

**c Au-delà du langage de la danse –  
les significations du corps.  
Quelques considérations au sujet d'une  
sémiotique de la danse<sup>1</sup>**


Göran Sonesson

Sans être un expert en ce qui concerne la danse, et sans prétendre être parfaitement informé sur les tentatives antérieures de créer quelque chose comme une sémiotique de la danse (avec l'exception de Ikegami 1971 ; Hanna 1977 ; Shapiro 1981), je me propose dans cet article de jeter les premiers jalons d'une telle sémiotique. La sémiotique de la danse, à mon avis, existe à peine, et pourtant elle a droit à l'existence. Dans le sens plus général du terme, la danse est certainement une affaire de significations. Or, comme on le sait, ceux qui dansent ne parlent guère (sauf dans quelques cas, relativement récents, de « danse moderne »). Et même une fois la danse terminée, les danseurs ne peuvent s'adonner que rarement à un discours articulé du genre qui caractérise (ou devrait caractériser) la sémiotique. C'est donc en m'appuyant sur d'autres domaines de la sémiotique dont j'ai une connaissance plus profonde, notamment la sémiotique des gestes et des images, et sur une phénoménologie commençante fondée sur une longue vie de spectateur que j'entrepris de donner ici les premières indications de ce que pourrait être la sémiotique de la danse.

On définit souvent la sémiotique comme la science de signes, c'est qui est sans doute étymologiquement correct. Or, dès les années 70 du siècle dernier, des autorités diverses de la sémiotique contemporaine, tels Eco et Greimas, prétendaient aller au-delà du niveau des signes, pour découvrir une structure plus profonde du sens, appelée, selon les cas, les processus de signification ou le carré sémiotique. Depuis très longtemps, mon parti pris est différent (Sonesson 1989): selon ma manière de voir, le signe est sans doute une certaine manière possible de signifier, mais il y a bien d'autres. La distinction entre divers types de significations, d'abord proposée pour des raisons purement systématiques et phénoménologiques (Sonesson 1992a), s'est avérée très utile dans nos travaux plus récents sur l'évolution de la fonction sémiotique dans l'espèce humaine, ainsi que dans nos recherches concernant

## 1. INTRODUCTION

<sup>1</sup> Cet article s'inspire d'une conférence donnée à l'invitation de l'École supérieure de danse de Stockholm, le 27 avril 2002 et développée ensuite pendant plusieurs années en tant que partie intégrante d'un cours sur la performance et la danse initié par Jan Gunnar Sjölin à l'Université de Lund.



 développent de cette même fonction chez les enfants (Cf. Sonesson 2006 ; 2007 ; et Zlatev, en préparation). S'il y a d'autres significations que le signe, la sémiotique doit plutôt être entendue comme la science des significations. La mission de la sémiotique n'est donc pas de dire *ce que* quelque chose signifie, mais d'élucider la *manière* dont les choses signifient, c'est-à-dire comment des significations sont créées et comment elles sont rendues accessibles aux autres. Dans ce sens, la danse est clairement porteuse de signification, mais il s'agit de découvrir quelle est la manière spécifique dont la danse organise ses significations.

## 2. LE CARACTÈRE SÉMIOTIQUE DE LA DANSE

### 2.1. La métaphore linguistique

L'une des tâches premières de la sémiotique est ainsi de combattre la métaphore usée du « langage » ou de la « langue », telle qu'elle apparaît dans les expressions « langage des images » « langage du cinéma », « langage de la musique » - et « langage de la danse ». Ces termes ont été utilisés bien avant, et indépendamment, de la sémiotique. La sémiotique ne cherche pas à confirmer ces métaphores quotidiennes rebattues, bien au contraire. 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. En effet, dans la sémiotique, on doit attribuer autant d'importance à connaître les différences entre les divers modes de signifier qu'à découvrir ce que ces modes ont en commun.

Les systèmes de signification mettent différentes ressources à notre disposition : des ressources qui servent à créer et à transmettre des significations. Ces ressources constituent à la fois des possibilités et des contraintes. La comparaison des systèmes de signification nous permet de voir les similarités, mais aussi les différences entre les différentes ressources. La sémiotique structuraliste qui a prévalu dans les années 60 et 70 avait une tendance à appuyer sur les similarités. C'est le grand mérite de Metz (1971) d'avoir le premier critiqué cette tendance à l'homogénéisation des significations dans le cas du cinéma,


 Cet article s'inspire d'une conférence donnée à l'invitation de l'École supérieure de danse de Stockholm, le 27 avril 2002 et développée ensuite pendant plusieurs années en tant que partie intégrante d'un cours sur la performance et la danse initié par Jan Gunnar Sjölin à l'Université de Lund.

même si la décision de retenir le terme « langage » en rejetant le terme « langue » n'était peut-être pas tout à fait heureuse. Ma propre contribution fondamentale à la sémiotique a consisté à démontrer que les significations des images se forment d'une manière qui ne ressemble en rien à celle qui caractérise la langue.

Toutes les affirmations de ce genre sont bien sûr relatives à une certaine notion de la langue. Malheureusement, il est très rare dans ces discussions de rendre explicite la notion à laquelle on se réfère. Dans la linguistique structuraliste, il existait un critère formel pour caractériser la langue, à savoir la double articulation : un grand nombre d'unités contenant à la fois des expressions et des contenus peuvent être divisées en un nombre limité d'unités qui consistent seulement en expressions (et/ou seulement en contenus). Ainsi, un mot peut être divisé en lettres, sans que les diverses lettres correspondent chacun à une partie distincte du sens du mot ; dans le mot « visage » le « i » ne correspond pas au front, l'« e » au nez, etc. Judith Hanna (1977) affirme que la danse est doublement articulée. En réalité, la distinction claire entre les unités porteuses de signification et celles qui servent seulement à séparer des significations n'existe pas plus dans la danse que dans l'image. Dans le cas de l'image, ce n'est que l'ensemble de la figure qui a une signification, comme je l'ai démontré, même si ensuite cette signification est redistribuée aux composants. Une fois que l'on a reconnu que l'ensemble représente un visage, certaines parties deviennent porteuses des sens tels que "front", « nez », « yeux » etc. Ceci vaut aussi pour la danse (ainsi que pour la gestualité en général) dans la mesure où elle sert à « dépeindre » quelque chose. Mais dans un sens plus large, il n'y a pas d'unités sans signification dans la danse.

## 2.2. Danse et gestualité


Un critère plus élémentaire de la langue est la possibilité de distinguer l'expression et le contenu. Afin de clarifier la position de la danse par rapport à ce critère, on peut la comparer à une ressource sémiotique qui utilise le même matériau que la danse, le corps (et surtout les bras), à savoir les gestes.

Ici, il est important 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.

Les gestes dont nous sommes normalement conscients et qui peuvent souvent être traduits par un mot ou une proposition peuvent être appelés des *emblèmes* (le signe V pour victoire, faire un pied de nez, croiser les doigts, le signe de cocu, etc.), etc. Ce terme, ainsi que ceux utilisés par la suite, est repris de Paul Ekman (1969), qui s'inspire largement de David Efron (1941). Il s'agit souvent des signes conventionnels, comparables dans ce respect aux signes linguistiques, à savoir, des signes dont l'expression et le contenu ont été réunis seulement parce que nous avons appris qu'ils doivent aller ensemble, et non pas à cause d'une propriété intrinsèque comme la similarité ou la proximité. L'expression et le contenu sont dans ces cas clairement séparés.

