

<b>LA DANSE ARTISTIQUE</b> <b>Une activité motrice de symbolisation</b>
--

Si l'art comprend l'ensemble des activités créatrices de l'homme par lesquelles il exprime aux autres sa sensibilité, une activité artistique est nécessairement une entreprise d'invention et une expression volontaire de la subjectivité. Pourtant, dans le langage courant, on entend aussi bien parler d'art culinaire, d'art de vivre que de Beaux-Arts. On constate rapidement que l'usage du mot « art » embrasse des champs fort divers, il paraît alors bien prétentieux d'en imposer une définition unique. Cependant, nous pouvons légitimement tenter de saisir les fondements communs aux activités artistiques pour approcher cette définition.

Pour cela, nous dégagerons dans un premier temps trois points qui nous semblent partagés par toutes les entreprises artistiques (création, imagination, symbolisation), puis nous montrerons la spécificité de la danse (corps, mouvement).

### 1.1. Une activité de création

L'art est par essence le domaine de la création. La création désigne le résultat d'une conduite particulière, la matérialisation de la dimension observable d'une pensée, autrement dit la mise en forme d'un ensemble organisé de symboles et de matériaux préexistants.

Nous allons tenter de montrer que cette création, forme sensible de l'idée, propose nécessairement une production bipolaire affiliée à un double processus, un objet nouveau qui suppose un traitement du réel, une démarche pour le produire, le tout au sein d'un projet de communication.

#### 1.1.1. Une production bipolaire

« *Il serait naïf de croire qu'appréhender une peinture c'est voir simplement des formes et des couleurs* »<sup>1</sup>. La création artistique offre bien sûr un objet matérialisé, une chorégraphie dans notre cas, mais elle propose aussi du sens et de la pensée. Devant une œuvre d'art, on se trouve par conséquent face à un double produit : la forme et la force.

La forme, c'est ce que l'œuvre montre, ce qui est du domaine du visible et de l'explicite. On y trouve la connaissance des codes propres à chaque discipline artistique ainsi que de l'utilisation personnelle que fait l'artiste de ce savoir. On y trouve également les

---

<sup>1</sup> TALON-HUGON (C.), *L'esthétique*, Paris, PUF, 2004, p. 103.

structures tangibles de la composition et de l'interprétation. C'est donc ici que pourra exister le débat conceptuel sur l'utilisation des outils.

La force, c'est ce que l'œuvre communique, ce qui est du domaine de l'invisible et de l'implicite. On y trouve le sens et les significations qui donnent vie à l'œuvre et que le récepteur décèlera en fonction de son savoir, sa culture, son imaginaire, ses désirs, son histoire personnelle... Ici pourront se confronter les divers jugements de goût dans la tolérance des différences de chemins.

La forme ne peut à elle seule motiver ou justifier la création parce que « *la forme artistique n'est pas une fin en soi, n'est pas créée pour enfermer et neutraliser le ferment dont elle est issue. Elle est le réceptacle qui ne cesse d'être chauffé et embrasé par le contenu vivant, jusqu'à ce que le processus de fonte mutuelle soit complété, et c'est alors seulement que l'acte de création artistique nous parle* »<sup>2</sup>. Aussi peut-on penser que c'est de la dialectique active forme/force que naît l'œuvre d'art.

L'artiste est alors celui qui utilise avec perfection un système de formes mais sait aussi les charger de l'électricité qui les traverse, qu'il est celui qui a construit les connaissances théoriques et maîtrisé les savoirs pratiques fondateurs de sa discipline, et enfin celui qui les utilise à sa manière pour animer sa matière, exprimer sa vision singulière de la vie, et permettre à autrui l'activation de son imaginaire et l'accès à la contemplation poétique.

### 1.1.2. Un double processus

Si le terme de création désigne un double produit, il désigne également le processus qui aboutit à ce produit. La création représente alors une démarche qui sollicite et structure l'expression. Mais s'exprimer n'est pas créer, « *l'expression directe ne nécessite aucune forme artistique* »<sup>3</sup>, elle reste une évacuation qui est de l'ordre de la réponse aux stimuli du monde, aussi bien qu'immédiate et sincère, elle ne suffit pas à la création.

Commence ensuite la véritable élaboration de la création au cours de laquelle l'artiste, après les phases de recherche et d'exploration de la matière, va utiliser les outils que sont les composantes de l'activité artistique pour mettre en cohérence ses trouvailles avec sa vision du propos traité et ainsi donner du sens, le sien. C'est là le temps et le travail de la composition, « *ce long voyage vers l'inconnu* »<sup>4</sup>.

On peut alors parler de double processus car cette démarche sollicite à la fois la pensée divergente et la pensée convergente. Divergence pour ouvrir les possibles, triturer la matière, creuser le propos et agrandir le champ des trouvailles. Convergence pour trier, garder, éliminer, opérer des choix pertinents. Il convient de retenir qu'il existe bien sûr une

---

<sup>2</sup> WIGMAN (M.), « La danse de la sorcière », *Empreintes*, n° 2, octobre 1977, p. 24.

<sup>3</sup> STORR (A.), *Les ressorts de la création*, Paris, Laffont, 1972, p. 206.

<sup>4</sup> BUIRGE (S.), « La composition, long voyage vers l'inconnu », *Marsyas*, n° 26, 1994.

chronologie divergence/convergence mais que c'est tout au long des étapes de la création que ces deux formes de pensée cohabitent pour interroger la créativité, solliciter l'imagination, utiliser l'imaginaire, organiser les choix, et structurer la composition. C'est dans cette aller/retour d'ouverture et de fermeture que la matière prend forme et sens et qu'émerge la parole singulière de son auteur.

