

ON THE EDGE

DEUXIÈME CONFÉRENCE DANS LE CADRE DU FESTIVAL ON THE EDGE / LES MÉTHODES ET TECHNIQUES

CETTE DEUXIÈME CONFÉRENCE QUI S'EST TENUE PENDANT LE FESTIVAL ON THE EDGE MET EN AVANT DIFFÉRENTS PROCESSUS D'APPRENTISSAGE DES "TECHNIQUES" PROPRES À L'IMPROVISATION DEPUIS LES ANNÉES 60 JUSQU'À NOS JOURS. ELLES SONT ÉVIDEMMENT TRÈS NOMBREUSES, TELLEMENT NOMBREUSES QU'IL EST IMPOSSIBLE DE PARLER DE MÉTHODE. DES LIGNES DE FORCE DANS LES DIFFÉRENTS MODES D'ENSEIGNEMENT EXISTENT, MAIS C'EST AVANT TOUT POUR SOLLICITER L'IMAGINAIRE ET LA CRÉATIVITÉ DU DANSEUR ET NON SES CAPACITÉS TECHNIQUES. PLUS QUE DES TECHNIQUES ISSUES DE DIFFÉRENTS COURANTS CHORÉGRAPHIQUES, IL S'AGIT DONC SURTOUT D'EXPLORER DE NOUVELLES PRATIQUES PHYSIQUES. ON COMPREND MIEUX ALORS LA LIBERTÉ QUI CARACTÉRISAIT LES PIÈCES CHORÉGRAPHIQUES CRÉÉES À L'ÉPOQUE DE LA JUSSON CHURCH - NOURRIES DIRECTEMENT DES RECHERCHES ISSUES DE L'IMPROVISATION - ET PLUS RÉCEMMENT CELLES D'UN NOMBRE DE CHORÉGRAPHE EUROPÉENS DEPUIS LE MILIEU DES ANNÉES 90.

Simone Forti

Patricia BROUILLY: Je tenais à signaler que ces conférences ont lieu dans le cadre du festival "On the Edge" mais également autour d'un stage portant sur "la composition instantanée". Ce festival s'inscrit dans la continuité d'un programme élaboré depuis 1989 et impulsé par le TCD (Théâtre Contemporain de la Danse). Il se déroule à présent dans le cadre du Centre National de la Danse. Ce dispositif de stage a été conçu pour faire face au double jeu de l'interprète et du partenaire créateur, le chorégraphe, et pour permettre de considérer la pédagogie comme un espace de parole critique. Cette fonction d'innovation et de recherche est un atout majeur du développement artistique chez le danseur et représente le point le plus important de ce déroulement pédagogique mis en place depuis sept ans.

Au cours des premiers stages datant de 1991, j'ai souhaité privilégier l'enseignement des "Release Techniques", entre autres sujets de la conférence de ce soir; ces techniques recouvrant également d'autres approches du corps, ont permis de privilégier l'autonomie du danseur en ce sens qu'elles donnent accès à l'imaginaire du corps. C'est un point que je souhaite préciser par rapport au sens que nous avons donné à ce stage; il s'agit d'un aboutissement de la collaboration avec Mark Tompkins s'inscrivant dans un cadre social et politique.

Ce stage envisage le corps comme un instrument de transformation d'espace, un corps dépositaire de la mémoire et capable d'engendrer du sens. Ces aspects s'inscrivent dans la continuité de cette pédagogie que nous pourrions appeler "la formation continue du danseur-interprète". Nous verrons quelle suite nous pourrions donner à ces formes de stage. Merci.

Mark TOMPKINS: Bienvenue à la deuxième des quatre conférences du festival "On the Edge". Le thème de ce soir portera sur les méthodes et techniques et notamment du Contact Improvisation¹. Je vous présente Isabelle Ginot, Steve Paxton, Simone Forti et Lisa Nelson.

Isabelle GINOT: Nous pensions commencer en interrogeant chacun sur ses expériences personnelles autour des différentes techniques qui ont accompagné son parcours. Dans le programme, nous avons annoncé; "Release Techniques, arts martiaux, kinésiologie." En fait cette notion de technique semble pour eux beaucoup plus large que ces techniques identifiées.

Lisa NELSON: Je pense qu'il serait bien de situer à quel moment se sont déroulées mes études. J'ai commencé à danser avant d'étudier les techniques. À l'âge de 11 ans, j'ai commencé l'apprentissage avec la danse classique puis avec la technique de Martha Graham à la Juilliard School of Music à New York. Cette école était un lieu stratégique pour l'enseignement des techniques. À l'époque, je n'avais aucune idée de ce que pouvait être l'étude des techniques car je n'avais absorbé aucune information technique pendant toutes ces années.

À cette même période, j'avais des problèmes avec les muscles de mes jambes liés à mes débuts d'apprentissage technique. Ces problèmes m'ont offert cette merveilleuse opportunité de rencontrer un thérapeute spécialisé dans les problèmes physiologiques et qui me suggéra lors d'un entretien qui dura vingt minutes, de réapprendre à marcher; il me prescrivit des chaussures avec des talons de dix centimètres. Ce fut une suggestion fantastique car c'était la première fois que j'avais conscience de l'entraînement de mon corps.

