



Du devenir anthropologue du sémiologue : pour une anthropo-sémiologie du corps dansant

Mariem Guellouz

Numéro 2, 2014

Sutures sémiotiques

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1090755ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1090755ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cygne noir

ISSN

1929-0896 (imprimé)

1929-090X (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Guellouz, M. (2014). Du devenir anthropologue du sémiologue : pour une anthropo-sémiologie du corps dansant. *Cygne noir*, (2), 11–28.
<https://doi.org/10.7202/1090755ar>

Résumé de l'article

Cet article s'attache à étudier la pertinence d'une approche ethnographique pour une étude sémiologique du corps dansant. La danse comme pratique sociale et artistique est fortement liée aux structures socioculturelles et aux rapports (alliance, hiérarchie) entre les individus d'une même société. L'application des catégories linguistiques et sémiologiques à la danse la définit d'emblée comme un système de communication, une codification. Le sémiologue ne peut mettre de côté la dimension anthropologique du corps dansant qui est un signe d'affiliation socioculturelle témoignant des rapports instaurés entre les individus mais aussi à l'espace et au temps. Les anthropologues, grâce à leur intérêt pour la sémiotique, ont réussi à faire de la danse un objet anthropologique. Les concepts tels que signifié, signifiant, valeur, opposition sont omniprésents dans leurs travaux. Cependant, la question est de savoir que peut faire le sémiologue face au corps dansant ? Quelles sont les possibles et les limites d'une sémiotisation du geste dansé ? À partir de l'exemple du corps dansant, cet article souhaite étudier les liens entre la sémiologie et l'anthropologie en se posant la question de la compatibilité des concepts et des méthodologies de chacune de ces disciplines. Le sémiologue ayant pour objet de recherche un fait culturel tel que la danse doit forcément se nourrir des concepts et de la méthodologie de l'anthropologie. En ce sens, je propose de penser une anthropo-sémiologie qui lierait les deux disciplines en prenant en compte les ruptures et les continuités qui les caractérisent.

© Mariem Guellouz, 2014



Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>

DU DEVENIR ANTHROPOLOGUE DU SÉMIOLOGUE : POUR UNE ANTHROPO-SÉMIOLOGIE DU CORPS DANSANT

1. Les lieux de suture : danse, sémiologie, anthropologie

L'anthropologie de la danse a acquis ses lettres de noblesse et sa légitimité en tant que discipline autonome. Au cours des dernières décennies, les anthropologues de la danse ont, en effet, réussi à donner une teneur scientifique à leur discipline en empruntant notamment les concepts de la linguistique structurale et de la sémiologie. La question est posée : que peut faire la sémiologie avec la danse et le corps dansant? Dans son entreprise de description des danses traditionnelles, populaires ou même contemporaines, le sémiologue peut-il faire l'impasse d'une démarche ethnographique? Son irrésistible tentation du devenir anthropologue n'est-elle pas une suite logique des rapports houleux qu'entretiennent les deux disciplines depuis la rencontre épistémologique entre les textes fondateurs de Saussure¹ et ceux de Lévi-Strauss²?

Mon propos voudrait examiner la pertinence d'une approche ethnographique pour l'étude sémiologique du corps dansant. La danse est une pratique sociale et artistique fortement liée aux structures socioculturelles, aux liens entre les individus d'une même société. Dans ses formes multiples – sociale, esthétique, corporelle et artistique –, elle interroge différentes disciplines telles que la sociologie, la philosophie, l'anthropologie et la sémiologie ; chacune de celles-ci adopte un point de vue particulier pour cette étude. Le sémiologue du geste dansé, du corps dansant ou de la danse elle-même ne peut donc passer outre les déterminations ethnographiques et sociopolitiques qui modulent sa pratique.

Je défends dans ce qui suit une sémiologie poreuse, laissant la place à des concepts nomades³, à des lignes de rupture et à des lieux de suture. Je reprends ainsi à mon compte la notion de suture pensée par Herman Parret quand il écrit : « une suture instaure une rhétorique du simulacre, du non-lieu, de l'incertitude⁴ ». Parret précise que le terme est connu dans les domaines de la chirurgie et de la botanique, il renvoie à la ligne visible des points de ruptures devenus invisibles. La rupture est là, à la fois visible et dissimulée. Le rapport subtil entre les points de rupture et les continuités est le propre de la suture : cicatrice, trace, présence. Elle est faite d'alliance et de discontinuité. Parret précise : « Il y a discontinuité et en même temps homogénéisation du discontinu sans qu'il y ait effacement des différences⁵. »

Dans ce sens, cet article s'attache à comprendre les liens problématiques que la sémiologie ou la sémiotique tisse avec l'anthropologie. Quelles sont les compatibilités épistémologiques entre les deux disciplines? Peut-on penser une discipline hybride fondée sur la suture d'une anthropo-sémiologie? À propos d'une étude du corps dansant, je me pose la question de la pertinence des concepts et des méthodologies de chacune de ces disciplines. Au lieu de les opposer, leur rapport dialectique sera supposé. Dans ce qui suit, je reviendrai brièvement dans un premier temps sur les rapports entretenus entre la linguistique et l'anthropologie afin de présenter, dans un deuxième temps, ce que j'appelle l'anthropo-sémiologie, exemple de suture entre les deux disciplines. Je m'attacherai ensuite à la question du corps dansant et de la danse du point de vue de l'anthropologue et de celui du sémiologue en prenant appui sur mes recherches de terrain et mon intérêt particulier pour les danses du Maghreb. Dans un dernier

temps seront discutés l'inévitable devenir anthropologue du sémiologue de la danse ainsi que l'importance épistémologique et méthodologique de la prise en compte de l'expérience somatique du sujet chercheur.

2. Un bref rappel des sutures entre linguistique et anthropologie

L'influence de la linguistique structurale dans la recherche anthropologique a été entérinée par une génération d'anthropologues dans la lignée de Lévi-Strauss. La question des rapports entre les deux disciplines pose nécessairement celle du lien entre langage et culture. C'est sûrement avec les travaux de Franz Boas⁶, d'Edward Sapir⁷ et de Benjamin Whorf⁸ que les premiers jalons d'une approche anthropologique en linguistique ont été établis. Ce qui est appelé communément et non sans controverse l'hypothèse Sapir-Whorf est un témoignage des études sur les liens entre les deux disciplines. Rappelons que pour les deux auteurs du relativisme linguistique la langue devient le prisme par lequel le sujet parlant perçoit le monde et se construit en tant que sujet culturel. La sociolinguistique américaine, notamment avec les travaux de William Labov⁹ dans les années 1970, a aussi marqué ces questionnements autour du rapport du sujet à sa langue qui devient un marqueur d'appartenance sociale. Mais les statistiques, les variables extralinguistiques (âge, sexe, appartenance sociale) et les questionnaires sont restés tout de même dominants dans les approches structuralistes.

