

ON THE EDGE 1 LES PERSPECTIVES HISTORIQUES DE L'IMPROVISATION

PREMIÈRE CONFÉRENCE

INTRODUCTION ET RETRANSCRIPTIONS RÉALISÉES PAR ALEXANDRA BAUDELOT

À L'OCCASION DU FESTIVAL ON THE EDGE QUI SE TINT À PARIS EN 1998, LES PLUS GRANDS PERFORMEURS ET IMPROVISATEURS ISSUS DU MOUVEMENT AMÉRICAIN DE LA JUDSON CHURCH DONNÈRENT PLUSIEURS CONFÉRENCES ET SPECTACLES. DES STAGÉS DIRIGÉS PAR SIMONE FORTL, STEVE PAXTON ET LISA NELSON FURENT L'OCCASION POUR TOUTE UNE GÉNÉRATION DE JEUNES DANSEURS ET CHORÉGRAPHERS DE SE CONFRONTER AUX RECHERCHES QU'ILS MÈNENT DANS LE DOMAINE DE LA DANSE ET DE LA PERFORMANCE DEPUIS UNE TRENTAINE D'ANNÉES. CES RENCONTRES AUTOUR DE L'IMPROVISATION FIRENT DATE DANS L'HISTOIRE DE LA DANSE EN FRANCE. EN EFFET, ELLES INFLUENCERONT CONSIDÉRABLEMENT LES MODÈS DE TRAVAIL ET LES ESPACES DE PENSÉE DU MONDE DE LA DANSE. UN NOMBRE DE CHORÉGRAPHERS APPLIQUERONT DANS LEUR CRÉATION LES PRINCIPES D'IMPROVISATION DÉVELOPPÉS PAR CES INCONTOURNABLES DE L'HISTOIRE DE LA DANSE. QUATRE CONFÉRENCES FURENT DONNÉES, AUJOURD'HUI RETRANSCRITES DANS LEUR INTÉGRALITÉ.



Mark TOMPKINS: Bonsoir et bienvenue à la première des quatre conférences qui vont se dérouler durant le festival *On the Edge*. Je suis très heureux de vous présenter Steve Paxton, Simone Forti et Isabelle Ginot. Nous porterons ce soir un regard plutôt historique sur les sources et les moments importants du travail de Steve Paxton et de Simone Forti, ainsi que sur celui d'autres artistes dont le travail dans les années 50 et 60 – mené en grande partie à New York – fut marquant. Nous verrons aussi quelles furent les répercussions d'un tel travail. C'est Isabelle Ginot qui mènera la conférence.

Isabelle GINOT: Cette mise en lumière de l'improvisation en France est un moment un peu exceptionnel. Elle apparaît comme si tout à coup l'improvisation se mettait à exister en France. Je souhaite rappeler et remercier toutes les personnes qui œuvrent de façon marginale et peu institutionnelle pour que l'improvisation existe dans ce pays, et ce depuis très longtemps. Je ne vais pas les nommer puisque j'en oublierais forcément, mais je souhaiterais citer Mark Tompkins, qu'il est difficile de contourner dans ce domaine. Je souhaiterais également signaler un paradoxe "agréable": l'improvisation, qui est par définition un processus informel, se trouve aujourd'hui accueillie dans un ensemble institutionnel, le Centre national de la danse. C'est un événement paradoxal qui offre une ouverture pour repenser l'institution. Cette question de l'espace alternatif est vraiment cruciale pour la danse en France aujourd'hui. Par espace, je n'entends pas seulement espace physique ou géographique, mais également espace symbolique et politique.

Un lieu commun à propos des années 60-70 aux Etats-Unis est de penser qu'un des aspects forts de cette époque résida dans l'investissement de lieux inhabituels, "délaisés", selon la formule de Trisha Brown. Ce qui m'a particulièrement touchée hier lorsque nous avons préparé cette rencontre avec Steve Paxton et Simone Forti, c'est leur désir de montrer des diapositives où l'on voit de jeunes artistes, eux en l'occurrence, offrir de nouvelles visions artistiques dans des lieux quotidiens et informels.

Nous n'allons pas faire une leçon d'histoire sur les années 60-70, d'une part car nous ne ferions que répéter ce que nous savons déjà, et d'autre part parce que plutôt que d'isoler cette période comme étant une époque mythique en marge d'une certaine histoire, j'aimerais que nous puissions la penser comme un moment où des artistes contemporains ont commencé à travailler. Je voudrais simplement rappeler qu'une des sources fut les ateliers d'Anna Halprin en Californie dans les années 50, ateliers dont Simone Forti nous parlera puisqu'elle y a participé. Ces ateliers marquent le début de ce mouvement. Un autre moment important fut l'atelier mythique de Robert Dunn, atelier de composition chorégraphique qui s'est tenu en 61 et 62. Puis vint le premier concert de la Judson Church. Les années 70 voient se poursuivre ce travail sans aucune rupture pour les artistes. Je voudrais rappeler deux aspects de cette période. D'abord, l'adéquation avec son époque: ce mouvement, ce groupe d'individus travaillant de façon collective, était complètement en phase avec un ensemble artistique de plasticiens, de musiciens, de poètes et de gens de théâtre. C'était une époque où il y avait énormément d'échanges et de discussions portant aussi bien sur les travaux en cours que sur des idées sur le chant, la philosophie zen... Une grande diversité d'influences et d'informations se retrouvait au sein d'un même collectif, d'une même famille.

