

CE TROISIÈME VOLET SUR LES QUATRE CONFÉRENCES DONNÉES PENDANT LE FESTIVAL ON THE EDGE S'ATTACHE PLUS PARTICULIÈREMENT À METTRE EN LUMIÈRE DIFFÉRENTS PROCESSUS D'IMPROVISATION. PLUS QUE DE PROCESSUS, IL S'AGIT AVANT TOUT DE STRATÉGIES PERSONNELLES METTANT EN RELATION LE CRÉATEUR ET SON ENVIRONNEMENT. À PARTIR DE TECHNIQUES NON DÉFINIES AU DÉPART, LES ARTISTES ICI PRÉSENTS DÉMONTRENT COMMENT L'IMPROVISATION TIENT PLUS À UNE RECHERCHE DE MISE EN FORME RÉGLÉE PAR UNE PARTITION ET UN CADRE D'EXPLORATION RIGOUREUX — CE SONT CES CONTRAINTES QUI PERMETTENT ALORS D'ENVISAGER LIBREMENT TOUT LE POTENTIEL CRÉATIF DU CORPS.

ON THE EDGE³

TROISIÈME CONFÉRENCE DANS LE CADRE DU FESTIVAL ON THE EDGE / LES PROCESSUS & PRODUCTION
RETRANSCRIPTION RÉALISÉE PAR ALEXANDRA BAUDELLOT / PHOTOGRAPHIES © PER MORTEN

Isabelle GINOT : Troisième épisode de cette série de rencontres portant aujourd'hui sur "Les processus et production" et orientée essentiellement sur le travail actuel de Lisa, Simone, et Steve. Nous laisserons donc de côté la dimension historique de leurs parcours.

Dans la structure de cette conférence, nous allons essayer de tenir dans un temps de parole assez court avec nos trois intervenants suivi d'une période de discussion et de questions plus longue.

Nous allons commencer avec Simone qui m'a demandé de lui poser une question. Elle n'a pas voulu que je lui dise quelle serait la question. J'aimerais que vous décriviez le processus de travail de vos performances les plus récentes.

Simone FORTI : OK.

(Elle se lève, prend une structure métallique circulaire montée sur deux pieds et tourne autour)

Je suis toujours à la recherche d'un objet qui ait une fonction arbitraire. C'est bien si cet objet peut produire du son (*elle bouge avec la structure*). Et puis j'ai un souhait, que quelque chose de bien m'arrive avec cet objet, même dans un sens que nous ne pourrions pas comprendre. Je regarde autour, je vous donne le temps de me regarder, je regarde autour...

D'habitude je prends 20 minutes tous les matins pour écrire : souvent je commence en ouvrant le dictionnaire pour trouver de nouveaux mots, et je démarre avec ce mot, quel qu'il soit. J'écris pendant 20 minutes sans m'arrêter. Habituellement me viennent trois ou quatre images que je peux utiliser.

(Elle couche la structure sur le sol et s'allonge dessus)

Je sens que ces images ont une résonance entre elles et je sais qu'elles représentent des rendez-vous que je vais avoir plus tard.

Aujourd'hui je ne savais pas exactement ce que nous allions faire alors je n'ai pas écrit, je me suis promenée ; je suis allée en haut de la butte Montmartre. Il y avait un jardin et dans ce jardin un emplacement où un chien semblait avoir creusé un trou. J'ai mis ma main dans la terre pendant un court instant. J'étais un peu embarrassée d'être là avec ma main dans la terre.

Puis vint un chien, il était là-haut. À nouveau j'ai mis ma main dans la terre. En ce moment je ne suis pas amoureuse mais j'adore mettre ma main dans la terre. J'adore aussi aller chercher les patates ; il faut enfoncer ses bras jusqu'aux coudes pour que les doigts de la main touchent les pommes de terre.

(Elle s'allonge et caresse le sol)

On y trouve regroupé ensemble toute une colonie de pommes de terre (*elle pousse de petits cris*) ; ce sont les oies de l'automne avec de longs cous ; on les entend piailler. Et puis vous regardez, regardez, regardez...

