



DANSE ET DROIT

ELINA N. MOUSTAÏRA

SOMMARIO: 1. Introduction – 2. Règles à la danse – règles au droit – 3. Rationalisme au droit et à la danse – 4. Droit et société – Danse et société – 5. Interprétation ou lecture subjective? – 6. Narration et interprétation – chorégraphie – 7. Différences des danses – différences des droits.

1. Introduction

Un corps dansant attire les regards. Le spectacle que ça présente peut être éclatant, superbe, ou peut être médiocre. Un corps dansant peut se « conformer » au rythme d'une musique que tout le monde écoute, peut toutefois suivre le rythme d'une musique interne.

Il y a toujours du rythme, il y a toujours des règles. Le spectacle devient récital aussi, tantôt si on écoute de la musique tantôt si non. Le rythme du corps dansant se répand, curieusement (ou peut-être pas curieusement ?...), à tous ceux qui le regardent, s'incorpore par eux, traverse leur cerveau, leur âme, des images, des sentiments coulent du corps qui danse visiblement, aux autres qui le regardent et dansent d'une certaine manière avec lui – même quand ils restent sans bouger.

Un corps dansant « narre » :

- Une histoire « petite » - dans le cas le plus simple -, avec des mouvements reconnaissables ou pas, mouvements qui suivent certaines règles, qui soit sont établies explicitement soit contribuent, le moment précis, à ce que cette histoire devienne intelligible.
- Une oeuvre connue, créée par un chorégraphe à la base de quelques règles, pour être représentée devant de gens qui la percevront l'adaptant chacun à sa « lecture » personnelle, laquelle lecture toutefois ne s'en fout de certaines règles.
- L'histoire d'une grande ou petite communauté humaine, de son passé, de ses traits culturels, c'est-à-dire son identité, laquelle identité s'exprime aussi par certaines danses, à la base de règles établies il y a des ans, des décennies, des siècles...



2. Règles à la danse – règles au droit

Comme modalité de l'existence humaine, on note que la danse est aussi modalité de la pensée et de la conscience. Il n'y a pas de danse sinon en présence d'un corps pensant, lequel à cause de sa structure exactement se situe dans le monde comme perspective, comme point de vue dans un espace et temps concrets, comme le « point zéro » de toute expérience cognitive¹.

Le corps ne peut pas être comparé à un objet naturel, mais seulement à un objet d'art, puisque, comme c'est signalé : « un roman, un poème, un tableau, un morceau de musique, sont des individus, c'est-à-dire des êtres où l'on ne peut distinguer l'expression de l'exprimé, dont le sens n'est accessible que par un contact direct et qui rayonnent leur signification sans quitter leur place temporelle et spatiale »².

On observe une relation directe de la danse avec d'autres aspects de l'art: bien évidemment avec la musique, ayant toutes les deux le rythme comme élément commun³ ; pour la même raison peut-être, avec l'art du *logos*⁴, surtout avec la poésie; mais aussi avec les arts picturaux, la peinture – la relation est plus évidente entre la peinture et la danse-théâtre⁵ – et la sculpture. La danse, d'après Kandinsky, constitue la plus noble composition de son et de couleur, elle constitue une « sculpture en mouvement ». Elle naît par la fusion de deux différents arts plastiques, un statique (la sculpture) et un en mouvement (la pantomime)⁶.

En dansant, le corps peut imiter, narrer une histoire ou simplement bouger selon les règles d'une grammaire invisible et pourtant réelle. De toute façon, on a raison de signaler que la danse n'est en aucun cas impulsion corporelle libérée, énergie

¹ A. PONTREMOLI, *La danza. Storia, teoria, estetica nel Novecento*, Editori Laterza, Roma – Bari 2004, p. 34.

² M. MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, Éd. Gallimard, Paris 1945, p. 188.

³ Tout travail humain pourrait être considéré comme une espèce de danse, puisqu'il a un certain rythme – élément fondamental de la danse. Aristoxène avait élaboré la théorie du rythme, mais son oeuvre, malheureusement, est pour toujours perdue.