La deuxième fois où j'ai pris conscience de cet entraînement du corps fut au moment où j'arrêtais l'enseignement classique pour commencer celui du Tai-chi en 1967. À l'âge de 18-19 ans, j'achevais mes études techniques et j'étais engagée en tant que danseuse. Puis j'ai arrêté la danse et j'ai commencé à faire de la vidéo; j'ai fait une connexion entre mon apprentissage du regard et de la caméra avec la manière dont le corps apprend.

Peu de temps après j'ai vu le Contact Improvisation pour la première fois. C'était en 1972, juste après que Steve ait donné son premier concert. J'improvisais déjà avec des musiciens et j'enseignais la danse depuis des années; comme je n'avais pas de techniques, j'ai appris comment enseigner. C'est à ce moment-là qu'a débuté une certaine approche du mouvement et de l'entraînement où chacun était l'enseignant de l'autre. Puis j'ai rencontré Steve et le Contact Improvisation. Pendant des années, j'observais sans pratiquer. Certains aspects m'intéressaient énormément et je souhaitais les apprendre; il s'agissait de l'étude du poids et de la relation du corps avec

la gravité. Je n'ai jamais vraiment pratiqué le Contact Improvisation, mais je l'ai "performé" sur scène et avec tous mes sens. Petit à petit j'ai appris à utiliser mon poids différemment.

En 1977, j'ai travaillé avec Bonnie Bainbridge Cohen qui venait d'ouvrir son école, The School for Body-Mind Centering, sur l'anatomie empirique et expérimentale. Cette méthode enseignait les systèmes du corps liés à un style d'apprentissage personnel; il ne s'agissait pas de pratiques enseignées mais plutôt d'une exploration, ce qui m'a permis d'apprendre beaucoup sur le corps. Voilà, je suis arrivée à la fin de ma liste.

Isabelle GINOT: Et la réflexologie?

Lisa NELSON: J'ai dû oublier une centaine de techniques mais l'essentiel est là. Ceci m'amène à penser au contexte socio-économique de l'époque. J'ignorais ce que pouvait être un "workshop"; un jour, je suis tombée devant une publicité pour un stage portant sur la réflexologie du pied. Ce stage se déroulait dans une ville très éloignée du lieu où j'habitais. J'étais très intriguée par l'idée que la plante du pied puisse être une carte du corps humain. J'ai donc participé à ce stage. Ce n'est que lorsque j'ai commencé à travailler avec Bonnie Bainbridge Cohen que tout cela a pris sens et que j'ai pu faire le lien entre cette étude et la danse.

Steve PAXTON: J'ai commencé avec la gymnastique. J'ai continué avec la méthode de Martha Graham puis avec celle d'Humphrey-Limon. J'ai rencontré une danseuse de la compagnie Humphrey-Limon, Pauline Koner, qui me disait que les gens devraient étudier autant de techniques possibles car chaque technique possède quelque chose d'important. Par la suite j'ai étudié la technique de Cunningham et le ballet classique. Lors d'une tournée au Japon j'ai découvert l'Aïkido et lorsque je suis revenu à New York, j'ai quitté la compagnie de Cunningham pour étudier dans une école d'Aïkido. De là, j'ai commencé le Tai-chi, puis le yoga et la méditation.

À ce moment-là, il existait une compagnie d'improvisateurs qui s'appelait le "Grand Union" et composé, entre autres, de personnes ayant participé à la Judson Church. De 1960 à 1971, nous avons travaillé ensemble dans les pièces des uns et des autres. Avec la naissance du "Grand Union" prenait forme une sorte d'usine qui produisait sans cesse des formes de danses. C'est dans ce contexte que j'ai commencé à travailler le Contact Improvisation. Pendant tout ce temps, j'observais des gens comme Simone en train de créer des danses. Moi-même je créais des variations autour de la marche. De tous ces événements, les plus marquants venaient de mon propre travail, de la recherche de formes uniques et de la manière appropriée de les représenter. J'ai improvisé dès le début des années 70 avec très peu de passages chorégraphiés. Ce n'est qu'au milieu des années 80 que j'ai décidé de développer une technique basée sur le Contact Improvisation. J'ai commencé à travailler sur quelque chose que j'appelais "matériel pour la colonne vertébrale", ce que je présente en ce moment dans le stage...