D'autres signes gestuels n'ont pas de traduction linguistique, mais fonctionnent conjointement à la langue. Comme ils servent, de diverses façons, à illustrer ce qui est dit, on les appelle des *illustreurs* : il s'agit des *bâtons*, qui mettent l'emphasis sur certains des mots, des *idéographes*, qui marquent une direction de la pensée, des *kinétographes* qui dépeignent des actions, des *pictographes* qui accomplissent la même fonction vis-à-vis des objets, des gestes déictiques qui indiquent des objets, etc.<sup>2</sup> Avec l'exception de la catégorie finale, qui est un indice (et qui est donc fondé sur la proximité), tous ces types de gestes sont iconiques (à savoir qu'ils sont fondés sur la similarité), et les kinétographes et les pictographes peuvent être comparés à des images schématiques. Exactement comme les kinétographes, les pictographes ont une expression qui consiste en des mouvements dans l'air, c'est-à-dire une sorte d'action, mais seulement les kinétographes ont également des actions comme contenu; dans le cas de pictographes, en revanche, le mouvement correspond au contraire aux contours des objets visés. Les idéographes peuvent également avoir des expressions qui ressemblent aux images, mais leurs contenus sont des concepts. Ils peuvent être comparés aux symboles au sens saussurien du terme (la balance qui représente la justice, etc.). Les bâtons ressemblent plutôt à l'intonation de la langue parlée. Je pense que les gestes spécifiques de la danse, contrairement à ceux qui ont une fonction représentative — et j'y reviendrai — ressemblent quelque peu aux bâtons et aux idéographes dans la façon dont elles opèrent, même si leur fonction dans l'ensemble est différente.

Jusqu'à maintenant, nous avons parlé des trois types fondamentaux de signes dans la sémiotique: les signes iconiques qui ont la similarité

 Les distinctions, abandonnées par Ekman (1969), sont reprises directement d'Efron (1941).

comme leur base, les signes indexicaux fondés sur des relations de proximité ou de factorialité (la relation d'une partie au tout), et des signes conventionnels où la relation entre l'expression et le contenu n'est justifiée par rien d'autre que les règles que nous sommes obligés d'apprendre pour utiliser un système tel que la langue.

Les gestes peuvent être connectés avec la langue verbale d'une troisième manière: ils peuvent, comme les *régulateurs*, servir à régler son utilisation. Les mouvements de la tête, les positions du corps et l'orientation par rapport à l'interlocuteur marquent l'assentiment du locuteur et le désir de prendre la parole de la part de l'allocuteur. On reconnaît facilement ce genre de gestes dans la danse, alors qu'ils ont été libérés de leur rôle de réglementation par rapport à la langue (parce que la langue est absente, sauf dans un grand nombre de cas modernes, par exemple dans les œuvres de Bauch, d'Ek, de Forsythe, etc.).

Certains gestes, en particulier des *expressions faciales*, représentent des sentiments différents, tels que la joie, la douleur, la colère, la peur, etc. Enfin, il y a des *manipulateurs du corps*, qui sont des actions non fonctionnelles par rapport au corps propre, qui inconsciemment révèlent l'état d'esprit de l'acteur: se gratter la tête, se lécher les lèvres, etc. Puisque, au moins, le ballet classique est conçu pour être regardé dans une perspective de grande distance (même avec un seul soliste), ces genres de gestes ne peuvent guère y jouer un rôle quelconque. Le cas est différent dans la danse moderne. Dans les enregistrements vidéo de ballet, néanmoins, les expressions faciales forment désormais une partie importante de la signification.

Des significations diverses sont transférées au moyen des distances identiques entre personnes de différentes cultures. Pour la *proxémique* le monde apparaît comme une série de cercles concentriques, qui acquièrent une signification du moment que l'on transgresse leurs frontières, à peu près comme la norme se fait sentir quand un crime est commis contre elle. On distingue entre la distance *intime* (où l'on fait l'amour et se bat), *personnelle*, *sociale* et *publique*. Dans le ballet, on arrive assez vite à la distance intime (déjà quand le soliste masculin soulève la soliste féminine), sans que cela signifie quand chose, alors qu'en même temps ce qui se fait en réalité dans l'intimité peut être signifié par des distances appréciables (dans un pas de deux, par exemple). Dans le cas des différentes variétés de la danse moderne, il est naturellement plus difficile à généraliser.

### 2.3. La gestualité ludique et pratique

Un autre critère du langage est la possibilité de combiner les signes. Un ensemble de gestes, en particulier des emblèmes, peuvent former des langages gestuels complets. Une partie des systèmes de communications utilisés par les sourds-muets est de ce genre (d'autres ont des gestes qui correspondent aux lettres). Le « langage gestuel » utilisé par les Indiens en Amérique du Nord dans la communication entre les tribus est un des premiers systèmes de signes qui a été étudié par la sémiotique (Mallery 1881). Il est significatif que la seule véritable étude sémiotique portant sur la danse dont j'ai connaissance concerne la danse indienne qui est un langage gestuel strictement formalisé (Ikegami 1971).

Mais il existe un tel « langage des signes » également à l'intérieur du ballet classique, confusément appelé « pantomime »: des gestes standards qui servent à signifier des choses telles qu'« il est mort », « elle est belle », « il n'est pas riche », etc. Nous retrouvons ici des exemples des gestes déictiques, des kinétographes et des emblèmes, etc., de la gestualité quotidienne, avec la différence que ces signes peuvent être combinés pour former quelque chose qui ressemble à des propositions. Voici quelques exemples communément inclus dans la représentation de « Giselle » (Fig. 1.):

Beaucoup de deixis/indice:	Indiquer le corps propre pour « moi », le lieu où l'on est pour « ici », etc.
Indice avec icône:	Toucher l'oreille pour signifier « entendre » – on marque le son (icône abstraite) à côté de l'oreille (proximité).
Indice avec convention:	Signaler l'annulaire pour indiquer « mariage », etc.
Des kinétographes (des icônes)	Par exemple pour indiquer « danser » (les tourbillons de la danse), frapper à la porte (la main contre la paume) etc..
Emblème (ou icône abstraite)	Des mains croisées pour dire « non ».

Fig. 1. Quelques signes dans *Giselle*

Tout ceci ne dit pourtant rien sur les significations propres à la danse. Les considérations précédentes ne concernent d'ailleurs guère que le ballet classique – et en fait peut-être seulement certains ballets.

Tous les mouvements du corps ne sont pas des gestes. De nombreux mouvements prenant leur origine dans le corps humain ont pour

but de changer le monde d'une façon ou autre (Greimas 1970) ou de réorganiser la réalité de telle façon que la réorganisation peut être utilisée à l'avantage du sujet-opérateur (Tomaševič 1978). Les gestes, en revanche, sont des mouvements du corps qui de prime abord servent à transmettre des significations. Les mêmes mouvements du corps, ou des mouvements similaires peuvent être ou bien des gestes ou des pratiques, ou, en d'autres termes, des actions signifiantes ou des actions instrumentales.