⁴ Étant donné que le mouvement corporel se présente comme la configuration créative fondamentale de la pensée, basée au logos kinésique corporel, v. J. PARVIAINEN, *El saber del cuerpo: reflexiones epistemológicas en torno de la danza*, in *Fractal*, No 50, 2008, p. 37, 39.

⁵ T. STAEBLER, *Rough Cut: Phenomenological Reflections on Pina Bausch's Choreography*, in *Janus Head*, 2009, p. 347, 360-361.

⁶ L. VERDI, *Kandinskij e la danza*, in *Civiltà musicale* 1996, p. 59.



effrénée du corps. Au contraire, la danse est la manifestation corporelle de la *désobéissance* à une impulsion⁷.

Certaines danses, on signale, refusent absolument d'imiter des mouvements, présentant le corps comme agent d'écriture, selon quelques règles codifiées. Comme exemple on propose certaines danses asiatiques, la structure desquelles est similaire à celle de la langue des sourds-muets. Au début, très probablement, elles sont créées à la base de certaines règles ésotériques, non articulées, lesquelles progressivement sont stylisées et à la fin, d'une certaine manière, codifiées. Un trajet similaire dans le monde occidental avait été parcouru par la pantomime⁸.

Conformément à l'avis susmentionné, la danse comme notion générale peut être considérée comme un système de systèmes réglés par de normes⁹, ou, selon les anthropologues, comme un système de différents systèmes spécifiques de mouvements humains, l'ethnographie de la danse étant la plus compétente pour leur observation¹⁰.

3. Rationalisme au droit et à la danse

Le rationalisme cartésien a influencé le droit et cela est très clair aux droits dits occidentaux. Pourtant, il a aussi influencé, comme c'est noté, les arts, en reformulant les questions esthétiques et en introduisant une approche méthodique, appliquée tant à la production artistique qu'à l'éducation des artistes. Peu après la mort de Descartes, la «Royal Academy of Music and Dance» a été fondée, laquelle a décrété des règles concrètes pour ces arts. Ainsi, le ballet «classique» demandait désormais de l'ordre, une structure linéaire, de la clarté et de la distinction. Dans ce même espace devait également être vérifié le principe cartésien, selon lequel un phénomène doit d'abord

⁷ A. BADIOU, *La danza como metáfora del pensamiento*, in *Fractal*, No 50, 2008, p. 15, 17.

⁸ V. pourtant M. MERLEAU-PONTY, *op. cit.* (n. 2) p. 178 : « ..., acquérir l'habitude d'une danse, n'est-ce pas trouver par analyse la formule du mouvement et le recomposer, en se guidant sur ce tracé idéal, à l'aide des mouvements déjà acquis, ceux de la marche et de la course? ».

⁹ A. PONTREMOLI, *op. cit.* (n. 1), p. 57.

¹⁰ Laquelle ne s'identifie pas avec l'histoire de la danse ou les études des danses folkloriques (*folk studies*), v. OK HEE JEONG, *Rethinking the way we study dance: History, Ethnography, or the Third Way*, in *Dance Chronicle* 31, 2008, p. 129, 130.



se réaliser en forme géométrique avant de pouvoir être clairement et distinctement compris¹¹.

Ainsi, la science juridique du modernisme primeur, du XVIIIe et du XIXe siècle, au début utilisait la géométrie comme point de référence et inspiration. Souvent, par exemple, on comparait Euclide avec les grandes personnalités du droit romain¹².

Depuis le début du XXe siècle surtout, on a commencé à douter, à classifier de nouveau et, peut-être, différemment. On a reproché à la danse l'absolutisme du ballet classique et on a proposé des idées nouvelles, des «systèmes» nouveaux. On a reproché au droit l'élaboration dogmatique isolée de règles¹³ – c'est-à-dire le droit comme produit de logique et morale purement ésotériques – et on a proposé leur rattachement, leur correspondance à l'optique particulière du monde que chaque communauté humaine a, c'est-à-dire le rétablissement de la situation antérieure, puisqu'aux droits anciens leur dimension esthétique était claire.