(Elle remet la structure sur son socle et regarde à travers, comme si la scène se déroulait dans le cadre de cette structure)

Vous les voyez ? C'est une ligne très mince dans un autre lieu, un autre endroit que celui où vous vous trouvez actuellement, une ligne mince dessinant un V, et vous pouvez les entendre...

(Elle pousse des cris)

Puis j'ai entendu une cloche (*elle fait résonner la structure métallique*), juste une cloche, un seul son ; puis j'ai écouté les harmoniques (*elle s'allonge*). Isabelle, poses-moi une autre question.

Isabelle GINOT : Que s'est-il passé après la cloche ?

Simone FORTI : Qu'est-ce qui c'est passé après la cloche ? J'ai failli acheter une écharpe pour une amie. C'était une écharpe violette et noire. Mon amie a des cheveux oranges. Je me suis souvenue à quel point c'est plein de choses chez elle et je ne lui ai pas achetée.

Il y a quelque chose que je vais essayer d'attraper si je le peux... (*Elle s'allonge et étend ses bras vers le ciel*) mais je vais peut-être disparaître, comme cette grande actrice qui a disparu il y a deux jours. J'écoutais la radio. Un homme disait qu'il lui avait parlé la veille, elle était belle et heureuse... et puis elle a disparu. Elle a disparu ? Je pense savoir où elle est partie.

(Elle se lève.)

Mais je n'y arrive pas. Si j'arrivais à l'attraper je disparaîtrais probablement, mais je suis tellement proche des pommes de terre. Ça fait 20 minutes ?

Isabelle GINOT : Presque.

Lisa NELSON : Je vais parler un peu parce que je trouve le thème de cette conférence, l'idée des stratégies, très intéressant. Je pourrais décrire et montrer un peu un processus actuel de travail comme une suite de stratégies résolvant à différents niveaux des problèmes de survie.

Une chose qui me vient à l'esprit est liée à l'irritation que je peux ressentir lorsque l'on catégorise l'improvisation et la chorégraphie. J'improvise et je crée mes propres chorégraphies ; jusqu'à très récemment je n'aurais jamais qualifié mon travail "d'improvisation" et ceci pour plusieurs raisons ; l'attente, l'incompréhension, le climat politique, et parce que ma propre manière de voir n'accorde pas plus d'importance à l'improvisation qu'à la chorégraphie. J'aime les choses qui me semblent bonnes. C'est l'essence de ce qui me motive et m'irrite ; j'essaie de m'utiliser pour faire quelque chose que je pense être bon pour moi et je prends ce risque d'intéresser les autres ou pas. Je pense la performance comme une habitude de vie. La partition que je pratique montre le regard que je porte sur la danse. C'est la première partition qui implique la collaboration du groupe.

J'ai toujours travaillé en collaboration avec d'autres personnes mais dans cette partition l'évolution extrapole le processus collectif en mettant chacun au cœur de l'action dans la formation du mouvement et dans le regard. La responsabilité est égale. Une fois de plus il s'agit d'une stratégie pour que mon regard survive à ce qu'on appelle "la danse improvisée".

Les regards portés sur cette danse me semblaient tous les mêmes et, en tant qu'observatrice confrontée à mes propres risques, je ne voyais aucune mise en danger personnelle, en partie parce qu'il y a des conventions dans la danse improvisée disant qu'il faut laisser venir les accidents et les conséquences, provoquant ainsi un rythme passant de l'ennui à l'excitation à l'ennui... Cela ressemble beaucoup à la vie, mais dans le cadre de la danse il y a cette différence essentielle ; je trouvais qu'en fait aucun risque n'était pris dans ces performances d'improvisation.

Je vais essayer d'être plus spécifique sur le genre d'improvisation dont je parle. Ce qui m'intéresse le plus porte surtout sur des performances de mouvements dans lesquelles il peut ne pas y avoir de structure lisible pour le spectateur. Souvent je trouve que le risque se situe à un niveau trop bas ; si la performance commence mal, personne n'a le pouvoir de dire d'arrêter pour recommencer. Même si tous les participants partagent cette idée, je n'ai jamais vu ça. Cette mutation m'a amené à vouloir montrer ce qui se passe dans l'esprit de l'improvisateur.

