



Danse et sémiotique : après le structuralisme *

Valeria De Luca **

Résumé: Dans cette contribution, nous souhaitons problématiser l'héritage du structuralisme à travers l'examen de la danse en sémiotique. Les différentes conceptions sémiotiques de la danse reflètent une tension interne au structuralisme entre les notions de forme et de structure. Ainsi, on cherchera d'abord à identifier les problèmes spécifiques que le phénomène danse en sa globalité pose à la sémiotique. Deuxièmement, on passera en revue certaines contributions qui diffèrent selon les critères de définition de l'objet danse et les paramètres d'analyse. Pour chaque proposition, on essaiera de montrer les points problématiques ainsi que des connexions possibles. Finalement, l'évocation de deux propositions récentes, appartenant à des cadres théoriques différents mais complémentaires, nous permettra d'opérer une suture nécessaire entre la forme et la structure. Par l'imbrication de ces deux propositions, on montrera qu'une telle suture non seulement s'avère féconde pour l'étude de la danse, mais aussi qu'elle représente le véritable héritage du structuralisme sémiotique à l'époque actuelle.

Mots-clés: danse, sémiogenèse, iconicité, interaction, forme

1 Introduction

Lorsque l'on s'interroge – aussi bien d'un point de vue théorique que méthodologique – sur l'héritage du structuralisme sémiotique, lorsque l'on se demande si parler de structuralisme peut être d'actualité aujourd'hui, force est de constater une sorte d'impasse par rapport aux différents *objets* face auxquels la sémiotique est confrontée en tant que *voie* d'appréhension des faits humains et des phénomènes culturels.

A cet égard, la danse, entendue en tant que phénomène corporel, social, culturel, identitaire, s'avère la pierre de touche par lequel cette impasse se manifeste. Celle-ci, comme l'on verra, concerne d'une part une

sorte de réduction du *langage* au repérage d'éléments constitutifs primitifs et, finalement, son aplatissement au modèle de la double articulation et, d'autre part, une certaine disjonction entre la pensée de la structure et l'idée de *forme*, notion qui, au contraire, constitue le présupposé même de la *structure* en tant que modèle d'organisation d'une forme. La prise en compte de la danse en tant qu'objet sémiotique à part entière et, par conséquent, ses différentes modélisations, montrent précisément d'un côté les tensions entre structure et forme et, de l'autre côté, les transformations internes à la sémiotique de l'héritage structuraliste.

Dans cette contribution, nous souhaitons nous attarder sur les divers questionnements que la danse

*. DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.1980-4016.esse.2017.140734>

** . Valeria De Luca est docteur en Sciences du Langage/Sémiotique à l'Université de Limoges sous la direction de Jacques Fontanille. Elle est actuellement ATER à l'Université Lyon 2 Lumière et chercheuse associée au laboratoire LIAS-IMM EHESS. Après une thèse sur la danse (tango argentin) entre geste, pratique sociale et imaginaires identitaires, elle poursuit sa recherche sur les relations entre geste, praxis et figuralité, sur la perception sémiotique et sur la performance. Elle est secrétaire de l'AJCS (Association des Jeunes Chercheurs en Sémiotique) depuis 2015. Parmi ses publications : « Le tango argentin entre apprentissage et improvisation. Quel média pour quel reenactment ? », *Intermédiatités*, 28-29, 2017 (en cours de publication), « Valeur, sens et énonciation. Ce que Dewey fait à la sémiotique », *Versus*, 123/2016, « Le figural entre imagination et perception », *Metodo. International Studies in Phenomenology and Philosophy*, vol. 3, n° 1, 2015 . Adresse électronique: (v.deluca.83@gmail.com).

a posé – et ne cesse de poser – à la sémiotique. Ces questionnements s'étalent sur plusieurs niveaux de la quête sémiotique : i) la définition même de la danse du point de vue sémiotique, ii) l'identification des éléments à soumettre au crible de l'analyse, iii) les critères de structuration de l'analyse même, iv) les retombées, en termes théoriques, que la danse engendre par rapport à la réflexion sur la sémiose en général. Pour ce faire, nous passerons en revue quelques-unes des approches de la danse que l'on a repérées en sémiotique et chercherons à relever aussi bien des points problématiques que des suggestions fécondes pour une étude de la danse en tant que forme sémiotique globale. Cette démarche, dont nous ne pourrions qu'esquisser brièvement les contours, s'inscrit dans une ligne de recherche que nous avons approfondie dans des travaux précédents (De Luca, 2016, 2017a, 2017b) à partir d'une danse spécifique, à savoir le tango argentin, dont l'interaction dansante a été examinée sous le prisme de sa dimension *pratique* (Fontanille, 2008).

2 La danse en sémiotique

Lorsque l'on s'apprête à aborder la *danse* en adoptant une épistémologie *sémiotique*, le premier constat que l'on peut faire est celui du *trouble* disciplinaire et d'objet, voire d'un égarement par rapport à la multiplicité constitutive des *voies* qui représentent la sémiotique en tant que telle. En effet, si, d'un côté, il se pose une question concernant le choix d'une méthode qui, parmi les nombreuses existant, soit à même de restituer le plus efficacement possible les pertinences et les valorisations installées et déployées par le phénomène soumis à l'analyse, d'un autre côté, ce sont les présupposés théoriques mêmes qui sont sinon bouleversés, du moins remis en question face à l'objet danse. Par conséquent, cela implique non seulement des choix relatifs à la taille, au(x) niveau(x), aux unités d'analyse, mais notamment une réflexion profonde sur la manière d'entendre la *sémiose* en tant que telle. En d'autres termes, la danse semble constituer, de prime abord, une sorte de trou noir de la sémiotique, en ceci qu'elle - à certains égards - ne signifierait point, c'est-à-dire que sa configuration ne relèverait pas du *signe* linguistiquement¹ entendu, et ce malgré le fait que les toutes premières tentatives d'analyse des danses populaires aient été conduites sous l'égide du modèle du signe linguistique de Hjelmslev jusqu'à Martinet et Greimas.

