

ON THE EDGE⁴

QUATRIÈME CONFÉRENCE DANS LE CADRE DU FESTIVAL ON THE EDGE (PARIS, NOVEMBRE 1998)
TRANSDISCIPLINARITÉ : L'IMPROVISATION EN RELATION AVEC LA MUSIQUE, LA LUMIÈRE, LES ARTS PLASTIQUES.

PHOTOGRAPHIES © FIORA BEMPORAD / PER MORTEN / UTE LOHLMANN / BILL ARNOLD /
RETRANSCRIPTION RÉALISÉE PAR ALEXANDRA BAUDELLOT



Steve Paxton & Lisa Nelson in "M RT" copenhagen, 1996

Mark TOMPKINS: Bienvenue à cette quatrième et dernière conférence du festival "On The Edge". Avant de commencer, je voudrais vous présenter Patricia Brouilly du CND qui va nous dire quelques mots, Isabelle Ginot, conférencière des quatre conférences qui se sont déroulées dans le cadre du festival "On The Edge", Aat Hougee, notre invitée d'aujourd'hui et directeur de l'EDDC⁽¹⁾, Mark Tompkins, traducteur.

Patricia BROUILLY: Je souhaitais simplement vous rappeler que cette conférence clôt un événement ayant pour thème "la proposition instantanée" et qui a pu exister grâce à l'imagination de Mark Tompkins et aux efforts du Centre National de la Danse.

Un stage de trois semaines avec 48 danseurs s'est déroulé lors de ce festival ainsi que cinq jours de master class.

Le thème de la conférence de ce soir porte sur la transdisciplinarité de l'improvisation en relation avec la lumière, la musique, les arts plastiques... Bienvenue donc à David Zambrano, Alain de Cheveigné, João Fiadeiro, Andrew Fifield, Marco Franco, Svante Grogan, Julen Hamilton, Bruno Moinard, Vera Mantero, Carme Renalias, Nuno Rebelo, Frans Poelstra, Pascal Queneau, Steve Paxton et Lisa Nelson.

Aat HOUGEE: J'ai visionné récemment une ancienne vidéo en noir et blanc d'une improvisation enregistrée à Amsterdam en 1983. En regardant cette vidéo et en me souvenant d'avoir vécu l'instant de cette expérience, j'ai commencé à me demander quelles pouvaient être les différences entre l'expérience que j'ai eue il y a 16 ans et celle que je peux avoir lorsque je regarde une improvisation 16 ans plus tard.

J'ai visionné cette cassette plusieurs fois et j'ai commencé à regarder le vocabulaire des mouvements utilisés par les danseurs, les mécanismes d'actions et de réactions entre eux, les réactions du public en train de les regarder, et j'ai essayé de les comparer avec les improvisations que j'ai vues cette année. Je me suis rendu compte que cette improvisation enregistrée il y a 16 ans était très similaire aux improvisations que j'ai vues récemment. J'ai plusieurs possibilités pour continuer cette lecture. La première est que l'improvisation est un format de performance défini par un vocabulaire, un contenu et une structure spécifiques. Ceux qui pratiquent l'improvisation s'améliorent en utilisant ce vocabulaire, ce contenu et cette structure. Un bon improvisateur est celui qui est capable d'atteindre une liberté maximale à l'intérieur de ce cadre. J'ai vu récemment ce que l'on appelle "une improvisation ouverte". Un des participants était un improvisateur très connu ayant beaucoup de connaissances et de grandes compétences. À un moment donné un danseur classique a sauté sur la scène; c'était une entrée à la fois osée et élégante. Dans la discussion qui a suivi, cet improvisateur connu et expérimenté accusait ce danseur classique d'avoir un comportement irresponsable et dangereux. Cet exemple m'a montré que l'idée d'ouverture en improvisation semblait être déplacée; le danseur classique avait brisé les codes et le terme d'ouverture semblait signifier que tout est possible à l'intérieur des définitions des codes dont nous sommes supposés avoir conscience. La similarité entre l'improvisation que j'ai vue sur la vidéo et celle que j'ai vue récemment sur scène m'a fait penser à autre chose: lorsque nous voyons un travail écrit remontant à une quinzaine d'années, nous avons la possibilité de réagir de deux manières différentes. La première est qu'il s'agit d'un bon travail qui tient toujours la route ou la deuxième, que ce travail n'a plus rien à voir avec notre époque. Dans les deux cas nous pouvons réaliser que le travail est connecté à son époque et que personne ne peut faire aujourd'hui un travail similaire à celui d'une autre époque.