Dans une critique de la pensée structuraliste, Cécile Canut déplore le fantasme de l'unité, de l'origine et l'approche identitaire des langues. Elle souligne les dernières transformations en anthropologie et le dépassement des critères quantitatifs. Les discours ne sont plus traités comme de simples objets linguistiques, mais considérés comme une pratique parmi d'autres, éclairant l'étude de terrain, permettant de comprendre les différents enjeux sociaux observables. Il s'agit de recueillir les énoncés dans leur contexte d'apparition et de prendre en compte les conditions d'énonciation sous-jacentes. L'auteure fait alors référence aux approches américaines en *anthropology of language* :

La perspective proposée ici, nommée provisoirement anthropologie des pratiques langagières, entend prolonger ces directions en y incluant d'une part, la question de la subjectivité et des relations de pouvoir, et d'autre part, la conceptualisation d'une méthodologie nouvelle dans l'approche des pratiques plurielles sur le fameux terrain¹⁰.

L'observation et les enquêtes de terrain ne peuvent dès lors faire l'économie de la situation d'énonciation, dans son versant verbal et non verbal : intonation, mimique, gestuelle. Les signes, paroles et symboles permettent donc l'accès aux différents rapports sociaux entre les individus et les sociétés. La nomination, l'attribution des noms propres par exemple, dit quelque chose de l'organisation sociale. Cécile Leguy¹¹ travaille sur la nomination chez les Bwa du Mali. Elle explique comment les noms attribués aux nouveaux-nés débordent la simple fonction identitaire et permettent de transmettre implicitement des messages. Ces noms participent d'une stratégie énonciative des locuteurs qui cherchent à contourner le difficile à dire ou l'indicible. Les Bwa peuvent, par le truchement de la dénomination, faire part de leurs idées, envies, angoisses. D'autres pratiques, non verbales, telles que la danse, le vêtement ou les ornements corporels sont, comme les noms et les symboles, d'authentiques objets anthropologiques.

Le regard porté par l'anthropologie sur les pratiques langagières et symboliques privilégie parfois une approche pragmatique. La notion austinienne¹² de performativité dans la logique d'une philosophie du langage ordinaire s'est étendue à plusieurs champs des sciences humaines dont l'anthropologie. Le concept s'est enrichi notamment grâce aux travaux de Dell Hymes qui font suite aux apports de Noam Chomsky. La performativité est pensée, selon la grammaire générative, comme une paire dichotomique, compétence/performance, deux notions longuement discutées en linguistique et en anthropologie. Dell Hymes précise dans ce sens que :

Ce qu'il faut, c'est une linguistique qui puisse décrire tout trait de parole qui s'avère pertinent dans un cas donné, et qui puisse mettre les éléments linguistiques en relation les uns avec les autres en termes de rapports de rôles, de statuts, de tâches, etc. Une telle linguistique doit se fonder sur une théorie sociale et une pratique ethnographique, tout autant que sur la phonétique pratique et la grammaire¹³.

Pratique et discours peuvent être compris dans un agencement qui prend en compte d'un côté la part langagière des actes, de l'autre la part pragmatique des discours. Cette perspective pragmatique invite à repenser les relations entre agent et action. Les acteurs ne sont plus seulement déterminés par des structures sociales et soumis aux contraintes culturelles ; ils sont pensés en termes d'agentivité. Ainsi, comme il a été remarqué plus haut les noms peuvent être des signes qui révèlent différentes organisations sociales. La langue étant un corpus important des faits d'agentivité, les études ethno-linguistiques des langues et les oppositions morphologico-syntaxiques entre agent et patient repérés permettent de mettre en relation les fonctions linguistiques de l'agentivité et ses fonctions sociales. Il y a donc un double mouvement entre les deux disciplines, linguistique et anthropologie, qui permet de penser les faits langagiers et les faits anthropologiques comme un agencement ou une suture. Le regard anthropologique sur les pratiques langagières verbales et non verbales peut s'inscrire dans le cadre théorique plus général d'une anthropologie linguistique.

Jean Didier Urbain pointe le fait suivant :

[...] si la linguistique structuraliste est née de cet effort spécifique qui a consisté pour le linguiste à regarder et à traiter sa propre langue « en idiome étranger », alors la sémiologie, en étudiant « tous les phénomènes de culture comme s'ils étaient des signes » n'est jamais que l'extension méthodique de cet effort consistant pour le sémiologue à regarder et à traiter sa propre société en réalité étrangère¹⁴.

La sémiologie, dans son voyage à travers le texte de la culture, l'intertexte des signes et des images, invite à se distancier par rapport à son objet afin de le rendre sémiotiquement étrange et étranger. La danse, quant à elle, est un phénomène qui échappe à la temporalité chronologique et à la spatialité tridimensionnelle. Elle crée un monde à soi où des flux, des intensités, des énergies, des puissances se propagent. Comment sémiotiser ces sensations, ces faits de corps? Qu'est-ce qui, sémiotiquement, fait danse? Si on se limitait à une sémiologie structurale, en appliquant ses notions aux corps dansants, on risquerait l'impasse d'une recherche de la signifiante. L'esthétique et l'anthropologie offrent aux sémiologues des concepts et des points de vue qui ouvrent vers une recherche plus immanente à son objet : la danse.

3. Pour une anthropo-sémiologie de la danse et du corps dansant

Dans son article intitulé « Réflexions sur les objets ethno-sémiotiques », A. J. Greimas propose deux points de vue : l'ethno-sémiotique et la socio-sémiotique. Il s'agit de « deux saisies structurelles possibles des phénomènes » que l'ethnologue étudie et qui s'opposent dans la mesure où elles « font apparaître les faits distincts dans leur structure même¹⁵ ». Greimas propose ces deux catégories pour penser les objets sémiotiques complexes et différencier le mythique de l'esthétique et du pratique. Il prend comme exemple la danse des guerriers dans la société archaïque, qu'il oppose au spectacle de l'opéra comique dans le contexte contemporain. Le sacré, le collectif seraient du côté de l'ethno-sémiotique et le ludique, l'esthétique et la stylistique individuelle seraient l'apanage de la socio-sémiotique. Le passage de l'ethno-sémiotique au socio-sémiotique se manifeste dans les transitions suivantes : du global au particulier, du sacré au ludique, de la collectivité à la stylistique personnelle, de la production collective du sens à la consommation individuelle. Greimas explique :

L'objet mythique global que nous cherchons à interpréter a beau être un objet complexe intégrant plusieurs langages de manifestation et défini dans sa spécificité comme comportant une organisation structurelle seconde, consolidée, de plus, par des récurrences et des superpositions des signifiants, on ne voit toujours pas ce qui distingue en définitive les cérémonies du mariage, par exemple, de l'opérette viennoise, et ceci d'autant plus que les manipulateurs exercés réussissent admirablement à monter des spectacles folkloriques qui rivalisent avec les spectacles d'opéra bouffe¹⁶.

Il pointe ainsi la question de la mise en spectacle du fait ethno-sémiotique et des relations poreuses entre sacré et profane, rituel et spectacle. Cependant, une différence majeure réside dans l'expérience somatique même du spectateur qui, dans un premier cas, est acteur et actif et, dans l'autre, récepteur et passif. On passe alors d'un groupe/sujet à un sujet/individu. Ce qui fait dire à Greimas que les communications ethno-sémiotiques ont une « cohésion sociale forte ».