Dans la partition que j'ai créée, tout le monde est responsable ; nous travaillons avec des outils verbaux, des termes, des formes de manipulations chorégraphiques. Nous pourrions appeler ça "des outils de montage". Ce sont des éléments très simples ayant un lien avec mon expérience du regard à travers la vidéo et avec la création d'un nouveau sens du flux du temps. Les outils verbaux utilisés sont : fin, pause, "reverse", "play", inverser, remplacer. Si vous voyez des oiseaux ensemble dans un parc, vous pouvez voir une certaine organisation du mouvement et si vous jouez avec cet esprit de montage très simple vous pouvez voir comment nous organisons les choses avec notre vision. Cette vision va au-delà de la structure elle-même. Dans la danse et l'improvisation, nous trouvons deux niveaux très importants avec lesquels nous pouvons jouer : se donner quelque chose à faire à l'intérieur de notre corps et à l'extérieur à travers l'espace et les autres. Cela fait environ dix ans que je travaille avec cette partition. L'intérieur des partitions consiste en extrapolations sur la manière dont les sens cherchent un sens. Par exemple, combien de temps faut-il pour qu'une image prenne son sens ? Si je change cette image, (*Elle se lève et vient s'asseoir plus près du public*.) combien de temps vous faudra-t-il pour réajuster ce changement d'image visuel, de température, d'attention ou de distraction, à l'intérieur de votre corps et de votre attention ? Pour moi aussi il me faut un certain temps pour réajuster ces changements d'images.

Cette étude fut un moyen très fort pour moi et mon corps pour comprendre ce qui se passe. Ce fut un énorme changement. Nous étions tellement habitués à la distance que nous ne faisons plus attention à tous les changements représentant un intérêt. Peut-être qu'en ce moment vous êtes ailleurs ou bien vous écoutez simplement ou encore vous synthétisez le temps entre

Marc et moi ; je peux interrompre ce processus et ces réajustements que nous faisons en parlant avec des phrases d'une certaine longueur et Marc avec des phrases d'une autre longueur. Peut-être n'avez-vous plus besoin d'écouter ? Vous choisissez. Maintenant je recommence.

(Elle change à nouveau de place)

Pour vous comme pour moi c'est déjà moins un changement ; la première fois que j'ai changé de place, l'expérience était plus forte. Qu'est-ce que je peux faire maintenant pour créer à nouveau un changement d'attention ? C'est cette matière que j'utilise pour construire mes partitions et pour attirer l'attention du public vers la composition et la construction, et pour provoquer leurs sens afin de créer du sens avec ce qu'il voit.

(Elle s'assoit en tournant le dos au public.)

Maintenant vous n'êtes plus là alors je n'ai plus besoin de parler. Vous avez disparu. Je peux me détendre.

C'est un exemple de processus à partir duquel je tire mes partitions et d'où j'adore observer le mouvement.

Je constate que c'est très rare d'avoir la chance d'observer le mouvement. Par exemple, tout à l'heure quand j'observais Simone, je me demandais ce qu'elle était en train de faire. Elle m'a donné beaucoup de temps pour l'observer et je me demandais si c'était du mouvement et quelles étaient les connexions entre moi et ces mouvements. Elle m'offrait toutes les lectures possibles que je pouvais avoir.

Ça suffit ?

Isabelle GINOT : Non, encore dix minutes.

Lisa NELSON : Vraiment ? Je vais demander à six personnes ayant des feuilles de papier de venir s'installer dans l'espace et de s'asseoir ensemble, ici, avec leur feuille. C'est une manifestation assez simple ; roulez vos feuilles pour vous en servir comme d'une caméra et regardez ce qui vous intéresse à travers ce rouleau de papier. Disons que vous commencez en me regardant.

(À travers le regard des six personnes assises l'une contre l'autre face au public, les rouleaux de papier suivent les mouvements de Lisa. Puis Steve vient se joindre à elle. Chacun occupe l'espace en se déplaçant à différents endroits avec différents rythmes et mouvements. Nous pouvons voir le regard de ces six personnes se porter à différents endroits à travers le mouvement des rouleaux de papier en changeant rapidement de directions afin d'avoir à chaque fois un cadre dans lequel il se passe quelque chose de nouveau.)