Avons-nous le courage de dire la même chose à propos de l'improvisation? Les paramètres qui définissent l'improvisation que j'ai vue sur la vidéo ont probablement été développés à la fin des années 60, début des années 70. Est-ce que ces paramètres ont changé ou est-ce que nous avons pratiqué l'improvisation en utilisant les mêmes pour créer des formes qui se donneraient à voir par un public qui commence enfin à comprendre ce qui s'est passé il y a si longtemps? Si c'était le cas je pense que ce serait une manière tout à fait acceptable de travailler l'improvisation mais j'espère que ce n'est pas la seule. Il y a quelques années lorsque j'ai fait une lecture à Paris, une femme dans le public a répondu à mon texte en me disant que l'improvisation était un acte social permettant de partager ensemble de bons moments. Elle avait probablement raison mais elle a oublié une chose: pour pouvoir être un phénomène social, tous les participants, les danseurs



aussi bien que le public, doivent être d'accord avec les paramètres qui définissent l'improvisation. S'ils le sont, cela créera probablement une situation assez fermée, difficilement accessible par ceux qui ont un autre point de vue. Ceci m'amène à ma deuxième option: voir l'improvisation comme un outil permettant aux artistes d'utiliser leur intuition et leur compétence pour chercher de nouvelles possibilités. Si l'improvisation veut être utilisée dans le cadre de cette proposition il sera crucial de défendre différents paramètres à différents moments. En 1985 j'ai organisé un festival d'improvisation dans notre école à Amsterdam¹. Un des points étudiés était que l'improvisation devait traiter des questions et non des réponses. Une des questions majeures était: "pourquoi improvisons-nous en 1985?". La raison de cette question n'était pas de trouver une réponse mais d'être conscient de ce que nous pensions être la nature de l'improvisation, et la nécessité de pouvoir questionner à n'importe quel moment les éléments qui définissent notre manière de penser, d'agir et de sentir. Il est possible que les improvisations que j'ai vues récemment soient un contenant à l'intérieur duquel se trouvent des questions actuelles autres que celles formulées en 1985. Peut-être, mais j'ai l'impression qu'il s'agit d'un ordre similaire bien emballé qui le rend plus sophistiqué, et que les rencontres que nous faisons ne sont pas si différentes. Je ne prétends pas connaître la réponse à la question de savoir pourquoi nous improvisons en 1998. Tout ce que je peux faire c'est essayer de définir certains paramètres qui pourraient être importants à notre époque dans ce processus de changements continus que l'improvisation devrait servir.

J'aimerais appeler le premier paramètre "l'état d'improvisation et le mode d'improvisation". Je vois le mode d'improvisation comme une situation où les décisions des danseurs sont définies par la mémoire d'un vocabulaire et d'actions familiers. Dans ce sens, la mémoire peut être les actions et le vocabulaire dont nous avons déjà eu l'expérience, ou les actions et le vocabu-



laire appartenant à un certain ordre. Dans l'état d'improvisation, le performer tente de se déconnecter de son cadre de référence familier, de ce fait ses décisions peuvent le mener vers des territoires inconnus. Il est évident que personne n'est capable de se déconnecter totalement de ce qu'il connaît. Cette capacité créerait probablement un état d'illumination dépassant toutes formes de performances que nous serions capables de regarder. Mais il serait possible de donner une valeur à chaque décision : c'est ce que j'appellerais "l'échelle personnelle de valeur". Je vois cette échelle personnelle de valeur comme une sorte de thermomètre où chaque impulsion évoluerait du 1 en bas de l'échelle jusqu'au 100 en haut : le bas de l'échelle représenterait une décision complètement basée sur des schémas habituels, et le haut une décision n'ayant aucun élément reconnaissable. Le performer doit décider quel point son impulsion a atteint pour rendre valable son action. J'utilise le mot "personnel" puisqu'il n'y a pas de critère absolu et parce que chaque artiste impliqué dans son travail doit analyser et définir son propre système de valeur. Bien sûr, un tel processus peut facilement amener vers un état d'inertie. Aucune option choisie ne peut atteindre le niveau de départ et aucune impulsion ne peut dépasser le point d'importance minimale. Lors d'un stage d'improvisation, quand j'ai parlé de cette échelle personnelle de valeur, quelqu'un m'a fait remarquer qu'une telle attitude de jugement aurait pour conséquence d'éloigner l'improvisation de la spontanéité.