Dans l'article dans lequel il distingue les gestes et les pratiques, Greimas parle de la danse comme une espèce de "gestualité ludique". Il est difficile de savoir à quelle sorte de danse Greimas pense ici (la danse de salon ou la représentation de danse — j'y reviens). Mais la distinction entre les gestes et les pratiques est dans une certaine mesure trompeuse: 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. Dans « Giselle », on tire des couteaux réels (ou qui semblent tels), on frappe aux portes, etc. Or, il y a aussi des actions instrumentales spécifiques à la danse: quand le danseur soulève la prima ballerina, ce n'est pas d'abord une action de danse qu'il accomplit pour sa propre part, mais une action instrumentale visant à la déplacer dans une sphère supérieure (comparables aux activités des travailleurs derrière la scène au théâtre).

### *3.1. La segmentation du corps*

Si nous considérons maintenant pour un moment la danse comme une sorte de spectacle, des comparaisons avec la sémiotique du théâtre deviennent pertinentes. L'origine de la sémiotique du théâtre se trouve dans les travaux de l'école de Prague dans les années 30 à 40. Selon cette conception, le théâtre transforme les choses et les pratiques dans des signes et des gestes, respectivement; en même temps, il convertit les signes en des signes-pour-des-signes et des gestes en des gestes-pour-des-gestes. Les moyens d'expression du théâtre consistent en grande partie en des choses réelles extraites du monde de la vie quotidienne. Ce que nous avons discuté jusqu'ici est donc la manière dont la danse (en particulier le ballet) crée des signes à partir des signes, normalement des gestes à partir des gestes. Or, ceci ne nous informe pas sur la spécificité de la danse. Parfois la danse est signe pour la danse,

## 3. LE CORPS COMME SPECTACLE

en particulier la danse de caractère dans le ballet, comme lorsque les paysannes dansent devant la Cour dans *Giselle*, pendant les noces dans le *Lac des cygnes* et *Don Quichotte*, toutes les danses de caractères dans *Casse-noisette*, etc. Il s'agit donc dans une large mesure des signes iconiques, qui relèvent de ce genre d'iconicité où quelque chose ne représente que lui-même.

Mais rien de ceci ne pourrait expliquer la façon dont la danse en elle-même (lorsqu'elle ne représente pas la danse) peut être dotée de signification. Et, encore une fois, tout ce qui a été dit ne vaut guère que pour le ballet.

Il y a en tout cas un sens dans lequel la danse a un caractère sémiotique: elle présuppose la principale opération sémiotique, la segmentation, à savoir la division de la réalité dans ses parties, la création des frontières entre les choses. C'est le mérite du structuralisme d'avoir reconnu que les langues différentes posent des limites dans des lieux différents de la réalité. Saussure donnait l'exemple de « mouton » qui en anglais, mais non pas en français, s'oppose à un autre terme, « lamb ». Mais les langues ne sont pas les seuls systèmes de significations qui établissent des frontières dans la réalité telle que nous la comprenons, et tous les systèmes ne posent pas nécessairement leurs limites dans les mêmes lieux que dans les langues.

Lorsque Roy Ellen (1977) parlait d'une sémiotique du corps, il voulait dire des études portant sur les manières dont différentes langues analysent le corps: dans les langues européennes, par exemple, nous avons une distinction entre les jambes et les pieds, mais il est plus fréquent dans les langues du monde d'avoir, comme en naalu, un terme pour la jambe et un autre terme pour la jambe en dessous du genou y compris le pied. Les langues malayo-polynésiennes ont un terme pour la jambe qui s'applique plus particulièrement au pied. Les langues romanes ont le même terme pour les doigts et orteils, alors que les langues germaniques utilisent des termes différents ; le Kews en Nouvelle-Guinée a le même terme pour le coude et la cheville et le même terme pour la plante du pied et la paume, etc.

Ces cas peuvent être généralisés. Dans un cas, on pose une continuité entre des parties du corps, là où d'autres langues ne la voient pas ; dans l'autre cas, on traite deux parties distinctes du corps comme étant des exemplaires du même type.

Une véritable sémiotique du corps doit rendre compte d'autres sys-




tèmes sémiotiques que les langues, tels que les gestes, la danse, etc. Il est sans doute absurde de s'imaginer comme le faisaient les structuralistes purs et durs, que les gens qui parlent les langues mentionnées ci-dessus ne peuvent pas distinguer le pied et la jambe, la plante du pied et la paume, les doigts et les orteils, etc. La sémiotique du corps doit tenir compte d'autres systèmes sémiotiques: dans les gestes, dans la danse, etc. nous différencions ce qui n'est pas distinct dans la langue. Des genres de danse différents peuvent ainsi segmenter le corps (et sans doute l'espace environnant) des manières différentes.

Si la segmentation est la première opération sémiotique, nous pourrions appeler la deuxième opération sémiotique la référence ou peut-être plutôt la formation de signe. On peut y arriver de deux façons: par les règles de combinaison et des règles de transformation.

Dans la langue verbale, la signification est créée à partir des règles de combinaison : à l'aide d'un nombre limité d'unités qui peuvent être assemblées conformément à certaines règles. Nous avons vu que cela s'applique à un niveau plus élémentaire dans les cas du langage ainsi que pour la variante spéciale du langage gestuel à l'intérieur du ballet. Ailleurs, j'ai affirmé que les images se construisent plutôt à partir des règles de transformation, moyennant des manières précises dans lesquelles la réalité est transformée lorsqu'elle est saisie par le système. Dans la photographie, par exemple, il y a des principes intrinsèques de transformations (cf. Sonesson 2003), mais d'autres règles encore correspondent à différentes manières de peindre.

J'ai déjà indiqué que la danse est fondée sur des règles de transformation qui s'appliquent aux ressources « naturelles » du corps, les gestes et les pratiques. Divers « styles » au sein de la danse moderne pourraient certainement être décrits dans les termes de différences dans ces règles de transformation. Le cas du ballet est plus complexe : le ballet a ses « positions », ses combinaisons bien connues de mouvements exemplaires, de la pirouette à la grande chassée. Ce ne sont pas des entités élémentaires, mais plutôt des segments assemblés des unités déjà transformées — mais néanmoins, des règles de combinaisons sont également impliquées.

Dans la langue qui, dans sa forme quotidienne, est basée sur des règles de combinaison, les règles de transformation ont une fonction secondaire: à savoir dans la rhétorique, quand on transgresse les normes selon lesquelles les langues généralement sont – ou doivent être

- réalisées. Comme le ballet classique possède une couche de règles de combinaison, il peut également être objet de la rhétorique. Voici quelques exemples tirés de la version du *Lac des cygnes* créée par Mats Ek pour le Ballet Cullberg. Nous trouvons ici des ruptures rhétoriques à plusieurs niveaux: contre le code du ballet classique (des mouvements qui ne sont pas permis par les restrictions du ballet classique — des actions triviales, par exemple des mouvements associés au coït — réalisées avant et/ou après d'autres mouvements qui confirment l'appartenance au code  ballet classique); contre nos attentes de voir réaliser l'œuvre exemplaire « Le lac de cygnes » (p. ex. des déviations par rapport à la structure narrative romantique: après le point culminant lorsque le cygne blanc a été sauvé du sorcier le Prince conservera le cygne noir comme son amante); et finalement la manière particulière, le « style » par lequel certains mouvements standard classiques sont réalisés.

