

## **Analyser les processus de création en danse contemporaine.**

### **Étude de cas : le processus de création de 9 de Loïc Touzé**

*Aurore Després*

Il s'agit de présenter notre démarche d'analyse des processus de création en danse contemporaine, ainsi que d'avancer quelques résultats relatifs au processus de création de la pièce chorégraphique 9 de Loïc Touzé, dont la première représentation a eu lieu à Rennes en janvier 2007.

#### **1 – Analyser les processus de création en danse contemporaine**

Afin de ne pas produire en même temps la théorie et les faits, l'analyse des processus de création telle que nous l'entendons requiert la présence du chercheur lors des pratiques de création pour en recueillir des données dites « naturelles » ou échantillons prélevés à l'état brut existant en l'état indépendamment de leur exploitation pour la recherche. Pour connaître et penser les processus de création en danse, la recherche en danse dispose, dans le meilleur des cas, d'une part de données « naturelles », traces écrites ou audio-visuelles des différents acteurs du processus et d'autre part, de données dites « élicitées »<sup>1</sup> qui, au contraire des données « naturelles », sont des données fournies par les chorégraphes, danseurs, producteurs en réponse à des questions que posent des informateurs divers que peuvent être les journalistes, les spectateurs, les chercheurs, (interviews, entretiens, ou écrits des chorégraphes eux-mêmes s'explicitant sur leur processus).

Force est de constater que les théorisations sur les processus de la création contemporaine se construisent en grande partie à partir de données « élicitées » souvent éparées, partielles ou partiales, données exclues, dans le cadre de cette recherche-ci, dans la mesure où elles ne sont pas pour nous ici des « données » à proprement parler mais davantage des commentaires sur des données. Ce qui nous a intéressé ici est finalement un champ d'investigation

peu formulé dans la recherche en danse, à savoir l'analyse des processus de création au sens scrupuleux où il s'agit de suivre des moments du déroulement en marche, d'analyser le processus constitué par les activités des participants et leurs interactions. Dans cette visée, les méthodologies des théories de l'action apparaissent comme des outils importants. L'analyse d'un processus de création requiert donc cette condition de possibilité de la présence du chercheur au cœur des espaces-temps de la création. Il y a 20 ans environ, je demandais à un chorégraphe de notoriété de suivre durant de courtes périodes son processus, il me renvoya à l'impossibilité d'une extériorité devant un acte à ce point intime qu'il le compara alors à l'acte de faire l'amour. L'ouverture/fermeture du studio au chercheur mais aussi à des récepteurs-spectateurs du « travail en train de se faire » pendant des « temps de visibilité » peut apparaître comme des indices d'une certaine conception de l'œuvre. Il n'empêche que le caractère intime nous paraît constitutif de tout processus de création et à plus d'un titre irréductible. Dans cette considération, la présence du chercheur s'envisage comme intermittente, ce qui suppose un aspect forcément synchronique de l'analyse. Dans le cas de 9, j'ai été présente durant trois sessions de 4 jours correspondant aux périodes initiales, médianes et finales du processus. Sur cette opposition privé/public, le chercheur se tient sur une frange entre le dedans et le dehors réalisant son activité de chercheur en immersion participante. Le recueil des données « naturelles » s'est fait par un relevé de faits « glanés » simplement notés comme des fragments de parole ou de situations spatiales et temporelles - la meilleure façon de « fixer » en vue d'une analyse pointue étant évidemment l'enregistrement vidéo.

Soulignons aussi les caractéristiques majeurs de cet objet de recherche que sont les processus de

création chorégraphique : à savoir leur caractère profondément oral-corporel, oralité et corporéité jouant de l'ensemble de la sensorialité se caractérisant par la présence massive d'hésitations, de flottements, de bifurcations, de chevauchements, d'accidents qu'on ne saurait gommer ou lisser. Objet complexe sur lequel on ne peut plaquer une théorie unitaire dont l'opérativité ne se limiterait qu'à certains niveaux seulement et pour lequel on ne peut que revendiquer l'éclectisme ou le syncrétisme méthodologique, c'est-à-dire le recours contrôlé à des approches différentes et complémentaires. Il ne s'agit pas de faire une théorie des processus de création mais d'élaborer des théorisations comme des élucidations conceptuelles de processus de création, de dégager les concepts à l'œuvre en choisissant possiblement des outils théoriques susceptibles de les élucider.