C'est ce qui se passe quand il arrive quelque chose de nouveau. C'est cette mobilité permettant à l'œil de changer de vision qui manque souvent dans la danse. Tout est déjà livré ; les émotions, les mouvements. Tout est fait pour dicter à l'œil ce qu'il doit regarder.

Cette démonstration est assez claire. Il y a tellement de niveaux, de désirs, de relations et de stratégies possibles dans une démonstration que je préfère ne pas les présenter dans le contexte d'un spectacle ou d'un événement particulier, mais plutôt comme un observatoire où le public peut revenir plusieurs jours de suite et devenir actif avec ses propres désirs et ses propres regards en comprenant ainsi un peu plus ce qui peut se passer à l'intérieur du corps et de l'esprit du danseur. Ce travail est plus proche d'une lecture-démonstration mais il peut utiliser parfois toute la machinerie du théâtre avec la lumière, le son "live", le son "mort", et la collaboration d'autres artistes tels que des musiciens. C'est un contexte que j'appellerais "composition improvisée". Pour d'autres formes, je ne donnerais pas ce nom là.

Steve PAXTON : Au cours de la première conférence j'ai parlé de l'autorité et de l'improvisation. Ce que nous venons de voir sont des exemples de ça : les artistes prennent leur responsabilité vis-à-vis des points de concentration de leur travail, de la façon dont fonctionnent leurs sens, tout cela permettant d'agir sur le corps de diverses manières.

Actuellement ma stratégie est d'utiliser la musique ; je travaille avec Bach et Glenn Gould.

L'autre aspect de ce travail est le sol et l'espace qui représentent nos instruments à nous tous et que nous observons de différentes manières. Je travaille dans l'espace et vous m'observez dans l'espace. Cela crée une grande différence de perspective.

Mark, peux-tu mettre la n°8 du CD ?

La nature de l'espace est ainsi faite que nous ne pouvons pas le percevoir tel qu'il est, il est trop sensible. Ce que nous pouvons voir, c'est son contenu. De mon point de vue, nous ne pourrions pas imaginer ce que serait l'espace s'il n'était pas contenu ce qui donne aux danseurs beaucoup de possibilités pour changer les situations.

(Il met la musique de Bach interprétée par Glenn Gould et improvise)

Lisa NELSON : Est-ce que tu peux répéter ce que tu disais à propos de l'espace ?

Steve PAXTON : L'espace sensible ? Nous ne pouvons pas comprendre l'espace en lui-même mais par rapport à son contenu ; je trouve que c'est un concept très bizarre de penser l'espace comme un mètre cube d'espace vide. Quand vous pensez à ce qui est en dehors d'un espace vide, est-ce que vous créez des murs ?

(Il remet la musique)

Il y a toujours l'espace, un objet dans l'espace et l'espace de l'objet qui s'inscrit comme si je pouvais y créer un souvenir. Si je me mets à un autre endroit, la trace de mon passage rend cet espace spécial. L'autre espace est celui à l'intérieur de mon corps que je déplace à l'intérieur de cet espace environnant qui retient la forme.

Dans mon imagination, je prends une partie de mon déplacement dans l'espace, ma peau par exemple, et j'assume que votre peau danse avec la mienne : le fait de créer des sensations pour ma peau et pour la vôtre vous renvoie à votre propre version de cette forme à travers votre peau.

Prenons mon squelette : je pense que votre squelette danse avec le mien. Prenons mes poumons et leurs changements à l'intérieur de mon corps ; je présume que vos poumons répondent. Il en est de même pour les accélérations de mon cœur à travers le flux du mouvement et pour mes sens.

L'impact musical devient plus long ou plus court ; plus court lorsque ma tête va vers les enceintes et plus long parce que lorsque je m'éloigne, il s'étire. Je danse avec l'effet "doppler" ce qui change le timing.

Lorsque je tourne (je pense que vous avez remarqué qu'il s'agit de mon problème intérieur), je suppose que vous voyez l'équilibre et que vous créez une relation avec ça, dans la mesure où vous pouvez suivre parce qu'il y a des fois où cela devient très détaillé et très lointain, ce sont des petits bouts d'expériences par rapport à l'espace. L'espace tourne : je suis capable de gérer ces effets en me concentrant sur la pesanteur. Chaque cellule de mon corps reconnaît la pesanteur et la gravité. Je suppose que vous voyez le jeu entre la gravité et la lévitation.

