Graphes et écritures

dimanche 29 décembre 2013, par Véronique Fabbri

Sommaire

- Ontologie et rythmes
- Notation et modernité en danse
- De la notation à l'œuvre

Le moment le plus remarquable dans l'œuvre de Goodman, *Langages de l'art*, c'est sans doute sa théorie de la notation ; c'est aussi une théorie de l'œuvre, une approche critique de l'ontologie – la construction de ce que j'appellerai une ontologie du singulier.

La danse joue un rôle décisif dans l'élaboration de ces deux aspects de la pensée de Goodman : « La possibilité d'une notation pour la danse a été l'une des questions initiales qui m'ont conduit à étudier les systèmes notationnels. [1] » Si cette question de la notation est décisive à propos de la danse, c'est que, tout comme pour la musique, c'est son existence et sa permanence qui sont en jeu. Le principe de la partition est une réponse à ce souci, et c'est une réponse qui se passe de toute pensée de l'essence. La permanence et la consistance d'une œuvre éphémère peuvent être pensées à partir de l'exécution réitérée d'une construction symbolique, la partition, qui note ses propriétés constitutives.

Des objections peuvent immédiatement s'élever : contrairement à la musique, la danse n'a jamais disposé d'un système de notation consensuel, mais de plusieurs, souvent jugés insatisfaisants pour des raisons diverses. Et surtout, la plupart des danseurs ne construisent pas leur œuvre sous forme de partition, quoique cela arrive. La notation serait plutôt l'affaire du notateur [2]. On peut cependant considérer que le notateur intervient activement dans la constitution de l'œuvre comme telle, dans la construction de sa permanence et de son identité.

Ontologie et rythmes

L'importance accordée par Goodman à la notation le conduit à partager les arts en deux régimes : arts autographiques et arts allographiques. Si on considère ce partage comme une classification qui se substituerait aux anciennes distinctions, arts du temps et arts de l'espace par exemple, il est clair qu'elle ne fonctionne pas plus que les précédentes. Ni la danse, ni l'écriture, ni l'architecture n'y trouvent véritablement leur place.

Les arts autographiques peuvent être définis comme des arts à une phase : la réalisation de l'œuvre n'est précédée d'aucune partition ; le procès de production est directement l'élaboration de l'œuvre. Si on y inclut la peinture et la sculpture, on voit que cette définition est déjà imparfaite, pour les bronzes en particulier. Les arts allographiques sont ceux qui comme la musique se présentent en deux phases, écriture de la partition, exécution de cette partition. L'écriture – entendue comme l'ensemble des arts littéraires – comporte, elle, ces deux aspects en une seule phase, elle est en

même temps notation et écriture. Quant à la danse, comme on l'a dit, elle se passe souvent de la notation. Enfin, l'architecture procède bien à partir de plans mais, d'une part, ces plans laissent souvent de côté ce qui relève de la construction, pourtant déterminante, et ils donnent souvent lieu à la réalisation d'une seule œuvre.

Ce partage des arts est donc plutôt la distinction de deux régimes de l'art, auxquels peuvent successivement appartenir les différents arts mentionnés. Le régime autographique met l'accent sur le procès historique de production : la relation d'un sujet à une activité téléologiquement orientée, conformément à l'ontologie aristotélicienne qui fonde sa théorie de l'art en général. Le régime allographique jette les bases d'une toute autre ontologie de l'œuvre : l'œuvre trouve son identité et sa permanence dans le fonctionnement d'un système symbolique qui peut être noté et conservé, rejoué par des acteurs et maîtres d'œuvre différents, la partition.

À ce système, on peut donner la consistance d'un schème, mais ce schème doit être compris comme une forme démocritéenne, comme rythme. Benveniste, dans son article consacré au rythme dans son expression linguistique, distingue le « schèma » – qui est une forme fixe, réalisée dans une position stable – du rythme, qui « désigne la forme dans l'instant qu'elle est assumée par ce qui est mouvant, mobile, fluide, la forme de ce qui n'a pas de consistance organique : il convient au *pattern* d'un élément fluide, à une lettre arbitrairement modelée, à un péplos qu'on arrange à son gré, à la disposition particulière du mouvement ou de l'humeur » [3]. La partition n'est pas un schème intentionnel qui trouverait sa réalisation dans une matière, comme une sorte d'incarnation de l'idée initiale. Ce schème a plutôt la consistance d'une forme symbolique qui est toujours réarticulée dans son exécution à d'autres systèmes symboliques.