On observe un traitement fluctuant de la danse, aussi bien en tant qu'objet théorique qu'en tant qu'épiphénomène. Pour n'en donner que quelques exemples, elle a été conçue : a) tantôt comme répertoire/inventaire de figures, d'unités composables qui peuvent instaurer des parallélismes et des correspon-

dances avec le conte populaire, comme dans le cas des analyses de Vera Proca-Ciordea et d'Anca Giurchescu ; b) tantôt, chez René Thom, comme objet théorique à part entière, parfois comme *emblème* d'un certain régime sémiotique plus général, comme chez Éric Landowski ; c) d'autres fois comme un cas spécifique à l'intérieur d'un modèle d'analyse, comme dans le cas de l'illustration du parcours de l'expression et des niveaux de pertinence chez Jacques Fontanille ; d) en tant que système de signification complètement indépendant du langage, rattaché au contraire à l'iconicité, comme chez Göran Sonesson.

Les ambiguïtés et les difficultés que la danse présente aux yeux du sémioticien sont repérables dès le moment même où, d'un côté, la sémiotique de matrice structurale commence timidement à prendre en compte la gestualité entendue de manière générale comme dimension accompagnant et/ou doublant les faits linguistiques et où, d'un autre côté, la coopération entre sémiotique structurale et anthropologie permet d'implémenter la méthode sémiotique dans les recherches autour de la danse folklorique. Un premier clivage s'esquisse ici entre la question d'une sémiose propre de la danse en tant que cas particulier d'une plus vaste gestualité, et celle concernant les spécificités des différentes danses en tant que faits socio-culturels complexes et, par conséquent, la détermination des données observables et sémiotisables par l'analyse.

2.1 Segments et programmes gestuels chez Greimas

C'est Greimas même qui relève en premier, en prenant une position fort catégorique, la difficulté d'une approche sémiotique de la danse lorsqu'il affirme que :

La danse est un problème qui fait partie d'une problématique de la gestualité en général et de l'expression corporelle somatique. *C'est le corps qui est un langage ; le corps en mouvement avec la gestualisation. La danse y apparaît comme un non-sens*, tout comme le cinéma. Pour qu'une analyse puisse être faite des arts en mouvement, il faut *l'immobiliser*, le stabiliser, d'où la nécessité d'une écriture de la danse ou d'une poétique de la danse qui est la condition nécessaire pour pouvoir étudier la danse elle-même. (Greimas, 1986, p. 42 – souligné par nous)

L'apparaître de la danse serait, selon le sémioticien, dépourvu de sens. Il faudrait le chercher à d'autres niveaux d'existence, d'organisation ; de surcroît, l'activité sémiotique de la danse, sa capacité de se configurer et d'agir comme un *langage*, tiendrait au corps, ou mieux, au corps en ceci qu'il effectue des gestes en mouvement. Finalement, la seule possibilité d'aborder et d'analyser le geste en tant qu'acte de mouvement d'un corps consisterait en l'arrêt de ce même mouvement, ce qui impliquerait le fait de constituer un objet

1. Dans l'acception de langage verbal *stricto sensu*.

d'analyse et l'analyse même à condition d'exclure le phénomène dont il s'agirait de rendre compte. Cette contradiction risquerait d'aplatir l'analyse sur un projet notationnel ou de transcription du mouvement, sur une *écriture*, et, en même temps, elle met l'accent sur la nécessité, pour l'analyse, de concevoir un système qui soit à même de *traduire* des relations que l'on présume être à l'œuvre dans l'organisation des gestes. Le système en question, employé comme modèle, comme échelle d'analyse et comme paramètre d'évaluation du caractère sémiotique de la gestualité est évidemment le système sémio-linguistique, décomposable, à l'issue de Saussure, en signifiants et signifiés, puis, suivant Hjelmslev, en signes et figures et en forme, matière et substance de l'expression et du contenu. Néanmoins, Greimas (1968) avait souligné le caractère *continu* et, pour ainsi dire, toujours en voie de stabilisation du geste en soulevant les problèmes posés par l'application au geste du modèle linguistique. D'un côté il affirme que :

La gesticulation, apprise et transmise, tout comme les autres systèmes sémiotiques, est un phénomène social. [...] la gesticulation est une entreprise globale du corps humain dans laquelle les gestes particuliers des agents corporels sont coordonnés et/ou subordonnés à un projet d'ensemble se déroulant en simultanéité. (Greimas, 1968, p. 12)

D'un autre côté, il relève que « la difficulté réside, en premier lieu, dans l'impossibilité apparente de la segmentation du texte gestuel en syntagmes porteurs de signification, autrement qu'en ayant recours à la sémantique des langues naturelles » (Greimas, 1968, p. 16). Cette difficulté est attribuée à ce qu'il appelle *désémantisation*, à savoir le caractère instable, du point de vue de leur fonction et par là même de leur statut dans la signification, des unités censées constituer un syntagme gestuel en tant que tel. Le problème majeur est, en d'autres termes, celui de la classification des unités mêmes qui peuvent alternativement agir à une strate sub-morphémique – étant ainsi dépourvues de sens –, ou bien en y être revêtues lorsqu'elles s'insèrent dans une chaîne syntagmatique plus vaste. La distinction greimassienne entre plusieurs types de gestualité – qui, de fait, se superposent aussi bien dans les danses dites folkloriques qu'en danse contemporaine –, visant à repérer des corrélations entre des éléments gestuels et des configurations de valeurs, fait à son tour surgir un problème au niveau énonciatif, notamment lorsqu'il s'agit de prendre en charge des contenus *mythiques* qui s'étalent sur des macro-segments gestuels, voire sur une pratique à part entière. La solution proposée n'est posée qu'à titre d'hypothèse et s'appuie, en dépit des difficultés dénombrées, sur le modèle linguistique :