(Il danse à nouveau sur la musique)

Pause.

Isabelle GINOT : À présent nous allons rassembler quelques questions.

Dans le public : Est-ce que les émotions et les images créent le mouvement ou est-ce que le mouvement peut surgir et générer l'émotion ?

Pouvez-vous nous parler de la mémoire en relation avec l'improvisation ? Est-ce que le solo de Steve Paxton "Ash" est improvisé ? Est-ce que Simone peut décrire la partition sur laquelle elle travaille ? Est-ce qu'il existe un aspect constant dans le travail de Lisa ? Si vous avez une stratégie jusqu'où va la spontanéité dans le travail ?

Steve PAXTON : En ce qui concerne mon solo "Ash", oui il s'agit d'une improvisation.

Simone FORTI : En réponse à la question sur les images et les impulsions qui influencent le mouvement ou le contraire, je pense qu'il se passe les deux parce qu'ils se stimulent l'un et l'autre. Je ne sais pas exactement ce que vous entendez par le terme image : pour moi "image" signifie venant de mon imaginaire. Je m'intéresse à la juxtaposition entre les images provenant de mon imagination et celles que je crée dans l'espace. J'adore lorsque les deux se superposent et que vous pouvez les voir en même temps.

Lisa NELSON : En parlant des images, je peux dire quelques petites choses sur la provenance des exercices et des partitions avec lesquelles nous travaillons dans le stage, ainsi que sur l'aspect constant de mon travail. Mon observation sur le regard, voir et regarder le mouvement dans le temps et l'espace, ainsi que l'organisation et l'imagination de mon corps, ont toujours été des objets de curiosité très importants dans mon travail. Il fut un temps



où j'ai arrêté de danser pour prendre une caméra vidéo. Ce changement a créé un retour sur mon travail et a provoqué un processus de choix par rapport à mes sens. J'ai appliqué ma manière d'organiser mon corps dans l'espace et dans le temps en relation avec ce que je voyais et ce qui me touchait à travers la caméra. Tous ces accords d'émotions et de sensorialités je les ai appliqués à ma danse en rapport avec l'expérience de la vidéo, comme par exemple suivre des lignes sur le sol.

Toutes mes explorations sont des extrapolations par rapport aux expériences du cadre, et une tentative de créer du sens pour moi-même et pour quelqu'un qui bouge.

Quand je faisais ces vidéos, le montage était une expérience très physique; deux machines, deux images en même temps, bouger les bandes magnétiques à la main...

J'ai réorganisé mon système nerveux en regardant les petites unités de mouvement, jusqu'au moment où je suis parvenue à faire les mêmes changements dans mon propre corps. Je ne l'ai pas fait exprès, mais cet énorme changement dans mon système nerveux m'a aussi permis de découvrir quelque chose sur la fonction de la vision.

Steve PAXTON: Est-ce que tu es en train de dire qu'une machine t'a appris à danser?

Lisa NELSON: Ce n'était pas la machine qui m'a appris à danser mais mon interaction avec la machine.

Steve PAXTON: Tout le monde dit ça. Même les professeurs de danse disent que certains élèves créent une interaction entre eux et le mouvement. C'est quelque chose que l'on entend souvent. Est-ce que tu joues du piano Lisa?

Lisa NELSON: Oui.

Steve PAXTON: Est-ce qu'il t'a appris à jouer?

Lisa NELSON: Non mais il a changé mon corps, donc d'une certaine manière il m'a appris quelque chose. Tout cela provoque beaucoup de questions.

Isabelle GINOT: Simone, Lisa vous a posé une question au sujet de la partition que vous venez d'utiliser. Il y avait aussi une question sur l'utilisation de la mémoire dans l'improvisation.

Lisa NELSON: La mémoire est un partenaire formidable dans l'improvisation. Je pense que nous pouvons choisir quelle relation nous voulons développer dans une partition. En ce qui me concerne je traque et je crée les formes dès le départ mais par la suite je ne me souviens que de certaines formes. Steve disait souvent qu'après une performance il ne se souvenait de rien. Pendant plusieurs années j'ai cru qu'il ne se souvenait plus de rien.

