



HAL
open science

Danse et création

Christine Leroy

► **To cite this version:**

| Christine Leroy. Danse et création. WikiCreation , 2017. <hal-02133496>

HAL Id: hal-02133496

<https://hal.science/hal-02133496v1>

Submitted on 18 May 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

Danse et création

Article publié sur Wikicreation en Septembre 2017 ; revue française bilingue à comité de lecture en double aveugle.

Christine Leroy - Chercheuse associée UMR ACTE, équipe EsPAS.

Résumé

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 ».

Mots-clés

Danse – chorégraphie – jeu – interprétation – mouvement – geste – intention – désintéressement – créativité – liberté

Article

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 privée¹. 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 technique². Est-

¹ La définition ainsi donnée par le Centre National de Ressources Textuelles (CNRTL — référencement scientifique), est la suivante : « Activité ludique d'une personne seule ou de plusieurs partenaires, consistant à exécuter une suite de pas, de mouvements du corps et d'attitudes rythmiques, le plus souvent

² Le CNRTL ajoute pour définition au mot « danse » : « Technique qui règle l'exécution de la danse notamment professionnelle, manière typique de danser dans une circonstance particulière ou propre à une personne ou un groupe de personnes. » L'on aboutit ainsi à un paradoxe : « la » danse, ce serait précisément *un seul* type de danse, démultiplié en autant de manières qu'il y a d'exclure d'une technique

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 »³. Inversement, il est des pratiques chorégraphiques reposant sur la mise en suspens du mouvement⁴ ; 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 humain⁵.

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 suspendu⁶. 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 spectateur⁷. 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 chose⁸. Mais ce n'est pas un positivisme : nous ne prétendons donc pas

d'autres techniques. Autrement dit, par le singulier « la » danse, on désignerait cela même qui s'exclut « des » danses. L'on en vient alors à formuler l'étrange paradoxe de « la » danse : elle est à la fois englobante d'une pluralité, et excluante de cette même pluralité.

³ Si tout mouvement n'est intuitivement pas qualifiable de « danse », toute danse est-elle mouvement ? Voir note suivante.

⁴ Un article de Rosita Boisseau paru dans *Le Monde* du 25 avril 2009 met en évidence le caractère déroutant, voire aporétique, de certaines pratiques motrices ou non motrices. L'auteur de l'article reprend, à cette occasion, l'expression de « non danse » employée par Dominique Frétard dans son article « La fin annoncée de la non-danse » in *Le Monde* du 6 mai 2003, pour désigner cela même que, selon une acception commune, la danse exclut. La « non danse » relève-t-elle toujours de « la » danse ? Voir http://www.lemonde.fr/culture/article/2009/04/25/dans-beaucoup-de-spectacles-de-danse-on-ne-danse-plus_1185423_3246.html

Voir également, l'article « Du pas de danse au pas de danse » d'Éric Demey, publié le 30 novembre 2011 au sein du numéro hors-série du Journal *La Terrasse* consacré à « L'état des lieux de la danse en France ». <http://www.journal-laterrasse.fr/hors-serie/du-pas-de-danse-au-pas-de-danse/>

Pour un point de vue global sur la polémique enclenchée par l'article de Dominique Frétard, voir Gérard Mayen, « Déroutes : la non non-danse de présences en marche », *Rue Descartes*, 2004/2 (n° 44), p. 116-120. <https://www.cairn.info/revue-rue-descartes-2004-2-page-116.htm>

⁵ Dans sa pièce « 100% polyester, objet dansant n°(à définir) », Christian Rizzo met en mouvement des robes, qui semblent investies d'un mouvement humain et paraissent danser sous l'impulsion de ventilateurs. La pièce est poétique et met en émoi les spectateurs ; pourquoi est-on convaincu, à un tel spectacle, qu'il s'agit bel et bien de danse ? Voir <http://www.lassociationfragile.com/christian-rizzo/choregraphe/spectacles/christian-rizzo-choregraphe-spectacles.php?id=1> ; vidéo en ligne : <https://vimeo.com/25460231> ; dossier de presse : <http://www.christianrizzo.com/christian-rizzo/choregraphe/data/pdf/21-06-2010-18-26-26-100.pdf>. Voir enfin l'article d'Irène Filiberti consacré à Christian Rizzo in *La Lettre de Kinem* n°9, sept.-déc. 2007.

⁶ Nous nous appuyons en particulier sur la publication en deux volumes de LOUPPE L. (2004 - volume 1 et 2007 - volume 2). *Poétique de la danse contemporaine*. Paris : Éditions Contredanse.

⁷ Voir BIGÉ R. (15 décembre 2016). « Ce que la phénoménologie peut apprendre de la danse. Straus, Merleau-Ponty, Patočka ». *Recherches en danse* n°5. <http://danse.revues.org/1394>. Voir également STRAUS E. (1936). « Le Mouvement Vécu ». *Recherches philosophiques* n°5.

⁸ Voir l'explicitation qu'en fait MERLEAU-PONTY M. (1945). *Phénoménologie de la perception*. Paris : Éditions Gallimard. Avant-propos, p. III : « Il s'agit de décrire, et non pas d'expliquer ni d'analyser. Cette

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 »⁹. 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-requis¹⁰. 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 intention¹¹, 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

première consigne que Husserl donnait à la phénoménologie commençante d'être une « psychologie descriptive » ou de revenir « aux choses mêmes », c'est d'abord le désaveu de la science. Je ne suis pas le résultat ou l'entrecroisement des multiples causalités qui déterminent mon corps ou mon « psychisme », je ne puis pas me penser comme une partie du monde, comme le simple objet de la biologie, de la psychologie et de la sociologie, ni fermer sur moi l'univers de la science. Tout ce que je sais du monde, même par science, je le sais à partir d'une vue mienne ou d'une expérience du monde sans laquelle les symboles de la science ne voudraient rien dire. Tout l'univers de la science est construit sur le monde vécu et si nous voulons penser la science elle-même avec rigueur, en apprécier exactement le sens et la portée, il nous faut réveiller d'abord cette expérience du monde dont elle est l'expression seconde. »

Voir également VAN DYK K. (2014). « Usages de la phénoménologie dans les études en danse. L'exemple de Laurence Louppe ». *Recherches en danse* n° 1.

⁹ Un tel mécontentement des spectateurs est relayé par Dominique Simonnet dans son article du journal *Le Monde* du 11 décembre 2007, intitulé « Les précieux ridicules » : « nombre de spectateurs ne s'autorisent même plus à juger, de peur de ne pas être branchés. Rares sont ceux qui, comme l'enfant du conte, osent crier que l'empereur est nu, et le chorégraphe... nul. »

¹⁰ *Ibid.* : « Le public, le grand comme le petit, en a assez de la poudre aux yeux. Oui, il veut de l'aventure et de l'audace, c'est-à-dire de vrais spectacles dansés, travaillés, créatifs, inventifs, au-delà des modes et des prêts-à-penser. Il veut une danse avec un propos et un sens, fondée sur le talent, l'exigence et l'intelligence. »

¹¹ À propos d'une sorte différente d'intentionnalité en danse, voir BARBARAS R. (2003). « Affectivité et mouvement, le sens du sentir chez Erwin Straus ». *Vie et intentionnalité*. Paris : Éditions Vrin.

