

Danse et Création

Christine Leroy

Docteur en Philosophie Esthétique, qualifiée maître de conférences en sections 17 (Philosophie) et 18 (Arts). Agrégée de Philosophie, certifiée en Lettres Modernes. Comédienne et danseuse, directrice artistique de la Compagnie Roc & Doll. Passionnée par la problématique phénoménologique et psychanalytique du corps-vécu, de tradition merleau-pontienne, je m'intéresse également à l'entrelacs de la parole (le verbe) sur le corps-vécu (danse-théâtre et performance néoclassique) et aux discours sur les femmes philosophes.

Mots clés :

Chorégraphie, créativité, danse, désintéressement, geste, intention, interprétation, jeu, liberté, mouvement.

Sommaire :

1. Introduction : « la danse », un singulier problématique	p.3
2. Approfondissement du problème	p.7
3. Conclusion : la danse, une ré-création ?	p.10
4. Bibliographie	p.11

Abstract :

Nous nous proposons ici de problématiser la tension entre « la » danse et le concept de création, à partir de la complexité que représente l'emploi du mot de « danse » au singulier. Notre approche phénoménologique nous amènera à penser la danse comme dynamique ; mais une telle acception inclut que la danse s'évanouisse à mesure qu'elle s'effectue, ne laissant pas de trace d'elle-même, ne produisant rien qui lui survive. Ce constat est paradoxal. La danse semble bien être un geste de création, puisque créer c'est faire exister, et que du fait de danser résulte un mouvement. Mais la danse est en même temps un évènement, que sa réification sous forme verbale ou sous celle du souvenir échoue à manifester telle quelle. Autrement dit, paradoxalement, si en tant qu'évènement moteur la danse est toujours création renouvelée parce qu'éphémère, elle fuit la réification comme création durable.

Après avoir, dans un premier temps, considéré ce qui justifie fondamentalement l'association de la danse à la création, soit comme geste créateur, soit comme résultat d'un tel geste, nous explorerons ensuite les apories auxquelles mène une telle association. Nous approfondirons alors une hypothèse : celle de la chorégraphie comme écriture créatrice spécifique. Nous en viendrons à postuler, dans un dernier temps, l'idée d'une caractérisation de « la danse », dans toute la diversité et la complexité de ses acceptions possibles, par son type spécifique de jeu créatif : la « ré-création ».

I. Introduction : « la danse », un singulier problématique

Selon le sens commun, le fait de danser résulte d'une mise en mouvement, volontaire ou non, du corps ; cette pratique gestuelle et motrice peut s'effectuer seul ou à plusieurs, être spontanée ou codifiée, avec ou sans musique, spectaculaire ou privée. Autant dire que l'ampleur d'une telle définition ne permet pas d'en cerner la spécificité, et l'on pourrait se demander s'il est légitime de parler de « la » danse pour désigner plutôt une pluralité hétérogène de pratiques. Il est notable qu'au sein de chacune de ces pratiques, il y a une manière de définir « la » danse, par exclusion d'autres types de technique. Est-ce à dire que « la » danse, au sens général, se définit par la diversité infinie des possibilités motrices des êtres humains ? Il nous semble au contraire que le sens du terme de « danse » peut et doit être restreint. En effet, une simple mise en mouvement ne saurait être systématiquement qualifiée de « danse ». Inversement, il est des pratiques chorégraphiques reposant sur la mise en suspens du mouvement ; enfin, il est des situations dans lesquelles un objet, tel un sac plastique voletant dans les airs et apparemment animé d'un mouvement autonome, donne l'impression de danser — en pareil cas, il y a danse sans corps humain.

Nous prendrons ici le parti de penser la spécificité de la danse non à partir du mouvement, pas plus qu'à partir du corps, mais à partir du caractère créateur et proprement poétique du geste effectué ou suspendu. Le prisme de « la création » nous servira d'opérateur pour tenter de réduire « la » danse à ce qui la caractérise en propre. Ainsi, nous souhaitons ici explorer la validité d'une hypothèse : ce qui caractérise la danse, n'est-ce pas le fait d'hypostasier la dynamique créatrice elle-même, de sorte que la danse serait auto-poétique ?

Notre méthode sera d'inspiration phénoménologique, ce qui restreindra notre analyse à une approche fondée sur le vécu du danseur, voire celui du spectateur. La phénoménologie est scientifique en ceci qu'il s'agit, selon le mot d'ordre de Husserl, de « revenir aux choses mêmes » plutôt que d'adopter un point de vue métaphysique à mille lieues de la chose. Mais ce n'est pas un positivisme : nous ne prétendons donc pas décrire l'objet « danse » tel qu'il est en soi, absolument — si tant est qu'un tel objet existe —, mais le phénomène consistant à danser — voire, à regarder le spectacle de danse —, c'est-à-dire le vivre de la danse. Y a-t-il une commune mesure entre tous les vécus du « danser », et cette commune mesure peut-elle être comprise à partir d'une phénoménologie de la création elle-même ?