Je trouvais que c'était impossible d'avoir cette opinion. Ce n'est que l'autre jour qu'il s'est corrigé en disant que ce n'était pas ça qu'il voulait dire depuis toutes ces années; tu m'as dit qu'en fait tu te souvenais de certaines choses sur le moment et que tu les oubliais par la suite.

Steve PAXTON: Je pense que ma stratégie repose sur le fait que dans n'importe quelle proposition il y a toujours un certain nombre de choix que je peux faire. Si j'en fais un, toute une autre gamme de possibilités s'offre à moi. La mémoire peut-être utilisée différemment et je pense le faire afin de savoir combien de possibilités peuvent se présenter à chaque instant pour changer la position, pour me laisser aller dans le mouvement ou l'arrêter; cela occupe la plupart de mon espace cérébral. J'ai donc peu de souvenirs de ce que je viens de faire.

Simone FORTI: J'aimerais me souvenir de ce que tu as fait quand tu as dit que tu pouvais t'inscrire dans une forme précise dans l'espace puis t'éloigner et conserver la mémoire de cette inscription.

Steve PAXTON: Je garde cette mémoire parce que si je me réfère à ce que j'ai fait tout à l'heure et que par la suite je me retrouve dans ce même espace, des souvenirs vont revenir comme une référence aux instants précédents. Mais là je parlais plutôt de la mémoire du public, d'une mémoire que nous partageons ensemble. Christina Vane, une danseuse, a dit que ce que nous donnons à faire aux spectateurs est important. Je suis parti d'une sorte de ligne de mouvement et j'ai changé de niveau pour me rappeler ce qu'il y avait dans la phrase précédente: j'ai introduit la forme d'une nouvelle manière.

Lisa NELSON: Il y a énormément de niveaux de mémoire différents. Il y a des schémas que vous utilisez pendant un an, d'autres depuis 30 ou 40 ans, et des schémas inconscients de mouvements que vous avez utilisés au début et qui restent très forts. Au moment où vous êtes en train de créer de nouvelles matières, vous reconnaissez ces schémas, vous recommencez à construire des techniques pour rompre vos schémas habituels et pour créer des relations avec la partition sur laquelle vous travaillez. Tout cela est en relation avec la mémoire.

Simone FORTI: Je vais répondre à la question de Lisa. Aujourd'hui je n'ai pas travaillé et je n'ai pas assisté à la réunion d'hier au sujet de la conférence de ce soir. En arrivant tout à l'heure, j'ai appris de nous allons faire une lecture-démonstration pendant 20 minutes et que j'étais la première. J'ai demandé à Isabelle de me poser une question.

J'ai senti que ma démonstration serait plus improvisée qu'elle ne l'est habituellement; lorsque je parle et que je réponds aux questions en étant assise je suis dans une certaine forme, pareil pour l'improvisation, mais je



n'ai pas de forme pour une lecture-démonstration alors j'ai fait un mélange. J'ai bien aimé le rythme qui s'est installé entre moi et mon traducteur. Mais je n'avais pas de partition à proposer pour approcher cette lecture-démonstration.

J'ai toujours eu foi en la transparence: je suis invitée dans cet espace de présentation, je suis moi, je donne le meilleur de moi-même et j'essaie d'atteindre quelque chose d'intéressant. Parfois quelque chose de merveilleux se passe; il s'agit en général d'une coïncidence entre les mouvements, l'environnement, les mots, un fragment d'image imaginée, la personne qui me regarde... Alors quelque chose arrive. Je peux le sentir car soudain cela devient évident. Parfois cette rencontre ne vient pas, alors je fais quelque chose. J'aime les mouvements qui sont comme l'argile; je mets l'argile-sur un canevas, nous pouvons voir l'argile et les fibres du canevas, et finalement quelque chose apparaît. C'est ma partition.

Dans le public: Avez-vous déjà dansé tous les trois ensemble et si oui, pouvez-vous nous parler de cette expérience?

Lisa NELSON: Je pense que nous n'avons jamais dansé tous les trois ensemble.