Les droits modernes se distinguaient (et se distinguent) pour leur rationalité instrumentale. Pourtant, comme c'est très correctement pointé, est-ce que nous croyons que c'est possible d'avoir droit (ou civilisation ou langue) sans représentation figurative ? Ou histoire du droit sans mythes ? Selon Derrida, dans les droits occidentaux modernes on trouve la mythologie «blanche»¹⁴ (ou transparente) – la mythologie de la race blanche -, où le droit est quelque chose d'absolument rationnel et dénué de ces éléments mythiques et mystiques¹⁵ qui existent seulement dans les sociétés – considérées par les juristes occidentaux comme – plus primitives¹⁶.

¹¹ S. MAHEALANI ROWE, *We Dance for Knowledge*, in *Dance Research Journal* 40, 2008, p. 31, 34-35.

¹² D. MANDERSON, *Songs Without Music. Aesthetic Dimensions of Law and Justice*, University of California Press, Berkeley/Los Angeles/London 2000, p. 167.

¹³ E.N. MOUSTAÏRA, *Droit et art: Deux mondes différents ou avec des éléments communs?*, in *Relation de droit et d'art* (en grec), Éd. Ant. Sakkoulas, Athènes – Komotini, 2006, p. 13.

¹⁴ J. DERRIDA, *La mythologie blanche*, in *Poétique*, 1971, p. 5.

¹⁵ Est vraiment fascinant l'avis selon lequel, ça n'a pas de sens de se référer au droit *comme* mythe, puisque le droit est "Le mythe", v. I. GRÄZIN, *On Myth, Considered as a Method for Legal Thought*, in *Law and Critique* 15, 2004, p. 159, 160.

¹⁶ D. MANDERSON, *op. cit.* (n. 12), p. 37.



4. Droit et société – Danse et société

Ceux qui soutiennent la connexion entre droit et art, soit comme communication directe entre eux soit comme évolution directement dépendante de chaque société (ou, inversement, ayant une importance sur l'évolution de la société), soulignent que, de toutes les formes de l'art, c'est surtout la danse qui a influencé décisivement la socialisation des gens, qui a contribué au plus grand degré à la création de la civilisation humaine. Les danseurs d'une danse de groupe se présentent comme une unité merveilleuse, il paraît qu'ils forment une entité unique, propulsée par une inspiration unitaire. Et comme ça, une «unification» sociale devient possible¹⁷.

L'élément susmentionné constitue, certes, une différence fondamentale entre les danses de groupe et les danses individuelles. Aux premières, c'est l'idée de la communauté qui domine, tandis qu'aux deuxièmes, celle de l'individu. L'émergence de l'individu en Occident était aussi un facteur fondamental de l'évolution de la danse. Ceux qui considèrent les «mouvements» du pouvoir, même en ce qui concerne les questions culturelles, comme pas du tout accidentels, mais, au contraire, comme des moyens d'affermissement de ses ambitions, accusent le fait du reculement, presque de la disparition, des danses de groupe (ou leur préservation comme si elles étaient du genre muséal) dans le monde occidental ces derniers siècles, comme démontrant manifestement le mécanisme institutionnel des nationalismes européens, considérés comme libérés de procédures «primitives» d'assimilation. «Cette humanité, ainsi redressée, s'est inventé des moyens originaux et sûrs afin de mettre à l'abri, développer ou faire semblant de ruiner son propre bagage mythologique, sans lequel il n'y aurait eu, là comme ailleurs, ni science ni politique»¹⁸.

C'est ici qu'on doit intégrer la question de l'acceptabilité, de l'opportunité d'une discussion sur la danse, ou sur la culture en général comme fait *évolutionnaire*. Comme il a été signalé, les sciences sociales ont allégué d'arguments forts contre l'utilisation de la notion de l'évolution dans la culture, étant donné qu'une telle approche exprime aussi un état d'esprit politique en faveur de la supériorité biologique de certaines communautés humaines envers d'autres. Et ce qui est particulièrement responsable pour cet état d'esprit, c'est la manière dont la bibliographie occidentale sur la culture – et plus particulièrement sur la danse – définit

¹⁷ H. ELLIS, *The Art of Dancing (from The Dance of Life, 1923)*, in *What is Dance? Readings in Theory and Criticism* (Eds. R. COPELAND & M. COHEN), Oxford University Press, New York, 1983, p. 478, 492.