De façon restrictive, on peut peut-être entrevoir dès maintenant les approches permettant de contourner les difficultés. La première de ces approches consisterait à reconnaître, à titre d'hypothèse, l'existence des discours gestuels organisés, comparables aux structures

narratives des discours linguistiques et susceptibles, de ce fait, d'être réduits à des modèles formels à variables multiples qui, quoique formels, peuvent être interprétés sémantiquement et fournir les cadres généraux de compréhension des discours gestuels (Greimas, 1968, p. 18)

Le postulat de l'existence de discours gestuels se fonde finalement sur l'hypothèse suivant laquelle la gestualité, malgré le fait qu'elle soit reléguée – dans les termes de Hjelmslev -- au rang de système *symbolique*, pourrait tout de même être dotée d'une « *forme gestuelle* derrière la substance gestuelle » (Greimas, 1968, p. 30, italiques dans le texte). Autrement dit, l'axe de réflexion visant à installer la relation sémiotique entre des ordres différents – à l'instar de la relation qui donne lieu au signe linguistique *stricto sensu* –, se déplace de la recherche d'un contenu linguistique vers la supposition de *projets* d'ordre culturel qui, seuls, peuvent garantir la sémiotité du système gestuel. Greimas affirme à ce sujet que :

Le projet du programme gestuel constitue son signifié et la séquence gestuelle qui recouvre ce signifié est son signifiant. La sémosis d'un programme gestuel sera, par conséquent, la relation entre une séquence de figures gestuelles, prise comme signifiant, et le projet gestuel, considéré comme signifié [...]. Considérés dans leurs aspects de *projets culturels*, les différents programmes gestuels nous apparaissent comme des discours clos dont l'analyse du contenu ne peut qu'explicitier les structures narratives d'un type particulier qu'on peut se représenter comme des modèles d'un savoir-faire pratique ou mythique (Greimas, 1968, p. 32-33)

Bien que l'on puisse entrevoir une intuition féconde quant aux valeurs concourant à l'émergence et à la stabilisation des formes et des interactions gestuelles et notamment dansantes, des remarques s'imposent. En premier lieu, ces projets hypothétiquement conçus s'appliquent à des *programmes* gestuels, ce qui est problématique en soi à l'égard de la gestualité de la danse. En effet, s'il peut y avoir des programmes identifiables dans le cas d'une gestualité ordinaire impliquée dans des séquences d'actions ou bien dans des formes dansantes soumises à une chorégraphie (ex. ballet), ou à une routine d'actions préalables (danses archaïques, sacrées, etc.), on voit mal comment établir et isoler un programme dans d'autres cas de figure relatifs au mouvement (absence de chorégraphie, improvisation, implémentation d'actions ordinaires, etc.) et reconnus à plein titre en tant que danses. En deuxième lieu, ces programmes sont reconduits à une échelle, à un format – signifié/signifiant – qui s'avère problématique précisément par rapport à la possibilité d'identification de *dansèmes*.

Si l'analogie entre danse et langage peut donc être partiellement gardée – dans la mesure où on peut soutenir que dans la danse sont à l'œuvre des relations entre *expression* et *contenu* –, l'analogie entre figures/programmes gestuels et faces du signe linguistique s'avère difficilement tenable. Dès lors, il est

légitime de se demander : à quelles conditions la danse peut-elle se former comme un langage ? Où se situerait la sémiologie propre de la danse ?

2.2 Forme et structure : la danse chez René Thom

Dans un moment historique et dans un contexte disciplinaire où la gestualité propre de la danse s'était estompée de l'horizon des préoccupations sémiotiques² aussi vite qu'elle y avait fait son apparition, et où la sémiotique structurale française achevait son infrastructure théorique et méthodologique en privilégiant des exemples littéraires, les suggestions sur la danse avancées par le mathématicien et sémioticien René Thom pour la première fois en 1981 et reprises en 1990 apparaissent comme une singularité dont tous les effets restent en quelque sorte encore à explorer. La réflexion thomienne sur la danse s'inscrit à plein titre dans son appareillage théorique et notamment par rapport à ses recherches sur le psychisme animal et humain basé sur les notions de *saillance* et de *prégnance*, ainsi que sur celles autour de l'art des années 80. Tout d'abord, le caractère *sémiurgique* de la danse doit être mis en relation avec l'herméneutique mathématique que Thom a développé pendant toute sa vie et qui se résume en la théorie des catastrophes et, plus particulièrement, dans le développement des modèles de la morphogénèse, c'est-à-dire tout processus créateur ou destructeur de formes. La danse est alors conçue comme une *activité*, et tout particulièrement, comme une activité *morphogénétique* : de plus, est elle-même une *forme* dont il s'agit de comprendre les processus d'émergence et de stabilisation. Comme l'affirme Thom :

Pour nous, humains, il ne fait guère de doute que la danse ne soit pas par essence une activité ludique, dés-intéressée, une activité liée au rite, à la dépense (Bataille), à la fête. . . Mais pourquoi cette forme, *a priori* si étrange, de comportement ? Comprendre la danse exige, je crois, de remonter à la source même de la signification ; on peut y trouver la genèse - *in statu nascendi* - des structures les plus fondamentales du signe ; peut-être même pourrait-on fonder sur elle une esthétique (Thom, 1990, p. 119 - italiques dans le texte)

On constate immédiatement que le fait de concevoir la danse en tant que forme (de comportement, donc d'activité) permet de se situer à un autre niveau d'investigation que celui du signe linguistique achevé, en se focalisant en revanche sur la possibilité et sur le moment même de contraction de la relation sémiotique. Cela implique par conséquent d'étaler la charge

signifiante sur la forme prise dans sa globalité et par là même sur des formats autres que le signifiant et le signifié - qui à la limite peuvent intervenir à l'échelle des *figures* gestuelles, à savoir les plans de l'expression et du contenu, pour utiliser le lexique hjelmslevien. Ce n'est qu'ensuite que l'on peut éventuellement articuler les relations et les éléments responsables à la fois de la différenciation et de la spécificité de chaque forme.