Considérons en premier lieu les mots, avant d'en venir à l'expérience phénoménale.

a. Le mot de « danse »

La motricité semble inhérente à la danse : selon l'opinion commune, qu'il est légitime d'interroger, danser nécessite de « bouger ». Il n'y a qu'à en juger par le sentiment d'exclusion du « grand public » parfois exprimé à l'endroit de pièces de danse contemporaine dont les interprètes restent immobiles : « ils font rien ! », dira le spectateur déçu, ou encore « je ne comprends rien à la danse ». Est-il requis de penser, lorsque l'on assiste à un spectacle de danse ? La question est rhétorique, du moins aux yeux du public : ce n'est pas la première de ses attentes. Et pourtant, l'expression d'un tel désarroi face au sentiment de « ne rien comprendre » sous-entend aussi que le public veut « comprendre » : il sait que la danse n'est pas qu'un « bouger ». Mais le mouvement en semble un pré-requis. Nous partirons de cette attente, et l'interrogerons.

Danser n'est pas simplement effectuer un geste : lorsque je mets de la farine dans un saladier, que j'ajoute de l'eau et du lait dans le cadre de ma recette, j'effectue un mouvement, mais mes gestes ne suffisent pas à constituer une danse. Il se peut que j'écoute de la musique en même temps ; ce que je fais n'en est pas une danse pour autant. Ma gestualité est guidée par une intention pratique : ne pas mettre n'importe quelle quantité de lait dans le saladier, mélanger les ingrédients dans le bon ordre, le tout dans l'optique de réussir la recette que je suis. Mais soudain, une rythmique s'empare de moi, et je me déhanche au son de la musique diffusée par la radio, un bref instant, parce que j'aime le son qui me traverse. Un instant, je suspens mon activité guidée par une intention, et je fais n'importe quoi. Je danse. Quelqu'un arrive, qui me regarde sans que je ne le voie, un enfant peut-être, et se laisse entraîner à son tour par la mélodie, vient dans mes jambes, ce qui a pour conséquence d'entraver cette danse mienne dont j'avais à peine conscience. Je vais alors demander à l'enfant de s'éloigner parce que je fais de la cuisine et que sa présence m'empêche de réaliser mon projet. Et je retourne à ma gestuelle orientée par un but pratique – j'oublie la danse.

L'expérience de pensée à laquelle nous venons de procéder permet de faire apparaître une hypothèse envisageable, souvent soutenue, concernant une caractéristique propre à « la danse » spontanée : son désintéressement pratique. La danse ne « servirait » pour ainsi dire à rien. C'est une hypothèse qu'il est nécessaire de préciser, afin de l'entendre de manière plus subtile que dichotomique : il est des pratiques chorégraphiques dont la visée dépasse l'art. Telle fera de la danse classique pour résoudre un problème de scoliose, tel autre pratiquera la « danse-thérapie » en tant que patient ou thérapeute . La danse « sert » à se muscler, permet d'acquérir un sens proprioceptif plus affiné. Les danses dites « sociales » peuvent « servir » à entrer en contact avec des personnes en se passant de mots, et l'on peut danser pour s'exprimer mieux qu'en paroles. Autrement dit, la danse peut évidemment être le medium d'un mieux-être, être vectrice d'expression, avoir valeur de séduction, voire revêtir une dimension utilitaire directe — pensons à la « danse des abeilles » afin de signifier la position précise d'une source de pollen.

Mais ce que nous avançons, c'est que la vocation première de la danse n'est pas pratique, au sens du terme grec *praxis* tel que le définit le CNRTL : « Activité physiologique et principalement psychique, ordonnée à un résultat », « action en vue d'un résultat pratique ». Sur ce point, notre hypothèse peut sembler contredire une acception commune d'apparence pourtant évidente : on ne danse pas pour créer autre chose que de la danse, et donc la danse fait retour sur le danseur. Elle serait en ce sens une *praxis*, non une *poïesis*, puisqu'elle ne produit rien d'externe au sujet dansant.