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 rien¹². 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 thérapeute¹³. 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 paroles¹⁴. 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 abeilles¹⁵ » afin de signifier la position précise d'une source de pollen.

Mais ce que nous avançons¹⁶, 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*¹⁷, 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 peinture¹⁸, ce n'est qu'un effet secondaire de la danse et ce

¹² Voir 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. pp. 431-441. Voir en particulier p. 440, à propos de VALÉRY P. (1957). « Philosophie de la danse ». *Variété, Œuvres I*. Paris : Éditions Gallimard. « Bibliothèque de la Pléiade », pp. 1396, 1397, 1400, 1403 et 1402 : « Le conférencier se met lui-même à distance en prêtant ses « yeux extra-lucides » à un alter ego quelque peu nietzschéen. Friand de belles images, cet « esprit philosopant » « déchiffre à sa guise le spectacle » : une fois esquissé le pas de l'interrogation, il entre à son tour dans « une danse spirituelle » qui fait du geste gratuit, défonctionnalisé et autotélique de la danseuse un équivalent de la parole poétique, la danse étant « une poésie générale de l'action des êtres vivants » ».

¹³ Voir SCHOTT-BILLMANN F. (2012). *Quand la danse guérit*. Paris : Éditions Le Courrier du livre.

¹⁴ Voir ALAIN. (1926, rééd. 1972). *Système des beaux-arts*. Livre deuxième : « De la danse et de la parure ». Section IV : « De la danse amoureuse », p. 59 : « [...] la danse villageoise s'explique toute si l'on tient compte de l'intérêt qu'il y a à soumettre les rencontres d'amoureux, et même leurs premières caresses, à l'épreuve du spectacle public ; sans cela il faudrait une frénésie pour vaincre la timidité. »

¹⁵ Voir VON FRISCH K. (1965). *Le langage de la danse et l'orientation des abeilles* [« Tanzsprache und Orientierung der Bienen »]. Berlin : Springer Verlag.

¹⁶ Nous nous appuyons sur LOUPPE L. *op. cit.*

¹⁷ Laquelle est censée être production d'objet.

¹⁸ Nous pensons notamment à KLEIN Y. « Anthropométrie de l'époque bleue (ANT 82) ». Tableau de 1960. Nous citons LEONI-FIGINI M. (2006). Dossier pédagogique du Centre Georges Pompidou : « Le corps dans l'œuvre » : « Sur le blanc de la toile des jeunes femmes, dont les corps nus sont enduits de peinture bleue, réalisent, sous la forme d'une performance publique à la Galerie internationale d'art contemporain, ces tableaux

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 »¹⁹.

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 pas²⁰. 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 création²¹. 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

où Klein orchestre comme le note Catherine Millet « la rencontre de l'épiderme humain avec le grain de la toile ».

Cette rencontre se fait par simple contact, la couleur passant directement du corps-pinceau à la toile et de la toile au regard du spectateur. Le savoir faire du peintre n'existe plus dans ces œuvres où s'efface la facture. Les corps de chair, eux-mêmes réduits à des tampons, semblent disparaître devant une autre vérité que ces empreintes de seins, de ventres, de cuisses amènent à la surface, celle de la trace réelle, donnant à voir l'immédiateté du contact. » Source : <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-corps-oeuvre/ENS-corps-oeuvre.htm>.

¹⁹ Voir notamment LESAGE, B. (2006). *La danse dans le processus thérapeutique*. Toulouse : Éditions Érès. L'expression semble empruntée à un théoricien du théâtre : Jacques Lecocq. Voir LECOCQ, J. (1997). *Le corps poétique*. Paris : Actes Sud Papiers.

²⁰ La définition du CNRTL est la suivante : « Donner l'existence à quelqu'un ou à quelque chose en les tirant du néant. »

²¹ Voir en particulier POUILLAUDE F. (2009). *Le Désœuvrement chorégraphique. Étude sur la notion d'œuvre en danse*. Paris : Éditions Vrin. En particulier, la troisième partie, chapitre 2 : « Deux régimes d'identité », pp. 243-264. Voir également POUILLAUDE F. (juin 2006). « Le spectacle et l'absence d'œuvre », *Les cahiers philosophiques* n°106. Paris : Delagrave, pp. 9-25.

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 Arendt²² 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 crée²³. Certes, il existe bien des captations vidéo, des retranscriptions notatives sous la forme de partitions Laban²⁴ ; 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 eut ». 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 dansé²⁵. 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'avancions rien de plus, peut-être, que l'hypothèse soutenue par l'amateur de danse Paul Valéry, avant tout spectateur et non danseur²⁶. À cet égard, les textes de Valéry ont pu faire l'objet d'une critique légitime²⁷. 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 hypothèse²⁸.

²² Voir ARENDT H. (2002). *Condition de l'homme moderne* (traduit par G. Fradier). Paris : Éditions Pocket.

²³ Nous nous appuyons en cela, de manière conséquente, sur la thèse soutenue par Frédéric Pouillaude, *op. cit.*

²⁴ Rudolf Von Laban (1879-1958) est l'inventeur d'un code permettant d'écrire, sur papier, sous forme de partition, un enchaînement de pas. Néanmoins, on parle de « notation Laban » car la partition ne préexiste jamais à la chorégraphie mais se contente de la décrire. On ne crée pas une chorégraphie par partition Laban, on la retranscrit seulement.

²⁵ Voir notamment VAN DYK K. (juin 2010). « Sentir, s'extasier, danser », *Implications philosophiques*. Voir également VAN DYK K. (décembre 2010). « D'une figure d'extase. Etude d'une photographie de Doris Humphrey dans le solo Two Ecstatic Themes (1931) ». *Funambule* n°10.

²⁶ Voir GENETTI S. *op. cit.*

²⁷ Voir POUILLAUDE F. (2009). *Le Désœuvrement chorégraphique, op. cit.* Chapitre 2 : « Un temps sans dehors (Valéry et la jouissance) ». pp. 27-47.

²⁸ Voir VAN DYK K. « Sentir, s'extasier, danser », *op. cit.*

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 *medium* 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 ».

II. Approfondissement du problème

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

Constatons d'une part la commensurabilité entre danse et création. Les « danses primitives²⁹ » 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 consécration de la création, nécessairement adossée à elle, et exultation de joie. *Le Sacre du printemps* de Nijinski³⁰ 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

²⁹ Par « danses primitives », nous renvoyons aux pratiques préhistoriques et au sens originel du mot « primitif » : les « premières » formes de danse desquelles nous avons connaissance, par le biais de peintures rupestres notamment. La Fédération Française de Danse rappelle ainsi : « Les premières indications sur l'exécution de danses datent de la Préhistoire, au paléolithique, où des peintures rupestres attestent de l'existence de danses primitives. » http://paris.franceolympique.com/fr/module/99999635/83/comite_departemental_de_danse.