Je suis d'accord, mais lorsqu'un improvisateur décide qu'aucune de ses impulsions ne le mènera vers un territoire inconnu, la question est de savoir si cette impulsion vaut alors la peine d'être exécutée, sauf si sa valeur de divertissement ou ses références à un format d'improvisation connu sont vues comme étant plus importantes que la création vivante d'une pensée originale et possible.

Steve PAXTON : Si nous revenons à cette histoire du danseur classique sautant sur scène et critiqué par l'improvisateur, est-ce que Aat peut aller plus loin en décrivant la façon dont le danseur classique a atterri sur le plateau ?

Aat HOUGEE : Je ne crois pas avoir vu l'atterrissage mais il est possible que cela pouvait être considéré comme quelque chose de dangereux par l'improvisateur.

Steve PAXTON : Et quel genre d'atterrissage as-tu vu ?

Aat HOUGEE : J'ai vu le saut et il est vrai qu'il y avait sûrement un danger pour les genoux.

Steve PAXTON : Est-ce que cela signifie qu'il peut y avoir une sécurité et un danger pour le corps ?

Aat HOUGEE : Je pense qu'il s'agissait de ça en partie mais l'émotion qui en découlait m'indiquait qu'il y avait plus que cela.

Steve PAXTON : Je pense que voir quelqu'un exécuter un saut magnifique qui peut lui détruire les genoux peut générer une extrême émotion. Je me souviens des débuts de Noureev à l'Opéra de New York ; il était fantastique dans les airs et ses atterrissages étaient détestables pour ses genoux. Je n'arrivais pas à regarder le spectacle. Mon opinion est qu'il faisait des suggestions pour les danseurs classiques.

Aat HOUGEE : En théorie je pense que oui mais je pense qu'être dans cette situation à ce moment-là provoque quelque chose de plus.

Le creux. Beaucoup d'improvisations que j'ai vues autrefois semblaient avoir une structure spécifique. Elles commençaient avec une recherche suivie d'une action qui semblait se connecter et fonctionner, et après ça une section où il ne se passait pas grand chose. Cette structure en vague se répétait plusieurs fois selon la durée du spectacle. Pour moi en tant que spectateur, cette phase de l'improvisation dans laquelle il ne se passait pas grand chose était souvent ennuyeuse. Nous n'avons pas l'habitude de voir sur scène des performances qui ignorent ce qui est en train de se faire. La plupart des improvisations que j'ai vues plus récemment n'avaient plus de structure, en tout cas ce n'était pas visible pour moi. Parfois la recherche de départ existait encore ainsi que la phase où tout semblait fonctionner, mais ce qu'il manquait était ce que j'appelle "le creux", cette phase à l'intérieur de l'improvisation où l'effet d'une impulsion a pris fin et où tout le

monde semble chercher un autre commencement. – “Et alors?” pourrions-nous penser, “une telle performance est certainement plus divertissante que de regarder des danseurs complètement perdus”.

Mais le creux est peut-être la partie la plus importante de l'improvisation; il est ce moment où ne pas savoir donne au performer l'opportunité de trouver de nouvelles entrées et, s'il est nécessaire, de quitter le mode d'improvisation pour chercher un état d'improvisation.