L'autre aspect porte sur cette notion de rupture et d'opposition avec la génération précédente, entraînant des réactions à un ensemble de formes historiques qui constituait l'héritage de l'époque. Ce qui pourrait définir la "génération de la Judson", ce n'est pas une esthétique commune mais, plus généralement, un remaniement idéologique qui se baserait sur la déconstruction des formes qui les précédaient, et tout particulièrement sur l'analyse des enjeux de pouvoir et d'économie qui travaillaient ces formes. L'héritage des années 60 n'est pas un héritage de formes mais plutôt un ensemble de processus, de techniques et de stratégies qui expliquent que l'on puisse penser cette période comme absolument contemporaine. Je vais laisser Steve Paxton et Simone Forti nous parler de cet ensemble de processus qui sont en partie répertoriés.

Afin de traiter en même temps l'histoire et les processus du travail, j'ai demandé à Steve Paxton et Simone Forti de nous parler du début de leurs parcours respectifs, en remarquant qu'à travers cette rupture et cette mise à distance de l'héritage, ils s'inscrivent dans deux parcours très différents – Steve Paxton ayant travaillé dans les grandes compagnies, notamment celle de Cunningham, avec tout ce que cela suppose comme type de formation,

comme soumission du corps à un certain nombre de formes, alors que Simone Forti s'inscrit dans un autre type de parcours. La notion de rupture, de mise à distance d'un héritage, fut donc vécue différemment. L'un de vous pourrait-il commencer à partir de votre arrivée à New York?

Steve PAXTON: Simone et moi-même sommes arrivés à New York à peu près à la même époque. Nous venions de l'ouest des Etats-Unis: le désert, les plages, la Californie, l'Arizona. New York nous apparaissait comme un environnement complètement exotique. Je ne savais pas comment trouver un appartement, un travail, comment apprendre à danser.

J'ai commencé à prendre des cours. J'étais surtout intéressé par le travail de Cunningham, avec qui j'ai étudié pendant plusieurs années. Et puis le cours de Robert Dunn a commencé. Je me souviens que c'est à peu près à cette époque que nous nous sommes rencontrés...

Simone FORTI: J'ai essayé de prendre des cours techniques, mais c'était très difficile pour moi. Je crois que tu es devenu mon ami parce que tu avais pitié de moi.

Steve PAXTON: À cette époque, nous nous posions les mêmes questions. Je me rendais compte que je passais quatre à six heures par jour à travailler la technique, et je me demandais ce que cela m'apportait. Le travail évoluait si lentement que je ne voyais pas les changements. Je me demandais ce que je possédais et où était ma conscience du mouvement lorsque je n'étais pas en cours. J'ai vu que Simone travaillait sur les mêmes questions, ainsi que beaucoup de personnes de la Judson Church.

Simone FORTI: J'arrivais de Californie. La forme artistique dans laquelle évoluait ma famille et moi-même était celle des arts visuels. On m'emmenait voir des expositions de peinture et de sculpture, la maison était pleine de livres d'art.

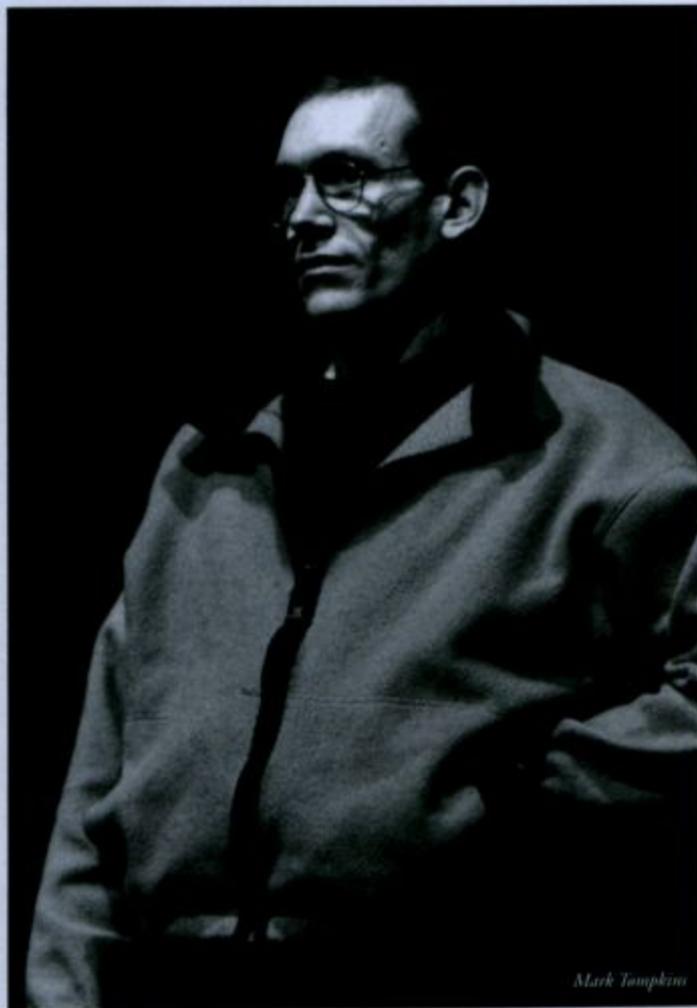
Mon père était un artiste visuel amateur. Il me disait qu'il aurait aimé être un artiste, mais il n'avait pas pu car étant un homme il était responsable de sa famille. Comme j'étais une femme, il n'y avait pas de problème si je voulais être artiste. J'étais plus intéressée par la peinture, que je connaissais mieux; mais j'aimais aussi beaucoup danser pour le plaisir, et de temps à autre je prenais un cours de danse.