Il est difficile de distinguer la rupture rhétorique par rapport au système de signification de la rupture par rapport à l'œuvre individuelle, parce que traditionnellement il n'existe pas des notations explicites des chorégraphies. La rhétorique semble de prime abord impossible dans la danse moderne, dans la mesure où aucun code spécifique ne préexiste aux œuvres. Néanmoins, on peut transgresser la réalisation de l'œuvre exemplaire dans la mesure où elle est suffisamment connue — et aussi un système constitué post hoc à partir d'une série d'œuvres d'un certain chorégraphe.

### 3.2. *La fonction spectaculaire*

Jusqu'à présent, nous avons pris pour acquis que la danse dont nous parlons soit une représentation. Il n'est pas du tout évident: la danse de salon est autre chose, et la danse infantile en tant que matière à l'école est encore quelque chose de différent. Les limites entre les genres ne sont pas entièrement claires non plus: les danses folkloriques qui étaient une activité valable en elle-même dans la société traditionnelle sont désormais devenues un spectacle. Cela vaut également pour le Flamenco que nous expérimentons maintenant normalement en tant que spectacle. Le ballet classique, en revanche, devient une activité indépendante pour ceux qui suivent des cours de danse pendant leur temps libre.

Afin de clarifier la relation entre la danse en tant que spectacle et comme activité indépendante, je vais maintenant discuter plus au fond la conception de l'école de Prague concernant la sémiotique du théâtre. Selon [redacted]\_ovsk\_, le théâtre doit être considéré comme un système de signification extrêmement complexe, où différentes fonctions ont dominé aux différentes époques. Une dominante, telle que l'entend l'école de Prague, est un élément dans une structure qui non seulement prédomine sur les autres, mais qui redéfinit ces derniers de façon à servir à ses buts propres. Une simple dominante dans cette structure est la fonction spectaculaire, qui donne pour résultat la division entre la scène et le salon (ou plus exactement, entre ceux qui regardent et ceux qui sont regardés). En d'autres périodes, ce sont le rôle de l'acteur, le texte, etc. qui prédominent. Par analogie avec ceci, on peut dire que dans le ballet classique ainsi que dans la danse moderne, c'est la fonction spectaculaire qui est dominante (et probablement aussi dans le Flamenco), tandis que la fonction de participation caractérise la danse de salon. Les danses folkloriques ont changé historiquement de la dernière à la première dominante.

Olle Hildebrand (1976: 1978), qui a essayé d'élargir ce modèle, affirme que le théâtre se caractérise par les deux oppositions binaires entre la scène et le public ainsi qu'entre l'expression et le contenu; le sport ne maintient que la distinction entre la scène et le public, alors que le rite n'oppose que l'expression et le contenu (Fig. 2).


	Théâtre	Rite	Sport
Expression/Contenu ( <i>fonction du signe</i> )	+	+	-
Scène/Salon ( <i>fonction spectaculaire</i> )	+	-	+

Fig. 2. Comparaison entre le théâtre, le rite, et l'événement sportif (selon Hildebrand)

Un problème avec cette comparaison est que la sélection de phénomènes à comparer est arbitraire. Où [redacted] placer la danse? Que faire avec l'acrobatie, la pantomime, etc. ? D'autre part, le sport en soi est ambigu : on peut faire du sport sans avoir du public. Ce n'est que l'événement sportif qui requiert un public.

La fonction spectaculaire existe en fait déjà dans la vie quotidienne, par exemple dans les rues, les places, les cafés, etc. C'est, en

réalité, le caractère asymétrique de la fonction spectaculaire qui est fondamental : la division entre ceux qui regardent et ceux qui sont regardés. En ce qui concerne le rite, il semble erroné de dire qu'il n'a pas de fonction spectaculaire; souvent il existe une séparation, comme au théâtre, entre ceux qui réalisent le rite et ceux qui ne font que participer, telle qu'entre le prêtre et la communauté chrétienne. En d'autres termes, il y a une différence entre ceux qui ne font que regarder, et ceux qui sont également sujets aux regards des autres. Dans le rite, donc, il n'y a personne qui n'est que l'objet du regard, mais il y a une différence parmi ces sujets du regard entre ceux qui sont également des objets. L'officiant expérimente l'action qu'il accomplit pour lui-même au même titre qu'il l'offre aux autres : s'il s'agit d'une bénédiction, par exemple, ceci vaut également pour lui-même. En revanche, l'acteur participe au spectacle d'une manière tout à fait différente de la façon dont le public y prend part. Même si nous nous imaginons des rites d'un genre où la distinction entre l'officiant et les participants est dissolue dans un enivrement collectif (plus dionysiaque qu'apollinien), il restera quand même la fonction spectaculaire des participants sans quoi le rite est dénué de sens.

La représentation de la danse, à l'instar  théâtre, a bien sûr une fonction spectaculaire asymétrique avec une séparation claire entre les regardants et les regardés (ce qui n'empêche pas que ces derniers, ainsi que les premiers, peuvent dépasser les limites des leurs espaces assignés d'une manière secondaire). La danse de salon ressemble plutôt, de ce point de vue, au rite : la fonction spectaculaire n'est pas normalement dans une position dominante, et si elle se présente, elle est symétrique, impliquant le participant aussi bien en tant que regardeur qu'en tant que regardé. Comme tous les jeux des enfants, la danse infantile est similaire à ces égards à la danse de salon.

### 3.3. La danse comme jeu

Le « jeu symbolique » de Piaget, l'une des manifestations de la fonction sémiotique qui apparaît autour du 18 mois dans l'enfant, correspond seulement à l'un des quatre types de jeux que Callois (1968) distingue : à savoir le *mimicry* ou le simulacre. Tandis que Piaget s'occupe de la capacité acquise par l'enfant de concevoir les poupées comme « tenant lieu » de la mère et de ses enfants, il s'agit pour Callois de la «

« mime » et de la « simulation » au sens plus large du mot: re-présenter quelqu'un ou quelque chose. Les autres catégories de jeux sont les suivantes : l'*agôn* ou la concurrence, manifestée par exemple par le football; l'aléa ou la chance, comme dans la loterie et d'autres jeux de hasard; et finalement l'*ilinx* ou le vertige, qui concerne l'expérience que l'on peut avoir de ses propres états organiques, où il faut probablement inclure tout ce qu'il y a entre le trajet de montagnes russes de l'enfant et l'ivresse du drogué. De toute évidence, ces trois autres types de jeux manquent de fonction sémiotique claire. Nous pouvons retrouver « l'événement sportif » d'Hildebrand en tant qu'*agôn*, mais le rite ne semble pas être contenu dans la classification, à moins de l'entendre, à la manière de Kleberg, d'une manière purement dionysiaque, dans le cas où l'on peut l'identifier avec l'*ilinx*. Cela répondrait peut-être à la notion de « communion phatique » de Malinowski, l'utilisation de la langue qui sert à créer une communauté, manifestée surtout dans des séquelles et des rythmes<sup>3</sup> — quelque chose qui se laisse sans doute facilement transférer à des expressions corporelles comme les rites et les danses. Mais l'on ne peut pas rendre justice au rite en le réduisant à l'extase.