Je suppose que ce qui s'est passé c'est qu'une génération de danseurs est devenue tellement compétente en improvisation qu'elle est aujourd'hui capable de couvrir le creux avec des solutions qui fonctionnent. Autrefois la plupart des improvisations se déroulaient dans des lieux et dans des situations informelles et le public partageait souvent l'idéologie des performers. Je ne pense pas que ces spectateurs aimaient cette phase du creux mais ils l'acceptaient comme un phénomène typique du travail d'improvisation. Depuis plusieurs années les performances d'improvisation sont de mieux en mieux acceptées; la plupart des festivals programme au moins une soirée d'improvisation et les chorégraphes n'ont plus à se cacher du fait que l'improvisation fait partie de leur travail. L'autre aspect est que des improvisateurs confrontés à cette situation utilisent leurs compétences pour créer des performances qui peuvent être vues et appréciées par un public ayant l'habitude de regarder “un produit” et non pas un processus de recherche en train de chercher, trouver et se perdre.

Je me rends compte que les performances improvisées qui ignorent le creux ont toujours une qualité différente d'une chorégraphie écrite, et pour cette raison il est très important qu'elles aient lieu.

D'un autre côté, redonner de la valeur au creux et informer le public de son importance permettraient au performer d'utiliser sa méconnaissance comme un point de départ pour trouver des solutions différentes. Mais je dois poser cette question: si le creux est devenu important, est-ce qu'il est critiquable de faire semblant d'être perdu tout comme autrefois les performers faisaient semblant d'être à l'apogée de la situation?

Comme troisième paramètre, je voudrais introduire l'idée de diversité et de cohérence. La plupart des improvisations que j'ai vues dans le passé semblaient être définies par une idéologie partagée. Cette idéologie définissait la majorité des actions qui avaient lieu. Cela ne signifiait pas que les paramètres idéologiques étaient visibles et consciemment partagés par tous les participants, mais je pense qu'à ce moment-là l'improvisation était perçue comme une prise de position artistique et sociale incluant des valeurs qui exprimaient l'insatisfaction avec ce qui se passait dans le courant dominant de la danse. Il est toujours possible de constituer un groupe de personnes qui partagerait les mêmes idées mais, alors que leur travail commun serait encore défini par une idéologie partagée où les résultats, les formes et les structures naîtraient de cette pensée commune, les spectateurs d'aujourd'hui ne partageraient certainement pas cette idéologie. En fait nous ne vivons plus dans une société proclamant une seule idéologie comme étant une vérité révélée. Nous avons réalisé que plusieurs visions peuvent coexister. En fait, une idéologie qui clame la vérité ne peut survivre que si elle s'enferme dans un système clos de croyances. En terme d'improvisation cela signifie que ce qui serait défini comme représentant la liberté et la libération doit être redéfini dans le cadre d'une configuration plus éclectique; des concepts

comme “ouvert” ou “libre”, autrefois clairs pour tous les danseurs et les improvisateurs, ne sont plus utilisés dans leur sens originel. C'était peut-être une erreur de langage mais lors d'un cours d'improvisation enseigné dans notre école, le professeur dit à un des étudiants “Nous ne faisons pas cela.”

C'était probablement quelque chose qui n'aurait pas été dit autrefois, non pas parce qu'il n'y avait rien que l'on ne puisse pas faire, mais parce qu'à cause de cette idéologie partagée les paramètres étaient connus par tous les participants. Si l'idéologie commune n'est plus la base des processus d'improvisation et si nous ne voulons pas qu'une forme d'improvisation prenne le pas sur une autre, nous avons besoin d'un autre concept. Je pense que l'idée de la diversité et de la cohérence pourrait jouer ce rôle: la diversité pourrait être une idée importante exprimant les différences de visions, de vocabulaires, d'idées et de comportements des uns avec les autres lors d'une performance, et la cohérence serait la responsabilité de l'individu à donner un sens cohérent sans le définir dans un système clos de croyances. Peut-être que l'utilisation de ce concept amènerait vers un format de performances qui ne serait pas très lisse mais qui causerait une diversité qui redéfinirait les relations dans l'improvisation.