### 1.1.3. Un objet nouveau

« *La création fait état d'une capacité à conduire une solution créative jusqu'à son terme dans une forme aboutie représentant un produit nouveau* »<sup>5</sup>. Cette démarche implique nécessairement une conduite qui diverge de tout ou partie des modèles artistiques existants, pour proposer des réponses différentes de la simple reproduction ou de l'imitation. Les reproductions talentueuses témoignent seulement de la maîtrise technique des outils d'une discipline artistique car « *l'art renvoie étymologiquement à la technique comme les actes magiques, décrits par Mauss, mais il va bien au-delà* »<sup>6</sup>.

Cependant, bien que nouvelle, cette création n'est pas le passage du rien au tout ; aucune création, si singulière soit-elle, ne peut partir du néant. On peut parler alors de réorganisation du réel ou d'appropriation esthétique du réel car « *il n'y a pas de création au sens théologique du mot, c'est-à-dire d'acte qui consiste à faire quelque chose en partant de rien : toute invention est la mise en œuvre d'une relation* »<sup>7</sup>, de fait elle est toujours l'organisation et/ou la mise en forme de matériaux qui lui pré-existent. Ces éléments agissent comme des données antérieures, des informations préalables. Le processus de création est, par conséquent, une activité de réorganisation d'un « déjà là ».

De plus, une création artistique succède toujours à mille autres, de ce fait elle est nourrie de nombreuses références cachées car les œuvres antérieures assimilées par l'artiste participent d'une certaine manière au matériau de sa création nouvelle, c'est ce que Passeron appelle « *le détournement créateur* »<sup>8</sup>. Aussi, dans cette perspective, paraît-il préférable de parler de nouveauté relative plutôt que de nouveauté absolue.

### 1.1.4. Une subversion du réel

Toute création propose un point de vue sur les faits de la vie, au sens large, et « *il se peut qu'une des fonctions majeures de l'art soit moins de représenter simplement le monde que de le représenter de manière à nous amener à le voir selon une vision spécifique et à*

---

<sup>5</sup> LAMOUR (H.), « La créativité » in *Traité thématique de pédagogie de l'EPS*, Paris, Vigot, 1986, p. 242-250.

<sup>6</sup> LEFEVRE (B.), « Art et technique, art et enseignement ? » in BRUNI (C.G.), *L'enseignement de la danse, et après !*, Sammeron, GERMS, 1998, p. 89.

<sup>7</sup> FUSTIER (M.), *Pratique de la créativité*, Paris, ESF, 1991, p.19.

<sup>8</sup> PASSERON (R.), *Pour une philosophie de la création*, Paris, Klincksieck, 1989.

*adopter une attitude particulière à son égard* »<sup>9</sup>. L'artiste s'empare alors de la réalité, la filtre, la passe au sas de son imaginaire, et ce faisant s'autorise inévitablement des distances plus ou moins grandes avec la quotidienneté pour proposer sa vision sensible et personnelle du monde.

Comme le soulignait Bottero, l'artiste n'a pas de comptes à rendre au réel, aussi sa proposition ne peut-elle être que personnelle parce que créer, c'est affirmer sa différence et défendre sa parole. « *L'artiste s'implique selon une esthétique par laquelle il affirme son refus de la réalité, ou comme le dit Valéry, "par le traitement que l'artiste impose à la réalité, il affirme sa forme de refus." L'artiste est un contestataire* »<sup>10</sup>.

Et pourtant traduire le réel s'oppose à le restituer, nous pouvons penser à juste titre qu'« *il s'agit de trouver en soi la réponse à la question que pose soudain, avec exigence, le monde* »<sup>11</sup>. Le message poétique est alors le contraire d'un message transparent, il joue sur les connotations ; il est ce qui nous touche, ce qui entre en résonance avec l'imaginaire. Puisqu'« *on a défini la poétique comme l'étude des ressorts favorisant une réaction émotive à un système de significations ou d'expression* »<sup>12</sup>, le jeu poétique réside dans la manière d'agencer les composantes de la discipline artistique et de développer l'activité des facteurs porteurs d'émotion, pour évoquer des images en rupture plus ou moins forte avec le sens initial afin de « *rendre étrange le familier et rechercher le merveilleux dans le quotidien* »<sup>13</sup>.

#### 1.1.5. Un projet de communication

« *L'artiste qui produit sait qu'il structure à travers son objet un message : il ne peut ignorer qu'il travaille pour un récepteur... Il sait que ce récepteur interprétera l'objet message en mettant à profit toutes ses ambiguïtés* »<sup>14</sup>. L'art relève d'une action de l'homme pour se révéler aux autres hommes, aussi est-il difficile de parler d'art tant que le produit de la création n'est pas donné à autrui, car « *si l'artiste utilise un médium pour faire passer sa vision du monde au travers d'une œuvre, c'est la réception, par le public, de la production de l'artiste qui légitime celle-ci en tant qu'œuvre d'art* »<sup>15</sup>. Comme la lecture fonde l'écriture, le regard d'autrui fonde alors l'existence de l'œuvre et c'est bien autrui qui l'achève en la rendant signifiante parce que « *la relation à l'art est toujours d'abord une relation personnelle entre un individu singulier et une œuvre singulière* »<sup>16</sup>.

<sup>9</sup> DANTO (A.), *La transfiguration du banal*, Le Seuil, Paris, 1989, p. 264.