Du point de vue d'une sémiotique de la danse, il est intéressant de comparer le sport, l'acrobatie, la pantomime, et la danse, qui tous ont à faire avec l'utilisation du corps, exactement comme les gestes, mais à l'exclusion de l'expression linguistique. Dans le sport l'*agôn* a la présence, mais on trouve des éléments d'*agôn* dans la danse et l'acrobatie également sans qu'ils y prédominent. La danse, en tous les cas dans la forme de ballet et une partie de la danse moderne contiennent du simulacre (souvent sous une forme narrative), mais là encore sans que cet élément ait une véritable priorité.

Nous voyons par là que le cirque et le jeu symbolique ont une chose en commun avec le théâtre et le jeu symbolique. Leur valeur consiste dans l'action comme telle, dans tous ses détails et telle qu'elle est perçue et/ou expérimentée. L'événement sportif et tous les autres types d'*agôn*, en revanche, dérivent leur valeur du résultat qu'ils peuvent obtenir, et ceci est, à mon avis, également le cas du rite. Ils sont tous des actions instrumentales, des moyens pour atteindre un but. L'action théâtrale est une expression qui est relative à un contenu; l'*agôn* et le rite sont relatifs à un usage. Les deux groupes d'actions diffèrent comme ce que Greimas (1968) appelle les gestes et les pratiques: les premiers servent

<sup>3</sup> Ce que Roman Jakobson, dans son modèle de communication, réduit à la « fonction phatique », la maintenance du contact, comme quand on dit « Allo!

encore là? »

à interpréter le monde, les dernières à le changer. En tant que pratique le rite occupe une position paradoxale: il ne change pas le monde en des termes physiques (en tout cas, il ne le fait pas d'une manière fondamentale) mais en quelque sorte d'une manière "rituelle". On pourrait dire que ce que le rite change au monde est son interprétation.

Dans un certain sens, nous pourrions dire que l'événement sportif et le rite, ainsi que le jeu, n'ont pas leur objectif en dehors de leur propre sphère: ce que l'on y atteint, il faut l'atteindre précisément dans les termes du sport ou du rite. Mais de nos jours lorsque l'une des manières les plus sûres pour devenir riche est d'avoir du succès dans le sport, cette description semble plutôt absurde. Et par définition les rites sont censés avoir des conséquences en dehors du lieu et du temps rituels.

On pourrait penser que certains des spectacles que nous avons mentionnés ci-dessus, tels le cirque et le ballet, devraient être considérés comme relevant de l'agôn au même titre que le sport, et que par conséquent, ils ne sont fondés sur aucune distinction entre l'expression et le contenu. Ceci pourrait en particulier s'appliquer à de nombreux numéros de cirque, qui contiennent un élément d'escalade, c'est-à-dire d'une augmentation du suspense.

Comme l'a montré Paul Bouissac (1981), cette escalade n'est qu'apparente: les numéros sont arrangés par rapport à ce qui semble être une difficulté croissante, tandis que la part réelle de l'effort pourrait bien être le contraire. Déjà dans le fait que les numéros doivent donner l'impression d'être difficiles, il y a un élément de signification, une différence entre l'expression et le contenu. Et de la même façon, je crois que le ballet classique est également porteur de signification (indépendamment de ses éléments de pure imitation), parce que, dans le ballet, il est essentiel que toutes les actions semblent faciles (c'est-à-dire faciles pour ceux qui s'en acquittent sur la scène). Dans un autre genre de danse, le Flamenco, il y a des critères un peu plus explicites (bien que vagues) que s'appliquent à la manière d'exécution : « duende », « gracia » et « sal ».

Comme je l'ai soutenu dans un autre contexte, il est souvent difficile de faire la distinction entre la performance et/ou le happening, dans le sens des arts visuels, et le rite (Sonesson 1999; 2000b), et ceci vaut également dans la comparaison de la danse moderne et le rite (par exemple dans "Artefact" de William Forsythe): cependant, une différence est que la danse moderne, ainsi que la performance, man-

que d'un mythe dirigeant ou possède une idéologie qui a un caractère purement personnel. Cette observation est essentielle parce qu'elle implique que ni la danse moderne ni la performance ne sont incluses dans un contexte social plus large.

On a souvent soutenu (Genette et Prince l'ont fait, notamment) que ce n'est que la langue qui peut raconter une histoire. Cette affirmation est bien entendu absurde, parce que déjà la reproduction d'une séquence d'actions réelles peut accomplir une fonction narrative, dès que cette séquence est perçue comme étant une représentation plutôt que comme relevant de l'action directe (comme dans le film et le théâtre). Comme il a été mentionné ci-dessus, la danse peut être conçue comme un moyen d'expression narratif, en tout cas le ballet et certains genres de danse moderne. Mais la narrativité n'existe ici que grâce aux stratégies narratives que nous appliquons à la danse, soit parce que nous connaissons l'intrigue auparavant, soit parce que nous sommes capables d'interpréter le langage des signes du ballet, ou soit parce que nous reconnaissons la représentation de certains gestes et actions (par exemple, l'usage du couteau, etc. dans *Giselle*).

Ailleurs, j'ai proposé de faire une distinction entre *l'iconicité primaire*, où l'expérience d'une similarité 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 1996). Ce dernier cas peut être illustré par le genre de croquis schématiques que l'on appelle parfois des « droodles », dans lesquels c'est seulement grâce au titre qui nous voyons qu'une constellation de lignes représente un verre de Martini dans laquelle on fait tomber une olive, ou bien une fille en bikini observée à travers un judas (voir Fig. 3).

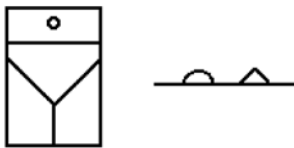


Fig. 3. Deux exemples de "doodles": a) L'exemple d'Arnheim: un verre de Martini dans laquelle on fait tomber une olive, ou une fille en bikini observée à travers un judas, b) la clef de Carracci : maçon et truella derrière un mur.

#### 4. L'ICONICITÉ SECONDAIRE DE LA DANSE

Dans une image, les propriétés de l'expression et du contenu qui sont perçues comme étant identiques sont tellement définies et délimitées qu'elles ne peuvent correspondre qu'à un seul contenu, du moins du point de vue des êtres humains. Dans un « doodle », en revanche, l'expression correspond à une classe (peu clairement délimitée) de contenus différents, avec les mêmes caractéristiques structurelles, qui ne peuvent être déterminées qu'en y ajoutant de plus amples informations, par exemple au moyen d'une convention.

La majeure partie de la danse relève de l'iconicité secondaire. La danse 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. C'est la lecture du livret ou la connaissance préalable de l'histoire qui nous permettent de décider ce à quoi la danse ressemble dans un cas précis. Or, en même temps que la danse est sous-déterminée en ce qui concerne la représentation de l'action, elle est sur-déterminée dans une mesure correspondante. Dans le ballet classique presque tous les éléments manquent d'interprétation d'un point de vue narratif et iconique. Voici un exemple : selon le cas, un pas de deux peut peut-être signifier que l'homme et la femme parlent entre eux, échangent des baisers, s'étreignent mutuellement, font l'amour, etc. mais très peu dans le comportement observable peut vraiment être expliqué à partir de cette fonction de signe. C'est précisément ce qui ne peut pas être expliqué d'une manière narrative et iconique qui semble être le plus spécifique à la danse.