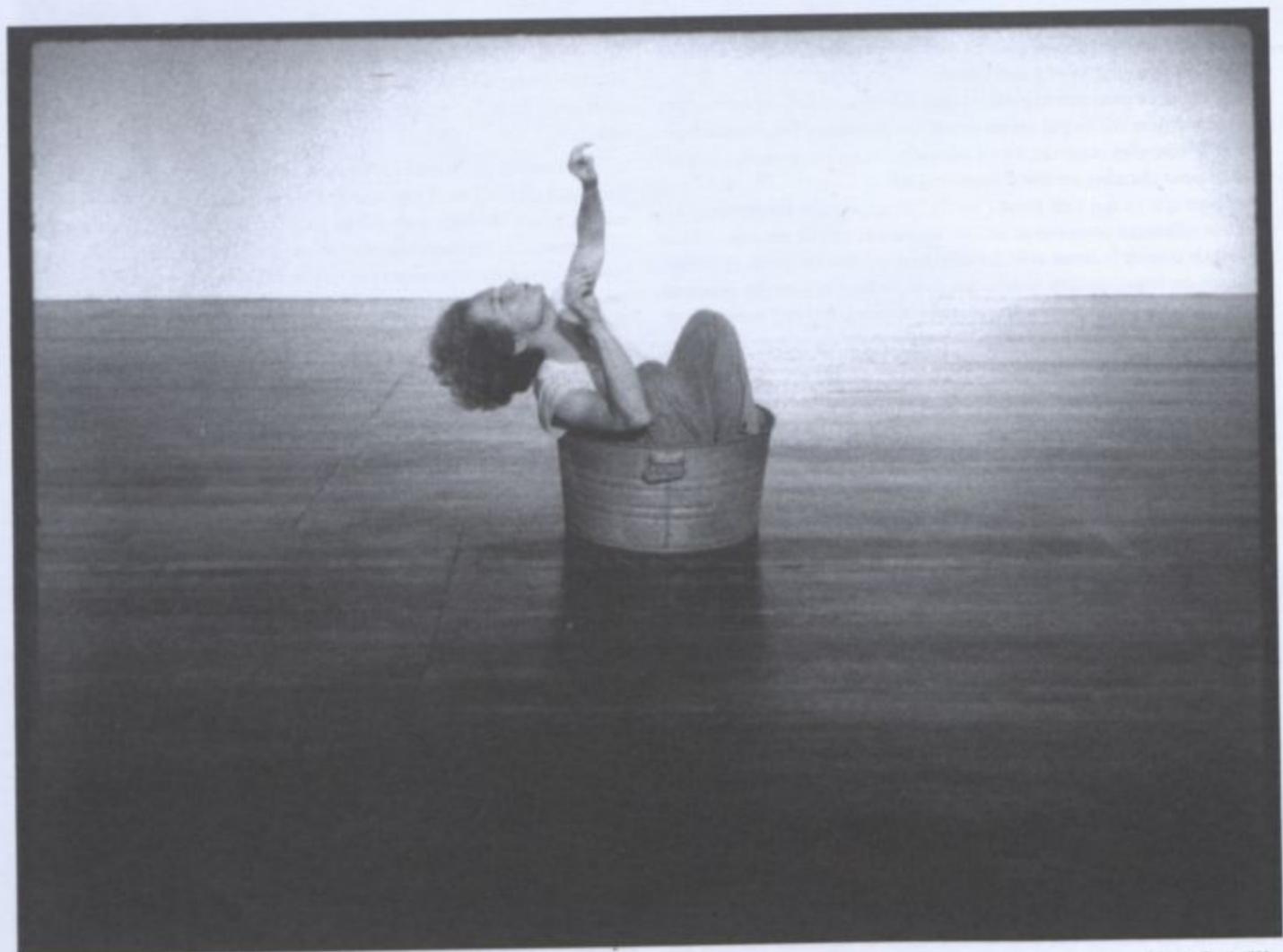
Du point de vue du public, ce ne serait peut-être pas une bonne chose de changer les paramètres de l'improvisation dans un format de performance, juste au moment où l'improvisation commence à avoir une certaine reconnaissance de la part des organisateurs et des spectateurs.