Ces premières considérations greimassiennes sur la danse et le geste dansé ont permis de poser les jalons d'une étude sémiotique des gestes dansés, mais elles restent cependant tout à fait discutables. En effet, les catégorisations présentées par Greimas entre, d'un côté, des faits ethniques, collectifs, sacrés et, de l'autre, des faits autonomes esthétiques, profanes et stylistiques sont quelque peu simplificatrices. Plusieurs exemples imposent des nuances à ces affirmations catégorielles. La danse des *fakirs* dans les cérémonies de transe en Tunisie est un fait ludique, esthétique, profane et qui peut relever d'une stylistique individuelle. Une danse peut être sacrée et collective, mais aussi esthétique. Ainsi les danses soufies pratiquées lors de la cérémonie du Mould en Égypte sont des exemples de pratiques à la fois collectives, sacrées et esthétiques. Dans leur ouvrage sur la création artistique en Afrique noire, Michel Leiris et Jacqueline Delange consacrent un chapitre à la question du sentiment esthétique chez les Noirs africains. Les auteurs s'interrogent sur la portée fonctionnelle du masque en Afrique où il serait un « objet utilitaire » lié à la pratique d'un rite. Cette vision valorise certains points de vue ethno-centrés sur l'objet esthétique, une sorte de « théorie dûment localisée et datée qui ne pourrait même pas être appliquée utilement à une étude générale de nos propres arts¹⁷ ». Les auteurs insistent sur la portée esthétique des arts africains et proposent de mettre de côté les dichotomies peu pertinentes qui opposent le sacré et l'esthétique. Ils s'appuient sur des

témoignages qui mettent en évidence le caractère ethno-centré de cette opposition participant ainsi à nier le sentiment esthétique des personnes noires africaines. Ils proposent l'exemple des masques dogons qui provoquent des jugements et des sentiments esthétiques malgré leur caractère sacré :

Un vieillard très expert pour tout ce qui touchait aux masques, Ambibe Babadyi, évoqua un jour nostalgiquement devant moi l'époque ancienne (antérieure à la colonisation) où les danseurs qui intervenaient dans les rites impliquant le port du masque étaient, d'une manière générale, non seulement plus nombreux et plus forts, mais revêtus de parures plus soignées et plus belles¹⁸.

Ces exemples cités apportent des nuances et vont dans le sens d'une réticence à l'application des catégories linguistiques et sémiotiques à tout fait culturel. Les deux modes de pensée et de communication définis par Greimas, l'ethno-sémiotique et le socio-sémiotique, seraient mêlés, nuancés et intégrés dans une synthèse plus globale que je propose d'appeler anthropo-sémiologie.

Les sutures possibles entre sémiologie et anthropologie de la danse sont autant d'occasions de délinéer une nouvelle discipline. Il s'agirait de penser comment la ou le sémiologue peut et doit se nourrir des démarches ethnographiques (études de terrain, observations participantes, etc.). Dans notre champ d'investigations, le sémiologue peut s'intéresser d'une part à des danses rituelles, propitiatoires, codifiées et, d'autre part, à des mises en scène spectaculaires, des créations chorégraphiques contemporaines. Les deux captures du fait dansé, mythique et esthétique, entrent donc dans un rapport dialectique et forment une catégorie plus générale.

Jean-Didier Urbain explique les tensions existant entre les deux disciplines :

[...] la sémiologie sociale et culturelle de proximité serait alors ce voyage dans le présent permettant de débarquer sur un immense continent perdu attendant ses explorateurs, un monde invisible aux yeux de ses habitants, libre et inconnu par vacance de vigilance, d'intérêt ou de conscience de soi¹⁹.

La danse en tant que pratique sociale sera interrogée selon une tension double, à la fois sémiologique et anthropologique. L'approche sera sémiologique dans sa mise en lumière des processus de signification, des statuts signifiants ou non signifiants des gestes dansés et du fonctionnement systémique et processuel de la danse. La dimension anthropologique saura quant à elle nous éclairer d'un point de vue méthodologique grâce aux apports qu'elle offre pour étudier l'objet danse en prenant en compte ses déterminations socioculturelles et sa fonction sociale.

Avant d'explicitier cette anthropo-sémiologie de la danse, un bref retour sur les travaux en anthropologie semble pertinent.

3.1 L'anthropologie de la danse

Les premiers travaux en sémiologie de la danse datent de 1968, comme en témoigne le numéro 10 de la revue *Langages*²⁰. Celui-ci regroupe plusieurs articles en sémiotique du geste, dont un, écrit par les anthropologues (folkloristes) Vera Proca-Cioretea et Anca Giurchescu, est intitulé « Quelques aspects théoriques de l'analyse de la danse populaire²¹ ». Il s'agit

d'une tentative de construire l'objet *danse* en appliquant rigoureusement les concepts de la linguistique et de la sémiologie structurale. Les gestes et les mouvements corporels sont traités comme des signes. Les dichotomies saussuriennes langue/parole et paradigmes/syntaxmes sont appliquées à leur objet. Les questions de notation et d'écriture de la danse sont discutées comme des éléments importants pour penser une sémiotique de la danse. Mais « la notation comprend, en plus, la codification d'autres composants de base de la danse, donc d'autres plans systématiques, tels que : la formation, la tenue, la composante, la dynamique²² ». Cet article pose les premières balises d'une possible sémiologie des danses populaires. Une segmentation de la danse en motif, phrase, section, strophe y est présentée ainsi que les propositions d'une éventuelle écriture du geste dansé.

Quelques années plus tard l'anthropologie de la danse a vu grandir sa légitimité et a donc été entérinée par toute une génération d'anthropologues aux États-Unis. L'ouvrage d'Andrée Grau et Georgiana Wierre-Gore intitulé *Anthropologie de la danse. Genèse et construction d'une discipline*²³ en est le meilleur témoin. Les deux catégories d'analyse que sont l'émique et l'étiq, emprunts manifestes au métalangage linguistique de phonétique et de phonémique, témoignent, par exemple, de la présence manifeste du métalangage connu en linguistique dans les travaux anthropologiques. Il est possible de repérer là aussi une indéniable référence à la sémiologie, comme le font d'ailleurs remarquer les auteures :

Ce n'est que dans les années 1950-1960, quand des modèles théoriques basés sur la linguistique se développèrent, que l'objet danse a pu être cerné de façon formelle. Des matériaux furent alors constitués pour mener des analyses systématiques. Cette systématisation était un préalable à la mise en place d'études comparatives entre les danses d'une même culture dans le but d'obtenir des constats anthropologiques qui puissent avoir une portée plus générale. En effet, sans outils analytiques permettant d'établir un corpus de données établi à partir des mêmes critères comment faire des comparaisons²⁴ ?

Dans l'ouvrage en question, une discipline nommée *sémasiologie* est présentée par Drid Williams²⁵. Ce dernier la définit comme une nouvelle méthode qui étudie le mouvement humain. Elle part de l'hypothèse d'un langage corporel fortement ancré dans les faits sociaux. Le sémasiologue s'intéresse ainsi à la grammaire du langage corporel et aux règles de fonctionnement de ce langage, ce qui le rapproche indéniablement de la démarche du sémiologue. La sémasiologie n'est pas à confondre avec une théorie du mouvement ou avec la kinétique ; elle cherche à décrire les mouvements sans les détacher de la culture qui les produit, puisque les gestes sont soumis à des codes reconnaissables et repérables par les membres d'une même collectivité. Certaines règles d'organisation culturelle régissent ces langages corporels. Il s'agit donc de décrire des systèmes, d'en révéler la grammaire et les règles de fonctionnement. On ne peut, à ce stade, ne pas mentionner le remarquable travail en analyse structurale du mouvement établi par Adrienne Kaeppler²⁶. Dans son article sur la danse des îles Tonga, elle explique les tenants et aboutissants de la théorie d'analyse structurale de la danse. Le recours aux catégories de la linguistique et de la sémiologie structurale y est systématique, notamment avec des notions telles que kinèmes, morphokines, chorèmes.