Dans l'ensemble touffu d'un processus de création de spectacle vivant, le cadre général de l'analyse suppose une multiplicité d'activités qui s'enchevêtrent et une multiplicité des acteurs les déployant tous possiblement. Trois postures guident ainsi l'observation et l'analyse :

(1) l'analyse d'un processus de création ne se réduit pas a priori à l'étude des seules procédures de composition du « chorégraphe » comme il est souvent le cas dans les théorisations esthétiques ou historiques sur la danse, mais se conçoit davantage comme un système en mouvement composé par une multiplicité d'activités liées à plusieurs champs (champ du contexte social, culturel et artistique, des modes de production, des modes de composition, des modes d'interprétation, des modes de transmission des acteurs entre eux, des modes de diffusion, des modes de réception). Il y va donc a priori d'une conception du « processus de création » et de « l'œuvre » élargie à toutes ces modes d'activités. L'analyse du processus peut donc s'associer avantagement à une analyse d'œuvre.

(2) il s'agit alors de décrire donc d'interpréter ce qui construit justement un processus de création singulier à savoir les modes de définition, d'articulation ou d'enchevêtrement de ces diverses activités entre elles, leur ponctuation ou bornes spécifiques, leur valeur comme participant ou non du

processus de création, comme participant de l'œuvre ou non. Il y va donc à chaque fois de conceptions et de réalisations particulières des pratiques de création générés par les artistes eux-mêmes mais aussi par l'ensemble de tous ces acteurs qui font sens sur ce que peut être le processus de création et l'œuvre, conceptions qu'il s'agit exactement de dégager à partir des interactions des acteurs, à travers la double opération de description et de construction de quelques concepts opératoires susceptibles de rendre compte de ce processus.

(3) on conçoit aussi a priori ce système comme le plus ouvert et dynamique possible incluant un ensemble d'activités qui peuvent être activées ou partagées par les différents acteurs à égalité (Rancière). Ainsi, il y va possiblement d'une dialectique entre ces champs d'activité au point que l'on peut rendre compte de la part d'une activité réalisable par un acteur en dehors de son « rôle de base » premier, en considérant, par exemple la part créative d'un producteur ou d'un interprète. Il ne s'agit donc pas d'enserrer l'activité d'un acteur dans sa seule raison d'être-là mais de desserrer les liens qui lient une condition à une condition, de « déployer les acteurs » plutôt que de les re-dé-finir dans leur condition (Latour).

## **2 – Cas du processus de création de « 9 », pièce chorégraphique de Loïc Touzé.**

Dans le cadre étroit de cette communication, je me bornerai à présenter des fragments de description du processus, d'une journée ou d'une séquence de travail. Ces fragments descriptifs nous permettront de dégager deux concepts générateurs susceptibles de rendre compte de ce processus de création particulier. Notons que des interactions multiples observées durant ces sessions, mon regard s'est centré principalement sur les interactions de L.Touzé, focus orientant les descriptions et l'analyse.

### **Fragment 1. Rythmes du processus.**

L.Touzé m'énonce qu'à la suite de ses pièces précédentes basées sur « l'action » (*Morceau* 2003), sur le « récit » (*Love* 2005), il entendait travailler particulièrement sur le « rythme ». Ce propos artistique défini, L.Touzé perçoit et active le début

du processus à partir d'un entretien début 2005 entre le directeur du Théâtre National de Bretagne et lui-même sur des moyens de production. La part liée aux conditions de production apparaît l'enclencheur du processus (au contraire de *Morceau* où la part réalisatrice, danseurs-créateurs se réunissant précisément hors condition de production était initiatrice). La fin du processus de création de la pièce 9 se perçoit par l'ensemble des acteurs jusqu'au 23 juin 2007 à Lisbonne, dernière date prévue dans le calendrier des représentations. On constate :

(1) d'une part que cette période de deux ans et demi est une période longue au regard du contexte des conditions de réalisation pour une compagnie indépendante, que cette longue durée est ni fortuite ni imposée par des conditions de production mais participe d'une temporalité impliquée par le chorégraphe lui-même en faisant volontairement succéder des périodes d'actualisation (5 résidences de création sur les espaces des co-producteurs, 4 périodes totalisant 14 représentations publiques) et entre, des périodes de latence.