En Californie, j'ai rencontré Anna Halprin. À ce moment-là, elle était en rupture avec la tradition de la danse moderne. Elle cherchait à développer l'improvisation pour elle-même, ainsi qu'une façon de l'enseigner. Sa façon d'enseigner l'improvisation était très proche de ce que j'avais appris à l'école d'art, ce ne fut donc pas difficile de m'intégrer à son enseignement. J'avais le meilleur des deux mondes: les questions, les attitudes et la manière de travailler des arts visuels contemporains, et j'avais le plaisir physique de la danse.

Quand je suis arrivée à New York, j'ai voulu continuer à danser. Au début je ne trouvais que des cours techniques. Ce fut ma première vraie rencontre avec la tradition de la danse. Je n'arrivais pas à m'y intégrer. C'est à ce moment-là que j'ai rencontré Steve.

Steve PAXTON: Fin. De toute façon, qui se souvient des années 50 ici? L'Amérique était riche en ce sens qu'il y avait moins de monde qu'aujourd'hui, un monde un peu plus homogène et moins développé. C'était une époque agréable. La télévision venait d'entrer dans les foyers. Elle produisait quotidiennement des images proches de ce qu'offrait le cinéma à cette époque. La conscience américaine apparaissait sur le petit écran. C'était un phénomène propre à la classe moyenne. Le cinéma commençait à vaciller et il tentait de conserver sa place dans la conscience américaine. Nous avions quelques comédiens un peu sauvages. Au milieu des années 50 est arrivé Elvis Presley. La droite religieuse voulait qu'il disparaisse, alors que pour nous, les moins de 20 ans, il était devenu une icône. Un autre rebelle qui marqua nos consciences fut James Dean. Il commençait à y avoir des agitations d'adolescents et des conflits de générations. Bien sûr vous connaissez toutes ces choses mais nous, nous les avons vécues. Les années 60 démarraient donc avec une génération de jeunes en rébellion. Ils avaient abandonné un certain type de danse sociale.

Peut-être s'agissait-il d'une forme d'égoïsme de la part d'un pays qui venait de gagner la seconde guerre mondiale, un peu comme Alexandre le Grand qui regarde autour de lui en pleurant parce qu'il n'y a plus de mondes à conquérir. Nous savions que nos parents avaient accompli cette guerre



incroyable. Nous fûmes la première génération de "couch potatoes": des pommes de terre couchées sur le divan devant la télévision².

Simone FORTI: Les États-Unis étaient très riches. Ils le sont toujours, mais surtout pour la classe sociale supérieure.

À cette époque, un jeune qui commençait pouvait toujours trouver du travail, et en travaillant un peu il pouvait avoir un appartement et vivre confortablement. Il n'y avait pas de problèmes d'insécurité. Plusieurs jeunes artistes pouvaient louer un espace pour en faire leur atelier. Il y avait une grande mixité religieuse; la plupart des gens qui émigraient aux États-Unis fuyaient l'oppression religieuse. La culture protestante était très forte.

Tous ces mélanges faisaient que le discours religieux se situait essentiellement entre soi et l'idée que chacun pouvait avoir d'un "esprit supérieur". Nous n'avions pas à suivre la bureaucratie de l'Église. L'inspiration venait de notre propre idée de ce qu'est un "esprit supérieur". Cela pouvait être la nature, la nature de notre imagination et de notre corps. Nous étions libres d'essayer tout ce qui nous inspirait.

Sur la Côte ouest, le zen était devenu très important. Ce sont des poètes tels que Gary Snyders, Alan Ginsberg, et beaucoup d'autres qui introduisirent ces idées auprès des autres artistes. Selon notre propre conscience de l'instant présent, nous avions le sentiment que nous pouvions faire quelque chose. Nous étions plusieurs petits groupes qui s'observaient les uns les autres; nous nous inspirions les uns des autres, et nous pensions que c'était suffisant. C'était une situation dans laquelle il était facile de créer de nouvelles choses.

Steve PAXTON: Avec des artistes tels que Nikolaï, Humphrey et Limon, la danse moderne de cette époque était au stade de maturité. Ces artistes avaient gagné une extraordinaire bataille: se faire accepter par le monde culturel. Cette époque marquait cette magnifique arrivée de nouvelles formes d'art.

Mais lorsque nous regardons en arrière, nous nous rendons compte qu'il s'y produisit une chaîne d'événements sans grand rapport les uns avec les

autres. Ted Schawn et Ruth Saint-Denis prirent la relève d'Isadora Duncan sans pour autant répéter ce qu'elle faisait. Martha Graham fut élève à la Denishawn, mais elle ne continua pas dans la tradition de cette école. Merce Cunningham travailla avec Martha Graham, et développa ses propres recherches et son propre vocabulaire.