<sup>10</sup> MIDOL (N.), « Le nouveau rapport de la danse et du sport dans les années 80 » in ARGEL (M.), *Danse, le corps enjeu*, Paris, PUF, 1992, p. 49.

<sup>11</sup> SCHAPIRA (M.-C.), « A l'origine de la création : sidération et réminiscence », in GUILLAUMIN (J.), *Corps création entre Lettres et Psychanalyse*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1980, p. 53.

<sup>12</sup> LOUPPE (L.), *Op. cit.*, p. 20.

<sup>13</sup> PEREZ (T.), THOMAS (A.), *Danser en milieu scolaire*, Nantes, CRDP des Pays de Loire, 1994, p. 18.

<sup>14</sup> ECO (U.), *L'œuvre ouverte*, Paris, Le Seuil, 1965.

<sup>15</sup> GUISGAND (P.), « Conditions d'une écoute et formation du spectateur », *EPS*, n° 273, sept/oct 1998, p. 67.

<sup>16</sup> SCHAEFFER (J.-M.), « L'esthétique kantienne et son destin », *Magazine littéraire*, n° 309, avril 1993, p. 37.

En effet, recevant une œuvre, chaque spectateur lui donne des valeurs et des propriétés personnelles qu'elle n'avait peut-être pas lors de sa conception. De fait, « *l'artiste objective un certain nombre d'images nouvelles, qui vont à leur tour faire partie de la subjectivité de chacun* »<sup>17</sup>. C'est pour cela qu'on parle du rôle créatif du spectateur car c'est l'union des actions de l'auteur et du lecteur qui fait surgir l'objet artistique concret (forme) et imaginaire (force). « *Le trajet de l'œuvre ne s'achève pas : il se transforme et s'enrichit car la poétique inclut la perception dans son propre processus. Rompant avec la dichotomie opposant l'acteur et le récepteur, elle dévectorise la vision traditionnelle de la communication à sens unique et place l'œuvre d'art au cœur d'un travail partagé* »<sup>18</sup>.

Par conséquent, chaque œuvre porte en elle une structure dynamique de sens qui entraîne ses récepteurs dans un circuit de renvois multiples et ceci parce que « *le sens ne se donne pas comme un lieu stable mais comme une galaxie incertaine de planètes qui tournent continuellement* »<sup>19</sup>. Cet accueil de l'œuvre, qui fonctionne alors comme une part de création, prend sa source dans l'histoire personnelle de chacun et se poursuit par le déploiement de sa propre imagination.

L'art propose donc une réserve de sens dans laquelle chacun puise à sa manière, ce qui fait de lui un lieu privilégié de communication entre les hommes, et confronte alors l'artiste à la problématique émission/réception, comme le soulignent Delga & Coll. qui définissent la danse comme « *l'activité d'une personne ou d'un groupe qui doit gérer le rapport "expression de soi/impression sur l'autre" dans une perspective de communication, au moyen d'une création chorégraphique* »<sup>20</sup>.

Face à la dimension artistique comme enjeu de formation de l'activité dansée, il va s'agir pour l'enseignant d'amener l'élève à conduire un projet expressif au travers d'une démarche de création, à évoquer le réel en caractérisant ses mouvements par des formes corporelles significatives<sup>21</sup>, à construire un univers symbolique plurivoque en cohérence avec son propos, à communiquer sens et émotion au spectateur, tout en étant capable de tenir un rôle devant lui. Nous sommes bien là dans un cheminement artistique qui va de la mise en jeu de la créativité motrice à la présentation d'une création chorégraphique aboutie à autrui. De fait, la technique ne se centre plus sur une gestuelle à maîtriser mais sur l'utilisation d'outils de poétisation du mouvement parce que « *l'enseignement de la danse est l'enseignement de la création, c'est-à-dire mettre en œuvre les moyens d'expression (la technique et les outils)* »<sup>22</sup>.

---

<sup>17</sup> WUNENBURGER (J.-J.), *L'imaginaire*, Paris, PUF, 2003, p. 69.

<sup>18</sup> LOUPPE (L.), *Op. cit.*

<sup>19</sup> BARICCO (A.), *L'âme de Hegel et les vaches du Wisconsin*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 2004, p. 57.

<sup>20</sup> DELGA (M.), FLAMBARD (M.-P.), LE PELLEC (A.), NOÉ (N.), PINEAU (P.), « Enseigner la danse en EPS », *EPS*, n° 226, nov-déc 1990, p. 55.

<sup>21</sup> Nous entendons le terme selon la description binaire que Saussure fit de signe, le signifiant étant l'aspect sensible et perceptif du signifié.

<sup>22</sup> BUIRGE (S.), « La danse n'est pas une affaire de santé », in *La danse et les activités physiques artistiques et de création*, Actes du séminaire national de Nice, mars 1982, p. 35.

## 1.2. Une activité d'imagination

« Est artiste celui qui objective, dans une réalité physique indépendante, des images subjectives, fortement chargées d'affects esthétiques et de sens personnel »<sup>23</sup>.

Pour ce faire, cette activité créatrice passe par la matérialisation des contenus de l'imagination, l'extériorisation de l'imaginaire, ainsi que la mise en jeu de la créativité.

### 1.2.1. Dynamisme projectif de l'imagination

Productrice d'apparences, l'imagination se définit trivialement comme l'aptitude à se représenter des objets absents mais elle reste cependant différente du percevoir (perception sensorielle des réalités concrètes) et du concevoir (conceptualisation des idées abstraites). Intimement liée au processus de créativité, l'imagination n'est pas la seule mémoire des images, il s'agit plutôt d'une capacité multiforme de l'esprit à évoquer, à combiner et donc à créer des images. Inventive et parfois aussi subversive, elle se superpose alors à l'action et la colore de ses valeurs, tout en gardant son indépendance à l'égard du donné. C'est pour cela qu'elle s'affirme comme « une faculté du possible qui vivifie la représentation et l'assoiffe d'accomplissement »<sup>24</sup>.