Une propriété très spéciale de la langue verbale, qu'elle ne partage peut-être qu'avec certains genres de gestes est qu'elle peut être utilisée pour créer un dialogue, c'est-à-dire qu'elle permet aux individus d'échanger des signes du même genre entre eux. Le théâtre est – comme l'a signalé l'école de Prague – spécial en ce sens qu'il permet à nous, l'audience, en tant que troisième partie, d'observer deux autres personnes qui font la conversation, sans converser avec eux (bien qu'ils s'entretiennent parfois avec nous, comme souvent dans le théâtre depuis les années 60, et également dans les œuvres de Forsythe). Mais ce que nous observons en tant que troisième partie de la danse n'est pas vraiment une conversation dans la danse. Ni dans un pas de deux ni quand le héros et l'héroïne font alternativement leurs morceaux de




bravoure, on ne peut parler d'une conversation, tout au plus d'une interaction. L'exception, cette fois aussi, est bien évidemment le "langage de signes" du ballet. Tout au plus peut-on considérer certains mouvements de danse comme des métaphores d'un dialogue.

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 (p. ex. dans le contraste entre le ballet classique et la danse moderne élaborée par des pionnières telles que Graham, Duncan, etc.) 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, qui est la seule à apparaître dans les arts visuels abstraits (Sonesson 2004): 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.

### *5.1. Espace et gestualité*

Entre 1978 et 1981, je dirigeais un atelier de recherches sur la gestualité au sein du Groupe de recherches sémio-linguistiques d'A.J. Greimas<sup>4</sup>. Ce groupe était constitué des membres issus de cultures très diverses, et c'est pour cette raison que nous avions à l'époque l'idée que, quand nous faisons, pour reprendre un terme phénoménologique, des variations dans l'imagination pour constituer le système de la gestualité, le caractère collectif de ces variations garantissait la validité pan-humaine du système. C'était peut-être se faire trop d'illusions. Cependant, cette analyse anticipait sur la vogue de l'incarnation (« embodiment ») dans les sciences cognitives actuelles (Cf. Sonesson 2007). Il est peut-être plus correct de dire que déjà à l'époque, comme dans les sciences cognitives contemporaines, je dérivais mon inspiration de la notion de corps propre de Merleau-Ponty, et aussi de la théorie de l'énonciation fondée par Jakobson et Benveniste. Or, l'idée d'une gestualité autrement fondamentale que celle répertoriée par Efron et Ekman s'est de nouveau fait jour dans les publications récentes de Kendon (2004) et de McNeill (2005).

## 5. LE DISCOURS CONTINU DE LA GESTUALITÉ

<sup>4</sup> Ces travaux n'ont jamais été publiés formellement,  existent en forme de manuscrits (Sonesson 1981a, b), mais quelques résultats ont été mentionnés dans des travaux ultérieurs (Sonesson 1981c ; 1991). Je me rappelle des noms des quelques membres très actifs dans le groupe que je n'ai pas revus depuis: Mario Kotliar, Gènevière Drouhet, Beatriz Villareal, etc.

Notre étude portait sur un sous-ensemble relativement limité de la gestualité; les données avaient été restreintes dans un double mouvement; d'abord, en ne prenant en compte que le signifiant gestuel, qui n'est qu'un intermédiaire par lequel nous passons habituellement aux valeurs non-spatiales qu'exprime le sujet: nous avons laissé de côté ces valeurs pour aborder l'articulation même du signifiant gestuel dans un espace signifiant et un espace signifié. Ensuite, nous nous sommes limités à étudier ce que nous avons appelé le discours continu de la gestualité, excluant le signe gestuel de nature emblématique qui ne permet aucune analyse plus poussée sans sortir du domaine spatial: ceci vaut aussi bien pour les langages gestuels indépendants, comme les langages de sourds-muets et les langages interethniques de certaines tribus, que pour les emblèmes isolés qui fonctionnent d'une manière parasitaire dans nos discours quotidiens, comme le signe de victoire et le pied de nez.

Par système, nous entendons ici un principe général d'explication qui s'applique à toute une série d'axes sémantiques. Rappelons que, pour Greimas (1966), l'axe sémantique est une structure à deux termes subsumant une catégorie sémique et son opposé, alors que, selon Greimas et Courtés (1979), il s'agit d' « une relation entre deux termes, dont la nature logique est indéterminée ». Ce sont les axes spatiaux qui nous intéressent ici: mais précisément dans ce cas, les rapports « en papier » sont tout à fait distincts des rapports perçus. Il est important de noter le jeu entre le modèle extensionnel, qui concerne les rapports dans les choses, et le modèle intensionnel, qui caractérise les rapports conceptuels. Cette distinction ne s'impose pas, par exemple, lorsque Greimas (1976) sépare les espaces topique et hétérotopique et, dans le premier cas, les espaces utopique et paratopique, parce qu'alors la conceptualité est construite en fonction de la thématization de l'espace par le récit; mais il faut maintenant essayer de parler de l'espace tel qu'en lui-même.

Le système sémique de la spatialité pourrait comprendre, à un premier niveau, l'horizontalité et la verticalité; nous distinguons tout de suite dans la verticalité le haut et le bas; quant à l'horizontalité, elle peut s'analyser en latéralité et frontalité, qui subsument respectivement gauche/droite et devant/derrière. Dans tous ces cas, nous avons entre les concepts, les lexèmes et/ou les sèmes, des relations équipollentes et contraires, cependant que l'application de ces notions à la chose spatiale-

temporelle nous fait voir que la verticalité, la frontalité et la latéralité se déterminent simultanément, alors que le haut et le bas, la gauche et la droite, ainsi que le devant et le derrière s'excluent mutuellement. De plus, ces axes sont en réalité des échelles continues.

Or, il se trouve que la gestualité, telle que nous l'avons étudiée, n'obéit pas, ou très marginalement, à ce système. Nous voudrions donc suggérer que les structures qui sont aprioriques pour l'espace ne le sont pas pour les gestes. En insistant sur la distinction entre modèle extensionnel et modèle intensionnel, nous avons voulu indiquer que la spatialité dépend aussi de la manière dont nous percevons une chose quelconque comme étant plutôt en haut qu'en bas, etc. Cependant, les gestes ne sont pas perçus sur les axes de l'espace tridimensionnel, mais relèvent d'un système différent; du moins une telle hypothèse permet-elle une analyse plus cohérente. Faute de pouvoir citer ici nos données, nous allons nous contenter d'un raisonnement de principe.

### *5.2. La gestualité comme rapport à l'espace ambiant*

Le geste se détache d'abord du corps comme mouvement. On peut le voir dans le bras qui tourne autour du corps ou qui en amorce au moins le trajet. Nous pouvons aussi observer le bras au repos: d'où l'idée que le geste est quelque chose qui s'ajoute au membre qui l'exécute; ainsi, le geste serait une suite de positions occupées par le bras traversant l'espace objectif. Or, nous savons grâce à la psychologie de la perception que le bras perçu s'organise, dans le regard du sujet percevant, à partir d'une série d'aperçus fragmentaires de l'objet. Pour simplifier, considérons ces aperçus comme des points et admettons que le bras est le résultat d'une certaine manière de lier ces points entre eux. De même, le torse se constitue pour nous à partir de ces données fragmentaires de la perception. Cette manière de mettre les points en relation est très profondément enracinée en nous et nous ne pouvons pas nous empêcher de voir le bras et le torse comme des unités. Il ne s'ensuit pas que, dans la constitution d'une configuration supérieure, le bras et le torse se présentent comme des unités: un autre principe de signification pourrait peut-être réorganiser les éléments de ces deux séries de données pour les relier dans une organisation différente. Il est donc permis de penser que le signifiant de la gestualité se constitue dans la relation entre un membre du corps amovible et une autre

partie du corps restant stable par rapport à lui. Alors, la relation se modifiant entre le torse et le bras pourrait primer les parties du corps sur lesquelles elle repose.