Il est important d'évoquer aussi la kinésique américaine et particulièrement les travaux de Ray L. Birdwhistell. Celle-ci étudie les gestes structurés du corps humain selon leur pertinence communicationnelle. Pour la kinésique, le comportement corporel correspond à un code particulier. Les rapports entre kinésique et linguistique sont évidents, par exemple dans

les termes de *kiné* et *kinème*. Le premier correspond à la plus petite unité du mouvement, le deuxième à la répétition de ces mouvements. Ces catégories sont largement empruntées à la linguistique structurale, comme le déclare Birdwhistell :

[...] la théorie et la méthodologie de la kinésique ont été influencées de façon constante par celles de la linguistique descriptive et structurale. Dès les premières découvertes morphologiques, il a été clair que le comportement communicatif perceptible à l'œil présentait des propriétés formelles au moins analogiques à celles qu'on pouvait repérer dans le comportement communicatif perceptible à l'oreille²⁷.

L'intérêt des travaux de Birdwhistell consiste à dépasser les conceptions habituelles du geste comme simple redondance de la parole. Ceux-ci permettent de repenser les rapports entre geste et langage définis par un système. Depuis les années 1970 et les premiers écrits, l'anthropologie de la danse s'est émancipée de l'impérialisme de la linguistique structurale. Les récents travaux en sont témoins et nous pouvons citer, à titre d'exemple, ceux dirigés par Georgiana Wierre-Gore et Michael Houseman²⁸ ou encore ceux de Marie-Pierre Gibert²⁹ sur les danses israéliennes. L'application des catégories linguistiques pose de véritables problèmes théoriques et méthodologiques. Car, comme l'explique le philosophe José Gil :

Si les danseurs arrivent à saturer leur corps de sens, alors que les mouvements fonctionnels ou utilitaires n'expriment que des significations précises, pauvres ou isolées, cela viendrait de ce que la danse dit un « monde » ; et le geste de nettoyer une vitre, s'il n'est pas dansé, ne dit qu'une fonction³⁰.

Les gestes dansés sont-ils des signes? La danse est-elle un système de signes? Peut-être, mais ces gestes ne sont pas doublement articulés, ni systématisables. Ils composeraient une sorte de matière immanente non formée linguistiquement.

3.2 Les difficultés d'une sémiologie de la danse

Dans un entretien mené dans les années 1960, Greimas répondait à une question qui lui était posée sur les objets sémiotiques en insistant sur la difficulté de faire de la danse un objet sémiotique, et avouait que :

Ce sont des domaines particulièrement délicats évidemment. 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 cinéma³¹.

Le corps et notamment le corps dansant semblent poser des difficultés au sémiologue et la sémiologie de la danse reste maigre, encore en friche. Le sémioticien et anthropologue suédois Göran Sonesson³² reconnaît lui aussi la rareté des travaux en sémiotique de la danse et propose de prendre la danse comme objet d'étude sémiotique. En évitant de tomber dans le piège de l'impérialisme linguistique, il préfère s'appuyer sur les travaux en sémiologie du geste tels que ceux de Jacques Cosnier et Paul Ekman. Il propose une formalisation des positions spatiales du corps du danseur qui semble très pertinente mais difficilement applicable.

De mon côté, je m'intéresse depuis quelques années aux danses traditionnelles du Maghreb et j'ai essayé de les étudier sémiologiquement. Il est important ici de s'attarder sur le terme *traditionnel*. J'ai longtemps hésité quant à la nomination des danses que j'étudie entre traditionnel, ethnique, folklorique et populaire. La notion de tradition, longuement discutée chez les anthropologues, semble poser problème dans la mesure où elle pourrait s'apparenter à un point de vue essentialiste. Gérard Lenclud, dans son article « La tradition n'est plus ce qu'elle était »³³, discute l'usage du terme dans les recherches en anthropologie et tente de cerner le sujet en trois questions : celle du rapport au passé, celle du message culturel et, enfin, celle de la transmission. Je reprends à mon compte sa proposition quand il explique qu'aucun critère ne permet véritablement de différencier ce qui est de l'ordre de la tradition de ce qui ne l'est pas. En effet, les danses dites traditionnelles du Maghreb sont des pratiques en perpétuel mouvement et transformation. Elles prétendent certes à des processus de patrimonialisation et de conservation qui répondent peut-être à un fantasme d'une possible muséification du geste dansé. La question de la tradition serait liée à des imaginaires et à des représentations de l'autre, dans sa différence. Dans les *Cahiers d'études africaines*, Julie Boukobza explique par exemple comment le regard orientaliste sur les danses d'Égypte a été réapproprié par les danseuses orientales elles-mêmes :

Présentée comme une pratique localement signifiante, la danse orientale n'apparaît donc ni comme un produit purement colonial ni purement local. C'est une évolution historique qui justifie une conception de la danse orientale en tant que produit partiellement global et localement réinvesti³⁴.

Tout en étant consciente des réticences quant à l'usage du terme traditionnel, je l'utilise tout de même pour qualifier les danses pratiquées dans un contexte particulier de la collectivité, reconnues par les danseurs et par les spectateurs comme étant une danse locale qui se transmet à travers le temps. Mon intérêt pour ces danses est double : d'une part, anthropo-sémiologique, et, d'autre part, personnel et pratique. En effet, j'ai entrepris depuis une dizaine d'années un travail de formation professionnalisante en danse du Maghreb et d'Égypte. J'ai appris ces danses dans le cadre de cours et de formations à Paris, mais aussi lors de différents voyages entre la Tunisie et le Maroc grâce à l'observation et à la participation aux danses dans différentes cérémonies. Un intérêt particulier pour une danse pratiquée dans les villages du Haut-Atlas, au Maroc, nommée danse *ahwach*, m'a menée à séjourner en octobre 2012 dans cette région afin de pratiquer, observer, apprendre et comprendre cette danse. Entre les années 2010 et 2013, j'ai effectué plusieurs séjours en Tunisie lors desquels j'ai, d'une part, pris des cours de danse tunisienne avec l'ancienne maître de ballet de la Troupe nationale des arts populaires de Tunisie, M^{me} Khiera Oubaidallah et, d'autre part, pu assister à plusieurs répétitions de danses, mener des entretiens et réaliser des films. Mon travail se divise donc entre une approche sémiologique de recherche du processus de signifiante, une approche anthropologique de travail de terrain où enregistrements vidéos et entretiens sont privilégiés et, enfin, une approche personnelle d'expérience somatique et artistique dans mon parcours en tant que sujet-chercheuse-danseuse.

Les difficultés auxquelles j'ai fait face proviennent d'abord de mon choix théorique qui consiste à refuser d'appliquer les catégories linguistiques et sémiologiques à tout fait social et esthétique pour penser la danse et le geste dansé, dans leur immanence, en tant que

phénomènes autonomes. En ce sens je suis consciente, à l'instar d'Anne Hénault³⁵, du danger de « l'illusion référentielle », surtout quand il s'agit de sémiotiser un objet tel que la danse. La nécessité d'articuler les deux disciplines semblait ainsi pertinente dans mon parcours de recherche.