Pendant un certain temps dans notre école, il semblait y avoir une distinction très claire entre les improvisateurs et les non-improvisateurs. J'ai essayé de découvrir pourquoi il y avait cette distinction; il s'est trouvé que les non-improvisateurs n'étaient pas du tout de non-improvisateurs mais des danseurs qui avaient des difficultés avec les paramètres dominants de l'improvisation. Ils voulaient improviser sans utiliser les concepts qui avaient défini l'improvisation jusqu'à présent dans notre école. Nous voudrions que l'improvisation soit un format ouvert accessible à tous les artistes qui s'intéressent à l'exploration de nouveaux territoires et pas seulement à ceux qui partagent les mêmes systèmes de croyances. Nous voulons aussi que les spectateurs soient prêts à partager cette expérience: même si les codifications de l'improvisation ont aidé à rendre le travail plus accessible, dès lors que nous changeons les paramètres nous aurons à nouveau besoin d'un public qui soit prêt à accepter le non-savoir comme un aspect crucial de la performance. En tant que public nous devons nous poser la même question “Pourquoi regardons-nous l'improvisation?”, mais les réponses à cette question ne pourront pas être définies en terme de résultats spécifiques. En regardant l'improvisation, il serait intéressant de voir les danseurs utiliser aussi bien leurs connaissances et la mémoire de ce qu'ils ont fait précédemment, que leurs capacités et leurs acquis physiques, créatifs et sociaux pour accéder à des lieux inconnus. Pour le public, être témoin d'un moment aussi unique où beaucoup de tentatives ne réussiront pas forcément, demande pour pouvoir l'apprécier, ou du moins l'accepter, une volonté, une responsabilité vis-à-vis de ce qu'il voit, pense et ressent. Quand les performers parviennent à changer les paramètres, ils ne sont pas les seuls responsables des résultats: ils auront besoin d'un public composé d'individus qui auront la capacité de composer leur propre performance à partir de la matière



Steve Paxton & Mark Tompkins





Simone Fiori, 1995

donnée à voir sur scène. L'état d'improvisation, l'échelle personnelle de valeurs, le creux et l'idée de la diversité et de la cohérence, sont connectés avec l'idée de la perception multiple, et de la liberté et du devoir pour chaque membre du public à faire des choix individuels au lieu d'attendre des performers qu'ils fassent ces choix pour eux.

Mark TOMPKINS: Si vous avez des questions ou des réactions que vous voulez partager, c'est le moment.

Dans le public: Il existe un vieux proverbe indien disant que pour comprendre l'océan il faut goûter les statues de sel mais le paradoxe est que lorsque l'on goûte une statue de sel, elle disparaît et se fond dans l'océan.

Mark TOMPKINS: D'autres questions ou observations?

Steve PAXTON: "Comme troisième paramètre, je voudrais introduire l'idée de diversité et de cohérence. La plupart des improvisations que j'ai vues dans le passé semblait être définie par une idéologie partagée." Ce qu'il croyait être l'évidence d'une première idéologie n'était en fait qu'une demi-évidence.

"L'idéologie partagée" ne signifiait pas que tous les paramètres idéologiques étaient visibles pour tous les participants, mais qu'à cette époque l'improvisation en tant que telle était vue comme une prise de position artistique et sociale incluant des valeurs qui exprimaient notre insatisfaction avec ce qui se passait dans le courant dominant de la danse. Je me demande ce que nous avons si nous exprimons de la satisfaction avec la danse dominante et jusqu'à quel point la société peut bouger si la satisfaction est exprimée dans l'improvisation?

Le deuxième paramètre, le creux: cette idée de transmettre votre ignorance du lieu où vous vous trouvez à travers une activité ennuyeuse me semble être une supposition. Si une performance n'avait pas le creux, la supposition serait que le performer ne serait pas en train d'improviser assez profon-

dément. "Des concepts comme "ouvert" ou "libre", autrefois clairs pour tous les danseurs et les improvisateurs ne sont plus utilisés dans leur sens originel". Est-ce que le sens de ces mots était vraiment clair? C'est un peu comme l'improvisation, sa signification n'est pas très claire, et c'est parce qu'elle n'est pas claire (unclear) qu'elle est utile.

Marco FRANCO: C'est pour cela que tout est possible.

Julyen HAMILTON: Pourrais-tu redire "unclear"?

Steve PAXTON: Unclear.

Julyen HAMILTON: "Unclear" ou "and clear"?

Aat HOUGEE: Oui je m'excuse, je l'ai écrit en lettre capitale alors s'il y a une erreur...

Steve PAXTON: Nous te devons des excuses Julyen.

Julyen HAMILTON: Oui je sais, c'est une formalité sociale des années 40, 50, 60, 70, 80, 90, mais je voudrais une réponse à propos du "un" ou du "and".