L'imagination engendre de multiples opérations dont l'amplitude de fiction varie considérablement. On en distingue pourtant deux formes principales :

\* l'imagination reproductrice qui « est la faculté qu'a l'homme de reproduire en lui, ou de projeter hors de lui, des images emmagasinées dans sa mémoire »<sup>25</sup> et qui restitue les perceptions en suppléant le réel senti ;

\* l'imagination créatrice qui « est la création d'images nouvelles qui se matérialisent ou non dans des paroles, des textes, des gestes, des objets, des œuvres »<sup>26</sup> et qui révèle un réel caché ou donne corps à un irréel.

La problématique artistique s'intéresse en tout premier lieu à cette dernière qui envisage plutôt l'imagination comme « faculté de déformer les images fournies par la perception, (...) faculté de nous libérer des images premières, de changer les images, »<sup>27</sup> pour vivre l'expérience d'une réorganisation du réel et d'une exploration du monde sous un angle inattendu. Elle fait alors subir au monde matériel une véritable transfiguration.

Sous l'effet de contraintes diverses (exogènes ou endogènes), l'œuvre d'art naît ensuite d'un dialogue entre l'imagination et la conceptualisation, et celui-ci donne à voir et à

---

<sup>23</sup> WUNENBURGER (J.-J.), *L'imagination*, Paris, PUF, 1991, p. 108.

<sup>24</sup> DURAND (G.), *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 10ème éd., 1984, p. 500.

<sup>25</sup> JEAN (G.), *Pour une pédagogie de l'imaginaire*, Paris, Casterman, 1976, p. 35.

<sup>26</sup> JEAN (G.), *Ibidem*, p. 37.

<sup>27</sup> BACHELARD (G.), *L'air et les songes*, Paris, Librairie José Corti, 1943, p. 7.



penser. C'est pour cela que l'on peut affirmer que « *l'œuvre d'art est le champ privilégié de l'imagination* »<sup>28</sup>.

### 1.2.2. Prégnance symbolique de l'imaginaire

Sphère de représentations et d'affects, l'imaginaire est constitué d'un ensemble d'images et d'objets de pensée dont les limites restent sans cesse à définir. Comme son nom l'indique, il est lié aux images mais à ces images personnelles et uniques, qui se sont inscrites en nous au fil du temps, depuis nos premières relations avec le monde extérieur. « *L'imaginaire n'est pas dans l'image, c'est-à-dire dans la connaissance que l'on a de l'objet, mais bien dans l'émotion, c'est-à-dire dans une énergique et confuse réaction de tout le corps* »<sup>29</sup>.

A ces images sont liées des émotions qui se développent à l'interface du psychisme et du corps. Conservatoire de ces images et de ces émotions, l'imaginaire apparaît comme un lieu. En ce sens, il représente le domaine, les territoires de l'imagination. Il s'utilise comme un grand réservoir dans lequel l'individu va puiser pour chercher des images connues, vécues, rêvées ou inventées. En ce sens, il oscille sans cesse entre affectivité et savoir. Ce faisant, l'imaginaire fonctionne comme un monde qui se substitue au monde de la réalité, sans atteindre cependant le niveau délirant de la non-conscience. Il autorise l'utilisation de l'équivoque et de l'ambigu pour provoquer des significations nouvelles et créer ainsi un espace virtuel où coexistent le rationnel et l'irrationnel.

L'opposition imaginaire/réel est une opposition fréquente, on y présente à tort l'imaginaire comme un foyer d'illusions qui tourne le dos à la réalité pour mieux perdre l'être humain. Champ questionneur de la vérité, il est vrai qu'il ne propose aucune autre vérité en échange mais les images nourrissent la pensée, de ce fait l'imaginaire n'est pas contradictoire avec le réel. Riche en vertus exploratoires, il sert plutôt de relais pour en faciliter la lecture, la mise à distance et l'objectivation. De plus, l'aptitude à l'abstraction procure un sentiment de maîtrise. En ce sens, l'imaginaire permet une conduite de la conscience pour s'approprier le monde et avoir une emprise plus efficace sur la réalité.

Comme il est secret, personnel, ni logique, ni raisonnable et surtout bien peu contrôlable, l'imaginaire semble toujours suspect. Toutefois, il autorise l'expression de l'inexprimable et l'invention lucide de soi au travers des nombreux cheminements qu'il offre au sein même du réel. C'est pourquoi, refusant de l'asservir à l'image, communément répandue, de « folle du logis » qu'il véhicule, nous l'envisagerons plutôt comme une « fée du possible ».

---

<sup>28</sup> WUNENBURGER (J.-J.), *Op. cit.*, p. 108.

<sup>29</sup> ALAIN, « Vingt Leçons sur les Beaux-Arts », in *Les arts et les Dieux*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1968, p. 475.

### 1.2.3. Faculté déviante de la créativité

Imaginaire et imagination nourrissent la créativité. La solliciter organise la première étape de toute démarche de création par l'activation de la pensée divergente qui élargit le champ des possibles. « *L'essence de la pensée divergente réside dans la capacité de produire des formes nouvelles, de conjuguer des éléments que l'on considère d'habitude comme indépendants ou disparates. C'est, si l'on veut, la faculté créatrice, l'imagination, la fantaisie* »<sup>30</sup>.