Le corps dansant est une trace anthropologique ; il est marqué, territorialisé. Il oscille entre mémoire collective et individuelle. Herman Parret différencie trois types de cultures : indiciaire, textuelle et mnésique. Chacune d'entre elles produit une sémiotique propre : vestiges, archives, traces. Ainsi définit-il les traces comme « les empreintes mentales que l'on ne peut penser adéquatement que sur le modèle de l'incision. Il s'agit évidemment des souvenirs et des anamnèses, d'une "mémoire" collective et individuelle, non écrite, spontanée et pragmatique³⁶ ». Cette notion de trace regroupe les trois rapports possibles avec le passé et semble indispensable pour penser une anthropo-sémiologie du corps dansant. La trace est la marque intertextuelle, mémorielle, des danses passées et à venir. Le corps dansant se donne à voir tel un territoire où s'inscrivent des traces : historiques, sociales, identitaires, culturelles. Les traces de l'héritage s'imposent malgré nous, alourdissent le corps/réceptacle ; les traces de la rupture conservent une mémoire de l'oubli. Ces traces écrivent, inscrivent, produisent une sémiotique anthropologique du corps dansant.

4. Du devenir anthropologue du sémiologue

Ce titre, quelque peu provocateur, fait part d'un positionnement épistémologique à clarifier. Il s'agit d'un souci de différencier les deux disciplines selon leur pertinence et leur point de vue. Le sémiologue ne peut s'improviser anthropologue. Le devenir selon Gilles Deleuze et Félix Guattari est toujours un devenir mineur (devenir femme, enfant, animal). La linguistique, longtemps science pilote, a dominé les sciences humaines, soutenue par la réinterprétation lacanienne des textes de Freud. Il s'agit ici d'inverser quelques rôles. Le sémiologue doit ramer à contre-courant et aller chercher dans l'anthropologie des ouvertures et des possibilités pour penser des objets qui lui posent problème. Le devenir anthropologue est un chemin, un parcours, où l'objet étudié apparaît comme une terre étrangère à découvrir, une forme culturelle à expérimenter. Ce voyage du sémiologue est celui où s'effectue la suture.

4.1 Comment décrire le corps dansant du point de vue de l'anthropo-sémiologie?

Le travail sur la sémiologie des danses traditionnelles du Maghreb m'a menée à une réflexion sur la nécessité d'une démarche anthropologique dans mon parcours de sémiologie. Comment décrire ces danses? Il est certes vrai que les questions d'écriture et de notation se posent inévitablement dans ce parcours.

Je ne m'attarderai pas ici sur les difficultés matérielles liées au terrain comme les financements institutionnels ou les problèmes de sécurité qui touchent les pays du Maghreb à la suite des différentes mutations démocratiques récentes. J'insisterai davantage sur les problématiques théoriques et méthodologiques.

Il est intéressant de discuter deux notions qui rivalisent : corpus et terrain. En ce qui concerne la constitution du corpus, le sémiologue se retrouve face à une première difficulté : comment constituer un corpus de danse? L'anthropologue peut procéder à une étude de terrain qui comporte, outre des entretiens, des vidéos, des photos et des notes, l'observation participante. Il peut être amené à participer lui-même aux cérémonies, aux rituels, et même à un apprentissage des danses qu'il étudie. Il entretient donc un lien direct avec l'objet social, qu'il expérimente, vit, traite, décrit. Le sémiologue doit, lui, constituer un corpus, c'est-à-dire une simulation de l'objet social qui devient un objet sémiotisé. Il se doit de garder une distance, « un regard sur » son objet d'étude. Peut-il garder cette distance requise quand il travaille sur un objet tel que la danse? Peut-il se limiter à analyser des vidéos ou des images déjà constituées, préparées? C'est dans le cadre de cette interrogation sur l'objectivité, la neutralité que la nécessité d'une démarche ethnographique entre en ligne de compte : observation participante, vidéos, notes, entretiens devraient pouvoir prendre leur place dans la constitution même de son corpus.

Je propose dans ce qui suit un exemple d'une analyse anthro-sémiologique. La description du corpus se fait selon différents niveaux d'analyse. À l'instar de Hjelmslev, Anne-Marie Houdebine, dans sa théorie de la sémiologie des indices, propose de découper le corpus en niveaux appelés strates³⁷. Pour le corpus chorégraphique, je propose d'abord la strate chorégraphique, qui comprend des sous-strates (danse de groupe/solo/duo/trio, danse mixte/femme/homme, danse culturelle/rituelle/profane). Les autres strates possibles sont : temporelle, spatiale, corporelle, gestuelle, costumes, accessoires, musiques.

La danse en tant qu'objet sémiotique non linguistique est constituée d'unités ou d'éléments : les gestes dansés, la corporalité, la musicalité, le costume, etc. Je les considère comme des figures au sens donné par Hjelmslev, c'est-à-dire des non-signes. Il s'agit donc d'éléments dépourvus de signification linguistique. Les figures n'ont pas de valeur sémantique, formant ainsi une sorte de sémiotique sans sémantique au sens de Benveniste. Il est important de préciser que la notion de figure sert d'outil méthodologique d'analyse formelle d'un corpus de danse, mais on ne peut se restreindre à celle-ci au risque de se limiter à un point de vue partiel sur la danse et de mettre de côté ses composantes esthétiques, performatives et rituelles. Les niveaux d'analyses et les inventaires des figures ainsi que des séquences formées par les suites de figures sont donc des outils méthodologiques nécessaires pour un premier abord des danses décrites. Elles permettent de repérer les formes invariantes et les différentes codifications possibles qui régissent ces danses.

Les danses traditionnelles au Maghreb sont, en effet, souvent codifiées. Elles répètent une chorégraphie ou des séquences chorégraphiées tout en étant régies par certaines conventions :

- a. un calendrier (les saisons, les cérémonies profanes ou religieuses) ;
- b. une temporalité (jour, nuit), une durée (toute la nuit, quelques heures) ;
- c. un espace : public vs privé, place du village ou intérieur de maison ;
- d. un costume conventionnel, une matière de tissu, des couleurs, des accessoires (fibules, pendentifs, etc.) ;
- e. des figures gestuelles : orientation, appui, déplacement, posture, direction, etc. ;
- f. un rapport intrinsèque à la musique et au rythme : on peut parler dans ce cas d'une exécution musicale de la danse, le corps dansant incorporant les rythmicités et les mélodies. Il s'agit d'une interprétation corporelle de la musicalité.

On peut alors parler d'information déjà connue et reconnue, tant par le danseur que par le spectateur. Ce dernier sait déjà ce qu'il va voir, il a en mémoire les figures et leurs combinaisons possibles. Il y a donc une teneur informationnelle qui repose sur les invariants et le retour incessant au même. Un système est partagé par tous les membres de la communauté, regardés et regardants, danseurs et spectateurs. La danse participe alors à la cohésion sociale des membres d'un groupe. La chorégraphie répond à une programmation régie par des normes sociales, corporelles et esthétiques partagées et instaurées par l'ensemble de la collectivité, une sorte de langue gestuelle. Les figures sont tracées, emmagasinées dans le corps et forment un corps/territoire marqué et des territoires du corps marquant.