En danse, la partition note en général les moments d'une série de mouvements, tracés, pas, gestes. Son rôle est de saisir les points d'articulation d'un mouvement qui paraît continu ; elle constitue, en partie arbitrairement les « caractères » d'une danse qui serviront à son écriture, au sens fort évoqué plus haut, écriture qui inclut le « script », les indications de qualités, et tout ce qui fait une danse, costumes, corps, décors ou agencement de l'espace scénique. Dans un article consacré à Schlemmer, j'avais insisté sur la manière dont le costume constitue lui-même un système articulé en marques et caractères et comment il modifie la construction du mouvement : « On donne un gant rouge à la main gauche d'une silhouette uniformément blanche. Aussitôt l'accent s'y trouve porté, non seulement de façon optique, mais comme un moment du sensible : l'équilibre corporel et psychique est déplacé. Un bas vert donné à la jambe opposée donne un accent nouveau, qui entre en relation avec le gant rouge selon un axe de direction déterminé et provoque de nouvelles complications. [4] » Il en va de même du masque, dont nous pouvons voir l'importance chez Schlemmer, chez Wigman (cf. infra) et… chez Goodman lui-même dans la performance à laquelle il contribue, *Hockey Seen : A Nightmare in Three Periods and Sudden Death* [5].

Si la partition assure à l'œuvre une identité et une permanence, ce n'est donc pas à la façon d'une essence : l'œuvre qui en est la réalisation possède une autre dimension, non plus seulement symbolique mais esthétique. Pour les arts allographiques comme pour les arts autographiques, les qualités esthétiques se découvrent dans la réalisation et la présence sensible de l'œuvre. Le fonctionnement esthétique se définit à partir de symptômes plutôt que de critères. Il semble même que ces symptômes se définissent à rebours des caractères de la partition : densité syntaxique et sémantique, contre disjointure syntaxique et sémantique, saturation et prolifération des caractères, contre sélection des caractères significatifs, enfin, exemplification (ou présentification) contre notation et abstraction. Pourtant, cette densité est elle-même définie comme une forme spécifique

de fonctionnement symbolique, en ce qu'elle articule plusieurs systèmes symboliques. De la disjointure sémantique à la densité du sens, la différence est de degré, ou, pourrait-on dire de complexité. Toute œuvre réarticule une série d'agencements à plusieurs autres : l'invariant est principe de variation ; il est modifié, modulé par d'autres éléments qui acquièrent à son contact le même mode d'existence que lui. Mais ces différents éléments ont la valeur d'accents rythmiques, qui prennent cette valeur en s'additionnant, se cumulant pour former des points d'intensité.

Il n'est pas nécessaire que la partition ait été notée préalablement pour qu'elle soit déterminante : une œuvre véritablement écrite suppose toujours ce double système de discrimination entre les caractères et de réagencement du discontinu au continu. Elle résulte d'une tension entre effacement et supplémentation, comme le souligne la logique des diagrammes analogiques ou digitaux, que nous ne pouvons ici qu'évoquer. Il conviendrait cependant d'engager sur ce point une lecture précise de la relation que les graphes et diagrammes goodmaniens entretiennent avec la double fonction du diagramme chez Deleuze, chez Châtelet, et des graphes chez Valéry.

Notation et modernité en danse

Si la notation est bien l'indice d'un changement de régime de l'art, alors, l'importance prise par la notation de la danse chez Laban doit être particulièrement significative de la modernité qu'il entend construire pour la danse. Ce n'est donc pas un hasard non plus si Goodman s'arrête tout particulièrement sur les principes de cette notation, laissant de côté de plus anciens systèmes comme la notation Feuillet.

La notation Feuillet est en partie figurative, de l'ordre du graphe plutôt que de l'écriture. La partition reproduit l'espace de la scène et la figure des tracés, des déplacements. Elle parvient toutefois à une décomposition plus abstraite du mouvement dans l'analyse des pas et comporte ainsi une dimension alphabétique. La kinétographie de Laban semble, elle, viser d'emblée le mode de fonctionnement d'un alphabet. Elle se construit à partir de l'analyse du mouvement en éléments minimaux, a-signifiants, tout comme les caractères de l'alphabet et dénote les mouvements et déplacements par la combinaison de ces caractères.