¹⁸ P. LEGENDRE, *La passion d'être un autre. Étude pour la danse*, Éditions du Seuil, (1978) 2000, p. 78-79.



l'évolution, à savoir d'une manière linéaire, ayant comme modèle l'évolution de la nation.

Ainsi, en ce qui concerne la danse et son origine, plusieurs textes soutiennent l'idée qu'il y a eu un trajet certain, lequel a abouti à la scène contemporaine occidentale de la danse, aux diverses techniques de la danse des chorégraphes occidentaux. Nombreux sont ceux qui accusent une telle approche comme extrêmement nationaliste.

Selon un autre, troisième, avis, cette critique négative confond la notion étroite du progrès linéaire (la croyance nationaliste à un sentier évolutif supérieur/inévitable) avec la notion plus large de l'évolution. Le rejet de la première avait comme conséquence l'indifférence pour la deuxième. Selon cet avis, tous les systèmes culturels évoluent, bien qu'en directions différentes. Si on accepte cet avis, on peut percevoir l'évolution comme une procédure neutre, c'est-à-dire comme reconnaissance des changements continuellement survenus dans le temps¹⁹.

Les questions susmentionnées se reflètent absolument dans l'espace du droit. On peut ainsi considérer comme arrogant le comportement des juristes occidentaux, qui croient que leurs droits sont évolutivement supérieurs et que d'autres communautés humaines pourraient les utiliser comme modèles à imiter.

Emprunter des réglementations étrangères, sans vraiment réfléchir sur l'opportunité d'une telle entreprise, ou encore étudier en «laboratoire» et par la suite adopter des règles de droit, sans tenir compte de la réalité sociale, peut avoir des résultats extrêmement négatifs²⁰. Selon l'avis d'un des plus importants théoriciens de la danse, Jacques-Dalcroze, trop d'intellectualisme pendant la danse, qui, à ses yeux, crée un déséquilibre entre penser et sentir, aboutit à l'*arhythmisme*, c'est-à-dire à l'incapacité de contrôle des mouvements rythmiques²¹. On pourrait voir ici une correspondance avec le déséquilibre possible entre le droit édicté et le droit en action.

¹⁹ N. ROWE, *Post-Salvagism: Choreography and Its Discontents in the Occupied Palestinian Territories*, in *Dance Research Journal*, 41, 2009, p.45, 47.

²⁰ V. aussi E.N. MOUSTAÏRA, *Droit et musique*, in *Relation de droit et d'art* (op. cit. n. 13), p. 43, 73 : «S'il s'agit de réglementations, soit « prêtés » par d'autres États ou de communautés humaines, soit construites ab initio, étant toutefois indifférentes aux traits culturels, à l'histoire, à la mentalité des gens auxquels elles s'adressent, il s'agira de réglementations ratées».

²¹ M.-L. JUNTUNEN & L. HYVÖNEN, *Embodiment in musical knowing: how body movement facilitates learning within Dalcroze Eurythmics*, in *British Journal of Musical Education*, 2004, p. 199, 202



5. *Interprétation ou lecture subjective ?*

La danse interprète mais aussi est elle-même interprétée. Elle interprète le monde autour d'elle. Elle est interprétée pour qu'on décrypte des éléments historiques, peut-être aussi sociologiques, c'est-à-dire culturels, de ce monde là.

Pour Theodor Adorno ainsi que pour Walter Benjamin, l'apparition de la danse coïncide avec l'apparition de l'art dans les caves. C'est la première pratique dans le temps, avec laquelle les gens imitent la nature et, en imitant, interprètent, transposent, stylisent la nature, même quand ils essaient de s'identifier avec elle. Dans les oeuvres de ces gens-là, la danse reste incorporée dans les caves, jamais absolument contemporaine, parce qu'elle est plus étroitement attachée à des pratiques ayant relation avec le corps organique et les sens²².