Certes, il n'y a en danse pas production d'objet distinct du sujet qui danse. S'il y a production, par exemple production d'une toile picturale à partir d'un individu en mouvement recouvert de peinture, ce n'est qu'un effet secondaire de la danse et ce produit n'est pas la danse. Pour autant, il nous semble que contrairement à la gymnastique, au fitness ou aux sports de combat, la danse réifie en quelque sorte la dynamique poétique de création. Elle donne substance au geste créateur. Elle n'est pas un exercice au service d'une fin, ou du moins n'est-elle pas que cela. Elle constitue un excédent sur la *praxis* : ce qui nous semble, c'est que la danse consiste à transformer le geste pratique, c'est-à-dire un geste en vue d'autre chose, en geste pour soi. En cela, elle apparaît poétique au sens où danser consiste bien à créer, et non seulement à faire ou à « bouger ». Les danses thérapeutiques ou « utiles » nous semblent s'intégrer à cette hypothèse théorique, dès lors que le principe de

la danse — celui de la poétisation du geste, devenant produit et finalité en soi — est respecté. Ainsi trouve-t-on de manière récurrente dans les ouvrages de didactique de la danse-thérapie l'expression, au demeurant relativement floue, de « corps poétique ».

b. Un opérateur d'analyse : le concept de « création »

Le terme même de « création » doit être ici à son tour traversé, afin que nous puissions voir en quoi il constitue un prisme d'analyse fécond face à la danse.

Créer consiste à faire exister quelque chose qui jusqu'à présent n'existait pas. Mais si « créer » est bien une action, la « création » présente un caractère double et problématique. Par « création » en effet, il faut entendre le geste créateur, le processus par l'entremise duquel quelque chose est rendu existant ; mais également le résultat de ce processus, de même que l'on parle de « création » pour désigner cela même qui existe. La créature est, à ce titre, l'entité qui existe comme partie de la création, et le créateur est l'agent de cette existence.

Le problème dès lors qu'on étudie la danse réside dans la coïncidence, en danse spécifiquement, entre l'agent – le danseur – et la danse elle-même. À supposer que l'agent soit un enfant s'amusant dans la rue au son d'une fanfare, où est la danse ailleurs que dans le danseur ? Où est la création improvisée, ailleurs que dans son agent ? Et surtout, que reste-t-il d'un tel geste créateur, une fois le geste opéré ?

Autrement dit, le paradoxe de la danse réside dans la tension entre son caractère éminemment emblématique de la création, puisque la danse se distingue du geste ou du mouvement par sa dimension créatrice ; et son impossibilité concrète à mettre à distance le créateur de sa création. En d'autres termes, si la danse est bien création, c'est parce qu'elle condense le versant actif du geste créateur et le versant résultatif de la création comme œuvre. Mais en même temps, la danse ne crée rien qui lui survive, hormis le souvenir de l'événement qu'elle fut : s'il y a bien, au sens où Hannah Arendt l'entend, un « œuvrer » artistique en danse, en revanche son œuvre s'évanouit à mesure que l'œuvrer la produit. Dès lors, et très paradoxalement, la question se pose de savoir s'il reste légitime de parler, en danse, de « création », alors même que la danse se caractérise par sa disparition à mesure qu'elle se crée. Certes, il existe bien des captations vidéo, des retranscriptions notatives sous la forme de partitions Laban ; mais ces documents ne constituent pas « la danse », dans son double versant vécu et vu. Ils sont seulement des témoins, des traces d'un événement, d'un « il y eu ». Doit-on dès lors, à l'inverse de ce que nous soutenions préalablement, récuser l'idée que la danse soit une création, au sens double, dans la mesure où en danse, « rien ne se crée, tout se transforme » ?

Pourtant, si la question se pose en danse, elle se pose aussi bien dans d'autres domaines relevant de l'art et qui, plus encore que la danse, semblent faire de la création instantanée et éphémère le moteur même de leur pratique : il s'agit des happenings et autres performances dont le caractère artistique est souvent questionné mais dont on ne peut nier la dimension fondamentalement inaugurale. D'une performance, il n'est pas possible d'effectuer une « représentation », précisément parce qu'elle se joue dans le présent de sa présentation. La danse n'est donc pas la seule activité, la seule pratique qui s'évanouisse à mesure qu'elle s'effectue ; cependant, le happening est, comme son nom l'indique, un événement pur, une installation, sans prétention