Voir également DE MÉNIL F. (1905). *Histoire de la danse à travers les âges*. Paris : Éditions Alcide Picard et Kaan. Rééd. 2014 : Maison d'édition Maxtor. Première partie : « Histoire des danses sacrées ».

³⁰ L'un des premiers ballets modernes, présenté pour la première fois en 1913 au Théâtre des Champs-Élysées à Paris.

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 social³¹ ; 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

³¹ Voir ALAIN. *op. cit.* Livre deuxième : « De la danse et de la parure ».

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 sans³². 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 ordinateur³³. 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 Waltz³⁴, 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 interprètes³⁵, 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

³² Voir notamment la pratique de Sasha Waltz, chorégraphe allemande, décrite dans GRECIET C. (2006). « Évolutions et nouveaux enjeux de la théâtralité en danse contemporaine : l'exemple de François Verret et de Sasha Waltz ». Thèse sous la direction de Didier Plassart. Lille : Atelier National de Reproduction des Thèses.

³³ Voir en particulier l'éclairant article de la chorégraphe : GOURFINK M. (2009). « Du souffle à l'idée, de l'idée au geste » in GIOFFREDI P. (dir.). *À la rencontre de la danse contemporaine, porosité et résistances*. Paris : Éditions L'Harmattan. Article téléchargeable via <http://www.myriam-gourfink.com/pdf/DuSouffleAlldee2.pdf>.

³⁴ Voir GRECIET C. *op. cit.*

³⁵ Voir NSERVOS N. (2016). *Pina Bausch ou l'Art de dresser un poisson rouge*. Trad. D Le Parc et C. Delettres. Paris : L'Arche Éditeur. Voir également GAUTHIER B. (2009). *Le Langage chorégraphique de Pina Bausch*. Paris : L'Arche Éditeur.

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 Theater³⁶, ne consiste-elle pas dans la prise de risque d'une permanente re-création ? 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*³⁷ 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

³⁶ Par « Judson Church Dance Theatre », on désigne une pratique d'improvisation née aux USA entre 1962 et 1964, impulsée par des étudiants considérés comme les fondateurs de la danse post-moderne. Leur pratique a eu pour spécificité de décloisonner l'espace de représentation, en rendant possible la réalisation de performances physiques hors-scène – en l'occurrence, et pour commencer, à la Judson Memorial Church.

³⁷ WINNICOTT D. W. (1975). *Jeu et Réalité. L'Espace potentiel*. Paris : Éditions Gallimard.

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 consiste 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'Edouard 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. Noverre³⁸, 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.

III. 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 re-présentation ; mais à ce titre, nous postulons que la danse est toujours en même temps une **ré**création. 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 ».

Bibliographie indicative

³⁸ Jean-Georges Noverre est l'auteur de *Lettres sur la danse* (1760) mais surtout l'élaborateur du « ballet d'action ». Son texte a constitué un pivot fondamental dans l'histoire du ballet classique, auquel Noverre a associé une nécessaire trame narrative.

- 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.
- LECOCQ, 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.
-

Dance and Creation

Christine Leroy – Associate researcher, UMR ACTE, EsPAS team.

Summary

In this paper, I propose to address the tension between dance in general and the concept of creation, starting from the complex use of the word “dance” in the singular form. This phenomenological approach will lead me to think of dance as a dynamic; but such an understanding implies that dance vanishes as it is taking place, leaving no trace of itself, producing nothing that survives it. This is paradoxical. Dance indeed seems to be a form of creation, since creating is making something exist and dancing results in a movement. But dance is also an event, whether its reification in a verbal form or as a memory fails to manifest itself as it is. In other words, paradoxically, if, as a motor function event, dance is always a renewed form of creation, as it is ephemeral, it avoids reification as a durable creation.

After having first considered what fundamentally justifies the association of dance with creation, whether as a creative gesture or as the result of such a gesture, I will then explore the aporias that result from such an association. I will then study the hypothesis of choreography as a specific form of creative writing. I shall then postulate the idea of a characterization of “dance,” in all the diversity and complexity of its possible meanings, through its specific type of creative process: “re-creation.”

Key words

Dance – choreography – process – interpretation – movement – gesture – intention – disinterestedness – creativity – freedom

Article

I. Introduction: “Dance,” a problematic word in the singular form

According to the usual meaning of the word, dance results from a voluntary or non-voluntary movement of the body; this gestural and motor activity can be carried out

alone or with others, be spontaneous or codified, with or without music, as part of a performance or privately³⁹. Suffice it to say that the scope of such a definition does not allow us to understand its specificity, and one might ask whether it is relevant to use the singular word “dance” to refer to such a heterogeneous plurality of activities. Each of these practices indeed has its own way of defining “dance,” by excluding other types of techniques⁴⁰. Does this mean that “dance,”⁴¹ in the general sense, is defined by the infinite diversity of the motor capabilities of human beings? On the contrary, it seems to me that the meaning of the term “dance” can and must be restricted. Indeed, any movement cannot be called “dance.” Conversely, some choreographic practices are based on the suspension of movement⁴²; and there are also situations in which an object, like a plastic bag fluttering in the air, as if moving on its own volition, seems to be dancing — in such a case, one can call it dancing, despite the absence of a human body⁴³. Here I have chosen to address the specificity of dance based not on the movement or the body, but on the creative and purely *poetic* nature of the gesture made or suspended⁴⁴. I will use the perspective of “creation” as a tool to try and reduce “dance” to what specifically characterizes it. I will thus try to explore the relevance of the following

³⁹ The definition provided by the Centre National de Ressources Textuelles (CNRTL — référencement scientifique), is as follows: “Playful activity undertaken by a single person or with several partners, consisting of performing a series of steps, body movements and rhythmic attitudes, usually to the sound of instrumental or vocal music.” As a metonymy, the word dance is used to refer to “a series of specific steps and movements often bearing a specific name.” See (in French) <http://www.cnrtl.fr/lexicographie/danse>.

⁴⁰ CNRTL adds to the definition of the word “dance”: “Technique that regulates the execution of professional dance, a typical way of dancing in a particular circumstance or specific to a person or a group of people.” Which leads to a paradox: dance would be *one single* type of dance, multiplied in as many forms as there are ways of excluding one technique from the others. In other words, when using the term “dance” in the singular form, one would refer to precisely what excludes itself from “dances.” This then leads me to formulate the strange paradox of “dance,” which both encompasses plurality and excludes itself from this very plurality.

⁴¹ Although every movement cannot intuitively be referred to as dance, does dance always mean movement? See the following note.