Je prends comme exemple, dans ce qui suit, l'analyse d'une variété de la danse *ahwach* (Haut-Atlas, Maroc). Les observations de cette danse dans une même région montre qu'il existe des invariants, des figures qui apparaissent dans le même ordre et les mêmes combinaisons, une répétition des mêmes séquences. On peut ainsi parler d'une structure chorégraphique de la danse *ahwach*, ou même d'une langue chorégraphique, c'est-à-dire d'un consensus collectif et mémoriel. J'ai pu observer trois séquences dans le déroulement de cette danse : dans la première séquence, les danseuses en cercle autour des musiciens sont sur place collées les unes aux autres et se tiennent par la main. Elles commencent par chanter et balancer leur corps en pliant légèrement les genoux. On passe ensuite à la deuxième séquence où les percussions commencent et les danseuses se déplacent alors en suivant le rythme tout en dessinant un cercle ouvert autour des musiciens. La troisième séquence est une accélération des mouvements des danseuses et des rythmes des percussions.

Par ailleurs, il existe aussi des figures périphériques qui sont des propositions individuelles ; hors groupe, hors cercle. En effet, une ou deux danseuses se détachent du cercle et on pourrait croire dans un premier temps qu'elles vont danser selon une stylistique qui leur est propre devant les musiciens, par exemple en faisant intervenir le mouvement des épaules. Il est alors pertinent de se demander s'il s'agit d'une rupture codique et d'un bouleversement de la structure ou si la structure chorégraphique elle-même impose ce type d'improvisation. Ici, il ne s'agit pas d'opposer chorégraphie et danse comme on opposerait langue et parole mais de les penser dans un lien d'implication réciproque. La danse, lieu de la création individuelle, processus de création perpétuel du nouveau, fait émerger des gestes périphériques qui restent malgré tout liés à la structure chorégraphique. Il est donc pertinent de discuter cette dichotomie dialectique : danse et chorégraphie. En effet, ces deux catégories apparaissent dans les travaux des premières anthropologues de la danse, telles qu'Adrienne Kaeppler ou Anca Giurchescu, citées plus haut. Dans le cas de la pratique *ahwach*, la danse pourrait se remarquer dans la rupture de la ligne et la sortie du cercle d'une des danseuses. Cependant, même si la danseuse n'est plus assujettie aux mouvements du groupe, elle n'a pas la totale liberté de créer ou de développer une stylistique propre. Il semble donc que l'opposition entre la chorégraphie comme suite de séquences programmées et codifiées et la danse comme actualisation improvisée de gestes dansés serait à repenser en termes d'implication réciproque et de complémentarité. J'ai pu observer des danseuses inventer d'autres gestes et donner libre cours à l'improvisation, mais il s'agissait de cérémonies familiales et non de spectacles organisés. L'idée même d'une structure chorégraphique est aussi à critiquer. En effet, la chorégraphie, malgré tous les invariants, n'est jamais la même et implique à chaque

actualisation une expérience corporelle nouvelle et singulière. Il semblerait alors pertinent de dépasser les notions de figures et de structure chorégraphique vers celle de performance. En effet, la chorégraphie *ahwach* s'effectue dans l'ici et le maintenant de la cérémonie et produit ainsi des effets, et des formes particulières de présence. La danse contribue à transformer le monde et à agir sur le réel. Il s'agit donc d'un acte événementiel, éphémère, lié au temps et au lieu de sa réalisation. Michael Houseman³⁸ a exprimé sa réticence par rapport aux approches sémiologiques structurales des pratiques rituelles. Il leur reproche de négliger la forme du symbolisme rituel et de mettre de côté les déterminations liées à l'affect, à la cognition et à la performativité. L'auteur préfère penser les pratiques rituelles à travers les interactions et les formes relationnelles entre les différents participants. La danse *ahwach* est une pratique rituelle qui met en acte des symbolismes et des rapports entre les différents actants qui y participent. L'agentivité des danseurs comme producteurs de ces mises en actes est aussi à prendre en compte. Par l'intermédiaire de leur corps dansant, il agissent sur le réel et le bouleversent. Ils créent des formes, des sensations éphémères ainsi que des nouveaux rapports sociaux. C'est dans ce sens que les catégories proposées par Greimas sur la gestualité³⁹ – ludique, esthétique et sacré – ne pourraient être suffisantes pour présenter une classification des différentes danses du Maghreb. Elles ne permettent pas de comprendre ces déterminations performatives et rituelles des danses traditionnelles. Une première catégorisation non complète permettrait de classer les danses du Maghreb selon le type du processus de communication qui y est mis en œuvre :

- a. des danses collectives : la communication y est établie dans un rapport circulaire ludique entre les danseurs. Il n'y a pas de séparation entre public et spectateurs. On danse ensemble, en groupe (mariage, circoncision, bal, fête foraine, etc.) ;
- b. des danses esthétiques : la communication est horizontale dans un rapport entre spectateurs et danseurs (le ballet, la création artistique et chorégraphique) ;
- c. des danses sacrées : la communication est verticale entre le danseur et le divin (les danses de transe, de possession, de prière, etc.).

Il est important de préciser à ce stade que ces catégorisations sont intéressantes du simple point de vue méthodologique et qu'elles nécessitent certaines nuances : la transe est considérée comme une danse sacrée par les uns et refusée par certains islamologues conservateurs qui la considèrent comme une danse profane. Le mouvement vertical est certes présent dans la communication vers le divin, mais j'ai pu assister à des cérémonies gnawas appelées *Lila* ou à des mariages en Tunisie où des femmes, en pratiquant la transe, contribuaient à une mise en scène spectaculaire d'une communication horizontale et circulaire entre elles et le public. En ce qui concerne la question esthétique, comme je l'ai déjà évoqué plus haut, une danse sacrée verticale ou encore une danse circulaire collective peuvent avoir des portées esthétiques. Ainsi, Mahalia Lassibile, dans son travail sur les danses des Wodabees du Niger, s'attarde à certaines considérations esthétiques : « Les danseurs alignés montrent, dans leurs expressions du visage, le blanc de leurs dents et leurs yeux [...]. Cette partie chorégraphique expose ainsi de façon centrale les critères de beauté des WoodDaaBe [*sic*]⁴⁰. »

Les propositions catégorielles de Greimas doivent alors tenir compte de toutes ces nuances et se nourrir d'une démarche ethnographique afin de dépasser l'aspect strictement formel et descriptif des danses étudiées. Ces nuances et ces critiques ouvrent un champ de réflexion sur les possibles pistes interprétatives qui devront succéder à ces descriptions.

En ce qui concerne l'interprétation, celle-ci sera triple et s'appuiera sur trois types d'approches subjectives du chercheur : pathique, logique, éthique. Une première interprétation part du sujet, spectateur ou danseur, et de son expérience somatique. Le sémiologue de la danse ne cherche plus à ancrer les signifiants dans un parcours de signifiante avec des effets de sens. Je ne parlerai plus dans ce cas d'effet de sens mais d'effet des sens. « Sens » sera alors à comprendre comme sensorialité, logique des sensations, effet, proprioception, expérience somatique. Cette prise de position permet de dégager un premier parcours interprétatif immanent à la danse elle-même en tenant compte des dimensions somatique, corporelle et esthétique. Nous sommes alors du côté du pathos et du point de vue phénoménologique du sujet dans son double statut de danseur/spectateur :

- a. dimension esthétique : s'intéresse à traduire sémiotiquement les figures gestuelles et sensorielles telles que les affects, les sensations, les fluidités, les émotions ;
- b. dimension plastique/corporelle : les lignes, les déplacements, les volumes, les figures du corps sont à interpréter en eux-mêmes et pour eux-mêmes.