Le principe de cette notation correspond aux exigences d'une notation alphabétique mais se distingue de ce que l'on nomme aussi « écriture » : l'agencement d'un discours, ou d'une danse, ce que l'on sous-entend lorsque l'on parle de choré-graphie. On a vu que l'écriture ainsi entendue n'est que partiellement une partition. Elle est partition au sens où elle repose sur la notation alphabétique, mais elle n'est pas simplement une notation, dans la mesure où ce qui est noté, c'est un discours porteur d'une signifiance. Toute la difficulté de la théorie de la notation chez Goodman tient dans cette distinction.

La partition, comme notation, consiste dans une double articulation syntaxique et sémantique. L'articulation syntaxique consiste dans le fait de définir les caractères de telle façon qu'une marque de caractère puisse être attribuée soit à un caractère soit à un autre, de façon discriminante. En musique, la notation satisfait d'abord au réquisit de disjointure syntaxique : les notes sont suffisamment disjointes pour qu'on puisse leur faire correspondre des marques discriminables. À cette première articulation, il faut en ajouter une autre : la disjointure sémantique. L'écriture d'une note permet de déterminer ce qu'il faut jouer, un agencement particulier des sons. Elle définit une « classe de concordance » : l'ensemble des exécutions de la partition. Ainsi définie, la notation

ressemble à un alphabet mais pas à une langue naturelle. La double articulation définit chez Saussure des unités signifiantes, et ces unités ne sont pas absolument disjointes, au sens où plusieurs significations peuvent correspondre à un même signe. En matière de notation, la sémantique consiste dans le fait de se référer à un geste ou un son, indépendamment de sa signification et indépendamment du sens produit par l'œuvre elle-même. En quoi une sémantique qui ne se réfère qu'à une exécution peut-elle être nommée sémantique ? S'agit-il d'une analogie ? Le fait de « se référer à » est une structure du sens et se retrouve dans la notation : elle se fonde ainsi principalement sur la dénotation. Mais la référence ne suffit pas à définir le sens qui suppose un processus d'énonciation, une relation à un sujet. La notation labanienne répond bien aux réquisits d'une notation : cela signifie-t-il qu'elle congédie tout sens, trouvant dans cette abstration une figure décisive de sa modernité ?

Goodman insiste, comme on l'a vu sur l'importance de la danse dans sa théorie de la notation. Pourtant, les pages qu'il consacre à la notation Laban sont courtes et très elliptiques. La disjointure syntaxique ne semble pas faire problème. Laban a suffisamment distingué les éléments qui doivent être notés pour que les marques ou signes puissent eux aussi être distingués (pas, directions, positions). Plus difficile est la question de savoir si ces marques ou signes suffisent à déterminer clairement quel acte doit leur correspondre. Les directions que peuvent prendre un mouvement sont infiniment modulables. Comment noter une direction intermédiaire ? Il est intéressant de voir, comme le souligne Goodman, que la notation retenue pour la direction ressemble à s'y méprendre à celui de la position des aiguilles d'une montre. On indique ainsi huit directions possibles à partir d'un point. Les directions intermédiaires sont notées comme intermédiaires et l'ensemble des directions se réduit à seize. Comme pour les marques de temps, on suppose qu'il n'est pas utile d'aller en deçà d'un certain fractionnement. Il y a donc bien disjointure sémantique au sens où une figure suffit à déterminer quelle direction doit être prise, laissant de côté les subtiles variations qui peuvent avoir une valeur esthétique, mais aucune importance du point de vue de la fidélité à la partition et au projet.

Un tel système notationnel semble définir le mouvement dansé selon les principes d'un mouvement mécanique ; tout comme un piano mécanique pourrait interpréter une partition transférée sur un papier perforé.

Toute partition comporte, outre les indications fondamentales pour l'exécution des sons ou des mouvements, ce que Goodman appelle une « mise en partition ».

En musique, tout ce qui indique des variations dans l'exécution comme celles qui prescrivent un tempo, une manière de fluer, une intensité, les *legato*, *fortissimo*, etc. s'indique en marge de la partition, comme ce qui peut diriger l'exécution afin de lui conférer une valeur expressive. Il est clair que ces indications sont liées aux émotions, au sens que l'on veut conférer à une mélodie ou à un mouvement. Elles sont susceptibles de variations qui ne sont pas notées et comme telles elles n'appartiennent pas à la partition, elles peuvent conduire à une interprétation qui fait sortir l'exécution de la partition elle-même. Par exemple, le tempo d'une pièce de Bach peut aussi modifier radicalement sa perception en rendant indiscernable ce qui était clairement disjoint.