La "Judson Church Dance Theater" évolua grâce à des gens comme Simone Forti qui n'étaient pas directement connectés à ce lieu mais plutôt au milieu artistique de Soho. Tout cela venait des ateliers de Robert Dunn. À cette époque, pour les étudiants en danse moderne, la technique était primordiale et la composition très peu étudiée. Il y avait le travail de composition de Louis Horst associé à Martha Graham. C'est lui qui apprit la chorégraphie à Martha Graham. Robert Dunn décida que l'approche de travail de Louis Horst n'était plus d'actualité; Horst utilisait des formes de musiques classiques et quelques formes modernes du début du siècle. Il créait des mouvements copiés sur ces formes musicales. L'idée de Robert Dunn était de changer l'approche en travaillant avec d'autres compositeurs. Le processus était un peu le même, mais avec des compositeurs comme Satie et plus particulièrement avec les partitions de John Cage, était introduit l'idée de composition par le hasard. C'était ce qui représentait un moyen très sophistiqué et complexe pour créer en dissociant l'esprit humain du travail afin qu'il n'ait pas à prendre toutes les décisions et qu'il ne s'oriente pas vers ce qu'il connaissait déjà. Ce processus permet de travailler avec des matières inconnues. Ce fut une expérience importante.

Je voudrais également mentionner un film qui présentait un danseur javanais dans un temple dansant dans une lumière crépusculaire; ce film, qui durait cinq minutes, a radicalement changé ma manière d'utiliser le haut du torse. Je voudrais également mentionner un livre écrit par J.J. Gibson "Les sens

considérés comme des systèmes de perceptions". Ces deux exemples montrent que ce ne sont pas seulement des années de studio qui ont produit des résultats mais également des petites choses qui m'ont ouvert l'esprit comme l'histoire de ce thérapeute qui dit à Lisa de réapprendre à marcher. Nous ne nous en rendons pas toujours compte sur le moment mais elles peuvent agir très profondément en nous.

Simone FORTI : J'ai commencé la danse avec l'improvisation au milieu des années 50. Je venais juste de quitter l'université. Lorsque j'étais au lycée, je suivais des cours à l'école d'art le soir et les week-ends. J'avais 21 ans et je peignais. Une fois par semaine j'allais dans une école qui enseignait la technique Graham ; j'y allais pour le plaisir même si je n'y arrivais pas très bien. Cette école appartenait à Anna Halprin et Welland Lathrop. C'est à cette époque qu'Anna Halprin entra en rupture avec cet enseignement.

Elle commença son propre atelier d'étude dans un studio qui se situait à l'extérieur de San Francisco au pied d'une montagne. Elle voulait se concentrer sur l'improvisation et développer une manière de l'enseigner. Je l'ai rencontrée en 1955. Ces ateliers s'inspiraient d'un travail étudié avec Margaret Dobler à l'université du Wisconsin au cours duquel elle enseignait l'anatomie aux danseurs ; ils apprenaient d'abord la logique du squelette à partir des livres puis ils faisaient un choix portant par exemple sur la relation entre la nuque et l'épaule qu'ils exploraient pendant une heure en essayant toutes les possibilités de mouvements et de positions.

Peut-être que cette idée n'était pas tout à fait intégrée dans le corps parce que l'exploration se faisait à des points précis, mais c'était un commencement car, alors qu'ils exploraient une partie, le corps entier soutenait cette exploration.

Je crois qu'Anna a beaucoup été influencée par ces recherches. Elle découvrit qu'en explorant la relation de la nuque avec l'épaule par exemple, elle était très proche de la danse et de l'improvisation. Ce fut un point très important dans le travail du développement technique ; elle nous amena à explorer notre corps. Souvent elle nous donnait de nouveaux points de départ pour l'improvisation, en travaillant parfois avec le poids ou l'espace et les lignes. Ces idées nous donnaient une concentration et généraient beaucoup de mouvements.

Anna disait qu'elle était très influencée par le Bauhaus, une école de design dans l'Allemagne de l'entre-deux guerres. Le mode d'enseignement du Bauhaus était très courant dans les écoles d'art de l'époque. Cet enseignement m'était donc familier. À l'école d'art, je pouvais travailler en faisant des recherches avec les lignes, avec un gros pinceau mouillé, avec une lame de rasoir et une règle ou un crayon très doux... C'était une manière d'apprendre à travers l'exploration. Les professeurs nous donnaient le problème et nous trouvions plusieurs solutions.

Cette manière de travailler est devenue fondamentale dans ma façon de poser les questions et de faire avancer mon travail.

Pendant des années, je suis allée au zoo pour observer la façon de bouger des animaux en essayant de reproduire ces mouvements sur mon propre corps ; j'essayais d'imiter le saut d'une grenouille ou de changer de direction comme un ours... ce qui m'amena à comprendre mon corps en dehors des techniques de danse. La seule forme de mouvement véritable que j'ai apprise et gardée est celle du Tai-chi que j'ai étudié pendant une dizaine d'années.

Isabelle GINOT : Dans cette manière de répondre à la question de la technique je trouve intéressant et amusant de voir qu'on ne parle pas vraiment de la technique dans le sens de systèmes établis mais plutôt comme une série de questions et de concepts, avec par exemple les notions d'apprentissage, d'observation, de conscience et de prise de décision, et aussi cette notion que ce qui peut avoir une grande influence à un moment donné de leur parcours n'est pas forcément lié à des années d'études d'une technique mais à un événement très court, comme cet exemple cité par Steve avec ce film de cinq minutes qui a changé sa manière d'utiliser son dos. Ceci brise peut-être cette idée reçue que les générations d'improvisateurs ont passé l'essentiel de leur travail à étudier une ou plusieurs techniques.