Le deuxième parcours interprétatif met en jeu les savoirs extérieurs, les informations recueillies lors du terrain, les entretiens, l'histoire de la danse et l'Histoire de la société dans laquelle elle se pratique. Le cadre sociopolitique, les dimensions culturelles, les pratiques rituelles et les pratiques identitaires permettent au chercheur d'ancrer la danse dans un contexte et dans une histoire. Nous sommes dans ce deuxième parcours du côté du logos :

- c. dimension anthropologique : met en lumière ce que la danse permet de comprendre des relations hiérarchiques, de la répartition genrée, des techniques du corps, de la relation entre norme et pratique.

Le troisième parcours interprétatif est une forme de synthèse des deux premiers. Il s'agit d'étudier les rapports entre le sujet et le groupe, entre le corps dansant comme matière, forme et présence au monde et le corps dansant comme lieu de sociabilité. Les constructions imaginaires qui se tissent dans les rapports entre le collectif et l'individuel, le sujet et la société permettent de comprendre comment la danse, à la fois événement et fait social, touche à une problématique plus globale qui est celle des rapports entre esthétique et éthique.

- d. dimension éthique : interroge la danse du point de vue des rapports entre l'individu et le groupe, la norme et la transgression.

4.2 Le corps du sémiologue à l'épreuve de la danse

Je souhaite terminer en ouvrant la réflexion sur cette question de l'expérience somatique et anthropologique du sémiologue. Pour RoseLee Goldberg :

Même le conférencier ou le critique font acte de performance [...]. À cet égard, nous sommes tous des activistes et ne pouvons plus jamais être des destinataires passifs du matériel de la culture, nous collaborons de manière cinématique à la construction des idées⁴¹.

En effet, j'ai fait le choix, comme cela été précisé plus haut, d'apprendre et de pratiquer les danses que j'étudie. L'expérience somatique du chercheur-praticien est évidente d'emblée : il est

performeur tout autant que les danseurs. Son corps est mis à l'épreuve des danses qu'il étudie. Il les traverse et il est traversé par elles. Il les travaille et il est travaillé par elles. Face à la danse, au corps dansant, le chercheur est lui-même spectateur, il éprouve des sensations, des émotions, des tensions, du plaisir. L'expérience propre du chercheur-praticien le convoque à la fois comme spectateur et comme actant/danseur. Dans le parcours anthropologique du sémiologue de la danse, la prise en compte de l'expérience corporelle propre se situe dans les articulations entre conscience corporelle et schéma corporel, entre le soi et l'autre, entre le moi et le monde. Au-delà d'une expérience phénoménologique tout à fait indéniable, il s'agit ici de mettre la lumière sur la formation des devenirs. Le devenir danseur du sémiologue ferait alors logiquement suite à son devenir anthropologue. La participation et l'expérience de la danse permettent d'aborder une sémiologie pragmatique où l'objet est expérimenté et où les productions sensorielles et émotionnelles du chercheur sont prises en compte dans le parcours de recherche. Explorer et expérimenter corporellement son objet de recherche, performer en analysant, sont peut-être les moyens nécessaires à l'élaboration d'une possible anthro-sémiologie du corps dansant.

Bibliographie

- AUSTIN, John L., *Quand dire c'est faire*, Paris, Seuil, 1962.
- BIRDWHISTELL, Ray L., « Un exercice de kinésique et de linguistique : la scène de la cigarette », *La nouvelle communication*, Paris, Seuil, 1981, p. 160-190.
- BOAS, Franz, *Race, language and culture*, Chicago & Londres, University of Chicago Press, 1988 [1940].
- BOUKOBZA, « Danser l'orient : touristes et pratiquantes transnationales de la danse orientale au Caire », *Les cahiers d'études africaines*, no 193-194, 2009, p. 203-224.
- CANUT, Cécile, *Le spectre identitaire. Entre langue et pouvoir au Mali*, Limoges, Lambert-Lucas, 2008.
- GIBERT, Marie-Pierre, *La danse des juifs d'origine yéménite en Israël : des systèmes formels aux constructions d'identité*, thèse de doctorat soutenue en 2004, Paris, EHESS.
- GIL, José, « La danse, le corps, l'inconscient », *Terrain*, no 35, 2000, p. 57-75.
- GOLDBERG, RoseLee, *Performances. L'art en action*, trad. de l'anglais par C. M. Diebold, Paris, Thames & Hudson, 1999.
- GRAU, Andrée & Georgiana WIERRE-GORE (dirs), *Anthropologie de la danse. Genèse et construction d'une discipline*, Pantin, Centre national de la danse, 2005.
- GREIMAS, Algirdas J., *Du sens. Essais sémiotiques*, Paris, Seuil, 1970.
- « Réflexions sur les objets ethno-sémiotiques », *Actes du premier congrès international d'ethnologie européenne*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1971, p. 63-72.
- « Positions et engagements de la sémiotique : entrevue avec A. J. Greimas », Aurélien Boivin & Roger Chamberland, *Québec français*, no 61, 1986, p. 42-44.
- HÉNAULT, Anne, « Préambule », in A. Hénault & A. Beyaert (dirs), *Ateliers de sémiotique visuelle*, Paris, Presses universitaires de France, 2004, p. 1-10.
- HOUDEBINE, Anne-Marie, « La sémiologie des indices », in D. Ablali & D. Ducard (dirs), *Vocabulaire des études sémiotiques et sémiologiques*, Paris, Champion, 2009, p. 121-126.
- HOUSEMAN, Michael, *Le rouge est le noir. Essais sur le rituel*, trad. de l'anglais par G. Rozenberg, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, coll. « Les anthropologiques », 2012.
- HYMES, Dell, *Vers la compétence de communication*, Paris, Hatier, 1984.