Ces indications relèvent plutôt du script que de la notation proprement dite. Le script est une notation disjointe syntaxiquement, mais pas sémantiquement. La notation d'un discours est un script : elle permet de noter clairement des unités phonétiques distinctes par des caractères

d’écriture ainsi disjoints. Mais les signes auxquels elle fait référence ne sont pas eux-mêmes suffisamment discriminés : un même signe peut avoir plusieurs significations et un même script plusieurs sens.

Il est intéressant de voir que la prise en compte du sens dans une partition conduit à mettre en question la disjointure sémantique. Là où il y a disjointure sémantique, il n’y a pas de place pour l’interprétation proprement dite, on peut rester dans l’exécution. Là où il y a interprétation, il n’y a plus l’assurance d’une identité de l’œuvre. « Un remède possible, note Goodman, consisterait à restreindre très sévèrement et de manière appropriée les mots ou les images admis. [6] »

Il y a là une approche radicalement différente de celle que propose Benveniste à propos des langages de l’art. Benveniste maintient la thèse que seul le langage verbal possède une double articulation sémiotique et sémantique. La musique ne constitue pas un langage, dans la mesure où les unités constituées à partir des sons dans la gamme ne sont pas dotées de significations ; elles sont combinables simultanément et syntaxiquement, sans grammaire et sans principe de sélection paradigmatique. Il y a bien une disjointure syntaxique, des caractères discriminés pour des unités de sons, mais pas de sémiotique [7]. Mais cela n’exclut pas qu’il y ait signifiance ; cette signifiance toutefois ne pourra se préciser que dans l’interprétation, en relation avec le langage, comme interprétant. La signifiance dans le langage au contraire s’articule selon deux modes, sémiotique et sémantique et seul le sémantique « se réfère à » une situation et un sujet. C’est la coexistence de ces deux modes de fonctionnement qui permet le choix des mots et de la syntaxe en fonction du sens, et qui fait la caractéristique et la suprématie des systèmes linguistiques sur les autres systèmes sémiotiques et les arts.

La théorie des langages de l’art chez Goodman opère une réduction du sémantique à la seule dénotation, lorsqu’il s’agit de penser le principe de la notation : celle-ci consiste dans le fait de dénoter, ou de noter un geste, un son, au moyen d’un caractère, indépendamment de tout signifié.

S’agit-il d’une suspension de la question du sens qui serait essentielle à une pensée de l’art et de l’œuvre ?

La partition ne constitue pas encore l’œuvre : l’œuvre en danse comme en musique dans son passage à la scène ou à la salle, tient compte des indications présentes dans le script, qui suppose l’usage d’un système linguistique, un langage qui produit du sens. Ce passage de la notation et du script à l’œuvre n’est pas livré à la seule intuition. Il suppose une construction et une évaluation de ce qui peut être conforme ou non à la partition. Au lieu d’une présentation directe et non analytique de l’œuvre sur scène – comme on imagine que c’est le cas pour l’improvisation, elle permet de mettre en évidence le caractère construit de l’œuvre dans sa présentation même.

De la notation à l’œuvre

Le parcours de Goodman dans *Langages de l’art* est tout entier tendu vers cette idée d’une rationalisation possible de l’expérience esthétique, fondée sur la mise en évidence du caractère construit de l’œuvre dans son rapport au langage ; une esthétique fondée sur une poétique, au sens valéryen. Comme toute poétique, celle-ci est présente dans l’œuvre même, dans la précision et la délicatesse de son fonctionnement.

L’œuvre n’est donc pas la présentation sensible d’un concept, mais l’agencement d’une partition (existante ou possible) selon une interprétation. Les relations inter-symboliques se substituent aux concepts : une représentation n’est pas une image, mais elle mobilise les propriétés de l’image selon un fonctionnement symbolique complexe, qui va de la dénotation à la métaphore, en passant par l’exemplification. C’est comme si la complexité des systèmes linguistiques était réintroduite à partir d’une première phase de réduction. La théorie de ce double mouvement est proposée dans l’analyse du fonctionnement des diagrammes et des graphes. Mais on peut ici l’exemplifier à partir de la danse.