Présente chez tous les individus à des degrés divers, elle se définit comme « *une aptitude à la pensée divergente* »<sup>31</sup>, même si la notion de pensée divergente ne recouvre pas entièrement celle de créativité. Cette forme de pensée tend à inventorier le plus (et/ou une grande variété) de réponses possibles face à une question, une tâche ou un problème. Trois facteurs principaux<sup>32</sup>, appartenant à la catégorie « pensée divergente », qualifient les réponses fournies dans une situation-problème pour un temps donné. Il s'agit de :

\* la fluidité, qui est la capacité à produire le plus grand nombre de réponses différentes, et représente le pôle quantitatif des réponses du sujet ;

\* la flexibilité, qui est la capacité à produire le plus grand nombre de réponses appartenant à des catégories différentes, et représente le pôle qualitatif des réponses du sujet ;

\* l'originalité, qui est la capacité à produire des réponses peu communes, et représente le pôle de la rareté des réponses du sujet.

Activité intellectuelle d'innovation et/ou fonction inventive d'imagination créatrice, la créativité agit comme une capacité de transformation, comme une disposition à créer puisqu'elle permet à l'esprit « *de réarranger les éléments du champ de conscience d'une façon originale* »<sup>33</sup>, et d'imaginer des combinaisons nouvelles même insolites parce que « *la créativité n'évacue pas la raison, elle combine l'action de la raison et celle de l'imagination* »<sup>34</sup>.

Parmi les facteurs qui inhibent le développement de la créativité, le plus important est sans doute « *le conformisme cognitif qui désigne l'attitude réaliste qui s'efforce de voir les choses comme elles sont c'est-à-dire d'abord comme la majorité et l'autorité disent qu'elles sont* »<sup>35</sup>. En danse de création, tout le travail de l'enseignant, dans les tâches d'apprentissage proposées comme dans les pratiques langagières employées, consistera à faire sortir ses élèves des sentiers maintes fois battus pour trouver les chemins de traverse.

---

<sup>30</sup> LANDSHEERE (G. de), « Pour une pédagogie de la divergence », *Synthèse*, n° 204, 1963, p. 24-35.

<sup>31</sup> GUILFORD (J.-C.), *The nature of human intelligence*, New York, Mac Graw Hill Book Co., 1967.

<sup>32</sup> GUILFORD (J.-C.), HOEPFNER (R.), *The analysis of intelligence*, New York, Mac Graw Hill Book Co., 1971.

<sup>33</sup> FUSTIER (M.), *Op. cit.*, p. 19.

<sup>34</sup> FUSTIER (M.), *Ibidem*, p. 23.

<sup>35</sup> ROUQUETTE (M.-L.), *La créativité*, Paris, PUF, 1973, 3ème éd. 1981, p. 76.



Mettre en jeu sa créativité va alors correspondre à questionner le corps et le mouvement dans les perspectives les moins familières, dans un premier temps à partir d'un inducteur ; puis à proposer et à transformer une grande variété de solutions motrices pour l'illustrer, nourrissant ainsi cette première étape, socle de la démarche de création.

Dans cet objectif, de nombreuses questions se posent alors à l'enseignant. Comment emboîter sens propre et figuré pour activer la fonction symbolique ? Quelles consignes permettront d'éviter la forme et le conforme pour multiplier les possibles et découvrir l'originalité ? Sur quelles images visuelles cohérentes s'appuyer ? Quelles pratiques langagières dynamiques utiliser ?

### 1.3. Une activité de symbolisation

« Un mot, une image sont symboliques lorsqu'ils impliquent quelque chose de plus que leur sens évident et immédiat »<sup>36</sup>. Or, nous l'avons vu précédemment, l'art s'écarte des transparences du réel non pour le dissimuler mais au contraire pour en révéler des faces inaccessibles à la lecture conventionnelle. C'est en cela que symboliser s'avère le premier principe organisateur de la création artistique, activité qui délaisse la signification au bénéfice du sens.

#### 1.3.1. De la signification au sens

Ordinairement les deux termes s'emploient souvent l'un pour l'autre alors qu'ils sont à distinguer.

\* La signification est ce que veut dire précisément un signe, ou un ensemble de signes. Elle unit le signifiant et le signifié dans un rapport d'évocation réciproque. « Elle est statique, typée, susceptible d'une expression logique »<sup>37</sup>. Sociale, elle vaut pour tous et se situe du côté des conventions, en ce sens elle préexiste à l'individu et renvoie aux savoirs et savoir-faire. Pédagogiquement, elle s'enseigne mais ne se crée pas.

\* Le sens, quant à lui, est ce que représente ou évoque un signe, ou un ensemble de signes. Personnel, il est une mise en rapport des savoirs avec la conduite de vie de l'individu. « Il n'est pas donné mais résulte du parcours interprétatif normé par une pratique »<sup>38</sup>. De fait, il ne s'enseigne pas mais se construit en fonction du contexte, des expériences et des événements.

---

<sup>36</sup> JUNG (C.G.), *L'homme et ses symboles*, Paris, Laffont, 1964, p. 20-21.

<sup>37</sup> RASTIER (F.), « Problématique du sens et de la signification », in *Signification, sens, formation*, 4ème biennale de l'éducation et de la formation, Paris, PUF, 2000, p. 7.

<sup>38</sup> RASTIER (F.), *Ibidem*, p. 7.