à l'attribution du qualificatif de « création ». C'est à cet égard que la danse présente une véritable spécificité : dans le « phénomène du danser », tel que nous le décrivons selon la méthode phénoménologique, « quelque chose apparaît », qui semble excéder le geste dansé. Il semble possible d'aller jusqu'à dire que quelque chose se crée plutôt qu'elle n'est créée, échappant à son agent au même titre que le résultat d'une inspiration géniale – poésie, peinture, etc. La danse serait ainsi, selon notre hypothèse, création parce qu'elle émane de son agent mais surtout l'excède ; à ce titre, elle ne serait pas simplement un produit, mais véritablement un excès de l'œuvre sur l'œuvrer, de la création sur le créateur humain, de sorte qu'elle dépasserait véritablement celui qui l'effectue et qui, le temps d'une parenthèse, se transcenderait lui-même. En cela, nous n'avançons rien de plus, peut-être, que l'hypothèse soutenue par l'amateur de danse Paul Valéry, avant tout spectateur et non danseur. À cet égard, les textes de Valéry ont pu faire l'objet d'une critique légitime. Pour autant, l'état de transe dont font état bon nombre de danseurs, au sein de pratiques très diversifiées, semble plaider en faveur de notre hypothèse.

Enfin, une caractéristique de la danse qui lui confère une dimension proprement artistique est sa dimension esthétique : danser, c'est s'é-mouvoir, c'est-à-dire sortir de soi. C'est être mu par une dimension de soi, si ce n'est expressive, du moins ex-tensive. L'on pourrait rétorquer que les pratiques dites somatiques – méthode Feldenkrais, méthode Alexander, Body Mind Centering par exemple – relèvent de la danse tout en n'ayant aucune visée publique. Il s'agit certes pour celui qui pratique de s'intéresser à un ressenti kinesthésique, et non d'exprimer une émotion sous une forme spectaculaire. Mais si l'on emploie bien l'expression de « pratiques somatiques », c'est pour signifier que la danse y constitue un médium d'exploration de soi, non une finalité ; en outre, l'esthésie y occupe une place centrale, de sorte que la pratique est véritablement centrée sur un « mouvoir » posé comme pensable, donc objectivé, externalisé. L'on ne peut donc pas faire l'économie, lorsque l'on considère la danse, de sa dimension esthétique, ou à tout le moins kinesthésique, puisque jusque dans ses pratiques limitrophes elle mobilise la proprioception. Mais précisément, ces pratiques sont considérées comme limitrophes parce que l'accent n'y est pas porté sur la créativité, c'est-à-dire l'émergence d'un excès sur le sujet.

Nous sommes ici reconduits à la tension qu'il va nous falloir explorer, tension réductible au paradoxe de la conjonction de coordination « et » dans le groupe nominal « danse et création ». Dans quelle mesure y a-t-il un lien – une coordination – entre danse et création ? L'une est-elle à l'origine de l'autre et si oui, dans quel ordre d'antécédence ? Si lien il y a, ce ne peut être possible que parce que la danse et la création constituent deux pratiques distinctes ; dès lors, ne peut-on pas délégitimer ce lien, et aller jusqu'à y voir une antinomie, la danse étant pensée comme produit d'une codification parfois latente ou silencieuse ?

À moins qu'il ne soit possible, et ce sera notre hypothèse ultime, de considérer la commune mesure entre danse et création, à partir du concept de « jeu créatif ».

2. Approfondissement du problème

a. De la coordination entre « danse » et « création »

Constatons d'une part la commensurabilité entre danse et création. Les « danses primitives » sont sociales, en groupe, et associées à des rituels destinés à célébrer la fertilité. Au printemps, l'on fête le renouveau de la nature, et lorsqu'une femme accouche, on célèbre la naissance par des danses de joie. Derrière ces cérémonies plus ou moins codifiées, on trouve l'idée d'un lien entre la (pro)création, pour ainsi dire *ex nihilo*, et la danse : danser, c'est louer la manière dont le mystère créateur se perpétue par l'entremise des hommes. La danse se présente alors comme consécution de la création, nécessairement adossée à elle, et exultation de joie. Le Sacre du printemps de Nijinski figure un rituel primitif imaginaire, où les membres d'une société païenne célèbrent sous forme de rondes le renouveau de la nature. La danse revêt un caractère sacré, parce qu'elle célèbre le caractère sacré de la fécondité créatrice. La contrepartie du « sacre » en est le sacrifice : ce que ces danses préfigurent, c'est le sacrifice final d'une « élue » qui, avant sa mise à mort, danse un solo dans un état de transe. Il y a bien une coïncidence entre la danse, la prière et la célébration de la fertilité, donc dans une certaine mesure de la création au sens général. Mais pour autant, notre constat ne nous amène à voir dans la danse qu'un effet de surface de la création, ce qui n'est pas suffisant.