Déjà Aristote déclarait dans son oeuvre «Poétique», que la danse n'est pas quelque chose d'autonome, qu'elle interprète et imite la vie²³: «...αυτῶ δετῶ ρυθμῶ μιμῶνται χωρὶς ἀρμονίας αἰ τῶν ορχηστῶν· καὶ γὰρ οὗτοι δια τῶν σχηματιζομένων ρυθμῶν μιμῶνται καὶ ἡθῆ καὶ πάθη καὶ πράξεις» («D'ailleurs les arts des danseurs imitent avec le rythme seulement [et] sans harmonie ; parce que eux aussi imitent, avec les rythmes des attitudes qu'ils prennent, caractères et passions et actes»).

La danse, on soutient pour cause, pose des problèmes particuliers quant à sa perception. Ce n'est pas toujours facile, à première vue, d'assimiler la trame sur la scène – comme n'est pas toujours suffisante la première lecture d'un poème pour quiconque désire se familiariser avec son contenu. Il arrive aussi que, des oeuvres de structure abstraite de certains chorégraphes – comme Merce Cunningham et Trisha Brown – qui aspirent exactement à la création de la «danse pure», c'est-à-dire d'une suite de pas de cadence interne et non pas de la représentation d'une histoire ou d'un voyage de découverte de soi²⁴, sont souvent inintelligibles à cause de leurs compositions complexes aussi. Pourtant, même des danses purement narratives peuvent se prouver cryptiques quant à leur interprétation et compréhension. Et des

²² C. NOLAND, *The Human Situation on Stage: Merce Cunningham, Theodor Adorno, and the Category of Expression*, in *Dance Research Journal*, 2010, p. 47, 49.

²³ A. LEVINSON, *The Idea of the Dance: From Aristotle to Mallarmé (1927)*, in *What is Dance ? Readings in Theory and Criticism* (Eds. R. COPELAND & M. COHEN), Oxford University Press, New York, 1983, p. 47, 48.

²⁴ A l'esprit, comme c'est noté, du modernisme suprême, v. S. BARNES & N. CARROLL, *Cunningham, Balanchine, and Postmodern Dance*, in *Dance Chronicle* 29, 2006, p. 49.



mouvements compréhensibles à une certaine époque peuvent apparaître obscurs et incompréhensibles à des époques postérieures²⁵.

Est-ce que la danse est indépendante des éléments culturels de l'espace social dans lequel elle se crée et s'établit? Prédomine-t-elle, pour ainsi dire, la procédure interprétative laquelle s'appuie sur la subjectivité de l'artiste et de l'«audience»²⁶ ou sa lecture interprétative doit-elle s'appuyer à de données objectives aussi?

Par exemple, selon le second avis, la danse indienne classique – ou une de ses expressions – est «art sacré», dont le but est l'adoration de l'élément divin. Selon le premier avis, la danse indienne est inscrite dans la modernité, n'est plus art «sacré», l'histoire s'est occupée de cette transformation. Selon cet avis, c'est vrai qu'on ne peut pas douter qu'il existe dans cette danse un élément de spiritualité; toutefois, il s'agit d'un choix de la part des chorégraphes et des danseurs de donner un tel contenu à la danse mais aussi d'un choix de la part de chaque spectateur de percevoir la danse d'une certaine manière, conformément à ses bagages historiques, culturels, intellectuels et sentimentaux²⁷.

Mais est-ce que c'est si simple? Le choix que les chorégraphes et les danseurs font n'est-il pas celui qui donne les qualités particulières de chaque oeuvre? Même la subjectivité de sa perception par chaque spectateur ne suffit pas à abstraire un élément fondamental de cette danse. Une telle abstraction causerait son altération. Il y a quelques éléments constants dans chaque création artistique – autrement ce serait une création éphémère, pourtant la durée est une caractéristique fondamentale de l'art (grand?). La perception subjective peut seulement additionner ou soustraire quelques éléments en deçà de ces éléments constants qu'on ne peut pas toucher.

D'ailleurs, ce sont exactement ces bagages historiques, culturels, intellectuels et sentimentaux qui attribuent ses caractéristiques à la danse – mais aussi au droit, lequel doit « exprimer » la société dans le cadre de laquelle il est créé et à laquelle il

²⁵ J. ANDERSON, *On the move: Poetry and Dance*, in *Dance Chronicle* 33, 2010, p. 251.