Cette conception de la gestualité suppose que chaque mouvement corporel, qui ne modifie que les positions de quelques membres au corps, change en réalité surtout les relations subsistant entre les membres mobiles et les parties relativement peu amovibles, en aménageant des espaces et des rapports différents entre eux. Ainsi, la stabilité d'une partie du corps s'oppose à la mobilité d'autres parties et la rend, aussi sémantiquement, possible.

Il existe également une première structuration que nous appellerons la structure du mouvement et qui correspond aux valeurs purement spatiales: étant donné une matière constituée de volumes qui se déplacent, de directions et de distances, certaines combinaisons de celles-ci s'avèrent pertinentes pour la délimitation des espaces spécifiquement corporels, dont il importe de fixer les principaux axes sémantiques. Cependant, ce n'est qu'en prenant compte de la situation, notamment de la parole, que des combinaisons de ces structures spatiales peuvent être investies des significations plus particulières qui transcendent la spatialité vers les actions.

### *5.3. Configurations et dynamiques des espaces*

Il convient maintenant de montrer l'importance réelle de cette interprétation; nous verrons qu'elle nous permet de passer des mouvements, qui sont quantitatifs, comme l'enseigne la physique, aux gestes, qui se constituent par sauts qualitatifs. Plutôt que de signifier des espaces, le discours continu de la gestualité s'occupe de les créer.

Dans un premier temps, ces constellations peuvent s'interpréter comme des lignes de force sans dynamique particulière. Dans un mouvement corporel continu se forme, à partir d'une certaine limite, une configuration gestuelle différente: par exemple, quand le bras, l'avant-bras et la main se trouvent dans le prolongement de l'épaule, tandis que les doigts forment une configuration neutre et que la main tourne autour de son axe, la paume de la main forme le centre thématique: la relation spatiale valorisée est, selon la position de la paume, le rapport au sol, l'espace en haut, l'espace derrière, l'espace englobé de l'autre ou le renvoi déictique hors de l'espace propre (voir Fig. 4.).

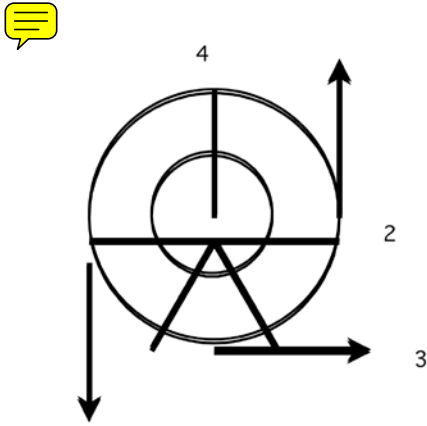
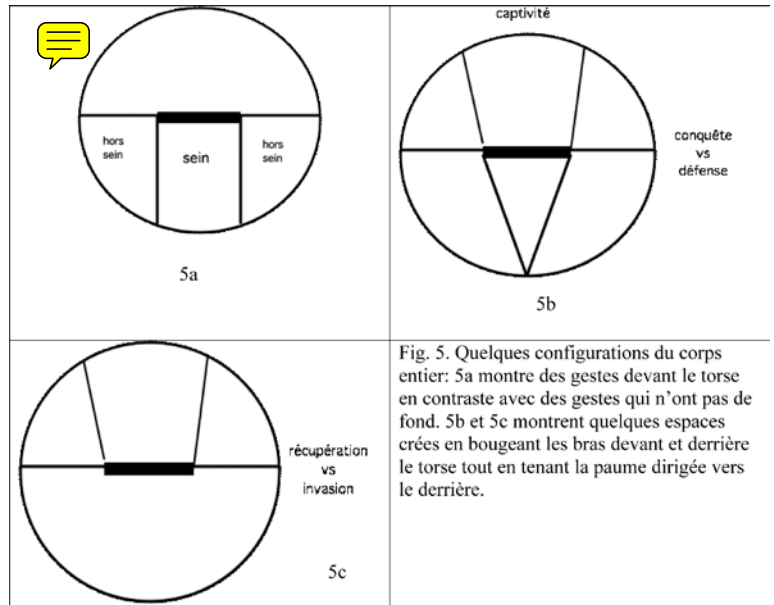


Fig. 4. La relation spatiale valorisée selon la position de la paume, le rapport au sol (1), l'espace en haut (2) l'espace derrière (3 ; cf. Fig. 5), l'espace englobé de l'autre (4a) ou le renvoi déictique hors de l'espace propre (4b)

Quand la paume est offerte au regard de l'observateur, la dimension valorisée est dans le prolongement des doigts, et il y a une direction (en fait, il existe un double sens). Quand la paume est tournée vers le sol, une ligne en angle droit de la paume qui atteint le sol se trouve valorisée, et il y a polarisation<sup>5</sup>. C'est ce genre de gestualité qui a été redécouvert par Kendon (2004 :248ff), qui en a classifié beaucoup plus des variétés, sans pourtant tirer des conclusions plus générales sur la manière dont la gestualité crée des espaces.

Le deuxième système est plus dynamique : quand la relation change, les valeurs attribuées à ses termes changent aussi: le torse, par exemple, peut revêtir trois significations différentes. Il est un fond, c'est-à-dire une limite de l'espace perceptible et un écran homogène sur lequel se détachent les gestes, ou il est un sein, c'est-à-dire un réceptacle dans lequel va s'absorber une certaine énergie gestuelle qui tend vers l'intérieur du corps; enfin, il n'a plus de pertinence pour certains gestes qui passent cependant devant lui, ayant leur origine ou leur but ailleurs (voir Fig. 5).

<sup>5</sup> Dans les deux autres cas, la signification dépend aussi du trajet parcouru. Ces gestes relèvent donc du deuxième système discuté ci-dessous.