Mark TOMPKINS : Simone, Steve et Lisa n'ont pas mentionné ce soir que c'est également la curiosité et le besoin de savoir qui ont créé la technique.

Isabelle GINOT : La notion d'exploration se trouve au cœur d'un certain nombre de techniques de mouvements et d'improvisations et bien sûr au cœur de la problématique d'un créateur. J'ai pensé introduire cette notion des techniques avec l'idée qu'elles sont arrivées à un moment de l'histoire de la danse et du parcours artistique des créateurs ici présents, comme des alternatives ou des instruments de résistances à un certain nombre de modèles alors dominants de ce que l'on appelait et que l'on appelle encore "la technique de danse" et des modèles d'apprentissages qui en dépendent. Une chose revenue plusieurs fois est celle d'éviter le mouvement stylisé ou les styles de mouvements, faisant apparaître ces techniques comme un instrument politique au sens d'instrument de résistance aux modèles dominants du corps.

Steve PAXTON : Le modèle dominant a deux possibilités d'évoluer ; soit en se conformant au modèle existant soit en créant un nouveau modèle. Ce n'est pas le contenu dans le modèle qui fait modèle mais le fait même du modèle qui fait modèle ; vous avez le modèle et sa méta forme auxquels nous pouvons nous conformer. Ne pas faire ce que fait son professeur c'est répéter ce qu'ils ont fait vis-à-vis de leurs propres professeurs, ce qui revient à se conformer à un modèle. C'est une situation intéressante qui est propre à l'art moderne et à notre siècle.

Mark TOMPKINS : Et qui est presque devenue une tradition.

Simone FORTI : Je pense qu'aujourd'hui les choses sont différentes. Les techniques sont plus proches de ce que nous ressentons. Un des problèmes avec les techniques du ballet et de la danse moderne (et qui n'est pas un problème avec les techniques en soi mais avec une certaine approche de ces techniques) touche à cette idée d'être très tenu avec son centre et d'avoir commencé suffisamment tôt pour que les os puissent être formés à la position de l'en dehors. C'est une technique appartenant à une certaine idée de l'esthétisme. C'est pour cette raison que je n'ai pas étudié les techniques de danse. L'esthétisme d'aujourd'hui est plus orienté vers ce que l'on considère comme naturel. Il y a eu des études très complètes sur le système des réflexes, et sur les techniques rejoignant notre équilibre naturel. Si j'avais vingt ans aujourd'hui, je pense que j'étudierais certaines techniques.

Steve PAXTON : Comme le ballet ?

Isabelle GINOT : Si Simone pense qu'aujourd'hui elle pourrait étudier certaines techniques...

Simone FORTI : Pourquoi ne le fait-elle pas ?

Isabelle GINOT : ... c'est peut-être parce qu'il y a une cohérence entre l'esthétisme du travail de Simone et ces techniques. Ce qui m'amène à poser la question de savoir s'il existe dans ces différentes techniques une esthétique sous-jacente qui pourrait devenir un dogme ?

Lisa NELSON : En Hollande, ils ont créé une école qui ne pratique que les techniques douces, avec l'idée de voir ce que cela pouvait donner sur scène et à travers le corps de ceux qui ne faisaient qu'étudier ces techniques. C'est difficile pour moi d'imaginer que l'on puisse faire un amalgame de toutes ces techniques en se disant que cela pourra créer un dogme esthétique. Certains produisent leurs propres dogmes, mais en étudiant plusieurs vous commencez à avoir des points de vue différents sur la perception du corps. Cette expérience d'enseignement était très frustrante pour moi, en partie parce j'avais donné de la valeur aux études que j'avais faites étant jeune et qui me donnèrent l'opportunité de danser plusieurs heures par semaine des techniques autres que des danses sociales et de l'aérobic et de dépenser cette énorme quantité d'énergie que j'avais. C'était très important de pouvoir à la fois me dépenser et diriger mon énergie quelque part. Si je commençais la danse aujourd'hui, j'ignore si je pratiquerais les anciennes ou les nouvelles techniques.

Dans le public : Est-ce que vous considérez que ce que vous nous enseignez en ce moment en atelier est une technique qui sous-tend un esthétisme ou une politique et donc d'une certaine manière un dogme ?

Steve PAXTON : Je ne peux pas accepter cette question parce que tu caractérises les techniques comme dogmatiques. Cette question est préjudiciable pour un certain type de travail. Je pense que l'enthousiasme d'un étudiant pour une technique qu'il aime crée presque toujours une approche



Mark Tompkins, Steve Paxton...

dogmatique de cette technique. À travers ma propre expérience je peux citer les techniques de ballet, de Martha Graham, de Limon et de Cunningham, mais également du Contact Improvisation. La réponse est que sans aucun doute tout ce qui exalte un étudiant pour une technique le renvoie à utiliser cette technique de manière dogmatique.