(2) que le processus à ce titre ne suit pas une progression linéaire par étapes jusqu'au résultat final d'une pièce, progression qui même dynamique fait succéder plus traditionnellement des phases (des déclencheurs aux ébauches de matériaux chorégraphiques vers les premières écritures demeurant privées jusqu'au point de bascule de la première publication), c'est-à-dire en résumé de la production à la réception, mais que l'on voit bien davantage se concaténer dans un rapport dialectique ces différents niveaux dans les 5 espace-temps qu'ont été les résidences de Rennes (Garage Beauregard avec 3 interprètes, fin 2005, 3 semaines), de Blois (Halle aux grains, début 2006, 14 jours), de Grenoble (MC2, 4 interprètes, avril 2006, 11 jours), de Rennes (Garage Beauregard et Salle Gabily, 9 interprètes, fin 2006 et début 2007, 8 semaines). Les périodes de résidence et de représentations apparaissent comme des espaces-temps de concaténation de l'ensemble des activités du processus ; elles articulent, à chaque fois, des temps de travail avec les co-producteurs, des temps de travail avec les danseurs, des temps de travail, si je

puis dire, avec les spectateurs à l'occasion de nombreux « temps de visibilité » ouverts au public sur chaque résidence ou à des collaborateurs divers.

On a donc vu se réaliser une conception du processus de création très « ouverte » et très « élargie ». Le processus de création n'est pas assimilé aux seules procédures de composition (affiliées traditionnellement à l'activité d'un chorégraphe) ; de là découle aussi une conception élargie de « l'œuvre » à l'ensemble de ses niveaux et espaces-temps de réalisation.

Il est clair que les pratiques de création contemporaine ont déplacé et ouvert l'enjeu de la création réservé à l'auteur vers les danseurs-créateurs, vers les spectateurs-créateurs et que les modes de production ou de réception soient envisagées de plus en plus comme créatrices de l'œuvre. Il n'empêche que j'entends préciser que la notion d'auteur, et spécifiquement dans le cadre de 9, ne disparaît pas pour autant, voire bien au contraire. La diversité des activités de L.Touzé montre plutôt une activité « d'auteur », titre qu'il assume sur cette pièce, sur l'ensemble des niveaux de réalisation ; il tend ainsi à co-construire avec tous les différents acteurs, en faisant en sorte que tous ces niveaux de réalisation soient tous co-constructifs de la création. En tant qu'auteur, L.Touzé entend porter cette responsabilité du processus et être au sens étymologique de « auctor », « celui qui fonde, celui qui accroît », celui qui vise, dit-il, à « l'endroit d'un partage à s'augmenter ».

**Fragment 2.** Le 19 avril 2006. MC2 à Grenoble.

Les journées se partagent entre un entraînement le matin impulsé par un danseur ou par L.Touzé (qui plus généralement se livre à des activités administratives notamment avec les co-producteurs du lieu d'accueil) et une séance de travail avec les danseurs l'après-midi de 14h à 19h. Cet après-midi, après une semaine de travail sur cette 3<sup>ème</sup> résidence, L.Touzé entame la séance par cette question partagée avec les 4 interprètes présents : « Qu'est-ce qui fait trace ? quels ont été les endroits d'intérêt ou de désintérêt ? ». Chacun énonce une bribe de phrases qui résonne pour l'ensemble dans le silence. Je vois dans ces silences la mémoire des corps et des