En effet, il ne faut pas oublier le caractère social de la danse, de deux manières : lorsque l'on « entre dans la danse », que l'on participe à des rondes, on se lie à autrui, une proximité s'installe ; lorsque l'on participe à des bals populaires, les corps se rapprochent, se libèrent de certaines tensions à l'œuvre dans le social ; enfin, les danses animales, spectaculaires elles-mêmes, la danse du ventre aussi bien que la danse classique, trouvent leur origine dans la séduction. Les danses guerrières des Étrusques, la capoeira, sont autant de manières de jeter un sort sur le spectateur, de l'ensorceler. Dans tous les cas, la dimension indéniablement sexuelle de la danse est mobilisée, puisque la motricité du corps y est vectrice d'une forme de séduction ; séduction au fort potentiel pro-créateur. Autrement dit, la considération de l'articulation de la danse à la création amène à voir en elle, non pas seulement une conséquence de la création, mais aussi et surtout une origine fondamentale : de la danse à la création, il apparaît un lien de cause à conséquence. Sublimation de la sexualité, du désir qui relie l'individu au cosmos, la danse est procréatrice par nature, quand bien même il n'y aurait pas autre chose à travers elle qu'une seule expression de joie. Mais si, donc, la danse est à la fois impulsion créatrice et résultante créée, l'on comprend qu'elle réplique le paradoxe inhérent à la création elle-même, de sorte qu'il n'est plus possible de penser le « lien » entre danse et création, et qu'il faudrait plutôt en penser la (con)fusion ou du moins la coïncidence.

Toute danse serait alors à concevoir comme création, nécessairement *ex nihilo*, non reproductible, exclusivement au présent. Si cette acception peut se concevoir lorsque l'on considère les danses des enfants ou même les parades amoureuses des oiseaux, elle ne saurait être généralisée : lorsqu'un chorégraphe « crée » un ballet, que le maître de ballet transmet aux générations suivantes non seulement l'ensemble des enchaînements structurés par le chorégraphe disparu, mais également une intention, un style, est-on toujours en droit de penser qu'il s'agit de création pure et éphémère ? Ne parle-t-on pourtant pas de « représentation » scénique, c'est-à-dire de présentation « à nouveau » et, dans une certaine mesure de reproduction ? Car un chorégraphe pourrait être comparé à un architecte : il agence des pas, il impulse un style, il établit des liens,

des enchaînements, bref : il construit plutôt qu'il ne crée *ex nihilo*. Il dispose de la matière première que sont les corps des danseurs, leur énergie, matière qu'il modèle en fonction de ses propres intentions artistiques. De même, lorsque dans l'intimité de notre domicile, nous nous déhanchons en écoutant la radio, est-il loisible de croire que nous inventons un mouvement, que nous « créons » ce qui ne fait que surgir du corps non comme un produit mais comme son extension naturelle ? Tout au contraire, il est possible d'estimer que nous ne créons jamais véritablement lorsque nous dansons. Le caractère d'œuvre de la danse, l'œuvrer du danseur comme du chorégraphe, est toujours une écriture, c'est-à-dire une élaboration à partir de codes qui peuvent varier, d'une certaine matière première, mais jamais *ex nihilo*. C'est à cette condition seulement que les corps peuvent se transmettre une danse, les chorégraphies se reproduire, les phrases chorégraphiques s'écrire – notation Laban ou dessins quelconques – et devenir à elles seules des quasi-expressions communes – songeons aux « danses de l'été » transmises par mimétisme, via clips et enseignements populaires. Plutôt que de créer, il semble presque possible d'assigner la danse à la répétition, toujours imparfaite, d'un geste originel qui n'a lui-même rien d'original.

b. La chorégraphie, construction ou création ?

Considérons ce qui se passe en amont de la représentation spectaculaire, à savoir les modes d'élaboration d'une pièce de danse. Ils sont pluriels et propres à chaque chorégraphe, à chaque chorégraphie, aux danseurs eux-mêmes. Une tendance majoritaire en danse contemporaine consiste à faire improviser les danseurs, soit sur de la musique, soit sans musique, du moins avec une consigne, une thématique, une contrainte, ou un fil conducteur, rarement sans. Ce prisme à travers lequel l'interprète est encouragé à improviser peut être une contrainte liée à l'espace, liée au corps, au style de mouvement... à l'infini. Myriam Gourfink va jusqu'à disposer des électrodes sur le corps de ses danseurs, qui ne sont alors plus à l'origine du mouvement du corps mais sont « téléguidés » par des impulsions électriques générées de façon aléatoire par ordinateur. Ce type de procédé permet de fournir au chorégraphe une matière gestuelle et physique, au sein de laquelle il sélectionne ce qu'il trouve parlant dans le cadre de son projet. Au fur et à mesure se tisse la trame du spectacle : c'est ainsi, par exemple, que procède la chorégraphe allemande Sasha Waltz, qui attribue à ses interprètes le titre de « co-chorégraphes », dans la mesure où ils initient la démarche chorégraphique à partir de leurs propres improvisations. On voit bien ici que si l'improvisation peut, certes, passer pour création pure *ex nihilo*, elle ne saurait se passer d'intention motrice, se dispenser de contrainte, elle est toujours déjà orientée et jamais acte créateur pur. Quant à la chorégraphie qui en résulte, elle est bien un patchwork d'improvisations, mais subtilement agencé, toujours construit à la manière d'un édifice qui se doit de tenir.