Pour rejoindre ta question, ce que j'enseigne ici est une forme d'improvisation qui cherche à travers les mouvements essentiels qui peuvent en découler, à intellectualiser, "abstractiser", numéroter, nommer et mettre en séquence, de la même manière que le squelette est une forme intérieure de l'apparence extérieure du corps; ils peuvent créer un schéma de ce que pourrait être le Contact Improvisation. Mais ce que je découvre à l'intérieur de tout ça, c'est le ballet, le flamenco, la danse indienne, égyptienne... C'est ma réponse à cette question.

Lisa NELSON: Je vois les techniques de manière un peu différente. Nous pouvons penser la technique comme un entraînement physique qui nous apprend à utiliser notre système neuromusculaire par exemple. Il semble qu'à cette période de l'histoire, la danse va vers l'apprentissage de beaucoup de paramètres; la verticalité, la "multi-sphéricité"... L'idée de la virtuosité va bien au-delà de ce qui existait il y a trente ans. Aujourd'hui on est à la fois doux et dur avec son corps, naturel et bionique. L'idée d'étudier tout ce que vous voulez est peut-être plus juste aujourd'hui et je constate en effet que c'est ce que font beaucoup de personnes en Europe et aux Etats-Unis.

Je pense que je viens de ce que j'appellerais la "pré-technique" parce que je n'ai jamais compris pourquoi il fallait apprendre la technique. Chaque expérience que je propose dans ce stage pourrait être réalisée comme une pratique. La "pratique" est un mot utilisé récemment dans le langage de la danse aux Etats-Unis. Il vient des arts martiaux et de la méditation et il implique une différence dans l'entraînement de la danse et dans l'acquisition des données. À l'intérieur de cette matière, il y a probablement beaucoup de pratiques possibles.

Dans n'importe quelle technique, il y a la question du temps; depuis combien de temps pratiquez-vous cette technique? Cela influence la manière de penser et de faire les choses. Donc n'étudiez pas trop longtemps et inventez vos propres pratiques, poursuivez votre propre curiosité. Je pense que c'est peut-être ce modèle que nous vous montrons à travers certaines des choses que nous avons étudiées et que vous étudiez à votre tour.

Steve PAXTON: Je ne pense pas qu'il faille peu étudier une technique.

Lisa NELSON: Moi aussi, mais c'est également une pratique de toujours regarder l'inverse de chaque chose.

Steve PAXTON: Donc je devrais arrêter d'étudier le Contact Improvisation?

Lisa NELSON: Peut-être.

Steve PAXTON: Et ça fait combien de temps "trop long", parce que ça fait 25 ans que je l'étudie.

Lisa NELSON: Tu ne le sauras que le jour où tu t'arrêteras, ce qui ne t'empêchera pas de recommencer si tu le désires.

Steve PAXTON: Il existe une blague au sujet de la discipline: vous voulez devenir danseur et vous choisissez une technique que vous aimez; vous ne savez pas comment elle va influencer votre corps ni quel lavage de cerveau vous allez subir lors de cet apprentissage, et vous ignorez comment votre professeur, alors devenu votre héros, va toucher votre cœur. Donc vous pouvez vous arrêter tout de suite ou bien continuer encore pendant cinq ans, ce qui représente un temps moyen pour étudier quelque chose: si la technique est bonne, elle aura transformé votre corps et votre esprit au point que vous ne saurez plus qui vous étiez au moment de commencer. On ne peut donc pas décider de ce qui est juste ou pas, parce que quoi que vous fassiez, vous ne serez plus la même personne que lorsque vous avez commencé.

J'ai eu une longue correspondance avec quelqu'un du Body-Mind Centering qui adore les techniques douces et qui se sent humiliée dans les cours de danse classique. Cette personne ne reconnaît aucune qualité positive dans la danse classique. Je lui ai dit que tout cours prenant comme modèle la forme classique, ce qui représente 90 % des cours classiques et modernes, et les disciplines mentales qui accompagnent ces techniques, avec par exemple la mémoire du mouvement, sont les seuls enseignements représentant une permanence dans la culture de la danse.

Les improvisateurs avec lesquels j'ai essayé de travailler le mouvement ne peuvent tenir ce mouvement dans leur corps et le stress mental que procure l'apprentissage des séquences de mouvement les énerve énormément. S'ils avaient suivi des cours de danse classique, ils auraient été capables de le faire... mais en même temps ils n'auraient pas été capables d'improviser.

Je vois que Lisa fait des grimaces et en effet c'est peut-être moins vrai aujourd'hui, mais il fut un temps où les danseurs qui étudiaient faisaient ça (il se lève et fait des jetés) et improvisaient comme ça (il fait des mouvements asymétriques des bras et des jambes): je n'exagère pas.

Pendant les années nécessaires à l'apprentissage d'une technique vous changez physiquement et vous devenez quelqu'un d'autre, ce qui signifie que lorsque vous pensez à la danse il doit y avoir une réponse physique à cette pensée.