La question du sens pose véritablement le problème de la place du sujet parce que « *le sens, c'est ce que nous choisissons de garder de l'événement, la leçon que nous en tirons, l'innovation de pensée qu'il suscite en nous* »<sup>39</sup>. On comprendra alors que la recherche de sens représente un enjeu éducatif prioritaire surtout dans le domaine artistique.

### 1.3.2. Du signe au symbole

Le signe est une abstraction qui permet de conclure à l'existence d'une autre chose à laquelle il est relié. Ce sont les relations entre stimulus et signifiant (plan de l'expression), signifié et référent (plan du contenu) qui forment le signe et décrivent le processus sémiotique. Le stimulus est la manifestation concrète et sensible du signe, le signifiant le modèle abstrait de l'expression, le signifié l'image mentale suscitée par le signifiant et le référent la classe d'objets concrets ou abstraits à laquelle renvoie le signifié<sup>40</sup>.

De ce point de vue, le symbole est un signe. Cependant, le signe est défini, arbitraire et surtout fort clair, alors que le symbole est opaque et propose un rapport signifiant/signifié bien plus complexe.

Le symbole est alors plus qu'un signe quelconque, « *il est une intensification extrême du figuré qui transfigure l'image, recelant intimement son sens, incarnant la constance d'une promesse significative* »<sup>41</sup>. On le lit donc comme un signe vivant et ouvert qui possède un signifiant multiple et produit une richesse sémantique de nature à activer de nombreuses représentations. Il ne révèle pas l'existence de l'objet mais accompagne sa conception. « *Le symbole est une comparaison prolongée dont on ne nous donne que le deuxième terme* »<sup>42</sup> en vertu de correspondances et d'associations d'idées qui vont concrétiser et/ou représenter la réalité absente. Aussi peut-on dire qu'« *un symbole fait penser sur deux plans : il a une double intelligence* »<sup>43</sup> et qu'il peut remplacer de longues suites de raisonnement puisqu'il procède par analogie.

### 1.3.3. La symbolisation : une force de proposition

Symboliser (du grec *sumballein* : « joindre, rapprocher »), c'est utiliser des symboles pour représenter. C'est déborder le code pour interpréter le réel, et non l'expliquer, car le symbole est une « *structure de signification où un sens direct, primaire, littéral, désigne par*

---

<sup>39</sup> ZARIFIAN (P.), « L'apprentissage par les événements : entre sens et signification », in BARBIER (J.-M.), GALATANU (O.), *Signification, sens, formation*, Paris, PUF, 2000, p. 180.

<sup>40</sup> KLINKENBERG (J.-M.), « L'univers des signes », *Sciences humaines*, n° 83, mai 1998, p. 21.

<sup>41</sup> DURAND (G.), « L'Occident iconoclaste », *Cahiers internationaux de symbolisme*, n° 2, 1962, p. 5.

<sup>42</sup> LEMAITRE (J.), *La danse*, Paris, Denoël, 1976.

<sup>43</sup> EMMANUEL (P.), *Le goût de l'un*, Paris, Le Seuil, 1963.

*surcroît un autre sens indirect, secondaire, figuré qui ne peut être appréhendé que par le premier* »<sup>44</sup>.

La symbolisation est donc une démarche de transformation, une procédure qui permet de passer du réel à une interprétation du réel. Parce qu'elle est plurivoque, elle délaisse la signification unilatérale et réductrice au bénéfice de la « *signifiance* »<sup>45</sup> et du sens. Par le traitement du réel qu'elle propose, elle lève le voile des conventions, ouvre une autre porte sur la réalité, autorise un cheminement de pensée différent et de nouvelles découvertes en combinant les différentes unités de signification propres au domaine traité.

L'art procède du même rapport au monde et parle ce langage symbolique qui pratique par « mise à la place de... » pour dépasser, subvertir le réel et enfin le réinventer puisque « *le premier caractère des langages symboliques est qu'ils ne disposent pas d'un système de signes préétablis. Parler d'un langage symbolique signifie précisément l'inventer* »<sup>46</sup>. De plus la symbolisation permet au créateur de s'éloigner de son émotion brute, de ménager un intervalle entre lui-même et la matière qu'il travaille, pour formuler et représenter les émotions humaines.

L'activité artistique est de fait une activité de symbolisation car l'art ne donne pas à celui qui le reçoit une organisation claire de signes conventionnels mais plutôt une proposition dont il faut redécouvrir les termes. « *Il emporte dans une dimension multiple où cohabitent les éclats de sens les plus divers. (...) Il projette dans une incessante et pluraliste géométrie de signifiés* »<sup>47</sup>.

La danse agit ainsi par le biais du mouvement, ce qui fait d'elle une activité de symbolisation motrice car « *ici, les caractères sont des corps, (...) corps mouvants donnés à voir* »<sup>48</sup>. Dès lors, sa pratique nous semble revêtir de nombreux intérêts pour l'éducation et l'instruction des élèves puisque la symbolisation :

\* valorise la sensibilité car elle sollicite l'imagination au sens où elle en matérialise les contenus, elle prend appui sur l'imaginaire au sens où elle provoque son extériorisation, et enfin elle met en jeu la créativité au sens où elle débouche sur une culture de la pensée divergente. De fait, elle permet l'expression et/ou la réception du monde vécu et ressenti en se faisant médiateur entre rêve et réalité ;

\* multiplie et condense le sens car elle fonctionne comme un phénomène constructif et dynamique caractérisé par une démultiplication des significations. On ne cherche pas ici à réduire le multiple à un mais plutôt à faire exploser l'un vers le multiple. Cette explosion (dans un premier temps) permet (dans un second temps) la connaissance de cet un par la condensation de sens qu'elle crée. Un signifiant nous conduit à la connaissance

---

<sup>44</sup> WUNENBURGER (J.-J.), *Op. cit.*, p. 39.