La discrimination effectuée sur les saillances, qui constitue le moment d'émergence de la signification, est représentée par l'investissement (en termes de valeurs) qui transforme les saillances en *prégnances*. Dans la mesure où une prégnance « peut modifier la forme externe, en produisant un *effet figuratif* » (Thom, 1990, p. 120), l'investissement en termes de valeurs qu'elle comporte se pose à la fois en tant qu'agent premier de médiation dans la relation aux formes, et en tant qu'opérateur qui installe un régime d'interaction doté de sens. C'est à partir de cet appareillage théorique qu'il est possible selon Thom d'observer l'émergence de la danse à un niveau global, tout en prenant en compte le déploiement du flux gestuel à un niveau (in)ter)individuel. Le sémioticien évoque en effet au moins deux niveaux d'organisation morphologique :

Celui du danseur individuel, qui perçoit certaines formes musicales et les transcrit en geste corporels, puis celui du groupe collectif de danseurs (nous dirons par la suite le ballet, même s'il ne s'agit pas d'un spectacle, mais d'une danse rituelle collective par exemple) dont les évolutions d'ensemble vont refléter la forme musicale sur laquelle ils dansent. L'articulation entre ces deux niveaux d'observation soulève le problème théorique général des sciences morphologiques : celui des niveaux hiérarchiques d'organisation, rencontré en linguistique (la "double articulation"), en biologie et dans maintes disciplines de la physique macroscopique. Pour articuler ces deux niveaux, je proposerai ici le modèle du champ générateur, inspiré de la théorie des champs en physique (Thom, 1990, p. 121)

Les suggestions thomiennes s'avèrent fructueuses pour une approche sémiotique de la danse à même de tenir ensemble un *déploiement syntagmatique* (cf. De Luca, 2016) de l'interaction dansante et une dynamique globale *sémiogénétique* d'émergence et de développement de la signification sur plusieurs stades et plans expressifs du sens. Signalons notamment certains points qui nous semblent cruciaux :

- i. La conception de la danse en tant que forme globalement entendue, permet de rendre compte de plusieurs dimensions de sa manifestation, telles la dimension esthétique et sensori-motrice (intervenant notamment dans l'activité corporelle pro-

2. Les recherches sur la danse folklorique d'Anca Giurcescu, successives à la contribution figurant dans le numéro de *Langages* de 1968, n'ont pas eu de véritable résonance sémiotique, mais elles ont contribué à l'avancement des études ethno-choréologiques, englobées en France dans l'ethnomusicologie. Par ailleurs, soulignons également que la seule autre référence à la danse de la même époque est l'ouvrage de Paul Bouissac *La mesure des gestes*, datant de 1973. Il faudra attendre l'année 1987 pour qu'une autre étude sur la danse voit le jour, à savoir l'ouvrage de Vera Maletic *Body - Space - Expression The Development of Rudolf Laban's Movement and Dance Concepts* qui, par contre, ne se réfère, comme récite le sous-titre, qu'à l'architecture théorique de Rudolf Laban et non pas à une réflexion globale sur la danse.

duisant les gestes et dans la relation avec la forme musicale), mais aussi une dimension pratique et une dimension à la fois perceptive et culturelle à la base de la propagation de la danse. Autrement dit, cette conception de la danse permet de l'interroger à la fois en tant que forme porteuse de sens en termes, par exemple, culturels et identitaires et par rapport aux spécificités (gestuelles) qui différencient chaque danse ;

- ii. Par conséquent, les préoccupations relatives à la segmentation, à la description ou à la notation du mouvement se voient remises en perspective et peuvent être interrogées en tant que déploiements de la forme dansante à d'autres niveaux de pertinence pouvant entrer à plusieurs titres en relation avec les gestes concrètement effectués, une relation dont il s'agit évidemment de rendre compte ;
- iii. Ainsi, la double articulation entre champ global et singularités (inter)individuelles, permet d'identifier un seuil minimal d'actancialisation mais, en même temps, d'introduire d'autres paramètres d'observation et de description de la globalité de la dynamique qui ne relèvent pas que de la simple interaction corporelle, étant plutôt attribuables à la *scène pratique* constituée (cf. Fontanille 2008) ;
- iv. Bien qu'il utilise le terme ballet, l'exemple de Thom est l'un des quelques rares exemples qui, précisément, ne se réfèrent pas au ballet : cela présuppose de concevoir les effets esthétiques des danses par-delà les clivages courants, dont notamment l'opposition folklorique-artistique ;
- 1. En revanche, un point problématique concerne la relation avec la forme musicale qui, pour Thom, semble primer sur la forme dansante, cette dernière devant s'ajuster à celle musicale. Néanmoins, une remarque de ce type permet, par contraste, de détailler précisément les spécificités globales de chaque danse qui modulent ce rapport de dépendance unilatérale ;

Un dernier point, que Thom ne manque pas de relever, concerne la hiérarchisation de l'organisation des niveaux d'observation. Or, à la lumière des implications et des ouvertures que l'on vient de suggérer, le problème que Thom soulève implique à la fois la possibilité et la nécessité de restituer des macrosyntaxmatiques capables d'articuler les passages entre d'un côté, formes et figures gestuelles et, d'un autre côté, entre les déploiements de la forme globale à différents niveaux. Cela déborde, pour ainsi dire, le projet thomien ; néanmoins, il s'agit d'une suggestion assez proche de la démarche et de l'héritage structuraliste qui sera pleinement développée par le modèle fontanillien englobant différents niveaux de pertinence pour le plan de l'expression.