Pour nous, étudiants, il était évident que nous avions le choix de continuer dans la tradition ou de puiser dans cette grande source d'information contemporaine afin de créer une nouvelle façon de travailler. Dans les années 60, on parlait pour la première fois de la possibilité d'aller sur la Lune. C'était une société définitivement tournée vers le futur. Il y avait un désir très fort de créer de nouvelles choses, ce qui signifiait partir vers l'inconnu. Nous commençons à creuser l'Histoire pour découvrir si à d'autres époques d'autres personnes avaient également exploré de nouveaux paradigmes. Nous redécouvrimus Duchamp, disparu pendant un certain temps, les photos de Muybridge et les expressionnistes abstraits, qui avaient changé la manière de regarder l'art. Cette époque m'évoque la question de la "critical mass".

J'ai donc commencé avec cette idée qu'en dehors du travail spécifique de la technique en danse, j'ignorais ce que je faisais avec mon corps. À partir des photographies de Muybridge et des constructions de Simone Forti, j'ai commencé à expérimenter la marche puis l'acte de s'asseoir. J'ai travaillé avec ces éléments pendant une dizaine d'années environ. Je n'ai pas eu beaucoup de succès...

Ces recherches représentent quelques éléments qui furent les sources de notre travail et de nos influences. Nous ne cherchions pas à faire exister notre travail puisque la danse avait déjà pris une place importante. De plus, nous ne pensions absolument pas à être subventionnés, ce qui nous aurait détournés d'une certaine constellation du monde de l'art. Nous étions libres de penser comme nous le voulions. C'est pour cette raison que j'ai pu commencer mon travail sur la marche. Je n'ai pas fait que marcher, je travaillais aussi avec des compagnies; et à la fin des années 60, je faisais partie de la Grand Union, une compagnie essentiellement composée de chorégraphes qui voulait investir le domaine de l'improvisation.

L'improvisation est très difficile à définir, et ça l'était peut-être encore plus à cette époque qu'aujourd'hui. Mais mon travail restait celui de la marche, et je continue ce travail aujourd'hui encore. J'ai appris que la marche est une expérience de méditation en Birmanie. Je pense que je suis toujours en train d'essayer de comprendre les mécanismes de la marche, comment fonctionne la marche.

Simone FORTI: Je vais essayer de décrire les photographies de Muybridge. Il travaillait l'image avant qu'apparaissent les caméras cinématographiques. À cette époque (seconde moitié du XIX^e siècle), le cinéma n'existait pas et il n'y avait donc que l'œil nu qui pût témoigner.

Une des séries photographiques les plus importantes trouve son origine dans une discussion qu'il eut avec un ami propriétaire de chevaux de course, durant laquelle il affirmait que lors du galop du cheval, il y a un instant où ses quatre pattes ne touchaient pas le sol. Pour le démontrer, il plaça une série d'appareils photo attachés avec des fils tendus horizontalement dans l'espace. Ce système déclenchait la prise de vue chaque fois que le cheval traversait un fil. Puis Muybridge photographia des êtres humains en train de travailler. Il existe une série sur un homme nu en train de couper du bois avec une hache où l'on peut voir chaque moment des mouvements du corps, son poids, les efforts et les formes changer, et le moment où le corps réagit au contact de la hache sur le bois.

On peut donc voir la beauté naturelle de la situation. Rien n'est stylisé mais cadré. Ce sont des photos qui ont beaucoup influencé mon travail.

Isabelle GINOT: Avant de demander à Simone de nous parler des constructions, on peut dire qu'à travers la description de ces photographies de Muybridge, on reconnaît deux aspects récurrents du travail des années 60-70: le mouvement naturel et le cadre. Une grande partie des stratégies de mise en rupture pour sortir d'un certain nombre d'habitudes avait à voir avec l'idée du mouvement piéton, c'est-à-dire comment travailler un mouvement qui ne serait pas stylisé, la marche par exemple, et qu'est-ce qui fait que l'on peut voir ce mouvement à travers l'idée du cadre ou du contexte dans lequel le mouvement est exposé.

On pourrait décrire le travail de Muybridge d'un point de vue complè-



Simone Forti

tement différent, par exemple selon l'idée de la mécanisation ou de la décomposition. Il me semble que ce que Simone vient de décrire est une racine du mouvement des années 70. Steve marchait et Simone faisait les constructions.

Simone FORTI: Je me suis rendu compte que les constructions pouvaient avoir un lien avec l'idée de grimper. Une de mes constructions impliquait un nombre de cinq personnes, mais ça pouvait aller jusqu'à dix. Nous étions très près les uns des autres, à la manière d'une montagne, et chacun à notre tour nous tentions d'escalader jusqu'en haut. Nous ne savions pas qui serait le prochain, parfois deux personnes se croisaient en même temps... Ça fonctionnait comme une sculpture vivante ou comme une construction. Quand j'ai décidé du type de lieu où devait se dérouler cette performance, je l'ai fait dans l'idée que cette construction était une sculpture dans une pièce. Nous avons montré ce travail pour la première fois dans un studio. Le public pouvait se promener, tourner autour et voir plusieurs choses se passant en même temps. Plus tard, nous avons montré cette pièce intitulée *Huddle* dans une fontaine au Stedelijk Museum, à Amsterdam. Nous avions de l'eau jusqu'aux genoux et nous étions entourés par d'autres sculptures, et par les cafés et les gens assis aux terrasses. Ils pouvaient regarder les pigeons, les sculptures du Stedelijk ou le *Huddle* dans la fontaine. Nous présentions ce *Huddle* toutes les demi-heures, pendant dix minutes. Ce que je trouvais très beau – et c'est cette notion de la beauté qui m'intéresse –, c'était de voir ces corps soutenir le poids, escalader en mettant un pied par-là et une main par-ci, en poussant, en tirant, en roulant dans l'autre sens. C'était des efforts et des stratégies pour dépasser la masse et pour voir les corps autrement. Au départ, mes constructions étaient liées à cette action de grimper et au fait de chercher à se trouver au-dessus du sol. Ce travail n'était pas très différent de celui de la marche.