Lisa NELSON: C'est une possibilité.

Steve PAXTON: C'est une possibilité et c'est mon expérience.

Lisa NELSON: Et c'est l'expérience de tout le monde?

Steve PAXTON: Pas de tout le monde aujourd'hui et nous sommes peut-être en train de quitter une époque où les techniques dures et les techniques douces étaient séparées; mais peut-être que cela provoque une perte d'identité.

Lisa NELSON: Quelle identité?

Steve PAXTON: L'identité à une pensée très fine de la technique de danse.

Plusieurs questions sont posées par le public: Vous avez parlé de la technique et de l'improvisation; je voudrais savoir si d'après vous il existe une technique d'improvisation? Après des années de pratique du Contact Improvisation, est-ce que vous le considérez comme une technique en soi et qu'est-ce que cela a changé dans votre travail? Quel est l'aspect constant du travail de Lisa? D'où viennent les exercices de Lisa? Vous avez dit que 90 % des cours de danse prennent comme modèle la danse classique, est-ce que vous ne pensez pas que le Contact Improvisation fait également modèle dans son rapport à l'autorité?

Steve PAXTON: Certains de ces aspects du rapport entre l'improvisation et la technique sont développés dans des volumes du Contact Quarterly¹. Je ne suis pas sûr que ce modèle un peu vieux de la polarité existe encore.



Pour essayer de comprendre j'utilise un modèle qui met aujourd'hui ce rapport aux deux extrémités d'une même chose, mais il n'y a pas de strictes démarcations qui mettent la technique d'un côté et l'improvisation de l'autre; cela dépend de chaque corps et de chaque type de travail que l'on pratique.

Lisa NELSON: Je vais parler un peu du Contact Improvisation. Je trouve que c'est un bon exemple d'une proposition faite par un individu dans une manière très spécifique d'étudier le mouvement. Selon moi, Steve a offert aux gens d'apprendre et d'expérimenter une certaine physicalité. Ce "training" était pratiqué à travers l'improvisation et permettait d'apprendre comment le corps réagit avec la force de la pesanteur. Il a mis la barre encore plus haute en mettant en contact deux personnes en train de tomber; c'était un grand pas en avant et un point de vue sur une organisation de survie en improvisation. Il y avait deux choses fondamentales; comment le corps répond à l'action d'une chute constante et la conversation évoluant autour de cette survie des forces physiques. Peu de temps après ces événements de Contact Improvisation, les gens ayant pratiqués avec lui ont enseigné à d'autres personnes et ont ainsi continué le travail. Ils ont spontanément apporté d'autres informations pour apprendre aux autres. Une des pensées utilisées par ces groupes d'étude fut l'improvisation empirique sur l'anatomie dirigée par Bonnie Bainbridge Cohen. Cela concerne la côte Est des Etats-Unis et j'ignore ce qu'ils ont apporté sur la côte Ouest.

Steve PAXTON: Les drogues.

Lisa NELSON: Peut-être le jeu théâtral. Ces groupes ont créé l'histoire de la construction du Contact Improvisation en intégrant d'autres techniques comme l'Alexander Technique et toutes celles ayant à voir avec le toucher. Les "release techniques" n'avaient pas spécialement à voir avec le toucher mais elles étaient souvent étudiées avec le Contact Improvisation; elles intégraient donc d'autres informations.

Ceci nous ramène à la problématique de l'auteur: en effet, pour développer et apprendre les techniques la collaboration avec des gens venant d'autres domaines que celui de la danse était très importante. Ces personnes ne se posaient pas la question de savoir d'où venaient les idées, ils étaient complètement libres de pouvoir utiliser tous types de technique. Il y a donc eu beaucoup de mutations et les quelques personnes venant du milieu de la danse continuaient à maintenir un dialogue très vivant sur cette question de l'auteur.

Steve PAXTON: Depuis le début du siècle nous cherchons à nommer ces mouvements; le terme "new dance" existe aux Etats-Unis depuis le début des années 50, puis vint celui de "danse expérimentale" avec Cunningham

et plus récemment celui de "danse contemporaine"; toutes ces appellations étant utilisées pour être en rupture avec le terme de "danse moderne" utilisé par les critiques. Mais de combien de manières pouvons-nous nommer la danse? C'est un vieux problème.

Je pense que si on désigne la "danse moderne" comme une danse qui se trouve en phase avec son époque, ce terme reste tout à fait convenable. Sauf que maintenant nous avons "post-moderne" et que le terme "new dance" a trouvé un renouveau en Angleterre. Avec ce désir des critiques et du marché à créer des différenciations, nous avons une prolifération de termes et de définitions qui ne nous racontent rien de nouveau.

Simone FORTI: J'espérais que le terme "new dance" persisterait car je sentais une relation entre ce qui se passait avec la danse et la musique dans les années 60-70: "new music" est une terminologie qui est restée lorsque "new dance" est devenue "post-moderne". Je pense que ce terme vient de l'architecture et de cette idée de combiner différents styles. C'est vrai que l'on retrouve aussi cela dans le domaine de la danse mais avant cela il y avait quelque chose de véritablement moderne en ce sens qu'il y avait une exploration très basique portant sur des questions de formes et de relations avec celui qui regarde; c'était des questions très singulières. À ce moment-là le terme "new dance" aurait pu se distinguer de "post-modern dance".