<sup>45</sup> ROUCHER-KAUGIOUMTZOGLOU (E.), « Sémiologie de la langue : outils de réflexion pour l'étude de la danse et de son vocabulaire », *Balises*, n° 1, novembre 2001, p. 124.

<sup>46</sup> TODOROV (T.), *Poétique de la prose*, Paris, Le Seuil, 1971, p. 252.

<sup>47</sup> BARRICO (A.), *Op. cit.*, p. 56.

<sup>48</sup> GAUVILLE (H.), « Allégorie de la danse », *Empreintes*, n° 5, mars 1983, p. 20.

de plusieurs signifiés. (Le mot « eau » par exemple peut évoquer aussi bien les robinets et les tuyaux, que les rivières, la mer et les océans, que les nuages et la pluie, que la source de toute vie, que les larmes qui coulent, que la soif qui s'étanche, que le mirage de l'oasis...);

\* se distancie du réel car elle sort du sens évident et immédiat puisqu'elle refuse la signification univoque et limitative. Elle ôte le paravent des codes qui nous cache certains aspects de la réalité, de fait elle permet une nouvelle organisation réflexive et d'autres explorations. Elle autorise alors le passage à un autre ordre par rupture de plan et/ou discontinuité, et cette ouverture du sens (plurivocité, ambiguïté, équivoque) va conduire à une exploration de ses différents niveaux du réel ;

\* développe le jeu poétique car elle permet d'agencer les composantes de la discipline artistique pour favoriser l'activité des facteurs porteurs d'émotion. Dans ce mécanisme d'échange constant, elle fait fonctionner les différentes unités de signification propres à son champ (corps, relation danseur/danseur, espace, temps, énergie... dans notre cas) pour servir le propos et activer l'imaginaire du spectateur.

Si la symbolisation permet de sortir des évidences qui retranscrivent le réel sans traitement, on peut penser que cette procédure se retrouve à l'identique dans le mouvement du danseur comme dans la parole de l'enseignant de danse. Témoin de leur sensibilité artistique, elle convertit les images de chacun en actes de communication qui sont dans les deux cas des forces de proposition. Reposant sur une communauté de sens nécessaire à la construction d'un référent commun, elle les nourrit d'une relation de réciprocité. En effet, dans un premier temps, les consignes de l'enseignant aide à la symbolisation dans la production des réponses motrices des élèves. Puis, dans un second temps, leurs réalisations amènent des *feed-back* où la symbolisation orale de l'enseignant peut à nouveau jouer son rôle.

On peut alors penser que cette procédure agit comme un outil intéressant dans l'accompagnement de la démarche de création, et se questionner sur l'utilisation qu'en fera l'enseignant de danse artistique.

#### 1.4. Une activité corporelle et motrice

Paul Valéry, philosophe de l'art et de la danse, définit cette dernière comme « *un art fondamental déduit de la vie même, puisqu'elle n'est que l'action de l'ensemble du corps humain ; mais action transposée dans un espace/temps qui n'est plus tout à fait le même que celui de la vie pratique* »<sup>49</sup>.

Il n'échappe à personne que la danse est une pratique physique et qu'en cela elle engage le corps. Instrument et matériau du danseur, tout à la fois porteur de singularité et

---

<sup>49</sup> VALÉRY (P.), *Philosophie de la danse*. Œuvre, tome 1, La Pléiade, Paris, Gallimard, 1957, p.149-161.

d'universalité, il incarne une parole plus ou moins consciente, il concrétise et vectorise le mouvement, par le biais des composantes que sont le temps, l'espace et l'énergie. Mais nous ne pouvons envisager le mouvement comme l'addition de simples modifications de positions dans l'espace, nous le considérons plutôt comme la partition d'une musique intérieure, comme un lieu de relations avec le monde, comme un instrument de savoir, de pensée et d'expression. Aussi partageons-nous la position de Maurice Merleau-Ponty quand il écrit : « *Mon mouvement n'est pas une décision de l'esprit, un faire absolu qui décréterait du fond de sa retraite subjective, quelque changement de lieu miraculeusement exécuté dans l'étendue. Il est la suite naturelle et la maturation d'une vision. Mon corps se meut, mon mouvement se déploie. Il n'est pas dans l'ignorance de soi, il n'est pas aveugle pour soi, il rayonne d'un soi* »<sup>50</sup>.

Le corps s'impose donc comme la matière du danseur en même temps que son outil. Mais il ne se forge pas comme un outil, il se développe comme une entité sensible qui porte égard à chaque geste pour affiner le sens des actes plutôt que pour accumuler et appliquer des recettes définitives. Parler du corps, c'est parler de l'individu. Nous n'avons pas un corps intermédiaire entre nous et le monde : nous sommes un corps vibrant qui ancre notre présence au monde, présence motrice bien sûr, mais aussi sensible et sensitive, relationnelle et affective. Ainsi, tout geste dansé porte en lui la conscience du « faire » et surtout la conscience du « soi faisant ». C'est ainsi que l'on quitte le simple exercice physique pour un mouvement capable de véhiculer la pensée artistique. C'est ainsi que l'on cesse d'exécuter un mouvement pour le danser, l'exécution n'étant rien d'autre qu'une mise à mort.