2.3 L'iconicité et l'interaction en tant que problématiques générales dans l'étude de la danse

A partir des remarques de René Thom sur la danse se dégagent, comme on l'a vu, au moins deux problématiques très générales qui ont été reprises par d'autres sémioticiens, à savoir celles de l'*iconicité* et de l'*interaction*. En premier lieu, il est utile de rappeler qu'il s'agit encore une fois de problématiques et de perspectives d'investigation qui ne se réclament pas en tant que telles et qui ne constituent nullement un programme unitaire de recherche sémiotique sur la danse. Les axes identifiés résultent d'une opération d'extraction effectuée à partir de références textuelles disséminées dans les parcours scientifiques de deux auteurs en particulier, à savoir Göran Sonesson, relativement à l'iconicité, et Éric Landowski par rapport à l'interaction. Tout d'abord, il faut souligner que, aussi bien chez Sonesson que chez Landowski, la danse ne constitue pas un objet théorique et/ou d'analyse *stricto sensu*, et ce malgré le propos énoncé par le sémioticien suédois en ouverture d'un texte consacré en détail à la danse. D'une manière générale, on peut affirmer que la danse est abordée par l'un et par l'autre dans les termes suivants : a) à l'aune de la gestualité et dans le cadre d'une pensée plus vaste sur l'iconicité chez Sonesson ; b) comme cas emblématique d'une présence *contagieuse* et de l'ajustement intersubjectif chez Landowski. En dépit de leur distance théorique, les deux propositions s'inscrivent idéalement dans le tournant phénoménologique et sensible de la sémiotique des années 1990.

2.3.1 L'iconicité chez Sonesson

Le sémioticien suédois part du constat qui représente le *leitmotiv* de la relation entre danse et sémiotique en affirmant que « la sémiotique de la danse, à mon avis, existe à peine, et pourtant elle a droit à l'existence » (Sonesson, 2009, p. c 2) ; ensuite, il reconnaît d'une manière générale que la danse est « certainement une affaire de significations » (Sonesson, 2009, p. c 2). Par conséquent, il s'agira pour Sonesson de « découvrir quelle est la manière spécifique dont la danse organise ses significations » (Sonesson, 2009, p. c 2). Pour ce faire, il pointe du doigt la question du caractère présumé linguistique de la danse, dont il s'affranchit en reléguant ce caractère au rang de métaphore doxique :

Une expression telle que « le langage de la danse » ne risque pas seulement de confirmer la thèse de l'impérialisme linguistique, selon laquelle toutes les ressources sémiotiques fonctionnent de la même manière que la langue (verbale). Le résultat en est également une occultation du caractère spécifique de différentes ressources sémiotiques et de mode de signification (Sonesson, 2009, p. c 2)

Dans la perspective adoptée par Sonesson, ce type de considération dérive de la difficulté à la fois théorique et méthodologique d'appliquer à la danse le modèle déjà évoqué de la double articulation du signe linguistique, à savoir la difficulté d'effectuer une distinction claire « entre les unités porteuses de signification et celles qui servent seulement à séparer des significations » (Sonesson, 2009, p. c 3). Qui plus est, cette difficulté est dictée également par le caractère proprement iconique de la danse qui, de ce fait, se rapprocherait plus du domaine des images que de celui de la langue. Le projet d'établissement d'une sémiotique de la danse est dès lors sous l'égide d'une plus vaste réflexion sur la gestualité et sur l'iconicité. Néanmoins, Sonesson débute sa réflexion précisément avec l'installation minimale de la distinction entre expression et contenu, permettant de distinguer « les gestes qui font partie du contenu de la danse, par exemple dans un ballet (et qui pour autant sont des composants de l'action représentée) et les mouvements qui sont spécifiques à la danse » (Sonesson, 2009, p. c 3). L'argumentation se poursuit avec l'installation de correspondances catégorielles entre certains types de gestes – dont les catégorisations procèdent des relations entre gestes et activité langagière – et les gestes de la danse qui, pourtant, ne sont pas définis en eux-mêmes. En particulier, il est affirmé que – et c'est précisément ce qui ouvre la problématique de l'*iconicité* de la danse – les gestes de la danse peuvent être rapprochés des types de gestes dont la fonction est non-représentative, bien qu'une relation de similarité puisse tout de même être identifiée. Finalement, il semblerait que, à ce stade de la réflexion, ce qui avait été auparavant nié – une caractérisation linguistique des gestes – se voit en définitive confirmé à travers la subsumption des gestes de la danse à un modèle gestuel de type linguistique. En revanche, le sémioticien reprend la distinction greimasienne entre geste et pratique, en soulignant comment elle soit trompeuse, dans la mesure où « la danse est également un genre de pratique - et ceci, de deux façons : elle représente des pratiques aussi bien que les gestes – et elle a sa propre pratique » (Sonesson, 2009, p. c 7), une intuition qui n'est pas pourtant développée dans la suite du texte. Ces remarques se relient chez Sonesson au problème de la spectacularisation de la danse qui à son tour renvoie au problème de la représentation. C'est à ce propos qu'il introduit la distinction entre *iconicité primaire* et *iconicité secondaire*. L'*iconicité primaire* serait :