Notre premier système s'applique aux portions isolées du corps et donne ainsi plusieurs descriptions complémentaires du corps morcelé. En revanche, dans le deuxième système, le corps apparaît d'abord dans son intégralité, en tant que pivot et armature d'un certain espace: or, cet espace est comme un prolongement qui dépend de certaines potentialités du corps. Ainsi, il est circonscrit par la suite des points maximums pouvant être occupés par le bout des doigts quand les bras tournent autour d'un tronc immobile à une distance maximale de celui-ci: c'est l'espace gesticulatoire. Ensuite, ce cercle est coupé en deux, dans le prolongement du torse vers les côtés, séparant l'espace intérieur, devant, de l'espace extérieur. On peut considérer cet espace comme donné: il est mis en évidence par trois types d'opération: certains gestes vont servir à incarner plus solidement les limites extérieures et intérieures de l'espace, d'autres permettent un déplacement symbolique de ses limites usuelles; enfin, un troisième type sert à transgresser les limites, pour ouvrir l'espace à l'autre ou le dissoudre dans la spatialité anonyme. D'une manière analogue, l'espace peut être modifié dans son extension verticale. Il est clair que, dans ce système, les gestes ne valent pas en tant que mouvement de tel ou tel membre du corps: il s'agit en réalité d'opérations sur un espace paracorporel. Cet espace

est valorisé de manières différentes: (a) le poids symbolique peut être localisé dans une certaine partie de l'espace; (b) les limites de l'espace peuvent être analogiquement reproduites en plus grand ou en plus petit hors de leur emplacement usuel; (c) les limites peuvent être transgressées, c'est-à-dire non pas abolies, mais leur abolition signifiée. Il s'agit d'un équilibrage du poids symbolique de l'espace, d'une dynamique des espaces.

Or, si ce discours continu de la gestualité nous accompagne dans nos activités quotidiennes, on comprend plus facilement comment, libéré de ce contexte, il peut devenir ludique : se transformer en danse.

- Bouissac, Paul, "Behavior in context: In what sense is a circus animal performing?", *Annals of the New York Academy of Sciences*, 364, 1981, 18-25.
- Callois, Roger *Les jeux et les hommes*. Paris: Gallimard 1968.
- Efron, David, *Gesture and environment*. Réimprimée comme *Gesture, race, and culture*. Original publié 1941. The Hague & Paris: Mouton 1972.
- Ekman, Paul, & Friesen, W., "The repertoire of nonverbal behavior", *Semiotica* I:1, 1969, 49-98.
- Ellen, Roy, "Anatomical classification and the semiotics of the body", *The anthropology of the body*, Blacking, John, ed., 343-373. London, New York & San Francisco, Academic press 1977.
- Genette, Gérard, *Le nouveau discours du récit*. Paris, Seuil 1983.
- Greimas, A. J., *Sémantique structurale*, Paris, Larousse, 1966.
- "Conditions d'une sémiotique du monde naturel", *Langages* 10, juin 1968, 3-35. *Du sens*, Paris, Seuil, 1976.
- et J. Courtés, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1979.
- Hanna, Judith L., "To dance is human", *The anthropology of the body*, Blacking, John, ed., 211-232. London, New York & San Francisco, Academic press 1977.
- Hall, E.T., *The hidden dimension*. New York: Doubleday 1966.
- Hildebrand, Olle, *Teatermodernismen*. Borås: Bibliotekshögskolan 1976. *Harlekin frälsaren*. Uppsala: Institute of Slavic languages 1978 [Dissertation].

## BIBLIOGRAPHIE

- Honzl, Friedrich “Ritual and Theatre”, *The Prague School. Selected Writings 1929-1946*. Steiner, Peter (ed.), 135-173. Austin: Texas University Press 1982.
- Ikegami, Toshihiko, “A stratificational analysis of hand gestures in Indian classical dancing”, *Semiotica* 4, 1971, 365-391.
- Kendon, Adam, *Gesture. Visible action as utterance*. Cambridge : Cambridge University Press 2004.
- Kleberg, Lars, *Teatern som handling. Sovjetisk avantgarde-estetik 1917-27*. Norstedts, Stockholm 1980 [Dissertation, Stockholm 1977].
- Mallery, Garrick, *Sign language among North American Indians*. L’original publié en 1881. The Hague & Paris: Mouton 1972.
- McNeill, David, *Gesture & thought*. Chicago : University of Chicago Press 2005
- Metz, Christian, *Langage et cinéma*. Paris: Larousse 1971.
- Muka\_ovsk\_, Jan, “On the current state of the theory of theatre”, *Structure, sign, and function. Selected essays by Jan Muka\_ovsk\_*. New Haven & London: Yale University Press 1978.
- Shapiro, Marianne “Preliminaries to a semiotics of ballet”. *Image and Code*, Steiner, Wendy, (ed), 216-221, Ann Arbor: Univ. of Michigan 1981.
- Sonesson, Göran, *Esquisse d’une taxonomie de la spatialité gestuelle*. Paris: EHESS 1981 (a).
- Variations autour d’un bras. Paris: EHESS 1981 (b).
- « Du corps propre à la grande route », *Bulletin du Groupe de recherches sémio- linguistiques*, 18, 31-42 1981.
- Pictorial concepts*. Lund: Lund University Press 1989.
- « Kroppens byggnad och bruk. Några semiotiska modeller ». Hermerén, Göran, ed., *Att tala utan ord. Människan icke-verbala uttrycksformer*, Stockholm : Almqvist & Wiksell International, 1991, 83-100.
- “The semiotic function and the genesis of pictorial meaning”. *Center/Periphery in representations and institutions. Proceedings from the Conference of The International Semiotics Institute, Imatra, Finland, July 16-21, 1990*. Tarasti, Eero (ed.), 211-156. Imatra: Acta Semiotica Fennica 1972 (a).
- Bildbetydelser*. Lund: Studentlitteratur 1972 (b).
- « An essay concerning images. From rhetoric to semiotics by way



of ecological physics. Review of Groupe  $\mu$ , *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image* ». *Semiotica* 109-1/2, March 1996, pp. 41-140

“Mute narratives”, *Interart Poetics*, Lagerroth, Ulla-Britta, Lund, Hans, & Hedling, Erik, (eds), 243-251. Amsterdam & Atlanta: Rudolphi 1997.

“El lugar del rito en la semiótica del espectáculo”/“Ritens plats i skådespelets semiotik”, *Heterogénesis*, VIII:29, 1999, 14-27.

“Ego meets Alter. The meaning of otherness in cultural semiotics”. Special issue of *Semiotica* 128-3/4, 2000: In honour of Vilmos Voigt. Bernard, Jeff (ed.), 537-559 (a)

“Action becoming Art: “Performance” in the context of theatre, play, ritual – and life”. *Visio* 5,3, 2000 : Action art/Les arts de l'action, van Mechelen, Marga, & Sonesson, Göran (eds), 105-122 (b).


La fotografia – entre el dibujo y la virtualidad. *Significacão. Revista brasileira de semiótica*, 20, noviembre 2003, 81-132

« Retour sur la matière du sens à l'ère de la production digitale ». *VISIO* 9, 2004: 1-2. Legaré, Serge (éd), 215-234

« The meaning of meaning in biology and cognitive science. A semiotic reconstruction ». *Sign system studies* 34:1, Torop, P., Lotman, M., Kull, K., eds., 135-213. Tartu, Tartu University Press 2006.

« From the meaning of embodiment to the embodiment of meaning ». *Body, language, and mind*. Ziemke, T., Zlatev, J., & Frank, R., eds. 85-28. Berlin & New York: Mouton de Gruyter 2007.

and Zlatev, J. « Conclusions of the SEDSU project ». *Signing up to the human*. Sinha, C, Sonesson, G, & Zlatev, J. (eds), en préparation.

usk\_, Jiri, “Acting and behaviour: a study of the signans”, *Semiotics of Drama and Theatre*, Schmid, Herta, and van Kesteren, Aloysius, (eds.), 393-444 Amsterdam & Philadelphia: Benjamin Publ. Co 1984.