Mark TOMPKINS: Est-ce que c'est important?

Lisa NELSON: Le terme "improvisation" est étrange s'il s'inscrit dans une polarité. Je le vois comme une forme.

Steve PAXTON: Mais pas comme une technique? Quelle est la différence entre une forme et une technique?

Lisa NELSON: J'essaie de créer une définition en même temps que je parle... Pour moi la technique est une forme d'apprentissage physique pour apprendre à faire quelque chose.

Steve PAXTON: Et quelle est cette chose?

Lisa NELSON: C'est précisément ce que je me demande: quelle est cette chose? Parler des techniques d'improvisation est assez bizarre puisqu'il s'agit d'une méthode engageant chaque seconde de l'existence.

Steve PAXTON: C'est vrai que nous improvisons chaque seconde et que nous sommes impliqués dans les formes à chaque instant, mais nous employons des techniques pour faire ce que nous faisons, donc lorsque nous faisons cela nous ne devrions pas avoir de fondations à partir desquelles nous pourrions discuter?

Lisa NELSON: Ok, oubliez ce que je viens de dire.

Steve PAXTON: À l'époque, l'improvisation n'avait pratiquement pas de sens: lorsque j'ai commencé à diriger la méthode d'entraînement du Contact Improvisation, j'ai été philosophiquement "explosé" par ces questions de terminologies et j'ai essayé de développer cette idée que ce que nous voulons faire doit se situer dans un espace de possibilités très restreint. J'ai pensé que s'il n'existait pas de techniques d'improvisation, il fallait en créer une pour étudier cette manière de travailler. Ce qui signifie que si les mots, et particulièrement l'anglais, sont tellement pauvres en ce qui concerne le corps et son fonctionnement, il fallait que j'accepte quand même de mettre mon travail à l'intérieur de catégories de mots. Peut-être que j'aurais été heureux de pouvoir changer les noms de ces catégories qui déterminent énormément de choses pour pouvoir en créer d'autres qui soient plus proches de ce que nous pensons.

Je pense que la chose que nous essayons de créer, une chorégraphie qui puisse exister au-delà des danseurs sur lesquelles elle a été créée comme c'est le cas pour un ballet classique et moderne, a besoin d'une technique pour parvenir à ce résultat et il faut que ce soit une technique très spécifique où ceux qui l'étudient deviennent la matière même de ce genre de chorégraphie; dans la mesure du possible, ils deviennent des clones. Cette image est assez juste pour décrire ce qui se passe lorsque nous étudions dans ce sens; nous absorbons le style, la technique et l'esprit de l'enseignant et du chorégraphe. Mais si votre but n'est pas de créer une chorégraphie, alors vous avez besoin des techniques pour faire comprendre aux étudiants qu'ils ne sont pas semblables les uns aux autres afin qu'ils ne développent pas une manière identique de penser le mouvement pour être capables d'apprécier leurs propres valeurs.

Simone FORTI: Cela ne dépend-il pas non plus de ce qui se passe entre les étudiants et à l'intérieur de chacun?

Steve PAXTON: Il faut qu'ils aient la force de rester eux-mêmes quand ils dansent devant le public. En dansant avec la compagnie de Cunningham, j'avais cette force de savoir que je faisais ce que l'on me demandait de faire; c'était une sorte de pouvoir mental qu'il était nécessaire d'avoir. Mais venir devant un public sans savoir ce que vous allez faire, même si vous êtes seul, cela demande un autre entraînement.

Mark TOMPKINS: Le Contact Improvisation a créé des "contact improvisators". Comment réagis-tu face à ce retour?

Steve PAXTON: Je peux me joindre à leur danse et je pense que c'est quelque chose de plus pour le corps. Hier, lorsque nous évoquions la soirée de ce soir, Simone disait qu'elle n'a jamais vraiment pratiqué le Contact Improvisation parce que ce n'est qu'un aspect d'un champ beaucoup plus large de l'improvisation.

Je suis content que certains aient trouvé une autre forme d'improvisation mais j'espère qu'ils comprennent qu'il ne s'agit que d'une forme à l'intérieur d'un champ beaucoup plus large; il y a le modèle créant la continuité de la forme et l'invitation à créer des formes nouvelles. C'est ce qui se passe dans certains endroits: l'année dernière dans l'Ohio, j'ai vu un couple de danseurs qui avaient pris certains éléments de mon travail pour les développer jusqu'à des points extrêmes. Ils m'ont demandé de les regarder et j'ai assisté à quelque chose que je n'avais jamais vu auparavant dans un corps humain en train de danser. Il y avait chez eux un côté angélique; si je n'avais pas vu leur danse je n'aurais jamais pu croire qu'ils pouvaient avoir le moindre rapport avec mon travail.