⁴² An article by Rosita Boisseau published in *Le Monde* on April 25, 2009 underlines the disconcerting and even aporetic nature of certain motor or non-motor practices. In her article, she uses the expression of “non- dance” used by Dominique Frétard in his article “La fin annoncée de la non-danse” in *Le Monde* of May 6, 2003 to refer precisely to what is usually considered as excluded from dance. Is non-dance still dance? See http://www.lemonde.fr/culture/article/2009/04/25/dans-beaucoup-de-spectacles-de-danse-on-ne-danse-plus_1185423_3246.html

See also the article “Du pas de danse au pas de danse” by Éric Demey, published on November 30, 2011 in a special issue of the journal *La Terrasse* giving an overview of dance in France. <http://www.journal-laterrasse.fr/hors-serie/du-pas-de-danse-au-pas-de-danse/>

To have a global perspective on the debate resulting from Dominique Frétard’s article, see Gérard Mayen, “Déroutes : la non non-danse de présences en marche,” *Rue Descartes*, 2004/2 (No. 44), p. 116-120. <https://www.cairn.info/revue-rue-descartes-2004-2-page-116.htm>

⁴³ In his play “100% polyester, objet dansant n°(à définir),” Christian Rizzo makes dresses move like human beings and they appear to dance with the help of electric fans. This poetic play creates emotion in the spectator; why when watching such a performance, is one convinced that it is actually dance? See <http://www.lassociationfragile.com/christian-rizzo/choregraphe/spectacles/christian-rizzo-choregraphe-spectacles.php?id=1>; online video: <https://vimeo.com/25460231>; press release: <http://www.christianrizzo.com/christian-rizzo/choregraphe/data/pdf/21-06-2010-18-26-26-100.pdf>.

Finally, you can also refer to the article by Irène Filiberti dedicated to Christian Rizzo in *La Lettre de Kinem* No. 9, Sept.-Dec. 2007.

⁴⁴ I refer here to the publication in two volumes by LOUPPE L. (2004 - volume 1 and 2007 - volume 2). *Poétique de la danse contemporaine*. Paris: Contredanse publishers.

hypothesis: isn't dance characterized precisely by the fact it hypostasizes the creative dynamics itself, making dance self-poetic?

My method will be based on phenomenology, which will restrict my analysis to an approach based on the experience of the dancer, or even the spectator. Phenomenology is a scientific approach as, according to Husserl, it means going "back to the things themselves" rather than adopting a metaphysical point of view that would be very far from the thing itself⁴⁵. But it is not a form of positivism: I do not claim to describe the object "dance" itself, in essence — if there is indeed such an object —, but the phenomenon of "dancing" — and even watching a dance performance —, i.e. *dance as an experience*⁴⁶. Is there a common dimension between all the experiences of "dancing," and can this common dimension be understood from a phenomenology of creation itself?

Let's first consider the words themselves, before addressing the phenomenal experience.

a. The word "dance"

The motor function seems inherent in dance: according to the general opinion, which is legitimate to refer to, dance requires "movement." Proof is the feeling of exclusion that the "general public" sometimes expresses regarding contemporary dance performances in which dancers remain motionless: "Why don't they do anything?", the disappointed spectator complains, or says "I don't understand anything about dance"⁴⁷. Is it necessary to *think*, when attending a dance performance? The question is rhetorical, at least in the eyes of the public: it is not one of their main expectations. And yet the expression of such dismay at the feeling of "not understanding anything" also implies that the public does want to "understand": they know that dance is not just about "movement," although movement seems to be a prerequisite⁴⁸. I will start from this expectation then question it.

⁴⁵ See the explanation provided by MERLEAU-PONTY M. (1945). *Phenomenology of perception*. Routledge & Kegan Paul, 1958. Preface, p. IX: "It is a matter of describing, not of explaining or analysing. Husserl's first directive to phenomenology, in its early stages, to be a 'descriptive psychology', or to return to the 'things themselves', is from the start a foreswearing of science. I am not the outcome or the meeting-point of numerous causal agencies which determine my bodily or psychological make-up. I cannot conceive myself as nothing but a bit of the world, a mere object of biological, psychological or sociological investigation. I cannot shut myself up within the realm of science. All my knowledge of the world, even my scientific knowledge, is gained from my own particular point of view, or from some experience of the world without which the symbols of science would be meaningless. The whole universe of science is built upon the world as directly experienced, and if we want to subject science itself to rigorous scrutiny and arrive at a precise assessment of its meaning and scope, we must begin by reawakening the basic experience of the world of which science is the second-order expression."

See also VAN DYK K. (2014), in French: "Usages de la phénoménologie dans les études en danse. L'exemple de Laurence Louppe." *Recherches en danse* No. 1.

⁴⁶ See BIGÉ R. (December, 15, 2016), in French: "Ce que la phénoménologie peut apprendre de la danse. Straus, Merleau-Ponty, Patočka." *Recherches en danse* No. 5. <http://danse.revues.org/1394>. See also STRAUS E. (1936). "Le Mouvement Vécu." *Recherches philosophiques* No. 5.

⁴⁷ *Ibid.*: "The public, whether young or old, has had enough of smoke and mirrors. They do want adventure and boldness, i.e. real dance performances, elaborate, creative, inventive, beyond fashion and ready-made thoughts. They want dance with a purpose and a meaning, based on talent, rigour and intelligence."

⁴⁸ The spectators' discontent is also evoked by Dominique Simonnet in his article for *Le Monde* on December 11, 2007, entitled "Les précieux ridicules": "many spectators do not even allow themselves to judge for fear of not being 'cool'. Few of them dare saying, like the child in the fairy tale, that the emperor is naked and that the choreographer is... simply hopeless."

Dance is not simply making a movement: when I put flour in a bowl, add water and milk when following a recipe, I make a movement, but these gestures are not enough to constitute a dance. I may listen to music at the same time but what I'm doing is still not dance. My movements are undertaken for a practical purpose: pouring the right amount of milk in the bowl and mixing the ingredients in the right order to make my recipe a success. But suddenly, rhythm takes hold of me and I start swaying my hips to the sound of the music on the radio, for a moment, because I like the sound I'm hearing. For a moment, I stop preparing my recipe, driven by an intention⁴⁹, and I act *without thinking*. I'm dancing. Someone comes in, looks at me without me seeing them, maybe a child, and they are also drawn in by the music, they cling to my legs, therefore hindering my movement, of which I was barely conscious. So I ask the child to go away because I am cooking and their presence prevents me from carrying out my task. I then return to it driven by a practical goal, and I forget about dancing.

The experiment of thought I have just undertaken makes it possible to reveal a potential hypothesis, often put forward, regarding a characteristic specific to spontaneous "dance": its practical disinterestedness. Dance would "serve" no purpose, so to speak⁵⁰. This hypothesis needs to be clarified to understand it in a subtle rather than dichotomous way: some choreographic practices have an aim that goes beyond art. Some opt for classical dance to correct scoliosis, some take part in "dance therapy" classes as a patient or therapist⁵¹. Dance is "used" to build muscles or to acquire more refined proprioceptive capacities. So-called "social" dance "serves" to engage with others without using words, indeed some people express themselves better through dance than with words⁵². Dance can thus clearly be used as a *medium* to improve well-being, foster self-expression, as a means for seduction or even have a direct utility — for example the "dance" performed by bees⁵³ to signal the exact location of pollen.