Les « créations » de Pina Bausch (1940-2009) se sont élaborées de façon plus ou moins similaire : la chorégraphe avait coutume de poser des questions à ses interprètes, si bien que le mouvement résultant était initié davantage par les questionnements que par une contrainte motrice. En aucun cas le *Sacre* de Pina Bausch, toujours dansé aujourd'hui, ne résulte d'une improvisation, il s'agit bien d'une pièce chorégraphiée et, à ce titre, écrite, réifiée comme telle, une création en tant que produit ; mais précisément parce qu'elle s'est réifiée, cette « création » ne peut aucunement être considérée comme *ex nihilo* à chacune de ses effectuations. Paradoxalement, la réification de la chorégraphie sous la forme d'une création créée, interdit dès lors de la penser comme création en train de se créer, comme processus. Et pourtant, la danse, aussi spectaculaire et codifiée soit-elle, le ballet *Gisèle* aussi bien que n'importe quelle improvisation de danse-contact à la Judson

Church Dance Theater, ne consiste-elle pas dans la prise de risque d'une permanente re-crédation ? Danser, n'est-ce pas toujours recommencer à zéro ? N'est-ce pas ce péril de l'instantané, de la non-maîtrise, qui fait toute la saveur de la pratique de la danse ? Autrement dit, il est possible de penser que « la danse » au sens de chorégraphie n'est qu'une partition, à l'instar d'une partition de musique ou du texte d'une pièce de théâtre. Chaque fois qu'il y a danse, cette partition se recrée dans le caractère éphémère de son processus. C'est en ce sens que l'on pourrait bien continuer de penser la « création » en danse : non sous la forme de son surgissement spatio-temporel éphémère, pas plus que sous celle de la répétition mécanique ou la lecture atone d'un enchaînement ; mais sous la forme d'une marge prise par rapport au texte, d'un espace « de jeu » avec les consignes, avec les contraintes. La danse, ce pourrait bien être « ce qui se joue » entre ce qui nous contraint, jeu libre de la création entre les poses structurées architectoniquement sous forme de succession.

c. « La » danse : un « jeu créatif » ?

Nous empruntons l'idée d'un « jeu créatif » à D.W. Winnicott, dont l'ouvrage *Jeu et Réalité* nous semble à bien des égards éclairant dans le cadre de notre questionnement. Dans cet ouvrage en effet, le psychanalyste expose l'idée que l'espace du jeu est un espace « potentiel », un « espace transitionnel » tiers par rapport à l'imaginaire et au réel. L'enfant qui joue à la dînette peut tout aussi bien parler à des amies imaginaires que répondre à sa mère qui l'appelle, puis quitter ses amies pour rejoindre le reste de la famille sans pour autant confondre les deux niveaux ontologiques. Le jeu de l'enfant est sérieux, il y croit, mais d'une manière différente de celle avec laquelle il croit au réel. De la même façon, peut-on dire, l'adulte qui se rend au théâtre ne peut expérimenter la catharsis que parce qu'à un moment, il a cru à ce qu'il voyait, sur un mode qui diffère néanmoins de celui par lequel il croit dans le réel tangible. L'espace de la représentation peut sembler, à ce titre, analogue à l'espace de jeu – du reste, ne dit-on pas du comédien, du musicien, qu'ils « jouent » ? N'est-il pas légitime de penser qu'à l'instar de ces deux types d'artistes, le danseur « joue » son rôle, interprète la chorégraphie ? Allons plus loin : lorsque la danse surgit d'elle-même, à la faveur d'une mélodie entraînante qui nous fait taper du pied, bouger le dos de manière minimaliste dans un environnement non dédié (au bureau, dans les transports en commun...), ne faut-il pas voir là un jeu ? Danser, n'est-ce pas, avant tout, jouer ?