Le principe de cette sémantique construite peut en effet être éclairci par l’analyse de la sémantique gestuelle.

Goodman insiste sur l’absence de relation « motivée » entre le geste et l’émotion. Certains gestes fonctionnent comme des mots, ils dénotent (le refus, l’hommage…). D’autres semblent exprimer une émotion, mais il n’y a, entre le geste et l’émotion, ni relation causale, ni relation de ressemblance. C’est la culture ou l’éducation qui conduisent à associer spontanément certains gestes à certaines émotions. L’intérêt de la remarque vient de ce qu’elle est associée à un texte de Doris Humphrey qui souligne que les postures qui paraissent les plus naturelles et presque animales (la séduction, l’effroi) doivent être reconstruites dans la danse [8]. L’expression doit être conçue comme l’exemplification métaphorique de ce qui est dénoté comme triste ou gai : un geste expressif est l’exemplification métaphorique de ce qu’il exprime. Cela veut dire d’abord que la propriété appartient au geste, non à celui qui le fait, que le geste est dit « léger » s’il exprime la légèreté ; mais que cette propriété est acquise, qu’elle ne peut lui appartenir naturellement, seulement métaphoriquement. Ce qui est littéralement léger, c’est un corps, pas un geste. C’est par le transfert des propriétés qui caractérisent un corps léger à un geste que celui-ci peut être dénoté comme « léger » et qu’il exemplifie la légèreté. La théorie de la métaphore est un des moments les plus importants de l’œuvre de Goodman : la métaphore n’est jamais simplement une image mais le transfert d’un ensemble d’étiquettes à un autre domaine. Par exemple la gaieté ne s’exprime pas directement par un sourire, elle peut, pour un visage, se déployer en un ensemble de signes qui dénotent ordinairement la gaité. Parler d’une toile gaie, ce n’est pas la comparer à un sourire, mais y repérer le transfert d’une série de marques, en elles-mêmes non expressives, mais associées culturellement à la gaité et qui se recomposent ou se réagencent dans un autre système symbolique.

Sur ce point, la notation labanienne de l’effort, ou des qualités de mouvement, distincte de la kinétographie, peut nous éclairer un peu. La notation des qualités de mouvement repose sur le principe de la métaphore tel qu’il est analysé par Goodman. Un corps léger peut voler ou peut être « épousseté » ; mais il n’est pas nécessaire, ni suffisant d’actionner les bras pour avoir l’air de voler, ni de faire semblant d’épousseter pour évoquer la délicatesse. En revanche, on peut analyser la qualité des mouvements de voler ou d’épousseter très rigoureusement en discriminant les facteurs qui doivent être pris en compte (envers le poids, l’espace, le temps, le flux). On obtient ainsi la notation des composantes d’une gestuelle qui peut s’approprier ces qualités selon un agencement qui lui est propre [9].

L’expression est une composante essentielle de l’art de la danse mais il s’en faut que tous les gestes et mouvements soient expressifs. Les gestes dans la danse peuvent fonctionner comme des mots, des verbes qui dénotent, ou bien exemplifier et exprimer. Inversement, le maître de gymnastique exemplifie le plus souvent ce qu’il prescrit ; le mime dénote et parfois seulement exemplifie [10]. L’expression est toutefois étroitement associée au schéma notable d’un geste ; ce schéma en rend

compte suffisamment pour que l'émotion en soit indissociable :

> L'acteur ou le danseur ou le spectateur remarque quelquefois et se rappelle le sentiment d'un mouvement plutôt que son schéma, pour autant qu'on puisse réellement distinguer les deux. Dans l'expérience esthétique, l'émotion est un moyen de discerner quelles propriétés une œuvre possède et exprime. [11]

Inversement, si l'émotion peut fonctionner comme une notation, une marque mémorielle, c'est qu'elle a été associée à un schéma analysable. « Que des gestes puissent être cités » est un des principes de l'art de Brecht. Il suppose, jusque dans l'improvisation et la recherche d'un geste, la conscience analytique de ses caractéristiques motrices ou expressives. C'est ce qui le rend citable, appropriable ou réappropriable, et signifiant.

