pièces chorégraphiques ne nous paraissent pas convaincants, mais inappropriés, faux, peu clairs, inauthentiques, non pertinents. En somme, la grammaire de certaines chorégraphies peut nous sembler plus ou moins

• 12 – McFEE G., *Understanding Dance*, op. cit., p. 22.

« lisible », accessible, sensée; on peut leur reprocher un manque de structure et de cohérence, ou au contraire s'enthousiasmer de tout ce qu'elles réussissent à nous transmettre en termes d'émotion et de compréhension.

De la même manière que nous qualifions certaines émotions particulières de « raisonnables » lorsque nous les estimons adaptées à certaines situations, les mouvements nous frappent parfois unanimement par leur caractère particulièrement adaptés aux thèmes qu'ils traitent : nous admirons alors la « justesse » d'une danse, comme nous pouvons admirer celle d'une interprétation théâtrale ou musicale. Cette justesse de la danse peut consister à manifester, de manière évidente pour le public, des propriétés esthétiques musicales. Mais la danse peut aussi exprimer de nombreuses autres propriétés.

« L'esth-éthique »

Notre appréciation esthétique et évaluative des mouvements dansés s'apparente à la compréhension que nous avons des réactions émotionnelles d'autrui. Dans les deux cas, notre approbation, désapprobation, notre indifférence ou les réactions diverses que nous pouvons avoir semble dépendre de certaines normes : de justesse, de clarté, de pertinence, de cohérence et, pour reprendre un concept goodmanien, de « correction ». La valeur objective de la danse à un rapport avec une certaine attente que nous avons en tant que spectateurs, en vertu d'une certaine expérience; elle est liée à la clarté et au succès de notre compréhension, à l'intensité et au caractère approprié des émotions qu'elle nous procure, à la richesse de nos évaluations. Comprendre la danse, ou du moins l'apprécier en tant que spectateur, c'est appréhender son degré de pertinence ou de justesse. C'est éprouver certaines émotions positives ou négatives, plus ou moins intenses et profondes, et avoir certaines croyances concernant les valeurs esthétiques de l'œuvre.

Conclusion

L'objet de ce texte était de montrer que la danse défie certaines antinomies philosophiques traditionnelles. Ces oppositions ne conviennent pas plus à la compréhension du mouvement dansé qu'à celle de la nature et du fonctionnement des émotions. La plupart du temps, la danse concilie ou unifie les deux termes qui sont supposés s'opposer. Elle réfute l'antinomie fondamentale du déterminisme physique et de la causalité rationnelle en intégrant, comme nous avons essayé de le montrer, ces deux éléments de manière complexe. Cette idée correspond en fait aux thèses dites « compatibilistes » du libre arbitre : la danse exemplifie en quelque sorte le problème de la liberté. Danser consiste en effet à actualiser consciemment, dans les limites de certaines contraintes physiques et rationnelles,

certains gestes parmi de nombreux gestes possibles. Par ailleurs, la technique et l'interprétation chorégraphique supposent aussi la maîtrise d'un mixte d'activité et de passivité : en un sens, la danse est l'art de servir, tout en les contrôlant, les mouvements qui nous traversent. Ceci dépend des qualités des personnes qui dansent, de leur capacité à trouver des combinaisons pertinentes, authentiques, de spontanéité et de délibération. Ainsi, les processus d'improvisation constituent parfois de véritables « compositions instantanées », des enchaînements de mouvements cohérents et sensés. La clarté, la lisibilité, la justesse de ces phrases chorégraphiques nous autorise à parler à propos de la danse d'une sorte de grammaire et même d'une forme d'objectivité. La valeur objective d'une œuvre de danse dépend des qualités personnelles de son créateur et de ses interprètes, de leur tempérament, de leur caractère. Grâce à leur faculté à manifester des idées et des émotions par des gestes justes et des agencements pertinents, les chorégraphes et les danseurs peuvent produire et nous donner à voir une grammaire qui « nous parle », c'est-à-dire que nous comprenons, qui nous émeut et dont nous admirons la justesse. En fin de compte, aucune des antinomies discutées ne résiste en tant que telle à une analyse philosophique de la danse : cet art du mouvement tend à anéantir, en les unissant, l'opposition des termes antinomiques. Pour autant, cette unification n'est pas une réduction à l'un ou l'autre des termes. La danse ne peut donc pas faire l'objet d'une conception dualiste forte distinguant le corps et l'esprit, le déterminisme et la liberté, la passivité et l'activité, la spontanéité et la délibération, la subjectivité et l'objectivité. Mais la réfutation de ce dualisme fort ne justifie pas que l'on réduise la nature de la danse à l'un des deux termes de chaque antinomie, l'identifiant à une « corporalité » exprimant spontanément des propriétés subjectives : il n'y a aucune raison de penser que la pratique des danseurs, parce qu'elle consiste en des mouvements du corps, est privée de raisons, d'objectivité, de capacité à délibérer et de liberté.