Isabelle GINOT: Les premières constructions remontent à 1960, au même moment que les ateliers de Robert Dunn.

Un autre "concert de construction" qui a, semble-t-il, beaucoup marqué Steve, se déroula dans le loft de Yoko Ono en 1961. À quel moment l'improvisation est-elle devenue un choix ?

Steve PAXTON: L'improvisation était un mystère: les cours de Robert Dunn portaient sur des compositions formelles par rapport à une structure musicale; les constructions avec le hasard de Merce Cunningham ainsi que celles de John Cage n'avaient rien à voir avec l'improvisation. À cette époque, je ne connaissais que deux personnes qui semblaient à l'aise avec l'improvisation: Trisha Brown et Simone Forti. Elles travaillaient parfois ensemble. Une fois, elles m'invitèrent à participer. Je n'avais alors aucune idée de ce qu'elles faisaient, et j'étais très fâché qu'elles ne veuillent pas me l'expliquer. Je me joignais à elle et je faisais semblant, je faisais comme si je pouvais improviser. C'est comme ça que j'ai commencé. C'était quelque chose qui avait à voir avec la marche.

Simone FORTI: Quand je suis arrivée à New York, j'étais en rébellion contre l'improvisation. J'avais travaillé avec Anna Halprin pendant quatre ans. Je travaillais le matin et le soir et j'enseignais l'improvisation aux enfants l'après-midi. J'improvisais de 10 heures du matin à 10 heures du soir. J'allais me coucher et heureusement que le matelas était par terre, parce que je continuais à improviser dans mon sommeil. J'avais besoin de quelque chose de carré. À ce moment-là, les cours de Robert Dunn étaient parfaits. Par exemple, il nous donnait une partition musicale de Satie, très courte, et nous demandait de chorégraphier une pièce de même durée: elles ne faisaient jamais plus de dix minutes. J'ai exécuté une danse à peu près comme celle-ci (*elle se lève et interprète quelques mouvements*).

Lorsque Trisha et moi, nous commençâmes à travailler ensemble, nous aimions ces règles de travail très simples. Nous les suivions avec une plus grande rapidité, ce qui nous donnait juste la capacité de les accomplir sans aucun autre choix que celui d'y aller. C'est à ce moment-là que nous avons

invité Steve. La partie improvisée était cet instant où lorsque nous perdions l'équilibre, il fallait faire quelque chose.

Steve PAXTON: Réflexe.

Simone FORTI: Nous établissons des règles comme tourner, marcher, et sauter. Nous mettions la radio et lorsque nous entendions un mot commençant par la lettre A nous tournions, lorsqu'il commençait par un F nous sautions; puis il fallait toucher le mur lorsque le mot commençait par M, et lorsqu'il commençait par L, il fallait prendre Steve et le déplacer. En fait, nous ne pouvions pas avoir suffisamment d'attention pour le faire, alors on faisait de notre mieux et c'était ça la danse. Tu te souviens de ça? Je souhaiterais vous montrer quelques photos.



Photo 1

(Photo n° 1) Isadora Duncan. Avant, j'avais une autre diapositive représentant Anna Pavlova mais je l'ai perdue, c'est donc Steve qui va la remplacer (Steve Paxton prend une position académique imitant la gestuelle de cette photo. Simone prend le corps de Steve à témoin.) Vous voyez que le centre de gravité est très haut.

(À Steve Paxton) Merci.

(En désignant la photo d'Isadora) Son poids tombe, son centre de gravité est bas, même si elle est sur la pointe du pied.

Steve PAXTON: Elle est pieds nus.

Simone FORTI: Peut-être voyons-nous tous des choses différentes.

(Photo n° 2) Trisha Brown...

Steve PAXTON: ... en train de danser (Trisha Brown est en équilibre sur les mains).

Simone FORTI: Le poids tombe également, elle est sur un seul point d'équilibre avec le sol.

Steve PAXTON: Mêmes pieds relâchés.

Simone FORTI: (Photo n° 3) À présent, nous passons au saut. Est-ce que vous pouvez voir la photo? Ici il y a la tête, le bras... C'est un artiste du groupe japonais Gutai; ce groupe travaillait la peinture et la sculpture dans les années 60. Il commença à faire des performances. C'était à l'époque où le geste dans la peinture était important: Jackson Pollock, De Kooning peignaient avec de grands gestes. On parlait "d'action painting". Ce peintre était très impliqué dans l'idée de processus.

(Photo n° 4) C'est le même artiste, je trouve ça très beau.

(Photo n° 5) Voici Saburô Murakami. Il installa une série de cadres en papier qu'il traversait en marchant. Ce qui m'inspirait, c'était qu'il y avait juste une idée. Alors que je faisais des heures et des heures d'improvisation à chercher les mouvements, les images, une idée puis une autre, lui proposait une simple idée: aligner une série de cadres de papier et les traverser.

(Photo n° 6) Voici l'œuvre d'art (la structure triangulaire sur la gauche) et voici les photographes (le groupe de personnes). Cette structure est très précaire. L'homme tient une hache (elle fait le geste de cet homme détruisant d'un seul coup la structure avec sa hache). Une seule idée!