Ce qu'il faut penser, par l'entremise de Winnicott, c'est que l'interprétation du danseur n'est pas une redite, la répétition d'une partition chorégraphique préalable, pas plus que l'élaboration par le chorégraphe n'est une simple juxtaposition de pas ou l'improvisation de l'enfant qui danse le résultat d'une impulsion physiologiquement normée. La création a bien sa part dans la danse, précisément en tant qu'elle fait le tout de la danse : danser nous semble consister à explorer un ensemble de possibles gestuels, pour ce qu'ils sont par eux-mêmes. La reprise du vocabulaire winnicottien nous amène à considérer la danse comme le geste par lequel un individu crée un espace de liberté, teste l'ampleur des possibles spatiaux, des variantes dynamiques, évalue jusqu'à quel point il peut tenir en suspens le geste, dans un cadre spatial qui est celui du studio, d'un couloir, d'un parc, d'une boîte... et temporel, celui d'un solstice, d'une durée quelconque, prédéfinie ou inopinée. Nous postulons donc avec Winnicott qu'à l'instar d'un jeu, danser consister à créer un espace de liberté entre des contraires ou « espace potentiel ». Le danseur explore les marges, les possibles, entre les structures. La danse néoclassique de William Forsythe a beau résulter d'une histoire du ballet, elle en met à l'épreuve le vocabulaire, qu'elle déstructure à partir du vocabulaire lui-même. Si Forsythe est bien un créateur,

c'est au sens où il explore les possibles entre les contraintes. Ce que, dans *La La La Human Steps*, la danseuse d'Édouard Lock se met en quête, c'est d'une forme d'envol par l'entremise de la reproduction perpétuelle d'une « pirouette », figure emblématique du ballet. Autrement dit, elle « pirouette » dans le but de s'affranchir des contraintes mêmes de la pirouette. À ce titre, il est véritablement possible de penser la création en danse académique, dans la mesure où quelle qu'elle soit, une danse consiste toujours dans l'expérience et la recherche d'un jeu libre. Plus ce jeu est encadré par des règles, plus il est possible. C'est aussi en ce sens qu'il est plus aisé, pour un novice, de danser sous l'impulsion de la musique, qui cadence les pas, qu'en l'absence de tout repère contraignant. Les contraintes semblent plus prégnantes en danse classique qu'en danse contemporaine, du fait de la narrativité constitutive du ballet depuis J.-G. Noverre, mais il ne faut pas s'y tromper : une danse improvisée dans le métro, dans la nature ou la simple gestuelle des mains accompagnant les comptines des tout-petits résultent de contraintes qui en constituent en même temps les conditions de possibilité.

3. Conclusion : la danse, une ré-création ?

Cela signifie que la création occupe en danse une place définitoire, mais également singulière : certes, « rien ne se crée », mais précisément, « tout se transforme ». Cela veut dire qu'à partir des corps, les possibilités sont certes contraintes, mais leur mobilisation reste infinie. Toute création est certes, donc, une re-création, une représentation ; mais à ce titre, nous postulons que la danse est toujours en même temps une récréation. Du latin *recreo*, qui signifie « se rétablir, se reconstituer », la *recreatio* ou « récréation/rétablissement » désigne l'espace-temps au cours duquel on recouvre la santé. Par là-même, on se « re-crée » parce que l'on fait une pause dans l'activité quotidienne orientée vers un résultat. De la même manière il n'est pas impossible de penser la danse comme création précisément parce qu'elle suspend le caractère utilitaire du geste, qu'elle est une « récréation » entre deux moments utiles. C'est ainsi parce que, nous le postulons, elle est « récréation » : pause et jeu parfois très sérieux, qu'elle est auto-créatrice, qu'elle se régénère dans une dynamique continue. Aussi semble-t-il possible de penser que la spécificité du lien entre danse et création repose sur l'espace de jeu moteur qu'elle explore et qu'elle fait surgir toujours de nouveau, jamais identique à lui-même, malgré l'apparente reproduction des pas, malgré l'absence de leur originalité, et ce dans toute la variété des déclinaisons possibles de « danse ».