De fait, cette danse de création privilégie un rapport au corps autre qu'utilitaire et/ou rentable. Elle s'entend comme « *une danse basique, universelle et primordiale, sans épithète, sans étiquette, un retour aux sources où le mouvement est expression et communication* »<sup>51</sup>. Autrement dit, elle se vit comme une danse qui se déprend des ordres académiques de la forme pour laisser place à la danse de chacun. On est alors en présence d'une culture de l'action inutile mais nécessairement inutile pour devenir artistique.

Acte moteur et art vivant, elle appartient à ces disciplines artistiques éphémères où l'exécutant n'est pas forcément l'auteur de l'œuvre, bien que le travail du chorégraphe soit en relation étroite avec celui du danseur. Il va donc s'agir en danse d'acquérir et de développer des compétences en ce qui concerne à la fois la composition et l'interprétation.

#### 1.4.1. De la composition à l'interprétation

« *Matrice d'invention et d'organisation du mouvement, la composition est un exercice qui part de l'invention personnelle d'un mouvement ou de l'exploitation personnelle d'un*

---

<sup>50</sup> MERLEAU-PONTY (M.), *L'œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, coll. Folio/essais, 1964, p. 18.

<sup>51</sup> ROBINSON (J.), *Op. cit.*, p. 21.

*geste proposé jusqu'à la construction d'une unité chorégraphique entière* »<sup>52</sup>. Structuration interne d'une chorégraphie, elle chemine donc de l'invention et de l'exploitation du mouvement individuel et/ou collectif à la présentation d'une œuvre. C'est un assemblage dynamique qui organise les trouvailles issues des improvisations, et structure des éléments chorégraphiques divers (conservés ou modifiés) qu'il lie en fonction du propos.

La composition doit construire une logique de cohérence entre l'architecture mise en œuvre et l'argument qui la motive. Cette logique combinatoire englobe l'univers symbolique, la dynamique spatio-temporelle du mouvement, le monde sonore, les formes et états de corps, les modes de groupement et de relation, la scénographie... Pour ce faire, elle opère des choix de traitement de l'argument, de ruptures et de codes utilisés, de liaison des tableaux, de formes de relation...

Une fois composée, la pièce chorégraphique est proposée au regard d'autrui. C'est ici qu'est sollicitée l'interprétation. « *L'interprète, c'est l'avocat, le médiateur, celui qui se situe au milieu, entre l'œuvre et le public* »<sup>53</sup>. Structuration motrice et affective du danseur, l'interprétation englobe dans un même acte le jeu du danseur (richesse et maîtrise du vocabulaire corporel) et de l'acteur (présence, intensité...).

Entrer dans une interprétation, c'est véritablement se situer dans une perspective de don de soi. En effet, le danseur donne à voir l'œuvre à travers lui mais se donne à voir à travers l'œuvre. Authentique menteur, il doit vivre des états de corps qui ne sont pas les siens, se rendre présent. « *Etre présent, c'est être « près des sens ». Cette ouverture des sens permet d'identifier la présence comme un état de porosité au monde* »<sup>54</sup>. Ceci lui impose de se mettre en « état de danse », c'est-à-dire de préserver cette disponibilité mentale perceptive et motrice, ainsi que cette ouverture au corps par la sensation interne et externe, qui lui permettront de donner véritablement vie au mouvement

Les principales qualités de l'interprétation reposent sur la disponibilité du corps, la richesse du vocabulaire, la précision et l'organicité du mouvement, ainsi que la gestion du jeu/je. Et de plus, « *l'interprète doit être capable d'invention, d'expression et d'écoute* »<sup>55</sup> pour remplir son rôle de passeur.

#### 1.4.2. Hors des techniques constituées

Nous concluons avec Christine Mons que « *pour répondre aux finalités éducatives et aux visées artistiques, deux conditions semblent s'imposer : faire émerger la dimension*

---

<sup>52</sup> LOUPPE (L.), *Op. cit.*, p. 211.

<sup>53</sup> JOUBERT (C.-H.), « Pont, porte et fenêtre », in *Marsyas*, n° 28, décembre 1993, p. 3.

<sup>54</sup> PEREZ (T.), THOMAS (A.), *Danser les arts*, Centre Régional de Documentation Pédagogique des Pays de Loire, Nantes, 2000, p. 133.

<sup>55</sup> JOUBERT (C.-H.), *Op. cit.*, p. 3.



*poétique de l'œuvre et se risquer à l'échange symbolique que suppose la confrontation de l'œuvre aux regards extérieurs* »<sup>56</sup>. Dans ce type d'apprentissage, les conduites reproductives de gestes qui « fonctionnent » sont délaissées au bénéfice de logiques individuelles, de réponses créatives et de solutions divergentes. Le savoir s'élabore par l'élève dans l'expérience directe de son corps et de son mouvement. Il ne vient pas d'un ailleurs parfait à retrouver, il se constitue dans la sensation intrapersonnelle et dans le regard de l'autre. L'enseignant de danse artistique rejette alors l'apprentissage d'une technique motrice modélisée qui amène bien souvent une codification gestuelle normée et des comportements moteurs de soumission au modèle parce que « *le corps n'est pas une machine, c'est un chemin à parcourir, un circuit d'énergie, une nuance, une stimulation, une modulation de tensions, de couleurs* »<sup>57</sup>.

---

<sup>56</sup> MONS (C.), « La danse et les activités physiques d'expression artistique : les conditions d'une initiation artistique », Actes du colloque international de Toulouse, mai 1996, p. 102.

<sup>57</sup> TAFFANEL (J.), « Se noyer sans se perdre », in *Fous de danse*, revue *Autrement*, n° 51, juin 1983, p. 131.