Steve PAXTON: Peut-être pas.

Simone FORTI: Peut-être pas?

Steve PAXTON: Peut-être s'agit-il de trois quarts d'idée et d'un quart de résultat?

Simone FORTI: Je me suis dit "moi aussi, je vais faire quelque chose comme ça".



(Photo n° 7) Voici le Huddle. Cette construction me plaisait beaucoup. Nous étions huit danseurs. Chacun allait chercher quatre ou cinq spectateurs et leur apprenait le jeu. C'était la deuxième génération de participants, celle-ci est constituée uniquement de spectateurs.

"Escalade" (photo 8)



(Photo n° 8) Voici une autre pièce "d'escalade": nous nous déplaçons vers le haut, le bas, vers la gauche et la droite, pendant dix minutes.

(Photo n° 9) Ce sont deux boîtes avec des roues et des cornes. Les spectateurs prennent les cordes, nous les envoyons, et nous crions.

(Photos n° 10 & 11) Cette pièce-ci était plus théâtrale. Voici Robert Morris et Yvonne Rainer. Ils sont sur une balançoire. Des élastiques relient la balançoire au mur. Il y avait une ligne traversant l'espace. Les spectateurs se trouvaient sur le côté. Je trouvais ça intéressant qu'on laisse des chaises. Ce n'était pas un oubli de notre part, c'était notre style. Robert Morris faisait des propositions qui affectaient leurs réponses. Il y avait un petit jouet qui faisait "mmmm..."

(Photo n° 12) Sur celle-ci, il y a un magazine d'art par terre. Il y avait une qualité dramatique dans cette proposition. Par exemple, il y a un moment où il lit le magazine pendant qu'elle devient hystérique. Lorsque je lui ai expliqué comment devenir hystérique je lui ai dit de faire ça avec son corps (elle prend son pull et le jette par terre). C'est ce qu'elle fit.

Steve PAXTON: (Photo n° 13) Cette pièce s'appelait Smiling (Sourires). Elle dure cinq minutes, durant lesquelles les personnes qui jouent doivent sourire.

Simone FORTI: (Photo n° 14) Cette pièce s'appelait Geranium. Voilà Lucinda Childs. Ici, ce doit être sa jambe. Cette pièce me fait penser aux derniers travaux de Rauschenberg. En fait, Lucinda Childs est un objet trouvé.



Simone Forti

Steve PAXTON: Rauschenberg appelait ces pièces "the combines" (les combinés): si ce n'était ni une peinture, ni une sculpture, c'était donc une combinaison. Ce sont des propositions très claires traitant de la nature du langage afin de décrire ce que nous voyons. Le travail n'était pas accepté en tant que peinture, ni en tant que sculpture. Mais en tant que "combinaison", cela fonctionnait...

(Photo n° 15) Lucinda Childs à nouveau, à nouveau un moment de travail d'une grande intensité dramatique et humoristique et d'une grande complexité. La photo est en noir et blanc, mais en réalité il y a des couleurs extraordinaires. C'est une longue séquence d'événements dont chaque élément reste en soi parfaitement logique.

On pouvait voir cette femme ressemblant à une Catherine Deneuve jeune dans une situation proche de celles mises en scène par Jacques Tati. Elle s'en sort très bien. C'était un extraordinaire moyen réunissant à la fois objets, personnes et mouvements mécaniques dans une suite d'événements absurdes qui se résolvait à chaque fois dans la section de danse suivante.

(Photo n° 16) Cela ressemble peut-être à un rite un peu étrange. Cette pièce date de 1968. Je crois que c'est un travail d'Yvonne Rainer.

Simone FORTI: Oui.

Steve PAXTON: Ce qui m'intéresse, ce sont les visages, surtout les visages de ces deux femmes au fond à gauche; bien qu'étant très maquillées, elles n'ont aucune expression. Ici, ce sont deux femmes qui tiennent les fesses d'un homme en train de monter un escalier qui semble posé sur roulettes. Cette pièce s'appelle *The Mind Is a Muscle* (L'esprit est un muscle).

(Photo n° 17) Nous voyons l'escalier comme une équation mathématique intéressante par rapport à la taille des marches. Ici, il y a un matelas en mousse, élément que nous utilisons souvent. Vraisemblablement, cela provient d'un livre japonais. Je crois qu'il montait, jetait le matelas, puis sautait dessus. Le public le voyait jeter le matelas puis disparaître en sautant.

Simone FORTI: (Photo n° 18) Deborah Hay.

(Photo n° 19) Trisha Brown. C'est une structure, un mur avec des trous, sur lequel est projeté un film dont les prises de vues ont été réalisées dans des hélicoptères et par des parachutistes. Nos costumes étaient blancs d'un côté et noirs de l'autre; lorsque nous nous trouvions du côté blanc du costume, nous disparaissions dans l'image, et lorsque nous étions du côté noir, nous étions visibles. C'était une performance très difficile à réaliser parce que nous devions grimper sur un mur droit.

Steve PAXTON: (Photo n° 20) Un autre travail de Trisha Brown.

Simone FORTI: Les cercles ont été ajoutés par le photographe...

Steve PAXTON: ... sinon il aurait été impossible de comprendre ce qui se passe. Dans ce travail, le mouvement lie un danseur à l'autre à travers les toits.