²⁶ Depuis les années 50, beaucoup de mouvements artistiques ont douté de l'avis fondé à l'esthétique moderniste, de la place souveraine du créateur – artiste, selon lequel celui qui «regarde» l'art tient une place inférieure dans le kosmos artistique, et se sont alignés à la dite «esthétique dialogique». Selon cette dernière, la production et la réception des oeuvres alimentent l'échange communicatif entre tous ceux qui viennent en contact avec l'oeuvre, v. aussi L. LAVENDER, «Dialogical Practices in Teaching Choreography», in *Dance Chronicle* 32, 2009, p. 377.

²⁷ A. LOPEZ Y ROYO, *Indian Classical Dance: A Sacred Art ?*, in *The Journal of Hindu Studies*, 2010, p. 114, 121.



s'applique²⁸. La danse d'une certaine communauté humaine constitue l'incarnation de l'élément esthétique et religieux, régnant dans cette communauté. Ainsi par exemple, *Mohiniyattam*, forme classique de la danse à Kerala, Indes du Sud, accomplit deux fonctions importantes: du côté théologique, elle incarne le *bhakti*, c'est-à-dire la soumission totale au/l'union avec le divin et, du côté narratif, elle présente les mouvements traditionnels et leurs signifiants à Kerala²⁹.

On note superbement que la danse est souvent un moyen qui fortifie l'individualité beaucoup plus que ne le fait la manière de parler, pourtant elle se développe dans un certain contexte de limites culturellement négociées et accordées³⁰, et le résultat est un style individuel, communicant quand même des affinités culturelles. L'*habitus*³¹ de chacun est gravé dans le mouvement et dépend de nombreux facteurs d'influence, comme par exemple la race, l'origine, l'ethnie, la région géographique, la génération, etc. Ainsi, même si le style dansant de chaque personne est jusqu'à un certain degré unique, il contient pourtant des aspects d'un lexique commun, d'un *habitus partagé*³².

De même, la compréhension des droits d'autres communautés humaines, d'autres cultures, et par là leur connaissance n'est pas chose facile. Au contraire, elle demande un effort particulier, de la part de celui qui l'observe et l'étudie, de se comporter, si possible, comme un autochtone, donc familiarisé déjà.

Il a été par ailleurs signalé que, pour qu'on comprenne pleinement l'accomplissement d'un mouvement chorégraphique dans une «autre» culture - c'est-à-

²⁸ V. aussi E.N. MOUSTAÏRA, *Interprétation de droit – interprétation d'art*, in *Relation de droit et d'art* (op. cit. n. 13), p. 83 : « ... l'étude culturelle du droit ... nous invite d'accepter, d'un côté que le sens du droit se trouve et s'invente dans la variété des pratiques constituant la culture, de l'autre côté qu'inversement, ces pratiques-là sont contenues en partie dans diverses expressions de droit ».

²⁹ G. PATI, *Mohiniyattam, An Embodiment of the Aesthetic and the Religious*, in *The Journal of Hindu Studies*, 2010, p. 91, 106.

³⁰ Le grand poète T.S. ELIOT, influencé en ce qui concerne la danse par ses contemporains anthropologues, James Frazer inclus, déclarait dans son essai de 1919, *Tradition and the Individual Talent* : « No poet, no artist of any art, has his complete meaning alone. His significance, his appreciation is the appreciation of his relation to the dead poets and artists », v. S. JONES, *At the still point: T.S. Eliot, Dance, and Modernism*, in *Dance Research Journal* 41, 2009, p. 31, 36.

³¹ « ... l'*habitus* est le produit du travail d'inculcation et d'appropriation nécessaire pour que ces produits de l'histoire collective que sont les structures objectives (p.ex. de la langue, de l'économie, etc.) parviennent à se reproduire, sous la forme de dispositions durables, dans tous les organismes (que l'on peut, si l'on veut, appeler individus) durablement soumis aux mêmes conditionnements, donc placés dans les mêmes conditions matérielles d'existences », P. BOURDIEU, *Esquisse d'une théorie de la pratique. Précédé de trois études d'ethnologie kabyle*, Éditions Seuil, Paris, 1972, p. 282.