Steve PAXTON: Socialement, si. C'était bien.

Simone FORTI: Steve et Lisa ont beaucoup dansé ensemble, Lisa et moi aussi mais je n'ai dansé qu'une seule fois avec Steve.

Steve PAXTON: Oui, il y a peu de temps. Quand votre expérience avec quelqu'un remonte à 30 ou 40 ans en arrière, il existe de multiples façons d'entrer en interaction avec cette personne.

Lisa NELSON: La semaine prochaine, Steve et moi-même allons danser un duo* que nous avons créé il y a une vingtaine d'années, en 1979, et que nous dansons encore régulièrement; la dernière fois remonte à trois ans environ. C'est une danse qui n'existe que pour le spectacle.

Mark TOMPKINS: Ce n'est pas vrai.

Lisa NELSON: Est-ce que nous avons déjà eu une répétition ensemble?

Mark TOMPKINS: Oui.

Steve PAXTON: Je peux vous dire que cette danse existe aussi en répétition, mais ces répétitions sont très différentes du spectacle.

Lisa NELSON: Et les deux sont également très intéressants. Les répétitions sont habituellement meilleures que les performances.

Mark TOMPKINS: C'est vrai.

Lisa NELSON: C'est peut-être pour ça que nous ne répétons pas, pour ne faire que des spectacles. Je me souviens d'une performance qui illustre parfaitement bien le dilemme de ce que peut être l'improvisation en

spectacle: il y a plusieurs années, Steve et moi interprétions ce duo. Nous utilisions un CD (dans ce spectacle la musique est très importante). Le CD a commencé à sauter après trois ou quatre minutes de représentation. Nous avons mis du temps à réaliser cela quand le producteur est parti chercher un autre CD. La question était de savoir si nous continuions le spectacle ou non. C'était comme si le personnage central de l'histoire était absent. Le public était très enthousiaste. Il disait que nous pouvions improviser. Ils ont pris le script de l'opéra, nous avons lu certaines parties et ils en ont lu d'autres. J'ai détesté cette expérience parce que c'était contre tous mes instincts et contre toutes mes idées. Il fallait que je montre quelque chose et certaines personnes étaient ravies de me voir en train d'essayer de survivre.

Steve PAXTON: Je n'aimais pas ma coupe de cheveux mais j'aimais assez bien la situation. Nous avons créé une situation théâtrale entre nous et les spectateurs dans laquelle nous savions ce qu'allait dire le spectateur mais où nous ignorions quand ou comment ils allaient se manifester.

Lisa NELSON: Steve connaissait la partition. Moi, je n'écoute jamais les paroles et je ne connaissais pas la partition.

Steve PAXTON: À la fin elle ne se souvient que de ce qu'elle a dansé.

Lisa NELSON: C'est parce que je n'entends pas les mots.

Steve PAXTON: Une dernière chose au sujet de la mémoire: je dois avoir une mémoire de ce que je fais parce que j'essaie de ne pas le répéter. Cela me donne la possibilité de faire pas mal de choses. C'est pourquoi j'essaie d'avoir un sens de ce que j'ai déjà fait. Ceci suggère que la mémoire existe à des niveaux plus ou moins précis.

Dans le public: Dans votre enseignement, quelle est la relation avec la musique?

Lisa NELSON: Cela dépend de la situation. Parfois il faut enlever cet élément qui nous entraîne afin de pouvoir créer d'autres cartes à l'intérieur du corps, surtout au début.

Simone FORTI: Parfois j'invite un musicien à venir participer à un cours; je trouve que cela devient alors un travail sur la recherche du silence et de l'immobilité. La situation devient très complexe et il faut que les uns et les autres se laissent la place. Je travaille plus souvent avec un musicien lors des performances que dans mon enseignement. Lorsque je ne danse pas, j'aime écouter les musiciens et percevoir les matières avec lesquelles ils travaillent lorsqu'ils improvisent. J'aime aussi lorsqu'ils me regardent et qu'ils voient avec quelles matières je peux travailler. Puis nous voyons comment nous pouvons travailler ensemble. J'aime utiliser cette analogie de comportement entre plusieurs personnes dans une maison; parfois nous discutons ensemble, parfois je fais la vaisselle pendant que les autres lisent.