esprits qui grouillent, des faisceaux de perceptions et d'expériences en réminiscences. Chaque énoncé s'avance déjà comme un lexique qu'ils partagent. Il y avait « l'observation des rythmes du paysage », paysage visible de l'immense baie vitrée du studio ouvrant sur les rythmes de la ville et ceux des montagnes non loin. Le fait « d'isoler un événement rythmique », de le « traduire » en mouvement, de le traduire en mots, de donner ces mots à un autre interprète qui pourra les traduire en mouvements. D'aborder ici la question de la traduction qui sera plus tard investie par les neuf danseuses. « Qu'est-ce qu'on garde d'un rythme observé, écouté, lorsqu'on le traduit par des mouvements, par des mots ? ». Entre de larges plages de silences, s'énonce aussi le travail sur les « surfaces » lié à des espaces différents de perception (de l'espace interne du corps, de l'espace de la peau, à portée, au dehors, au-delà), des « niveaux de projection » (pour soi, pour quelqu'un, pour l'ensemble); s'énonce le travail sur « faire reculer le rythme », sur les notions de rythmes « naturels » ou « artificiels », d'exagérer un rythme ou de l'obscurcir, le travail sur les « actions rythmiques », avec un début et une fin, en succession ou en simultané (ex : marcher puis courir et marcher et courir en même temps); s'énonce des « échelles d'activités entre l'agir et le pas agir, entre le désinvestissement et le surinvestissement », etc. L.Touzé ré-énonce leur définition du rythme : « le rythme comme intervalle entre deux choses », comme « production d'écarts ». Il se dit intéressé par une « cohabitation rythmique, avec de multiples registres ». En très peu de mots, je vois apparaître les prémisses d'un vocabulaire commun, qui s'il reste encore instable, est véritablement en train de se constituer et de se réinvestir par cette séance des mémoires verbales et corporelles. A une proposition de situation faite par L.Touzé émergeant de son discours, les danseurs restent assis, en réflexion silencieuse. Alors L.Touzé continue de questionner : « Qu'est-ce qu'un unisson ? Qu'est-ce qu'être au même rythme ? ». Il parle du travail de la perception qu'il a effectué auprès de Lisa Nelson. Puis les détours de son discours l'amène à formuler une question qui fera une proposition qu'expérimenteront les danseurs : « Quels sont les

rythmes auxquels on cherche à échapper ? ». Les danseurs à 4 puis un à un proposent des réponses en mouvement. L.Touzé regarde puis ensuite livre en partage ses perceptions, échanges pour l'émergence d'une autre proposition.

De façon générale, nous dirons que les modes de transmission du chorégraphe aux danseurs se résument à l'oralité avec usage occasionnel du manuscrit. Il n'y a donc aucune transmission corps à corps (de phrases, de modules chorégraphiques, d'une signature corporelle ou d'un mode de corporéité), il n'y a ici aussi aucun usage de la vidéo. L'activité de L.Touzé se constitue pour l'essentiel par l'émission verbale de propositions de perception et d'action faites aux danseurs qui les traversant, engage L.Touzé dans une activité de réception qui relance, ensuite, d'autres possibilités de propositions. On souligne généralement une importance du « récepteur » dans l'activité du chorégraphe et dans le processus de création en général : une grande part de l'activité du chorégraphe est de se positionner comme le récepteur privilégié de toutes les situations ou cadres d'actions qu'il propose, de même pour le rôle de l'assistante, qu'en plus des spectateurs dans les « temps de visibilité », de nombreux acteurs (amis, chercheurs, chorégraphes) sont sollicités par L.Touzé pour assister et partager leur regard. En ces points, l'activité réceptrice du chorégraphe et de divers acteurs participe pour une grande à l'activité créatrice et apparaît constitutive de la création elle-même.

Il y va, lors de chaque résidence, d'un véritable travail de recherche au sens où sont formulés et expérimentés sur ce vecteur du projet qu'est le « rythme » dans le sens de « produire des écarts » et donc de composer des « paysages rythmiques » des façons d'agir, de percevoir dans les habitus des danseurs et hors de leur habitus. Il y va d'un travail de prise de conscience et de reconnaissance de certaines modalités d'agir et de percevoir, conditions de possibilité pour en inventer en chacun des danseurs de nouvelles. La part pédagogique dans le processus de création est éminemment importante au sens où L.Touzé conduit, suit, marche avec les danseurs comme un « maître ignorant » suscitant des

questions « à l'infini », en contraignant l'exercice autonome des intelligences motrices. Il se fait le principal récepteur des actualisations des danseurs par une activité orale de reconnaissance des pensées en acte, faisant se succéder la pensée motrice déployée par les danseurs à la pensée en mots, dénouant et renouant le tramage de ce qui est donné : une intelligence du sensible et une sensibilité de l'intelligence. C'est cette activité de co-construction avec les danseurs de situations nouvelles de perception et d'action qui intéresse avant tout le chorégraphe et les danseurs engagés et qui a été pour l'essentiel à l'émergence de la pièce.