But what I am arguing⁵⁴ here is that the *primary* vocation of dance is not *practical*, in the sense of the Greek term *praxis* as defined by the CNRTL: "Physiological and mainly mental activity, conditioned by a result," "action undertaken to achieve a practical result." On this point, my hypothesis may seem to contradict a common meaning that may seem obvious at first: one does not dance to create anything other than dance,

⁴⁹ Regarding another type of intentionality when dancing, see BARBARAS R. (2003). "Affectivity and movement: The sense of sensing in Erwin Straus." *Life and perceptual intentionality*. <https://fr.scribd.com/document/90690034/Barbaras-Affectivity-and-Movement>.

⁵⁰ See GENETTI S. (April 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*, 112th year, No.2. pp. 431-441. See notably p. 440, regarding VALÉRY P. in *The Dance and the Soul*, J. Lehmann, 1951: "The lecturer puts himself at a distance by lending his "extra-lucid eyes" to a somewhat Nietzschean alter ego. Keen on beautiful images, this "philosophic mind" "deciphers the spectacle as he pleases": "once the step of interrogation is made, he in turn starts a "spiritual dance," which considers the gratuitous, defunctionalized and autotelic gesture of the dancer as an equivalent of the poetic discourse, dance being "a general poetry of the action of living beings."

⁵¹ See SCHOTT-BILLMANN F. (2012). *Quand la danse guérit*. Paris, Le Courrier du livre publishers.

⁵² See ALAIN. (1926, new edition: 1972). *Système des beaux-arts*. Book II: "De la danse et de la parure." Section IV: "De la danse amoureuse," p. 59: "[...] village dance can be fully explained if one takes into account the interest there is in submitting the encounters of lovers, and even their first caresses, to the test of the public spectacle; otherwise it would require a real frenzy to overcome shyness."

⁵³ See VON FRISCH K. (1965). *Le langage de la danse et l'orientation des abeilles* ["Tanzsprache und Orientierung der Bienen"]. Berlin: Springer Verlag.

⁵⁴ I refer here to LOUPPE L. *op. cit.*

which thus always returns to the dancer. In this sense, it could be considered *praxis*, not *poiesis*⁵⁵, since it produces nothing external to the dancing subject.

Dance indeed does not produce an object distinct from the dancing subject. If something is produced, for example a painting through the movements of a dancer covered with paint⁵⁶, it is only a side effect of dance and this end-product *is not* dance. It seems however, that, unlike gymnastics, fitness or combat sports, dance somehow reifies the poetic dynamics of creation as it gives substance to the creative gesture. It is not an exercise that is a means to an end, or at least it is not *only* that. It is an exceedance of *praxis*: it is as if dance consisted in transforming the practical gesture, i.e. a gesture *in view of something else*, into a gesture *for oneself*. It thus appears as *poetic* in the sense that dancing means creating, and not only doing or “moving.” Therapeutic or “useful” forms of dance seem to fit into this theoretical hypothesis, since the principle of dance — i.e. the poetization of the gesture, which becomes a product and finality in itself — is respected. Educational publications about dance as a therapy thus often use the words “poetic body”⁵⁷ whose meaning remains rather vague.

b. Using the concept of “creation” as an analytic tool

The very term “creation” must also be studied here in order to understand how it can be a relevant means to analyse dance itself.

Creating means bringing into existence something that did not yet exist⁵⁸. But if “creating” is indeed an action, “creation” has a double and problematic meaning. Indeed, “creation” refers to the creative gesture, the process through which something is brought into existence; but also to the result of this process, as the word “creation” is also used to refer to the very thing that is created. The *creature* is, as such, the entity that exists as part of creation, and the *creator* is the agent of that existence.

The problem when studying dance is in the coincidence, specific to this discipline, between the agent – the dancer – and dance itself. Assuming that the agent is a child dancing in the street to the sound of a marching band, where is the dance other than in the dancing child? Where is improvised creation, other than in its agent? And above all, what remains of such a creative gesture, once it is finished?

In other words, the paradox of dance lies in the tension between its eminently emblematic character of creation, since it distinguishes itself from other gestures or

⁵⁵ Which is supposed to be the production of an object.

⁵⁶ Here I notably refer to KLEIN Y. “Anthropométrie de l’époque bleue (ANT 82),” a painting dating from 1960. See this quote by LEONI-FIGINI M. (2006) in the educational content provided by the Pompidou Centre: “The body in the work”: “On the white canvas, young women, whose naked bodies are covered with blue paint, create, during a public performance at the International Contemporary Art Gallery, these paintings where Klein orchestrates, as Catherine Millet says, “the encounter of the human epidermis with the grain of the canvas.”

This encounter is made by a simple contact, as colour is passing directly from the body - used as a brush - to the canvas and from the canvas to the viewer’s eyes. The artist’s skills disappear in these works where his painting technique plays no role. The bodies, reduced to the role of a stamp, seem to disappear before another truth that these imprints of breasts, bellies and thighs bring to the surface, that of the real trace, showing the immediacy of the contact.” Source (in French): <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-corps-oeuvre/ENS-corps-oeuvre.htm>.

⁵⁷ See notably LESAGE, B. (2006). *La danse dans le processus thérapeutique*. Toulouse: Érès publishers. The expression seems to be borrowed from a theorician of theatre, Jacques Lecocq. See LECOCQ, J. (1997). *Le corps poétique*. Paris: Actes Sud Papiers.

⁵⁸ The definition provided by the CNRTL is as follows: “Giving an existence to someone or something by drawing them from the void.”

movements due to its creative dimension; and the tangible impossibility to differentiate the creator from their creation⁵⁹. In other words, if dance is indeed a form of creation, it is because it condenses the active side of the creative gesture and the resulting side of creation as a work of art. But at the same time, dance does not create anything that survives it, except for the memory of the event it once was: if there is, in the sense implied by Hannah Arendt⁶⁰, an artistic “work” in dance, the work of art vanishes as the *worker* produces it. Consequently and paradoxically, the question is then to know whether it is legitimate to talk about “creation” regarding dance, as dance is characterised by its disappearance while it is being created⁶¹. Some performances are of course captured on video or transcribed through Laban’s dance notation⁶²; but these documents do not constitute “the dance itself,” in the dual sense of something both experienced and seen. They are only witnesses, traces of an event, of “what then was.” Contradicting my previous hypothesis, should we then reject the idea that dance is creation, in the dual sense, insofar as in dance, “nothing is created, everything is transformed”?