³² J. BOSSE, *Salsa Dance and the Transformation of Style: An Ethnographic Study of Movement and Meaning in a Cross-Cultural Context*, in *Dance Research Journal* 40, 2008, p. 45, 48-49.



dire, dans une société, les principes d'organisation, les institutions sociales et les systèmes de principes de laquelle sont manifestement inconnus et apparaissent comme exotiques en relation avec sa propre culture), on doit avoir une idée sur la signification de la performance d'un mouvement chorégraphique et comment cette performance influence la manière dont on comprend sa culture³³.

6. *Narration et interprétation – chorégraphie*

Une danse a certains mouvements, suit certaines règles, comme c'est déjà mentionné, se base sur une certaine chorégraphie, conçue soit par une certaine personne soit par plusieurs et indéfinies, et dans ce cas-là elle exprime l'esprit, la culture, d'une certaine communauté de gens. Toutefois, on pourrait soutenir l'avis qu'un texte aussi fonctionne sur la base d'une certaine chorégraphie³⁴, pour que ça narre quelque chose. Le droit, selon cet avis, est une opération interprétative et le fondement interprétatif c'est la langue. Les textes du droit constituent des narrations de sens normatif, que celles-ci parfois obscurcissent³⁵.

Si donc on accepte qu'un texte légal narre, il va alors de soi qu'il est doté d'une certaine chorégraphie. La danse est créée sur la base de quelques normes, les règles de droit sont créées sur la base d'une certaine chorégraphie.

La danse présuppose un ou plusieurs (en cas de danses représentatives des communautés humaines) chorégraphes, dont l'identité peut être ignorée, puisqu'ils avaient travaillé simplement comme membres de ces communautés et leur contribution avait été incorporée au groupe et pris forme dans le temps par celui-ci.

Le droit présuppose des « législateurs », soit un ou plusieurs, certains, soit quelqu'un ou quelques uns, membres d'une certaine communauté humaine. L'identité de ces derniers peut être perdue dans le temps, mais les règles qu'ils ont « créées » peuvent avoir été préservées dans le temps et adaptées aux circonstances

³³ A.P. ROYCE, *The anthropology of dance*, 2003, p. 17-18.

³⁴ S. JONES, *Virginia Woolf and the Dance*, in *Dance Chronicle* 2005, p. 169, 171.

³⁵ M.D. WALTERS, *Promise and Paradox: The Emergence of Indigenous Rights Law in Canada*, in *Indigenous Peoples and the Law. Comparative and Critical Perspectives* (Ed. B.J. RICHARDSON, S. IMAI & K. MCNEIL), Hart Publishing, Oxford and Portland, Oregon, 2009, p. 21, 47.



concrètes (par exemple les droits oraux – les droits forms spontanément³⁶ - des populations autochtones de la terre).

Le chorégraphe s'adresse aux danseurs, qui doivent exécuter les mouvements de la chorégraphie. Le « législateur » s'adresse aux membres de la communauté humaine à laquelle il « appartient », lesquels membres doivent appliquer les règles. La connaissance théorique et la connaissance corporelle/pratique s'entremêlent ou se lient, ayant comme but la connaissance profonde de la danse/du droit.

On soutient d'ailleurs, peut-être pas sans fondement, qu'il y a une unité entre figure et expérience, entre créateur et création, entre signifiant et signifié, une continuation entre la partie et la totalité³⁷.

7. Différences des danses – différences des droits

Siva, le Dieu indien, est le Maître de la Danse, l'incarnation de la danse et de la musique qui lui est inséparable. Il symbolise un monde qui n'obéit pas à des règles concrètes, mais seulement aux règles du cycle universel de la création et de la destruction, et sa divine complexité irrationnelle imite l'obscurité et l'incertitude des êtres humains dont il est le souverain. À la base d'une forme théologique proposée, sa danse est quintuple : danse de la création du monde, de la préservation du monde, de la destruction du monde, de l'incarnation et de la salvation³⁸.