**Fragment 3.** De l'acte et des partitions.

Lors des séances de travail, se sont constituées des textes écrits, support de traductions des mots aux actes ou inversement. Ces textes nommés « partitions » resteront des ressorts déclencheurs d'actes rythmiques pour celui qui en est l'auteur ou pour d'autres danseurs, durant toute la durée du processus. Des extraits des partitions sont présentés ici :

Partition Sauts (pour l'ensemble des danseuses) : « Sauts combinés à de l'inaction. Des sauts simples, sur place, allant vers le haut, vers le bas, vers le côté, regroupés, lents, vifs, secs, souples, des élans sans saut, des atterrissages sans envolée, des assauts en deux temps en trois temps, avec une hiérarchie (plus ou moins) d'arrêts, de poids, d'investissement. Sur une jambe, sur les deux, écrouler, fondre (...) . »

Partition Rythmes d'Ana-Sofia : « Partition cardiaque. 10 pulsations d'un cœur normal allongé sur la pelouse de central parc. 5 pulsations d'un cœur timide allongé sur la pelouse de central parc. 5 pulsations d'un cœur silencieuse et invisible sur un rocher de central parc. Crescendo de pulsations d'un cœur en train de tomber amoureux derrière un rocher du central parc. Un arrêt cardiaque de 5 temps. Un cœur prolapsé soit derrière, avant, à côté et en haut d'un rocher du central parc. ».

Partition Marlène : « Une traversée de fakir dans la diagonale et en mouvement inverse ».

De l'ensemble des échanges que j'ai suivi, je me rends compte soudainement de l'absence du mot « mouvement » dans les discours et du grand nombre

d'occurrences en substitution du mot « acte ». Il faut certainement être présent pendant quelques journées sur le processus de création pour noter à ce point ce profond changement dans la pratique de danse dans ce qu'elle désigne comme sa substance fondamentale : le « ça » qui se travaille ici est bien l'acte et il me semble important de prendre la pleine mesure de ce terme pour penser « 9 » mais aussi les écritures chorégraphiques contemporaines : l'unité de base pour la composition ici n'est pas le pas ou la position, comme dans le classicisme en danse, non plus le « geste » ou le « mouvement » délimité par des accents toniques, impulsé par la modernité en danse, mais bien clairement « l'acte » ou « l'action », ce, dans le sillage de la post moderne danse américaine initiée par Ann et Lawrence Halprin notamment, mais complètement déglagée ici par L.Touzé de la sphère du quotidien. Dans cette acception, l'acte a cette caractéristique de se présenter comme un phénomène situé, contingent, singulier et non-reproductible, pour lequel, la part relative à la situation, à la contingence, à la singularité, à la non-reproductibilité s'accroît du mouvement à l'acte par ces faits que son étendue est plus vaste et plus variable et que s'ouvre alors dans l'acte une combinatoire en cours de divers mouvements possibles. Il est aussi un phénomène temporel qui connaît un début qui peut-être daté avec précision dans la mesure où il procède d'une décision responsable et consciente prise par un sujet d'intervenir à tel moment et non à un autre, et une fin factuelle. Il se déroule toujours au présent et tend à intriquer, comme dans une « aventure », l'agir et le connaître (Mendel). Ainsi, c'est moins en des « improvisations » ou en une performance que se constituent les modes d'interprétation et de composition de « 9 » qu'en, ce que nous pourrions appeler ici, des « programmes d'actes ».

**Fragment 4.** Jeudi 4 janvier 2007.

Les séances de travail se déroulent en présence de tous les artistes du processus dans la Salle Gabily à Rennes, lieu de la première représentation publique prévue dans une semaine. L.Touzé propose, depuis une semaine, une « structure », agencement dans le temps « d'actes rythmiques » vécues durant les