L'expérience d'une similarité [qui] nous amène à la découverte de la fonction du signe (par exemple dans le cas des images), et l'*iconicité secondaire*, lorsque ce n'est que parce nous reconnaissons la présence d'une fonction de signe et identifions les aspects auxquels elle s'applique que nous pouvons découvrir la similitude (Sonesson, 2009, p. c 15)

En revanche, la danse relèverait de l'*iconicité se-*

condaire, puisqu'elle « ne représente pas d'une manière immédiate et évidente certains phénomènes ou certaines activités dans la réalité. Elle partage plutôt certaines caractéristiques abstraites avec une classe indéterminée et pas clairement délimitée de ces phénomènes et ces transactions » (Sonesson, 2009, p. c 16). Dès lors, ce serait précisément le caractère *second* de la danse qui permettrait de rendre pertinents des éléments qui à la rigueur ne fonctionnent pas en tant que représentations. Comme l'affirme Sonesson :

Nous avons vu que la danse contient des significations de différents genres, mais aucune de ces significations n'est en position dominante : c'est dans les valeurs plastiques spécifiques des schémas de mouvements [...] que résident les significations propres à la danse. Ce fait nous place devant une tâche d'analyse énorme, comparable à l'élucidation de la couche plastique, non représentative des images [...] il s'agit de donner expression aux valeurs gestuelles et de fournir des concepts à ce qui est communiqué au moyen de la couleur, de la forme et du mouvement (Sonesson, 2009, p. c 17)

Cette vision ouvre la voie à une redistribution différente de la relation entre expression et contenu par rapport aux gestes et aux figures de danse et pose, en filigrane, la question d'une éventuelle sémiose de type semi-symbolique suivant laquelle la danse pourrait fonctionner. Cependant, la question de l'*iconicité seconde* de la danse, ainsi posée, engendre une circularité entre l'*explicans* et son *explicandum*. A bien regarder, si l'on suit l'hypothèse de la distinction entre *iconicité primaire* et *secondaire*, qu'il s'agisse ou non de danses traduisant plus ou moins explicitement des objets textuels (une dramaturgie écrite, mais aussi une chorégraphie déterminée), toute danse nécessite des *tiers*, d'autres éléments qui permettent et garantissent par le même coup la reconnaissance de gestes dansants et leur valeur en tant que porteurs de significations.

2.3.2 L'interaction chez Landowski

Parmi les ordres différents qui exploitent, en les transformant, les significations dont les gestes peuvent être investis, figure précisément la dimension d'interaction que toute danse comporte, ainsi que ses articulations, à savoir la dimension intersubjective et celle de la socialité et de la collectivité de la pratique qui englobent l'interaction corporelle de la danse.

Dans ce cadre, revient à Éric Landowski l'élaboration d'un modèle théorique et méthodologique dont la danse globalement entendue constitue un cas *emblématique*. La proposition landowskienne, fort heuristique, est mise en œuvre à travers l'élargissement du modèle et du régime de l'action sous-tendus dans l'édifice narratif greimasien et dont les grandes lignes sont constituées respectivement par les notions : i) d'*union* et de *contagion*, pour ce qui concerne le modèle

de relation entre *sujets* - soient-ils animés ou inanimés -, l'accent étant mis sur leur *présence* sensible et sur leur statut de *corps éprouvant* et *interagissant*, ii) d'*ajustement*, pour ce qui concerne ce régime particulier d'interaction qui ne relève pas de la *manipulation*, mais qui présuppose, en revanche, « une morale (ou plutôt une *éthique*) de l'interaction, [...] [qui] a pour horizon de référence le respect de l'autre comme sujet, et, d'un point de vue syntagmatique, l'« *accomplissement mutuel* » des sujets dans l'interaction » (Fontanille, 2005, *Avant-propos*). En dépit d'un positionnement épistémologique clair par rapport à la construction de son modèle de l'interaction, « il n'est pas exclu » - admet Landowski - « qu'[elle] [...] paraisse par certains côtés constituer une reprise partielle de certains thèmes déjà apparus dans les années 1980, au moment où s'est esquissé, justement, ce dernier projet, celui d'une reformulation de la sémiotique de Greimas en termes 'catastrophistes' » (Landowski, 2005, p. 93).

A la différence du mode de la manipulation qui organise les relations (les variations opérées sur la catégorie de la jonction) entre un sujet et un objet de valeur, nombre d'interactions manifestent une perméabilité des sujets mêmes pendant l'interaction, une perméabilité qui les modifie et qui rétroagit en cours de processus sur la nature même de l'interaction. Dès lors que l'on tient compte de la dimension corporelle des sujets, il en découle : i) un rapprochement entre lesdits moments de la *compétence* et de la *performance* - dans l'acception de la sémiotique narrative - puisqu'une compétence, entre autres proprement *esthétique*, ne peut être acquise que par et dans l'interaction avec autrui et ii) par conséquent, une reconsidération du sens en tant que co-construction émergente dans l'interaction, dont les valeurs locales peuvent être stabilisées ou, au contraire, être mises en danger lorsqu'elles circulent ou sont captées par d'autres régimes d'interaction. A ce propos, Landowski résume clairement cette différence entre les modes de relation précédemment évoqués que l'interaction dansante exhibe sans équivoque :

Si je veux, en dansant, interagir avec l'autre d'une manière qui fasse vraiment sens en mon propre corps, il ne suffira pas que j'attende de l'autre qu'il suive correctement les « pas » codifiés de la danse que nous dansons. Si tel était le cas, je ne parviendrais au mieux qu'à me joindre avec une sorte d'« objet dansant » [...] un programme générique prédéfini, celui, par exemple de la « valse » : autant dire que je danserais en ce cas plutôt avec un automate [...] En revanche, si j'aspire [...] à une relation sensible créatrice de sens et de valeur, il faudra en premier lieu que je fasse moi-même en sorte que mon partenaire puisse [...] s'exprimer à son gré [...] le traiter, sur le plan gestuel et somatique, comme un véritable co-énonciateur (Landowski, 2004, p. 28)