Simone FORTI: (Photo n° 21) Une séquence très simple de mouvements dans des environnements différents.

(Photo n° 22) Une danse de Robert Morris.

(Photo n° 23) C'est une pièce de théâtre de Robert Whitman. Robert disait toujours qu'il s'agissait d'une pièce de théâtre, mais nous l'appelions plutôt un "happening".

C'est moi (à gauche) et Lucinda (à droite). C'était un travail très imagé, presque à l'image des rêves. À ce moment de la pièce, je viens de jeter un verre d'eau sur l'ampoule, qui explose.

Steve PAXTON: (Photo n° 24) C'est un travail de Rauschenberg appelé *Pelican*; deux peintres et une danseuse de chez Cunningham. Ils portent des parachutes sur le dos.

Simone FORTI: Ils ont des chaussures particulières.

Steve PAXTON: La danseuse porte des pointes, et les deux peintres des patins à roulettes.



Chen Man Ching
(photo 25)

Simone FORTI: (Photo n° 25) Chen Man Ching était professeur de taïchi à New York à cette époque. C'était un grand maître. Je trouve cette photo très belle.



Karen Nelson & Alino Alessi
(photo 26)

(Photo n° 26) Voici un "contact improvisation". Je dis toujours que c'est Steve Paxton qui a commencé à développer cette forme en travaillant avec les gens. Une de ses influences venait de l'aïkido. Et puis j'ai dit: "Regardez comme c'est beau". C'est tout.

Isabelle GINOT: Nous venons de traverser un certain nombre de processus et d'idées de méthodes de travail. Beaucoup d'entre vous y sont immergés durant le travail de la journée*. Si vous désirez poser des questions ou réagir, c'est le moment.

Dans le public: Quel est le rapport entre la marche et les pommes de terre couchées devant la télé?

Steve PAXTON: La différence réside dans la manière d'utiliser le corps. Plus le corps devient passif, plus il aime être passif. Aujourd'hui, il y a davantage de gens obèses aux Etats-Unis que de personnes ayant un poids "normal". Ce qui signifie que ce que nous appelions autrefois "normal" est devenu "anormal", et que nous devenons une nation de "couch potatoes". Je m'intéresse à ce qui nous fait bouger et aux raisons pour lesquelles nous bougeons. J'ai commencé à observer le mouvement à un niveau très simple.

Dans le public: Qu'avez-vous découvert sur la marche?

Steve PAXTON: C'est une généralité, mais dans le corps rien n'existe simplement, tout est inscrit dans une complexité d'inter-relation. Dans le peu de chose que j'ai appris, il y a l'importance de la rotation du squelette

en relation avec la masse. Cela vous suggère-t-il quelque chose? Comment faire bouger une masse? Si la force vient directement, le rapport est abrupt et difficile (*en démonstration, il donne un coup de poing dans une bouteille d'eau*), mais si la force permet de mettre le mouvement en rotation et prolonge ce mouvement circulaire, nous perdons moins d'énergie (*il fait tourner la bouteille dans sa main*). Un des aspects importants de la vie semble être l'économie d'énergie.

Simone FORTI: Il y a quelque chose que je trouve très mystérieux et difficile à communiquer, c'est la manière dont une chose peut être très intéressante et pleine de sens pour soi; c'est facile d'expliquer cette chose, mais il est parfois difficile d'expliquer comment et pourquoi notre intérêt a pu aller aussi loin vers cette chose.

Mark TOMPKINS: Existe-t-il un aspect de votre travail qui soit resté constant entre cette période des années 60-70 et aujourd'hui?

Simone FORTI: L'improvisation est beaucoup plus présente dans mon travail que ce que j'ai pu faire dans les ateliers de Robert Dunn. Je pense qu'il s'agit de la manière dont le mouvement sort de nous et de ce que nous savons de nos mouvements et de nos corps. Ce qui m'intéresse dans le fait de parler et de bouger en même temps, c'est que nous essayons toujours de comprendre et d'exprimer des choses avec les mots, nous exprimons toujours des choses avec nos mouvements, et je crois que nous comprenons des choses avec nos mouvements.

J'aime être capable de mettre en relation ce que je comprends et ce que j'exprime en mouvement avec ce que je comprends et ce que j'exprime avec mes mots.

Dans le public: Steve parlait de la difficulté de décrire les "combines" de Rauschenberg. Il existe ce même problème dans la danse lorsque l'on se demande s'il s'agit de danse ou de théâtre. Existe-t-il un lien entre votre travail et celui de Jo Chaiken, par exemple?

Steve PAXTON: Pas spécialement. En fait, c'était plus proche du Living Theater; pas tellement en ce qui concerne leur travail, mais plutôt à travers leurs activités politiques et la manière qu'ils avaient d'utiliser le travail pour intégrer différentes communautés: les écrivains, les acteurs, les musiciens... Le studio du Living Theater se trouvait dans le même bâtiment que celui de Cunningham.

À cette époque, le Living Theater jouait une pièce de Jackson Mac Low, un artiste travaillant beaucoup avec le processus du hasard; ce processus était très fréquent à l'époque, et cela dans toutes les activités artistiques. Si on voulait voir le processus du hasard en danse, on allait chez Cunningham; si on voulait le voir au théâtre, on allait assister aux performances du Living Theater; si on voulait le voir dans la musique, on allait aux concerts de John Cage.

Mark TOMPKINS: Et quelle serait, dans ton travail, la recherche constante?