Yet, if the question arises in dance, it also arises in other artistic fields, which, even more than dance, seem to be based on an instantaneous and ephemeral form of creation, i.e. *happenings* and other *performances* whose artistic nature is often questioned but whose fundamentally inaugural dimension cannot be denied. It is impossible to obtain a “representation” of a *performance*, precisely because it takes place in the present of its own presentation. Dance is therefore not the only discipline or the only practice that vanishes as it is performed; however, the *happening* is, as its name suggests, a pure event, an installation that does not pretend to be referred to as a “creation.” It is in this respect that dance has a real specificity: in the “phenomenon of dancing,” as I describe it according to the phenomenological method, “something appears,” which seems to exceed the gesture⁶³ that is danced. One may even go so far as saying that something creates *itself* rather than is created, escaping its creator in the same way as does the result of brilliant inspiration – poetry, painting, etc. According to this hypothesis, dance is a creation because it not only emanates from its creator but also exceeds it; as such, it is not merely a product, but the genuine exceedance of the work on the worker, of the creation on its human creator, therefore surpassing the performer, who, for a brief moment, seems to transcend themselves. The hypothesis I put forward here was also supported by dance enthusiast Paul Valéry, who was only a spectator and not a dancer⁶⁴. In this respect, the criticisms⁶⁵ made of Valéry’s texts seem relevant. However, the state

⁵⁹ See notably POUILLAUDE F. (2017). *Unworking Choreography: The Notion of the Work in Dance*. Oxford University Press. In particular, the third part, chapter 2: “Identity; Two regimes.” p. 197. See also POUILLAUDE F. (June 2006). “Le spectacle et l’absence d’œuvre,” *Les cahiers philosophiques* No. 106. Paris: Delagrave publishers, pp. 9-25.

⁶⁰ See ARENDT H. *The Human condition*. The University of Chicago Press, 1958. Second edition: 1998.

⁶¹ I rely heavily here on the hypothesis put forward by Frédéric Pouillaude, *op. cit.*

⁶² Rudolf Von Laban (1879-1958) is the inventor of a notation system for recording a series of steps on paper, like a music score. This is called “Labanotation” as the notation is never undertaken before the choreography but is only used to describe it. One does not use Labanotation to create a choreography but only to transcribe it.

⁶³ See notably VAN DYK K. (June 2010). “Sentir, s’extasier, danser,” *Implications philosophiques*, as well as VAN DYK K. (December 2010). “D’une figure d’extase. Etude d’une photographie de Doris Humphrey dans le solo Two Ecstatic Themes (1931)”. *Funambule* No.10.

⁶⁴ See GENETTI S. *op. cit.*

⁶⁵ See POUILLAUDE F. (2009). *Le Désœuvrement chorégraphique*, *op. cit.* Chapter 2: “Un temps sans dehors (Valéry et la jouissance)”. pp. 27-47.

of trance reported by many dancers, from very diverse disciplines, seems to support my hypothesis⁶⁶.

Finally, a characteristic of dance that gives it a truly artistic dimension is its aesthetic dimension: dancing means to be moved outside oneself. It means being moved by an extensive – if not expressive – dimension of oneself. One could argue that so-called somatic practices (the Feldenkrais method, the Alexander technique or Body Mind Centering for example) are dance-related, although they are not meant to be performed in public. Practitioners indeed focus on a kinaesthetic feeling and do not try to express an emotion through an actual performance. But the use of the expression “somatic practices,” shows that dance is a *medium* of self-exploration, not a finality. In this instance, aesthetics plays a major role, the practice being truly centred on “moving” as thinkable, thus objectified and externalised. When thinking about dance, one cannot therefore ignore its aesthetic – or at least kinaesthetic – dimension, since it uses proprioception, even in disciplines adjacent to dance. These practices are considered adjacent because they do not focus on creativity, i.e. the emergence of an exceedance over the dancing subject.

Here we must analyse the tension linked to the paradox of the conjunction of coordination “and” in the nominal group “dance *and* creation.” Is there a link – a coordination – between dance *and* creation? Is one the origin of the other and if so, in which order? If there is a link, it can only exist because dance and creation are two distinct practices. Is it therefore possible to challenge the legitimacy of this link, and go so far as to consider it as an antinomy, dance being considered as the product of a somehow latent or silent codification?

Unless it is possible, and this will be my final hypothesis, to analyse the common ground between dance and creation based on the concept of “creative play.”

II. Further analysis of the issue

a. The coordination between “dance” and “creation”

Let’s first consider the commensurability of dance and creation. “Primitive dances”⁶⁷ are a social practice, undertaken within a group and associated with rituals aiming at celebrating fertility. In spring, we celebrate the renewal of nature, and when a woman gives birth, we celebrate the birth with dances of joy. Behind these more or less codified ceremonies lies the idea of a link between (pro)creation *ex nihilo* and dance: to dance is to praise the way in which the creative mystery is perpetuated through the mediation of men. Dance then appears as a consecration of creation, always building on it, and expressing joy. Nijinsky’s *Rite of Spring*⁶⁸ features an imaginary primitive ritual, where the members of a pagan society celebrate the renewal of nature through round dances. Dance has a sacred character because it celebrates the sacredness of creative fecundity. The counterpart of the “rite” is sacrifice: these dances indeed prefigure the final sacrifice

⁶⁶ See VAN DYK K. “Sentir, s’extasier, danser,” *op. cit.*

⁶⁷ By “primitive dances,” I refer here to Prehistorical practices and to the original meaning of the word “primitive”: the “first” forms of dance that we are aware of, notably through Rupestrian art. The French Dance Federation thus recalls that “The first evidence of dances being performed dates from Prehistory, in the Paleolithic period, where Rupestrian paintings attest to the existence of such primitive dances.” http://paris.franceolympique.com/fr/module/99999635/83/comite_departemental_de_danse.

See also DE MÉNIL F. (1905). *Histoire de la danse à travers les âges*. Paris: Alcide Picard & Kaan publishers. New edition by Maxtor in 2014. First part: “Histoire des danses sacrées.”

⁶⁸ One of the first modern ballets, performed for the first time in 1913 at the Théâtre des Champs-Élysées in Paris.

of an “elected” woman who, before being put to death, dances a solo in a state of trance. There is indeed a coincidence between dance, prayer and the celebration of fertility, and, to a certain extent, creation in the general sense. But this observation does not lead me to only consider dance as a surface effect of creation, as this is not enough.

Indeed, one must not forget the social dimension of dance, for two reasons: firstly, when you “join in a dance” or participate in a round dance for example, you bind to another, a proximity is established; when you attend a village dance, bodies come together, they free themselves from tension due to the social environment⁶⁹; secondly, animal dance, spectacular in essence, belly dancing or classical dance for example, is based on seduction. Etruscan warrior dances or the capoeira are actually a way of casting a spell on the spectators, of bewitching them. In all cases, the undeniably sexual dimension of dance is revealed, since the motricity of the body conveys a form of seduction that has a strong pro-creative potential. In other words, considering the articulation between dance and creation leads one to consider it not only as a consequence of creation, but above all as its fundamental origin: there is indeed a cause-and-effect relationship between dance and creation. Sublimating sexuality and the desire that connects the individual to the cosmos, dance is procreative by nature, even when it is nothing else than the mere expression of joy. But if dance is both a creative impulse and the result of this creation, one can then see that it replicates the paradox inherent to creation itself, so that it is no longer possible to reflect on the “link” between dance *and* creation. Instead, one should rather consider its (con)fusion or its coincidence.