Dès lors, s'il n'y a plus à différencier - comme Landowski semble le suggérer - entre théorie de la signification et dynamique de l'interaction, la danse,

en tant qu'emblème de l'interaction, constituerait véritablement une *sémiurgie* comme le voulait René Thom. En effet, selon Landowski, le caractère créateur de l'interaction réside - en séparant temporairement l'*action* de son préfixe *inter* - non seulement en la part de multiplicité évoquée par le préfixe, mais également en la part de l'action en tant que telle, conçue, suivant la formulation d'inspiration aristotélicienne, comme « l'actualisation conditionnelle de pures potentialités, autrement dit d'effets qui n'« existaient » auparavant qu'*en puissance* » (Landowski, 2004, p. 31). Cela pose cependant un problème quant à la manière de concevoir la relation puissance-action dans l'émergence du geste, une émergence qui se configure en même temps comme une reprise et comme une mise en variation des formes gestuelles.

En d'autres termes, la création qui a lieu dans l'interaction dansante serait toujours une *récréation* vécue dans l'interaction *comme si* elle était aurorale.

3 Syntagmatique et sémiogenèse, ou la suture entre forme et structure

Ces différentes remarques mettent en relief la nécessité de recoudre une pensée de la structure conçue comme une articulation entre des niveaux et des strates qui se superposent dans le déroulement observable des faits de sens - dans notre cas, l'interaction dansante -, avec une pensée de la forme en tant que processus d'émergence et de variation interne à ce même déroulement. A cet égard, il nous semble qu'une piste fédératrice puisse être bâtie moyennant l'imbrication entre deux approches récentes formulées en sémiotique et en sémio-linguistique, à savoir entre le modèle hiérarchique des niveaux de pertinence sémiotique/des plans d'immanence élaboré par Jacques Fontanille avec une préoccupation particulière envers le niveau des *pratiques*, et certaines suggestions issues de la théorie des *formes sémantiques* (Cadiot ; Visetti, 2001), provenant d'un paradigme de recherche qui promeut l'idée d'une anthropologie sémiotique continuiste, dynamiciste et d'inspiration phénoménologique.

La structuration d'un parcours de l'expression doit permettre de prendre en considération à la fois le cours d'action dans lequel des actes se produisent et se modulent, leurs stabilisations et les instances qui y sont impliquées sous de diverses formes et modalités. Dans cette perspective, la dimension *pratique* de la signification ainsi que le niveau des *formes de vie* acquièrent tous deux un rôle de premier rang. En particulier, le niveau de la pratique rendrait compte des possibilités d'action inscrites dans les corps-objets à partir des *modes et des champs du sensible* qui se dégagent de la constitution du corps en tant qu'opérateur de la sé-

miose, et le niveau des *formes de vie* garantirait à son tour la possibilité de reconstituer des configurations où une *perception culturalisée* se nourrit et se rebat sur une perception *naturalisée* (cf. Lassègue, 2005). Ainsi, la forme d'organisation hiérarchique et linéaire sous laquelle le parcours est présenté, pourrait être reconduite soit à des boucles circulaires ou spiraliqes, soit à une stratification de morphologies (cf. Bondi, 2011).

Dès lors que la dimension *en acte* de la production du sens est repensée comme le lieu de convergence, entre autres, de l'engagement corporel dans l'action, du déroulement d'un cours d'action tel qu'il est intersubjectivement construit, ainsi que de la stabilisation plus ou moins temporaire du sens dans un champ social, un appareillage théorique à même de penser l'émergence et le devenir des manifestations sémiotiques s'avère nécessaire. En d'autres termes, les exigences du repérage de formes, de figures et d'enchaînements *typiques* de la constitution de la médiation perceptive et corporelle, de l'expérience et de l'action, doivent être accompagnées par un dispositif qui puisse rendre compte de l'instabilité, de la variation du sens au moment même de sa production et de sa stabilisation.

Du côté de la théorie des formes sémantiques, le langage et la sémiose sont conçus, à l'instar de la perception *stricto sensu*, comme des activités de constitution d'un champ où des formes peuvent émerger. Du reste, cette idée n'est pas nouvelle et, au contraire, s'inscrit sous certains aspects dans la filiation saussurienne-hjelmslevienne, où la langue est assimilée à une forme. Cependant, un pas ultérieur est fait dans ce cadre théorique : dès lors que l'activité sémiotique est interprétée comme une activité de constitution de champs et des formes, c'est la manière même de concevoir la *forme* qui change radicalement. Celle-ci n'est pas appréhendée uniquement en fonction des relations spatiales-topologiques qu'elle affiche ou en tant qu'organisation méréologique d'un espace. L'enjeu théorique est de concevoir un modèle qui puisse tenir ensemble les différents chiasmes à l'œuvre dans la constitution du sens, à savoir ceux entre un pôle subjectal et un pôle objectal, entre intériorité et extériorité, entre dimension corporelle et intersubjective et normativité sociale, entre variation et différenciation, entre configuration et agitation du fond. Par conséquent, loin de tout projet formaliste, la forme est ici comprise à la fois en sa dynamique de constitution et en son expressivité ou, autrement dit, en ses degrés de différenciation manifestés.