Steve PAXTON: La marche. Pas la marche comme acte, mais pour comprendre la mécanique. Je peux vous montrer (*il marche*). Marcher. Un pas. Le pas se trouve dans ce mouvement de rotation de droite à gauche, et ces mouvements deviennent des formes de danse reconnaissables. Je cherche à sentir d'où vient le mouvement dans le corps et comment les deux côtés du corps se structurent pour s'aider. C'est ce que j'ai enseigné aujourd'hui, et ça a commencé dans les stations de métro de New York à la fin des années 50. J'espère ajouter des pièces à ce puzzle jusqu'au moment de ma mort. Alors que ce soir nous n'avons guère eu une discussion conflictuelle, ce serait intéressant de parler de la propriété des idées pour terminer. Je crois que chacun garde jalousement ses propres idées.

Quand je participais au *Huddle* de Simone, elle nous faisait répéter et juste avant le spectacle elle venait nous parler. Elle nous tenait ce genre de discours: "J'ai beaucoup travaillé sur ces idées. Elles représentent mon expression personnelle, et je ne veux aucune autre idée de qui que ce soit, je veux que personne ne change mes idées."

C'était probablement une bonne idée car parallèlement au travail que nous menions à cette époque, c'était une attitude très constructive; je ne pouvais pas utiliser *Huddle* comme une matière, il fallait donc que je trouve quelque chose qui ne ressemble ni au travail de Simone, ni à celui de Trisha, ni à celui de Robert Whitman, et encore moins à celui de Cunningham. Il fallait que je mène mon propre travail.



Steve Paxton

Je trouve qu'aujourd'hui, dans cette montée de l'improvisation à laquelle je suis rattaché, il manque une attitude rigoureuse. Il est plus difficile d'être propriétaire de l'improvisation; or une idée comme *Huddle* peut être répétée des milliers de fois sans qu'elle perde son identité.

Mark TOMPKINS: Oui, mais c'est ta faute, puisque tu as fait du contact improvisation une pratique "démocratique".

Steve PAXTON: Je pense que la démocratie peut être parfois très destructive. Ce qui fait que quelque chose fonctionne à beaucoup à voir avec l'investissement que les gens mettent dans leur idée. Je pense que ce point est très important parce que s'il n'y a pas cette volonté et cette rigueur, le travail finira par ressembler à une salade de fruits qui serait restée trop longtemps dehors sur la table du pique-nique. Ce serait assez difficile de faire la différence entre les raisins et les bananes. Mais ce serait peut-être intéressant aussi.

Dans le public: Pourquoi l'économie d'énergie est-elle si importante pour vous?

Steve PAXTON: Quand je dis ça, je ne parle pas comme un Américain mais comme un animal; la locomotion, la reproduction, le temps de gestation, le développement... sont utiles à un animal s'ils sont efficaces.

Parce que nous marchons sur deux jambes, nous sommes des animaux un peu étranges, et nous le faisons d'une manière propre à l'être humain. Si je m'y intéresse, c'est parce que cela nous appartient. C'est la source et l'entraînement de toutes les danses pratiquées avec les pieds.

1 - La Judson Church fut un haut lieu à New York de la culture d'avant garde des années 60 et 70. Il regroupait essentiellement des danseurs mais également des plasticiens et des musiciens. Tous cherchaient à remettre en cause le statut de la représentation et du style afin d'ouvrir de nouveaux champs d'expérimentations dans l'art.

2 - Note de traduction de Mark Tompkins.

3 - La "critical mass" représente le moment où le mouvement bascule à cause de sa propre force, dans le sens de la construction comme dans celui de la destruction.

4 - Note de Mark Tompkins: dans le football américain, le huddle est une formation très serrée de joueurs qui se déroule juste avant le jeu, au moment où ils reçoivent les instructions.

5 La Société d'art Gutai (le mot "gutai" s'écrit en japonais avec les caractères signifiant "concrets" et "corps") fut créé en 1954 par le peintre japonais Jirô Yoshihara. Ce groupe était composé de divers artistes ayant vécu les expériences dévastatrices de la seconde guerre mondiale, et plus particulièrement les explosions des bombes atomiques à Hiroshima et Nagasaki. Émergeant de ce contexte historique, leur travail présente de frappantes affinités avec l'action painting et l'art informel, un mode d'abstraction prévalant en Europe durant l'après-guerre. Yoshihara encourageait ses étudiants à utiliser la peinture en tant que processus et non en tant que résultat, ainsi qu'à s'impliquer sur le mode de l'improvisation théâtrale. La spécificité et la clarté de ces actions et de ces peintures anticipèrent la gestualité visuelle des happenings.

Ici, nous voyons Kazuo Shiraga dans *Challenging Mud*, en 1955. Dans ce travail, Shiraga se confrontait à l'argile comme le faisaient les "action painters". Dans cette masse, il presse l'argile, s'immerge, nage et gesticule.

6 Saburō Murakami, *Breaking Through Many Screens of Paper*, 1959.

Il créa un environnement en papier fait d'images planes à travers lesquelles il se lançait, en référence aux arts martiaux traditionnels. Au lieu de créer des objets pour la postérité, il choisissait de recommencer de zéro à chaque performance.

7 Karen Nelson & Alisto Alessi, photographie de Cliff Coles, publiée dans le *Contact Quarterly Journal*.

8 Référence au stage se déroulant dans le cadre du festival *On the Edge*.