Nous sentons la présence des uns et des autres dans la maison et cela agit sur nous. Nous nous laissons la place et peut-être même qu'à certains moments nous nous embrassons et nous nous quittons.

Steve PAXTON: Je pense que la musique est extrêmement utile pour distraire la pensée du corps du danseur.

Dans le public: Est-ce qu'il est possible de faire un stage d'improvisation en travaillant avec un violon?

Lisa NELSON: Pourquoi pas?

Steve PAXTON: Avec un violon dans une main et l'archet dans l'autre?

Public: Oui.

Steve PAXTON: Avec la résine pour l'archet?

Public: Oui.

Steve PAXTON: Est-ce que l'archet touchera les cordes du violon?

Public: Oui.

Steve PAXTON: Quel est le genre de stage d'improvisation auquel vous voulez participer? Un stage de danse?

Public: Oui.

Lisa NELSON: Pourquoi pas? Il y en a qui viennent en chaises roulantes.

Mark TOMPKINS: Pour information, cette question a déjà été posée pendant les auditions lorsqu'un musicien est venu avec sa contrebasse. Je lui ai dit que s'il pensait venir tous les jours avec sa contrebasse il ne pouvait pas parce que ce stage s'adressait à des gens qui voulaient utiliser l'instrument de leur corps et non pas un instrument qui se projette en dehors du corps. Il a décidé qu'il ne voulait pas venir au stage sans son instrument.

Lisa NELSON: Il y a beaucoup de stages possibles qui permettent de travailler dans ce sens.

Simone FORTI: Dans une autre situation cela pourrait très bien fonctionner mais il faudrait être préparé à ne pas jouer tout le temps.

Steve PAXTON: Et il faudrait être prêt pour le moment où vous allez jouer.

Dans le public: Quelle est la différence entre le processus et le produit et est-ce que certains éléments du processus peuvent être utilisés et montrés comme un produit?

Lisa NELSON: Beaucoup des partitions que j'utilise au cours de mes recherches sont recadrées pour les performances.

Simone FORTI: Une partie importante de mes processus vient du jardinage. À présent que je ne vis plus à la campagne et que je n'ai plus de

jardin, je travaille dans le jardin botanique de Los Angeles. Beaucoup de mes mouvements viennent de l'acte de couper les buissons et les arbres. En spectacle, je ne reprends pas ces mouvements, mais l'énergie dans le corps vient de là. C'est donc assez différent.

Steve PAXTON: Parce que mes processus prennent environ une dizaine d'années pour se construire, mon "produit" comme vous l'appellez, représente la possibilité d'arrêter le processus et de dire ce que je suis en train de faire dans l'instant. Je pense que cela représente pour moi la partie la plus intéressante de ce que je fais.

Simone FORTI: Je voudrais ajouter quelque chose parce que je pense que cette question a un rapport avec l'enseignement et l'apprentissage.

Vous pouvez expérimenter certaines matières, certaines manières de bouger. Vous serez peut-être très intéressé par la course et vous pourrez courir jusqu'en haut de la montagne et redescendre, ou bien courir dans les vagues, dans un studio, vous pouvez courir et vous arrêter, courir et vous arrêter, courir et rouler, courir et rouler...

Il est probable que lorsque vous ferez quelque chose vous aurez à intégrer d'autres formes poétiques, d'autres consciences pour cadrer la matière. Tout le monde peut ne pas être d'accord avec ce que vous faites mais en règle générale il faut cadrer sa matière.

Il est donc important de prendre la responsabilité de faire quelque chose même si vous improvisez. Faire quelque chose.

Lisa NELSON: En tant qu'improvisateur, savoir ce que l'improvisation sera, dans quel cadre elle se déroulera (que vous l'aimiez ou pas), la surface sur laquelle vous allez travailler, la couleur de l'espace, combien de temps les gens sont assis avant que vous commenciez, toutes les choses que vous pouvez connaître au préalable, font parties intégrantes de la matière qui forme la partition. C'est la même chose lorsque vous avez quelque chose de structuré que vous devez l'organiser dans l'espace.

Fin de la troisième conférence.

* "PART" duo improvisé de Steve Paxton et Lisa Nelson