Sans que l'on puisse rentrer dans les détails de ces deux propositions, considérons en guise de conclusion les apports spécifiques que chacune d'elles promet en vue d'une suture entre forme et structure. La proposition fontanillienne d'une démultiplication de plans d'immanence sémiotiques, parmi lesquels le niveau

des pratiques acquiert un rôle clé permet, quant à elle, de relever l'importance d'une syntagmatique de plans capable à la fois de rendre compte des spécificités de chaque grandeur sémiotique et de décrire les articulations et les passages respectifs entre un plan et l'autre. Les propositions qui se rattachent à la théorie des formes sémantiques soulignent davantage le caractère culturel de la perception des formes ainsi que le caractère perceptif de la sémiose à partir du rôle central revêtu par la notion de forme.

Finalement, s'il y a un *après* du structuralisme que l'étude de la danse met en exergue, celui-ci – nous semble-t-il – ne doit pas être conçu en les termes d'une discontinuité radicale par rapport aux premières tentatives d'investigation de la danse par le prime du modèle linguistique. En revanche, la succession des différentes approches de la danse – et par conséquent, ses retombées plus générales sur le sémiose – semblent autoriser une extension du *langagier* que la suture entre forme et structure est capable de thématiser théoriquement et de traduire par la mise en place d'outils méthodologiques hybrides. ●

Références

- Boivin, Aurélien ; Chamberland, Roger
1986. « Positions et engagements de la sémiotique : entrevue avec A. J. Greimas », *Québec français*, n. 61, p. 42-44. Disponible sur : <<http://id.erudit.org/iderudit/49887ac>>.
- Bondi, Antonino
2011. *La parola e i suoi strati. La semiotica dinamica di Louis Hjelmslev*. Rome/Acireale : Bonanno.
- Bouissac, Paul
1973. *La mesure des gestes. Prolegomènes à la sémiotique gestuelle*. The Hague-Paris : Mouton.
- Cadiot, Pierre ; Visetti, Yves-Marie
2001. *Pour une théorie des formes sémantiques. Motifs, profils, thèmes*. Paris : PUF.
- De Luca, Valeria
2016. « Les univers sémiotiques de la danse. Formes et parcours du sens dans le tango argentin ». Thèse de Doctorat en Sciences du Langage/Sémiotique, Université de Limoges. Disponible sur : <<https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01466263/document>>.
- De Luca, Valeria
2017a. « Gesture as a device for converging of sensory and semiotic modes and levels. The case of Argentinian

tango ». *Punctum*, n. 3/1, p. 57-75.

De Luca, Valeria

2017b. « Le tango argentin entre apprentissage et improvisation. Quel médium pour quel reenactment ? ». *Intermédialités - Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, Montréal, n. 28-29 (sous presse)

Fontanille, Jacques

2004. *Soma et séma. Figures du corps*. Paris : Mame & Larose.

Fontanille, Jacques

2008. *Pratiques sémiotiques*. Paris : PUF.

Fontanille, Jacques

2015. *Formes de vie*. Liège : Presses Universitaires de Liège.

Greimas, Algirdas Julien

1968. « Conditions d'une sémiotique du monde naturel », *Langages*, n. 10, p. 3-35.

Hjelmslev, Louis

1971. *Essais linguistiques*. Paris : Les éditions de Minuit.

Kristeva, Julia

1968. « Le geste, pratique ou communication ? » *Langages*, n. 10, p. 48-64.

Landowski, Eric

2004. *Passion sans nom*. Paris : PUF.

Landowski, Eric

2005. « Les interactions risquées ». *Nouveaux Actes Sémiotiques*, Limoges, n. 101-102-103.

Lassègue, Jean

2005. « Formes symboliques et émergence des valeurs - Pour une cognition culturalisée », *RSTI-RIA*, n. 1-2/, vol. 19, p. 45-55.

Proca-Ciortea, Vera ; Giurchescu, Anca

1968. « Quelques aspects théoriques de l'analyse de la danse populaire ». *Langages*, n. 10, p. 87-93.

Rosenthal, Victor ; Visetti, Yves-Marie

2010. « Expression et sémiologie pour une phénoménologie sémiotique ». *Rue Descartes*, n. 70, p. 24-60.

Sonesson, Göran

2009. « Au-delà du langage de la danse - les significations du corps. Quelques considérations au sujet d'une sémiotique de la danse ». *Degrés. Revue de Synthèse à Orientation Sémiologique*, n. 139-140, p. C1-C25.

Thom, René

1990. *Apologie du logos*. Paris : Hachette.

Données pour indexation en langue étrangère

De Luca, Valeria

Dance and semiotics : after the structuralism

Estudos Semióticos, numéro special (2017)

ISSN 1980-4016

Abstract: *In this paper, we would like to problematize the heritage of structuralism by the investigation of dance in semiotics. The different semiotic approaches to dance reflect a tension inside the structuralism between the notions of form and structure. Thus, we will try firstly to identify some specific problems raised with respect to semiotics by dance as a whole phenomenon. Secondly, we will review some suggestions which differ according to the criteria of definition of dance as a semiotic object, and to the analysis parameters. For each suggestion, we will aim at showing some problematic issues and the possible connections between each other. Finally, the reference to two recent suggestions belonging to different but complementary theoretical fields, will allow us to suture the notions of form and structure. By interlocking these suggestions, we will show that this kind of suture not only is fruitful in order to study dance, but it also represents the real heritage of semiotic structuralism at the present time.*

Keywords: *dance ; semiogenesis ; iconicity ; interactions ; form*

Pour citer cet article

De Luca, Valeria. Danse et sémiotique : après le structuralisme. *Estudos Semióticos*. [En ligne] Disponible sur: (www.revistas.usp.br/esse). Éditeurs du numéro: Valeria De Luca et Carolina Lindenberg Lemos. Numéro special, São Paulo, novembre 2017, p. 30-38. Consulté le "jour/mois/année".