On a raison, donc, de poser les questions – qui sont vraiment une question unique: Est-ce que Siva, dansant ainsi la création du monde, a quelque chose de commun avec les Aborigènes d'Australie, qui, en dansant, sont submergés d'émotions vives et croient communiquer avec les êtres de l'ère des rêves, qui avaient créé leur propre terre et l'« habitent » toujours ? Est-ce que les forces naturelles/surnaturelles que les Africains invoquent, quand ils dansent, ont un résultat similaire à la force remuant les émotions de l'artiste Chinois, quand il peint son portrait en forme d'un vieil arbre ? Est-ce que les idées de Platon et de Plotin, qui ont influencé l'esthétique

³⁶ V. R. SACCO, *Le pouvoir de dire la vérité*, in *La quête anthropologique du droit. Autour de la démarche d'Etienne Le Roy* (éds. CH. EBERHARD et G. VERNICOS), Éditions Karthala, Paris, 2006, p. 445, 455-456.

³⁷ V. A.M. MARTINEZ DE LA ESCALERA, *Más allá de la gramática del gesto*, in *Fractal*, No 50, 2008, p. 73, 77 σημ 3, qui se réfère à l'interprétation commune du dernier vers du poème du grand poète irlandais W.B. Yeats, *Among School Children* : "How can we know the dancer from the dance?"

³⁸ B.-A. SCHARFSTEIN, *Art without Borders. A Philosophical Exploration of Art and Humanity*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 2009, p. 122.



occidentale des époques passées, mais aussi, à un grand degré, l'esthétique occidentale moderne, ont quelque chose de commun avec les forces invoquées pendant les rites Africains ? Est-ce que l'Européen fasciné par le mysticisme a quelque chose de commun avec l'Indien qui pense à Siva dansant la création du monde?³⁹

Est-ce qu'il y a, donc, on se demande, une esthétique qui traverse toutes les cultures humaines? Personne peut-être ne pourrait douter de l'existence de quelques caractéristiques humaines communes, pourtant il semble que chaque communauté humaine a ses propres traits culturels, son propre bagage mythologique, sa propre esthétique, voire sa propre culture juridique, distincte, qui est créée et évolue selon les besoins particuliers de cette communauté.

On dit que le droit est une discipline en phase transitionnelle. Certains insistent à son étude rigidement dogmatique, alors que d'autres mêlent des méthodes traditionnelles d'analyse avec l'analyse utilisant des «outils» d'autres disciplines, soit des sciences sociales soit de l'art. Dans ce climat changeant des études juridiques, la comparaison des droits s'avère particulièrement difficile, surtout pour ceux qui ne sont pas prédisposés à accepter des différences⁴⁰. On considère systématiquement comme inférieures les traditions socio-juridiques non occidentales, souvent au nom des droits humains et de la rigidité hypothétique des droits religieux. À l'Occident, on considère souvent avec dédain l'idée même de la tradition. Le résultat est que les droits non occidentaux et leurs idées «traditionnelles» sous-jacentes sont en permanente défense⁴¹.

Pourtant, on ne peut pas comprendre les rôles des institutions juridiques sans les considérer comme une part de leur culture, exactement comme on ne peut pas comprendre une culture sans essayer de connaître sa forme de droit⁴².

³⁹ B.-A. SCHARFSTEIN, *op. cit.* (n. 38), p. 404.

⁴⁰ V. aussi M. OZOUF, *Composition française. Retour sur une enfance bretonne*, Éditions Gallimard, 2009, p. 14-15 : « ... les sociétés modernes sont enclines à éradiquer les différences, tant elles y sont poussées par la logique de l'égalité ; mais une logique égarée, qui confond l'égalité avec la ressemblance, voire avec la similitude».

⁴¹ W. MENSKI, *Comparative Law in a Global Context. The Legal Systems of Asia and Africa*, 2nd Ed., Cambridge University Press, 2006, p. 30.

⁴² L. ROSEN, *Law as Culture. An Invitation*, Princeton University Press, Princeton and Oxford, 2006, p. 200.