résidences, qui s'avance finalement comme un « programme d'actes » ré-investis à chaque fois nouvellement par les danseuses. Depuis, cette structure se modifie chaque jour et se modifiera encore durant la période des représentations. Ce début d'après-midi, la structure s'énonce en des mots-clefs (Frise, Sauts, Actions rythmiques, Architecture, Lignes, Minéral, Arbres, etc) assortie de la désignation des entrées des neuf interprètes. Jusque-là, chacune portait la responsabilité d'entrer ou de sortir pour réaliser le programme des actes rythmiques, ce qui générait de « l'écoute », du « lien » du « rapport », de la « réactivité » entre les interprètes avec une tendance à « boucher les trous ou les écarts », influant donc sur l'ouverture de l'espace rythmique, ce que L.Touzé ne veut pas. Il pose donc une structure d'entrées et de sorties afin que les interprètes « s'occupent moins de rentrer et de sortir que d'être là ». Les interprètes filent cette structure dans cette large boîte blanche qu'a réalisé le scénographe, le musicien lançant des fragments musicaux en collaboration avec L.Touzé. A la suite de ce filage, L.Touzé livre ses perceptions en orientant toujours sur d'autres possibles, sur l'importance de « déjouer les situations », de ne « pas écouter une dynamique », de « chercher une autonomie rythmique dans le paysage », de « produire des écarts ».

**Conclusion.** Deux concepts générateurs de « 9 ».

Un important concept générateur apparaît finalement sur l'ensemble du processus de création : « produire des écarts ». L'idée forte de « rythme » conçu comme production d'intervalles, d'espaces entre, de temps entre, a exercé une influence par incitation sur l'ensemble du processus. De l'ensemble des activités de L.Touzé, on a pu réaliser combien ce projet artistique concerne évidemment les modes d'interprétation et de composition de la pièce mais plus largement contamine l'ensemble des champs et niveaux d'activités du processus de création, de la production à la réception. Ainsi, de penser le rythme même du processus avec ces temps de latence entre les résidences, de penser l'activité du spectateur comme ne cessant de tisser des liens et donc de penser la nécessité créatrice dans le fait de

produire des écarts, de produire des écarts (plutôt que des liens) dans ses interactions avec les acteurs, de générer encore des écarts rythmiques entre les corps des interprètes et aussi en chacun des corps. « Produire des écarts » intervient donc, dans une recherche de la multiplicité et de l'altérité, comme un propos artistique qui est à la fois un propos esthétique et politique.

Le concept « d'acte » apparaît également comme un concept opératoire susceptible de rendre compte des activités d'interprétation et de composition de 9, mais aussi, plus généralement, pour penser les modes d'interprétation et de composition de nombreuses écritures contemporaines.

Au final, nous dirons que l'ensemble de ce processus de création s'envisage et se réalise comme un « procès » (Jullien) au sens où c'est moins une modélisation qui est produite, qu'un engagement sur une voie spécifique : « l'acte rythmique » d'où procède une enfilade d'activités procédant les unes des autres d'où émerge continuellement des actualisations qui ne cessent de résulter sans se résoudre.

Copyright 2007, Aurore Després.

## Notes

<sup>1</sup> L'emploi de l'anglicisme se justifie en l'absence d'équivalent en français, to elicit renvoyant à l'idée de « faire jaillir ».

## Bibliographie

- Benasayag, Miguel (2006), *Connaitre est agir, Paysages et situations*, Editions La découverte, Paris.
- Banes, Sally (2002) *Terpsichore en baskets*, Paris, CND, Chiron.
- Bernard, Michel (2001), *De la création chorégraphique*, Paris, CND.
- Deleuze, Gilles (1991), *Qu'est-ce que la philosophie*, Paris, Editions de Minuit.
- Després Aurore (2000), *Travail des sensations dans la pratique de la danse contemporaine, Logique du geste esthétique*, Lille, ANRT.
- Grauby, F. et M. Royer, (2001), *Repenser les processus créateurs*, Peter Lang.
- Halprin, Anna (1998), *Yvonne Rainer interroge Anna Halprin*, in *Nouvelles de Danse* N°36-37, hiver 1998, pp 156-182.
- Joas, Hans (1999), *La créativité de l'agir*, Paris, Editions du Cerf.
- Jullien, François (1989), *Procès ou création*, Paris, Seuil.
- Latour, Bruno(2006), *Changer de société, Refaire de la*

Després

*sociologie*, Paris, La Découverte.

Loupe, Laurence (2007), *Poétique de la danse contemporaine (la suite)*, Contredanse, Bruxelles.

Mendel, Gérard (1998), *L'acte est une aventure : du sujet métaphysique au sujet de l'actepouvoir*, Paris, La Découverte.

Rancière, Jacques (2005), *Autour de Jacques Rancière*, Colloque de Cerisy.

Vygotski, Lev (1997), *Pensée et langage*, Paris, La Dispute.