4. Bibliographie :

- ALAIN (1926, rééd. 1972). *Système des beaux-arts*. Livre deuxième : « De la danse et de la parure ».
- ARENDT H. (2002). *Condition de l'homme moderne* (traduit par G. Fradier). Paris : Éditions Pocket.
- ARGUEL M., LESAGE B., WALSH N. (1990). *Créer. La Création en danse*. Paris : Université René Descartes, collection D.I.R./Danse Image Recherche.
- BARBARAS R. (2003). « Affectivité et mouvement, le sens du sentir chez Erwin Straus ». *Vie et intentionnalité*. Paris : Éditions Vrin.
- BIGÉ R. (15 décembre 2016). « Ce que la phénoménologie peut apprendre de la danse. Straus, Merleau-Ponty, Patočka ». *Recherches en danse*, n°5.
- BOISSIÈRE A., KINTZLER C. (2006). *Approche philosophique du geste dansé : de l'improvisation à la performance*. Lille : Presses Universitaires du Septentrion, pp. 103-127.
- DE MÉNIL F. (1905). *Histoire de la danse à travers les âges*. Paris : Éditions Alcide Picard et Kaan. Rééd. 2014 : Maison d'édition Maxtor.
- GAUTHIER B. (2009). *Le Langage chorégraphique de Pina Bausch*. Paris : L'Arche Éditeur.
- GENETTI S. (avril 2012). « Par art interposé. Le discours sur la danse de Gautier à Valéry : un espace littéraire allégorique et réflexif ». *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 112e Année, n° 2 : « L'allégorie de la Renaissance au Symbolisme », pp. 431-441
- GIOFFREDI P. (dir.). (2009). *À la rencontre de la danse contemporaine, porosité et résistances*. Paris : Éditions L'Harmattan.
- GRECIET C. (2006). « Évolutions et nouveaux enjeux de la théâtralité en danse contemporaine : l'exemple de François Verret et de Sasha Waltz » ; sous la direction de Didier Plassart / Lille : Atelier National de Reproduction des Thèses.
- HAWKINS A. (1988). *Creating through dance*. Princeton, États-Unis : Dance horizons.
- LABAN R. (2004). *La Maîtrise du mouvement* (traduit par J. Challet-Haas et M. Bastien). Paris : Éditions Actes Sud.
- LEBBE M. et LINSSEN R. (1942). *La Danse art créateur*. Bruxelles : Éditions E. Vanderstichelen.
- LECOQCQ, J. (1997). *Le corps poétique*. Paris : Actes Sud Papiers.
- LESAGE B. (2015). *La Danse dans le processus thérapeutique. Fondements, outils et clinique en danse-thérapie*. Toulouse : Éditions Éres.
- LOUPPE L. (2004 et 2007). *Poétique de la danse contemporaine*. Deux tomes. Paris : Éditions Contredanse.
- NOVERRE J.-G. (2009). *Lettres sur la danse et sur les ballets*. Paris : Paléo Éditions.
- POUILLAUDE F. (2009). *Le Désœuvrement chorégraphique. Étude sur la notion d'œuvre en danse*. Paris : Éditions Vrin.
- POUILLAUDE F. (juin 2006). « Le spectacle et l'absence d'œuvre », *Les cahiers philosophiques* n°106. Paris : Delagrave, pp. 9-25.
- RODRIGO P. (2009). *L'Intentionnalité créatrice. Problèmes de phénoménologie et d'esthétique*. Paris : Éditions Vrin.
- SERVOS N. (2016). *Pina Bausch ou l'Art de dresser un poisson rouge*. Trad. D Le Parc et C. Delettres. Paris : L'Arche Éditeur.
- SCHOTT-BILLMAN F. (2012). *Quand la danse guérit*. Paris : Éditions Le Courrier du livre.
- SHEET-JOHNSTONE M. (1966). *The Phenomenology of Dance*. Madison, États-Unis : The University of Wisconsin press.
- SORIGNET P.-E. (2008). « Qu'est ce que créer ? : incorporation et production chorégraphique ». *Regards sociologiques* n°35 pp. 37-53. Strasbourg : Université de Strasbourg 2.
- STRAUS E. (1936). « Le Mouvement Vécu ». *Revue Recherches philosophiques* n° 5.
- STRAUS E. (1935). *Du sens des sens : Contribution à l'étude des fondements de la psychologie*. Trad. de l'allemand par Georges Thines et Jean-Pierre Legrand. Paris : Éditions Jérôme Millon, 2000.
- VAN DYK K. (2014). « Usages de la phénoménologie dans les études en danse. L'exemple de Laurence Louppe ». *Recherches en danse* n° 1.
- VAN DYK K. (19 juin 2010). « Sentir, s'extasier, danser ». *Implications philosophiques*.
- VERRIELE P. (2006). *La Muse de mauvaise réputation*. Paris : Éditions La Musardine.

WIGMAN M. (1990). *Le Langage de la danse*. Trad. J. Robinson. Paris : Éditions Chiron.

WINNICOTT D. W. (1975). *Jeu et Réalité. L'Espace potentiel*. Trad. J. Monod et J.-B. Pontalis. Paris : Éditions Gallimard.

Pour citer cet article :

Christine Leroy, *Danse et Création*, publié le 7 septembre 2017

URL : <https://www.wikicreation.fr/danse-et-creation>