Un retour au texte de Goodman sur la métaphore permet de préciser ce qui est en jeu ici :

> Là où l'organisation par un schème immigrant coïncide avec une organisation qui est déjà autrement réalisée dans le nouveau règne, l'unique intérêt de la métaphore réside dans la manière dont cette organisation se trouve ainsi mise en rapport avec l'application du schème dans son règne d'origine et parfois avec ce qu'exemplifient les étiquettes du schème. Mais là où il en résulte une organisation inaccoutumée, de nouvelles associations et distinctions se constituent aussi à l'intérieur du règne de transfert ; et la métaphore porte d'autant plus que celles-ci intriguent davantage et ont plus d'importance. [12]

L'exemple du geste léger permet dans un premier temps de comprendre de quoi il s'agit : si le geste « évoque » la légèreté, voire, plus précisément, l'époussetage, il renvoie au domaine ordinaire auquel il emprunte certaines de ses composantes ; il peut très vite devenir dénotatif (mouvement d'écarter de la main, d'envoyer ailleurs avec désinvolture). S'il articule ces composantes dans un agencement plus complexe, il peut contribuer à créer un personnage ou une allure étrange et intrigante. L'œuvre prend corps lorsqu'elle n'est plus seulement la réalisation d'un schéma gestuel, postural, du tracé d'un déplacement, mais lorsqu'elle intègre suffisamment d'éléments étrangers de telle façon qu'ils rendent le mouvement à la fois énigmatique, étrange, et inconcevable sans cette étrangeté. Il faut que le corps étranger y trouve sa place sans être à proprement parler « incorporé ». Certains de ces éléments peuvent être notés comme des composantes qualitatives du mouvement lui-même mais, le plus souvent, ils naissent de la rencontre entre déplacements, corporéité singulière, costumes, musique, etc.

On peut exemplifier cette idée de façon plus approfondie à propos d'une des icônes du discours théorique sur la danse, *Hexentanz* de Mary Wigman, si souvent citée et analysée que nous pouvons nous appuyer sur certaines de ces analyses, en particulier celles qu'en propose Dominique Brun. Mais c'est en recourant aux notions proposées par Goodman que nous pourrons mettre ces dernières à l'épreuve.

La fameuse danse de la sorcière exprime une forme de sauvagerie et de force ; et sans doute cette

impression est-elle conditionnée par une culture, une certaine idée de la danse ici prise à contrepied. L'étrangeté de la danse provient aussi en partie du statut même du document qui fait resurgir longtemps après la corporéité d'une danseuse disparue.

La musique joue un rôle déterminant dans ce sentiment de sauvagerie et de force : si on coupe le son, la danse perd en vigueur. Mais on sait que ce solo a été composé sans musique dans un premier temps. Mary Wigman parle de rythmes qui naissent du corps lui-même et qu'il faut apprendre à ordonner [13]. La musique qui est utilisée dans la version filmée repose cependant sur des rythmes percussifs qui sont une des marques de l'œuvre de Wigman et qu'elle compose elle-même. À propos de certaines de ses œuvres, elle évoque l'influence première de la musique sur l'élaboration de la danse (le son du gong dans la création de *Monotonie*). Une telle musique peut jouer pour nous un rôle métaphorique au sens premier du terme défini par Goodman. Elle renvoie la danse au domaine des arts non occidentaux à une certaine idée de la primitivité dans l'entre-deux guerres ; elle illustre alors ou exemplifie certaines des qualités de la danse même. En réalité, elle intervient directement dans l'accentuation de certaines postures, de certaines suspensions ; elle est alors une composante de la danse – métaphore au sens 2.

Le costume semble lui aussi avoir été « importé », et transféré dans la danse, comme un élément qui renvoie à un domaine étranger, soierie orientale – « cette splendeur étalée devant moi : des dessins hardis de fils de métal, un fond rouge cuivré, miroitant d'or et d'argent, un tracé noir ; c'était excitant, sauvage, barbare » [14]. Métaphore au sens 1. Mais de ces couleurs il reste peu de chose dans le film dont nous disposons. En revanche, comme le souligne Dominique Brun, l'échancrure très large du costume dans le dos apparaît lorsqu'elle tourne sur elle-même et cette échancrure devient une ouverture de l'espace : « Mais au moment où, en tournant, elle montre son dos nu, alors l'espace se dilate. En effet, dans sa nudité, ce dos apparaît immense ; il est, si je puis dire, ventru. Il est étrange de le décrire ainsi, mais je ne trouve pas d'autre mot : le dos de la sorcière est ventru parce qu'il apparaît soudain porteur. [15] » Métaphore au sens 2. Le costume devient un élément de la danse même, de son univers et de sa corporéité propre. Le dos devient un ventre. On conserve le rapport à l'animalité, mais celle-ci se dit en des termes qui sont ceux d'un mouvement corporel paradoxal : le ventre porte la station, mais c'est le dos qui porte le mouvement de rotation sur les ischions.