- KAEPPLER, Adrienne L., « Méthode et théorie pour l'analyse structurale de la danse avec une analyse de la danse des îles Tonga », in A. Grau & G. Wierre-Gore (dirs), *Anthropologie de la danse, genèse et construction d'une discipline*, Pantin, Centre national de la danse, 2005, p. 189-221.
- LABOV, William, *Sociolinguistique*, Paris, Minuit, 1976.
- LASSIBILE, Mahalia, « "La danse africaine" une catégorie à déconstruire », *Les cahiers d'études africaines*, no 175, 2004, p. 681-690.
- LEGUY, Cécile, *Le proverbe chez les Bwa du Mali. Parole africaine en situation d'énonciation*, Paris, Karthala, 2001.
- LEIRIS, Michel & Jacqueline DELANGE, *Afrique noire. La création plastique*, Paris, Gallimard, 1967.
- LENCLUD, Gérard, « La tradition n'est plus ce qu'elle était », *Terrain*, no 9, 1987, p. 110-124.
- LÉVI-STRAUSS, Claude, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958.
- PARRET, Herman, *Sutures sémiotiques*, Limoges, Lambert-Lucas, 2006.
- PROCA-CIORETEA Vera & Anca GIURCHESCU, « Quelques aspects théoriques de l'analyse de la danse populaire », *Langages*, vol. 3, no 10, 1968, p. 87-93.
- SAPIR, Edward, *Linguistique*, Gallimard, Paris, 1968.
- SAUSSURE, Ferdinand de, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1967.
- STENGERS, Isabelle, *D'une science à l'autre. Des concepts nomades*, Paris, Seuil, 1991.
- SONESSON, Göran, « Au-delà du langage de la danse – Les significations du corps. Quelques considérations au sujet d'une sémiotique de la danse », *Centre for Languages and Literature*, Lund University. En ligne : <project.sol.lu.se/fileadmin/user_upload/project/ccs/c.pdf> (consulté le 7 janvier 2014).
- URBAIN, Jean-Didier, *Ethnologue mais pas trop*, Paris, Payot, 2003.
- WORF, Benjamin Lee, John B. CARROL & Stuart CHASE, *Language, Thought and Reality*, New York, Wiley, 1956.

Notes

- 1 F. de SAUSSURE, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1967.
- 2 C. LÉVI-STRAUSS, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958.
- 3 I. STENGERS, *D'une science à l'autre. Des concepts nomades*, Paris, Seuil, 1991.
- 4 H. PARRET, *Sutures sémiotiques*, Limoges, Lambert-Lucas, 2006, p. 7.
- 5 *Ibid.*
- 6 F. BOAS, *Race, language and culture*, Chicago & Londres, University of Chicago Press, 1940.
- 7 E. SAPIR, *Linguistique*, Paris, Gallimard, 1968.
- 8 B. L. WOLF et al., *Language, Thought and Reality*, New York, Wiley, 1956.
- 9 W. LABOV, *Sociolinguistique*, Paris, Minuit, 1976.
- 10 C. CANUT, *Le spectre identitaire. Entre langue et pouvoir au Mali*, Limoges, Lambert-Lucas, 2008, p. 11.
- 11 C. LEGUY, *Le proverbe chez les Bwa du Mali. Parole africaine en situation d'énonciation*, Paris, Karthala, 2001.
- 12 J. L. AUSTIN, *Quand dire c'est faire*, Paris, Seuil, 1962.
- 13 D. HYMES, *Vers la compétence de communication*, Paris, Hatier, 1984.
- 14 J.-D. URBAIN, *Ethnologue mais pas trop*, Paris, Payot, 2003.
- 15 A. J. GREIMAS, « Réflexions sur les objets ethno-sémiotiques », *Actes du premier congrès international d'ethnologie européenne*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1971, p. 63-72, spec. p. 67.
- 16 *Ibid.*, p. 71.
- 17 M. LEIRIS & J. DELANGE, *Afrique noire. La création plastique*, Paris Gallimard, 1967, p. 45.
- 18 *Ibid.*, p. 45.
- 19 J.-D. URBAIN, *Ethnologue mais pas trop, op. cit.*, p. 169.
- 20 *Langages*, « Pratiques et langages gestuels », vol. 3, no 10, 1968.
- 21 V. PROCA-CIORETEA & A. GIURCHESCU, « Quelques aspects théoriques de l'analyse de la danse populaire », *Langages*, vol. 3, no 10, 1968, p. 87-93.
- 22 *Ibid.*, p. 93.
- 23 A. GRAU & G. WIERRE-GORE (dirs), *Anthropologie de la danse. Genèse et construction d'une discipline*, Pantin, Centre national de la danse, 2005.
- 24 *Ibid.*, p. 19.
- 25 D. WILLIAMS, « La sémasiologie : étude des actions et des mouvements humains dans la perspective de l'anthropologie sémantique », in A. Grau & G. Wierre-Gore (dirs), *Anthropologie de la danse. Genèse et construction d'une discipline, op. cit.*, p. 221-235.
- 26 A. L. KAEPLER, « Méthode et théorie pour l'analyse structurale de la danse avec une analyse de la danse des îles Tonga », in A. Grau & G. Wierre-Gore (dirs), *Anthropologie de la danse. Genèse et construction d'une discipline, op. cit.*, p. 189-221.
- 27 R. L. BIRDWHISTELL, « Un exercice de kinésique et de linguistique : la scène de la cigarette », in G. Bateson, R. L. Birdwhistell, E. Goffman, E. T. Hall, D. Jackson, A. Schlegel, S. Sigman & P. Watzlawick, *La nouvelle communication*, textes recueillis et présentés par Y. Winkin, Paris, Seuil, 1981, p. 163.
- 28 Depuis une dizaine d'année les deux chercheurs dirigent le séminaire : « La danse comme objet anthropologique », CNRS-IMAF. Cf. en ligne : <<http://www.cemaf.cnrs.fr/spip.php?article83>>.
- 29 M.-P. GIBERT, *La danse des juifs d'origine yéménite en Israël : des systèmes formels aux constructions d'identité*, thèse de doctorat soutenue en 2004, Paris, EHESS.
- 30 J. GIL, « La danse, le corps, l'inconscient », *Terrain*, no 35, 2000, p. 57-75, spéc. p. 62.
- 31 A. J. GREIMAS, « Positions et engagements de la sémiotique : entrevue avec A. J. Greimas »,

- Aurélien Boivin & Roger Chamberland, *Québec français*, no 61, 1986, p. 42-44.
- 32 G. SONESSON, « Au-delà du langage de la danse – Les significations du corps. Quelques considérations au sujet d'une sémiotique de la danse », *Centre for Languages and Literature*, Lund University. En ligne : <project.sol.lu.se/fileadmin/user_upload/project/ccs/c.pdf> (consulté le 7 janvier 2014).
- 33 G. LENCLUD, « La tradition n'est plus ce qu'elle était », *Terrain*, no 9, 1987, p. 110-124.
- 34 J. BOUKOBZA, « Danser l'orient : touristes et pratiquantes transnationales de la danse orientale au Caire », *Les cahiers d'études africaines*, no 193-194, 2009, p. 203-224, spéc. p. 207.
- 35 A. HÉNAULT, « Préambule », in A. Hénault & A. Beyaert (dirs), *Ateliers de sémiotique visuelle*, Paris, Presses universitaires de France, 2004, p. 5.
- 36 H. PARRET, *Sutures sémiotiques*, *op. cit.*, p. 89.
- 37 A.-M. HOUDEBINE, « La sémiologie des indices », in Driss Abladi & D. Ducart, *Vocabulaire des études sémiotiques et sémiologiques*, Paris, Champion, 2009, p. 121-126.
- 38 M. HOUSEMAN, *Le rouge est le noir. Essais sur le rituel*, trad. de l'anglais par G. Rozenberg, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, coll. « Les anthropologiques », 2012.
- 39 A. J. GREIMAS, *Du sens. Essais sémiotiques*, Paris, Seuil, 1970.
- 40 M. LASSIBILE « "La danse africaine" une catégorie à déconstruire », *Les cahiers d'études africaines*, no 175, 2004, p. 681-690, spéc. p. 686.
- 41 R. GOLDBERG, *Performances : l'art en action*, trad. de l'anglais par C. M. Diebold, Paris, Thames & Hudson, 1999, p. 37.