Any form of dance could then be considered as creation *ex nihilo*, not reproducible, existing exclusively in the present. If this view can be accepted when talking about children’s dances or even birds’ love parades, it cannot be generalized: when a choreographer “creates” a ballet and when the ballet master transmits to the following generations not only the steps created by the deceased choreographer, but also his vision and style, can one still consider it as pure and ephemeral creation? But don’t the French use the term “representation,” i.e. a *new* presentation and, to a certain extent, a reproduction? As a choreographer can be compared to an architect: he arranges the steps, instils a style, establishes links and sequences, in short: he *constructs* something rather than *creating it ex nihilo*. He uses the raw materials that are the dancers’ bodies and energy, which he models in accordance with his own artistic vision. Similarly, when in the privacy of our home, we dance to the sound of the radio, are we actually inventing a movement, are we “creating” something although it seems to arise from the body, not as a product, but as its natural extension? On the contrary, one could also argue that we never really create anything when we dance. Dance as a work of art and the work of the dancer and the choreographer are always a form of writing, constructed using codes that can vary and certain raw materials, but never *ex nihilo*. It is on this condition only that a body can transmit a dance to another, that a choreography can be reproduced and choreographic sentences written – through Labanotation or drawings – thus becoming common quasi- expressions such as dancing to a summer hit, which is transmitted by imitation, through video clips and popular dance classes. Rather than creation, it seems almost possible to consider dance as the repetition, always imperfect, of an “original” movement that has in fact nothing original in itself.

b. Choreography: construction or creation?

⁶⁹ See ALAIN. *op. cit.* Book II: “De la danse et de la parure.”

Let's consider what is happening upstream of the spectacle, namely the methods of developing a dance performance. They are pluralistic and specific to each choreographer, each choreography and to the dancers themselves. A major trend in contemporary dance is to let dancers improvise, either with or without music, but almost always with a guideline, a topic, a constraint or a central theme⁷⁰. This vision through which the interpreter is encouraged to improvise can be a constraint linked to space, to the body, the type of movement... the list is endless. Myriam Gourfink even places electrodes on the bodies of her dancers, who are no longer initiating the movement but are "remotely controlled" by electric pulses generated randomly by a computer⁷¹. This type of device provides the choreographer with a gestural and physical material, within which they select what they deem relevant for their project. The spectacle is then gradually constructed: for example, choreographer Sasha Waltz⁷², calls her dancers "co-choreographers," as they initiate the choreography from their own improvisations. One can thus see that although improvisation can be regarded as pure creation *ex nihilo*, it has to be driven by an intention and cannot exist without certain constraints. Never an act of pure creation, it is always *directed*. As for the resulting choreography, it is indeed a patchwork of improvisations, yet subtly arranged and always constructed like a structure that must "hold itself" together.

Pina Bausch's "creations" (1940-2009) were developed in a similar way: the choreographer used to ask her dancers questions⁷³, the resulting movement being initiated by this questioning rather than by a motor constraint. Pina Bausch's *Rite of Spring*, which is still performed today, is in no way the result of improvisation, it is a choreographed piece and, as such, written and reified. It is a creation as a product but precisely because it has become reified, this "creation" can in no way be considered as a creation *ex nihilo* each time it is performed. Paradoxically, the reification of choreography in the form of a created creation, prevents us from considering it as a creation *being* created, as a process. Yet, as spectacular and codified as it may be, whether it is the ballet *Gisèle* or a dance-contact improvisation at the Judson Church Dance Theater⁷⁴, is not dance a permanent re-creation, with all the risks it entails? Doesn't dancing always mean starting from scratch? Isn't it precisely the risk due to instantaneity and the absence of control that makes dance so exciting? In other words, one can consider "dance" - in the sense of choreography - as a score only, like a musical score or the text of a play. Every time *there is* dance, this score recreates itself in the ephemeral character of its process. It is in this sense that one might continue to consider

⁷⁰ See notably the work of German choreographer Sasha Waltz, as described in GRECIET C. (2006). "Évolutions et nouveaux enjeux de la théâtralité en danse contemporaine : l'exemple de François Verret et de Sasha Waltz." Thesis written under the direction of Didier Plassart. Lille: Atelier National de Reproduction des Thèses.

⁷¹ See the enlightening article by the choreographer: GOURFINK M. (2009). "Du souffle à l'idée, de l'idée au geste" in GIOFFREDI P. (dir.). *À la rencontre de la danse contemporaine, porosité et résistances*. Paris: L'Harmattan publishers. This article can be downloaded in French at <http://www.myriam-gourfink.com/pdf/DuSouffleAlIdee2.pdf>.

⁷² See GRECIET C. *op. cit.*

⁷³ See SERVOS N. (2016). *Pina Bausch-Wuppertal Dance Theater, Or, The Art of Training a Goldfish: Excursions Into Dance*. Ballett-Bücherei-Verlag, 1984. See also GAUTHIER B. (2009). *Le Langage chorégraphique de Pina Bausch*. Paris: L'Arche publishers.

⁷⁴ The Judson Church Dance Theatre is an improvisation technique created in the USA between 1962 and 1964 by students considered as the founders of Post-modern dance. Their approach extended the limits of the performing space, with physical performances taking place outside the stage, notably at the Judson Memorial Church.

dance as “creation”: not in the form of its ephemeral spatiotemporal emergence or of the mechanical repetition or lifeless reading of a sequence of movements but in the form of an allowance taken from the text, of a space where one can “play” with the guidelines and constraints. Dance could then well be “what is played” between constraints, the free creative play between poses architectonically structured as a succession.

c. Dance as creative play

I borrow the concept of “creative play” from D.W. Winnicott, whose book *Playing and Reality*⁷⁵ seems particularly relevant to my questioning. In this book, the psychoanalyst puts forward the idea that the space of play is a “potential” space, a “transitional space” different from imagination and reality. Children playing with a tea set talk to their imaginary friends in the same way they answer their mother when she calls them, then leaving their “friends” to join the rest of the family without confusing the two ontological dimensions. Child's play is serious, they believe in it, but differently from the way they believe in reality. In the same way, one may say that an adult going to the theatre can only experience *catharsis* if at a moment in time they believed what they saw, in a way that nevertheless differs from the way they believe in tangible reality. The space of the performance may seem, as such, similar to the space of play. Besides, don't we say that actors and musicians “play”? Isn't it therefore legitimate to think that, like these two types of artists, dancers “play” their role and interpret the choreography? One may even go further and consider dance as *playing* when it seems to appear from nowhere as we start following the rhythm of a catchy song with our feet or by slightly moving our body when the environment is unfavourable (in the office, on public transport, etc.). Isn't dancing above all playing?