Lisa NELSON: Est-ce qu'ils volaient?

Steve PAXTON: Leur travail était encore plus restreint que les points de concentration que je m'étais fixés; ils avaient poussé ces points de restrictions vers des extrêmes encore plus importants. Est-ce qu'ils volaient...?

Nous n'avons pas encore parlé de l'espace ce soir. C'est amusant car nous ne pouvons pas penser l'espace sans penser à ce qui le constitue, donc ce n'est pas à l'espace que nous pensons mais à sa définition. Il s'agit de la même chose dans la danse; lorsque le corps fait quelque chose, il définit l'espace. Ces deux personnes définissaient l'espace comme deux énormes cercles dans l'espace, d'immenses volumes doux.

Nous ne recherchons pas tous l'expérience de nouveaux espaces. Parfois je vois des "contact improvisateurs" qui ne sont pas du tout concernés par l'art.

Je dis cela parce que je pense que dans le domaine artistique, l'improvisation vous sort de la technique et de ses problèmes tout en en créant d'autres, parce qu'en laissant la technique vous perdez la rigueur qui vous sert pour votre exploration; d'un autre côté la technique peut être une solution pour les problèmes d'improvisation. En improvisation, lorsque j'arrive au bout de mes problématiques corporelles, je trouve très utile d'utiliser des techniques pour y retrouver des idées qui changent la nature de mon corps et qui me permettent de nouvelles improvisations.

Mark TOMPKINS: Il y a une chose que je voudrais que Steve dise ici ce soir...

Steve PAXTON: Quand vous démarrez le Contact Improvisation, qui est une technique par le toucher, certains étudiants ont l'habitude naturelle de toucher les autres comme ils l'ont toujours fait, c'est-à-dire avec leurs mains. J'ai parlé de ça une fois avec un critique de danse, et pendant le cours auquel il a assisté, j'ai demandé aux étudiants de ne pas utiliser leurs mains. Il a parlé de ça dans son article, et de cette manière cannibale du monde incestueux des critiques de danse, cette phrase a perduré aussi longtemps que la danse et à travers tous les pays: la France, l'Angleterre, les États-Unis... Tous les ans des journalistes se disent qu'il faut écrire un article sur le Contact Improvisation; alors ils regardent ce qui a déjà été écrit, ils voient cette phrase et la répètent. C'est comme un virus.

Même si aujourd'hui je répète la même chose dans un cours, Mark voulait que je dise qu'après avoir dépassé les tabous du toucher, la main devient comme une autre partie du corps et nous pouvons alors l'utiliser, mais pas pour dire à l'autre ce qu'il faut faire.

Lisa NELSON: Et pourquoi pas? Je croyais qu'on les utilisait juste pour éviter de tomber sur la tête!

Fin de la deuxième conférence.

Retranscription réalisée par Alexandra Baudelot

1. *Release techniques* - traduit dans le texte par "techniques douces" - nom "générique" de l'ensemble des "body-mind practices" - pratiques du corps et de l'esprit - qui comprennent aussi bien des arts martiaux anciens, notamment l'Aïkido, le Tai-chi ou le yoga ainsi qu'une myriade de techniques plus récentes: Skinner Release Technique, Body Mind Centering, Feldenkreis, Alexander Technique, Authentic Movement, pour citer les plus connues. Toutes ont pour point de départ une approche kinésilogique de la danse - l'étude par l'exploration directe ("hands on") des différents systèmes corporels, et leurs interactivités dans l'accomplissement du mouvement. Ils partagent une recherche sur la question de la volonté et le laisser faire, "Tagir/non agir" et les principes de l'intégration du corps et de l'esprit courants dans les philosophies orientales.

2. *Le Contact Improvisation* est à la fois une forme de danse, une technique et une pratique de mouvement initié par Steve Paxton à partir de 1972 aux États-Unis, et ensuite développé par lui, mais aussi beaucoup d'autres personnes. Aujourd'hui, cette danse "démocratique" (sans "copyright", elle appartient à ceux qui la pratiquent) est enseignée et pratiquée dans le monde entier.

Le Contact Improvisation se pratique principalement comme un dialogue, un corps à corps improvisé entre deux partenaires, qui s'engagent dans un jeu d'exploration du poids en relation avec les forces de la gravité, de la pesanteur, de l'inertie et de l'élan. Il peut évoluer aussi bien en micromouvements, très lents et épidermiques, ou au contraire être très dynamiques, avec des volées et des chutes spectaculaires.

Comme son nom l'indique, il est question du toucher - mais pas seulement, c'est une danse de tous les sens - et d'improviser - inventer des stratégies nouvelles et apprendre à s'abandonner à l'instant afin de "survivre" l'activité constante de désorientation et de désarmement.

3. *Le développement du Contact Improvisation* a engendré en 1975 une revue, *le Contact Quarterly*, a *Vehicle for Moving Ideas*, qui publie des articles, des essais et des entretiens sur le Contact Improvisation, les techniques douces et la danse contemporaine.
www.contactquarterly.com