On pourrait poursuivre ainsi l'analyse à l'infini comme le suggère Goodman, en prenant appui sur la partition, et en y articulant ce que la danseuse y adjoint, de façon précise parce que le mouvement écrit est lui-même précis. On peut simplement souligner pour finir le rôle particulier du masque. L'idée du masque vient d'un autre personnage qui est le personnage de « Cérémonie ». Conçu pour donner au visage une expression « lisse, immaculée à travers toutes les phases de la danse », il n'appartient pas forcément en tant que masque, aux univers barbares qu'évoque la danse de la sorcière. Il s'agit en le recréant de l'intégrer aux univers que la danse a accueillis et recomposés. Son statut est plus proche de celui mouvement lui-même, transformé par les métaphores qu'il appelle.

L'œuvre de Goodman, *Langages de l'art*, permet donc de développer le principe d'une poétique de l'œuvre : ce n'est pas seulement une théorie du symbole fondée sur le seul principe de la dénotation et de la référence, qui priverait le symbole de toute son épaisseur sémantique. Ce n'est pas non plus un congé donné à l'ontologie bien qu'effectivement l'œuvre soit envisagée sous l'angle de son fonctionnement. C'est pourquoi je propose de considérer l'ontologie à laquelle il s'adosse comme une ontologie du singulier, ontologie qui se passe, comme on sait, d'une théorie de l'essence de l'art.

L'identité d'une œuvre, non d'un art, y est pensée comme différence selon le principe qui définit le rythme démocritéen : « Les choses diffèrent par le rythme, par le contact, par la tournure ; le contact est l'ordre et la tournure est la position. [16] » Qu'une œuvre puisse acquérir sens et persistance dans l'être à partir d'un système qui procède par morcellement et effacement, la danse le montre suffisamment, devenant œuvre en accueillant ce qui donne force au schéma initial, lui conférant la consistance d'un acte.

Notes

[1] N. Goodman, *Langages de l'art*, trad. J. Morizot, Paris, Jacqueline Chambon, 1990, p. 250.

[2] F. Pouillaude, *D'une graphie qui ne dit rien*, http://www.cairn.info/revue-poetique-2004-1-page-99.htm.

[3] É. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale 1*, Paris, Gallimard, 1966, p. 333.

[4] O. Schlemmer, « Programme de la première représentation du ballet triadique » (1922), cité dans V. Fabbri, « La construction de la scène comme image-temps », *in* C. Rousier (dir.), *Oskar Schlemmer, l'homme et la figure d'art*, Pantin, Éditions du Centre National de la danse, 2002, p. 76.

[5] L'œuvre a été créée à Cambridge, Massachussetts, en 1972, et reprise en Belgique en 1980.

[6] N. Goodman, *Langages de l'art*, *op. cit.*, p. 254.

[7] É. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale 2*, Paris, Gallimard, 1974, p. 58.

[8] N. Goodman, *Langages de l'art*, *op. cit.*, p. 83.

[9] R. von Laban, *La Maîtrise du Mouvement,* trad. J. Challet-Haas et M. Bastien, Arles, Actes sud, 1994, p. 106-107.

[10] N. Goodman, *Langages de l'art*, *op. cit.*, p. 95.

[11] N. Goodman, *Langages de l'art*, *op. cit.*, p. 291.

[12] *Ibid*., p. 110.

[13] M. Wigman, *Le langage de la danse*, trad. Jacqueline Robinson, Paris, Chiron, 1990, p. 42.

[14] M. Wigman, *Le langage de la danse*, *op. cit.*, p. 42.

[15] D. Brun, *Le corps de Mary Wigman est un medium,* http://www.cairn.info/revue-reperes-cahier-de-danse-2012-2-page-20.htm.

[16] Aristote, *Métaphysique*, 985 b 4, cité par Benveniste dans *Problèmes de linguistique générale 1*, *op. cit.*, p. 329.