What we gather from Winnicott, is that a dancer's performance is not a reiteration, the repetition of an existing choreographic score, nor is the choreographer's creation a simple juxtaposition of steps or is the improvisation of a child dancing the result of a physiologically normalized impulse. Creation does play a role in dance, precisely insofar as it covers the whole of dance: to me, dancing seems to consist in exploring a set of possible gestures, for what they are by themselves. Using Winnicott's term leads me to consider dance as the gesture through which an individual creates a space of freedom, tests the extent of spatial possibilities and dynamic variants, evaluates how far they can hold a movement in the spatial environment of a studio, a corridor, a park, a nightclub... and a temporal dimension, such as a solstice or any other duration, whether predefined or unexpected. I therefore agree with Winnicott that, like play, dancing consists in creating a space of freedom between opposites or “potential space.” The dancer explores the margins and potentialities between structures. Although William Forsythe's neo-classical dance is the result of ballet history, it challenges and destructures its vocabulary. Forsythe is indeed a creator as he explores the potentialities that lie between constraints. In *La La La Human Steps* by Edouard Lock, the dancer is trying to fly through the perpetual reproduction of a “pirouette,” an emblematic type of dance turn. In other words, she performs her series of “pirouettes” precisely to free herself from the constraints of the pirouette. As such, it is indeed possible to consider academic dance as true creation, insofar as dance, whatever its type, is always based on the experience and the search for free play. The more rules there are, the more possible play becomes. It is also why it is easier for a novice to dance with the impetus of music, giving

⁷⁵ WINNICOTT D. W. (1975). *Playing and Reality*. Routledge; 2nd edition (20th January 2005).

tempo to the steps, rather than without any constraint. Constraints seem more prevalent in classical dance than in contemporary dance, because of the narrative nature of ballet since J.-G. Noverre⁷⁶, but one should not be mistaken: an improvised dance on public transport or among nature or the simple hand gestures accompanying nursery rhymes for toddlers arises from the very constraints that make dance possible.

III. Conclusion: dance as re-creation

This means that creation plays a both defining and unique role in dance: indeed, “nothing is created” but “everything is transformed.” This means that using the body, the possibilities are of course subject to certain constraints, but their mobilisation is endless. Every creation is therefore a *re-creation*, a *re-presentation*; but as such, I postulate that dance is also a **recreation**. Originating from the Latin *recreo*, which means “to recover, to restore,” *recreatio*, i.e. “recreation/recovery,” refers to the space-time during which health is recovered. One therefore “re-creates” oneself by taking a break in the daily activities that are aimed at a result. In the same way, one may consider dance as creation precisely because it suspends the utilitarian character of the gesture and is a “recreation” between two utilitarian periods of time. This is precisely because dance is a “recreation,” a break and a sometimes very serious play, that it is self-creative and regenerates itself through continuous dynamics. It thus seems possible to say that the specificity of the link between dance and creation is based on the space of the motor play that it explores and generates again and again, never identical to itself, despite the seemingly identical reproduction of the steps and their absence of originality, and in all the possible variants of what we call “dance.”

Bibliography

- ALAIN (1926, new edition 1972). *Système des beaux-arts*. Book II: “De la danse et de la parure.”
- ARENDT H. *The Human Condition*, The University of Chicago Press, 1958. Second edition: 1998.
- ARGUEL M., LESAGE B., WALSH N. (1990). *Créer. La Création en danse*. Paris: Université René Descartes, D.I.R./Danse Image Recherche collection.
- BARBARAS R. (2003). “Affectivity and movement: The sense of sensing in Erwin Straus.” *Life and perceptual intentionality*. <https://fr.scribd.com/document/53289231/Barbaras-Life-and-Perceptual-Intentionality>.
- BIGÉ R. (December 15, 2016). “Ce que la phénoménologie peut apprendre de la danse. Straus, Merleau-Ponty, Patočka.” *Recherches en danse* No.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: Alcide Picard & Kaan publishers. New edition by Maxtor in 2014. First part: “*Histoire des danses sacrées*.”
- GAUTHIER B. (2009). *Le Langage chorégraphique de Pina Bausch*. Paris: L'Arche publishers.

⁷⁶ Jean-Georges Noverre is the author of *Letters on dancing and ballets* (1760) and created the “ballet d’action.” His book marked a pivotal point in the history of classical ballet, to which Noverre was the first to add a relevant narrative.

- GENETTI S. (April 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*, 112th year, No. 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: L'Harmattan publishers.
- GRECIET C. (2006). "Évolutions et nouveaux enjeux de la théâtralité en danse contemporaine : l'exemple de François Verret et de Sasha Waltz;" under the direction of Didier Plassart / Lille: Atelier National de Reproduction des Thèses.
- HAWKINS A. (1988). *Creating through dance*. Princeton, United States: Dance horizons.
- LABAN R. (1980). *The Mastery of movement*, Macdonald and Evans, Performing Arts.
- LEBBE M. & LINSSEN R. (1942). *La Danse art créateur*. Brussels: E. Vanderstichelen publishers.
- LECOCQ, 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: Éres publishers.
- LOUPPE L. (2004 et 2007). *Poétique de la danse contemporaine*. Two volumes. Paris: Contredanse publishers.
- NOVERRE J.-G. (2004). *Letters on dancing and ballets*. Princeton Book Co Pub; 1st Edition edition.
- POUILLAUDE F. (2017). *Unworking Choreography: The Notion of the Work in Dance*. Oxford University Press.
- POUILLAUDE F. (2006). "Le spectacle et l'absence d'œuvre," *Les cahiers philosophiques* No. 106. Paris: Delagrave publishers, pp. 9-25.
- RODRIGO P. (2009). *L'Intentionnalité créatrice. Problèmes de phénoménologie et d'esthétique*. Paris: Vrin publishers.
- SERVOS N. (2016). *Pina Bausch-Wuppertal Dance Theater, Or, The Art of Training a Goldfish: Excursions Into Dance*. Ballett-Bühnen-Verlag, 1984.
- SCHOTT-BILLMANN F. (2012). *Quand la danse guérit*. Paris: Le Courrier du livre publishers.
- SHEET-JOHNSTONE M. (1966). *The Phenomenology of Dance*. Madison, United States: The University of Wisconsin press.
- SORIGNET P.-E. (2008). "Qu'est ce que créer ? Incorporation et production chorégraphique." *Regards sociologiques* No. 35 pp. 37-53. Strasbourg: Université de Strasbourg 2.
- STRAUS E. (1936). "Le Mouvement Vécu." *Recherches philosophiques* No. 5.
- STRAUS E. (1935). *Vom Sinn der Sinne. Ein Beitrag zur Grundlegung der Psychologie*. J. Springer, Berlin.
- VAN DYK K. (2014). "Usages de la phénoménologie dans les études en danse. L'exemple de Laurence Louppe." *Recherches en danse* No. 1.
- VAN DYK K. (June 19, 2010). "Sentir, s'extasier, danser." *Implications philosophiques*.
- VERRIELE P. (2006). *La Muse de mauvaise réputation*. Paris: La Musardine publishers.
- WIGMAN M. (1966). *The Language of Dance*. Wesleyan.
- WINNICOTT D. W. (1975). *Playing and Reality*. Routledge; 2nd edition (20th January 2005).