Steve PAXTON: Est-ce que tu peux le resituer dans son contexte?

Julyen HAMILTON: "...c'est parce qu'elle n'est pas claire qu'elle est utile"

Steve PAXTON: Unclear. U.N.C.L.E.A.R. Unclear

Julyen HAMILTON: OK, maintenant je l'ai.

Marco FRANCO: Je disais donc que tout est possible, même manger un mur: tu casses le mur en plusieurs morceaux, tu détruis tout et tu utilises la poudre du mur en la mélangeant à la nourriture d'un bébé que tu nourris avec cette mixture. Quand il aura 42 ans, il aura fini de manger le mur. Voilà.

Dans le public: Pourquoi y a-t-il plus d'hommes qui improvisent que de femmes?

Aat HOUGEE: C'est un problème que nous n'ayons pas parlé de l'égalité des sexes pendant tout le déroulement du festival. Pourquoi y a-t-il une telle majorité d'hommes dans ce festival? Est-ce que c'est parce que les hommes sont de meilleurs improvisateurs que les femmes?

Mark TOMPKINS: C'est une bonne question mais ce serait trop long d'expliquer ce soir. Ma réponse serait non mais je développerais longtemps dessus.

Lisa NELSON: Depuis ces 15 dernières minutes, il se passe quelque chose d'assez surréaliste. C'est un genre très spécifique d'improvisation en spectacle et qui n'apparaît pas du tout sur la vidéo de tout à l'heure. Je sais que vous avez vu énormément de différents genres d'improvisations et il me semble que pendant cette lecture vous avez utilisé le mot "improvisation" en couvrant tous les genres imaginables.

Mais vous avez aussi parlé d'improvisation ouverte et dans l'instant, qui représente selon moi une partition très spécifique qui aurait probablement les mêmes résultats avec des vocabulaires différents ou identiques. C'est parce que vous n'avez pas identifié le genre d'improvisation dont vous parlez que je me suis posé la question de savoir pourquoi vous n'avez pas été plus précis. Je pense qu'il s'agit d'un choix.

Aat HOUGEE: Je pense que je n'écrivais pas avec une certaine idée d'improvisation mais plutôt avec cette idée plus générale que la tradition de l'improvisation a créé non pas une seule mais plusieurs formes qui n'ont pas forcément une esthétique commune mais des problèmes similaires.

Lisa NELSON: L'application de ces théories est-elle possible pour toutes les formes d'improvisations?

Aat HOUGEE: Le problème avec les théories c'est qu'il existe toujours des exemples pour les détruire. Je travaille dans l'enseignement et au sein de cet enseignement je crée des programmes, donc je dois essayer d'extraire ce qui se passe des expériences auxquelles j'assiste depuis longtemps. Je peux dire qu'il ne se passe rien et que tout va bien mais je pense qu'il faut prendre des décisions pour développer quelque chose. Je voudrais également dire que l'improvisation en solo est très différente parce que dans ce cas, l'interaction sociale ne joue pas de rôle.

Dans le public: je voudrais savoir qui sont les personnes qui improvisent ce soir et quels sont leurs noms?

Aat HOUGEE: J'ai pensé à le faire et je ne l'ai pas fait, je m'en excuse.

Dans le public: Il est très important d'être spécifique lorsque vous parlez de l'improvisation.

Steve PAXTON: Qui a dit ça? Est-ce que vous connaissez quelque chose que nous ne connaissons pas? Vous connaissez quelque chose de spécifique?

Public: Je vous connais un peu.

Steve PAXTON: Il se passe quelque chose de spécifique là-bas! Quel soulagement après toutes ces années de voir mes réponses disparaître en questions en voyant les formes se rétrécir jusqu'à l'état d'embryon pour resurgir à nouveau, d'avoir vu ce que l'on appelle "le facteur social". Voyant les temps changer, que la société dans laquelle j'ai commencé la danse a disparu et que la société dans laquelle nous nous trouvons est en train de disparaître, que nos pensées mourront avec nous, que la danse que nous avons dansée a déjà disparu, je suis heureux de savoir qu'il y a quelque chose de spécifique dans ce que nous faisons.

Depuis John Cage, nous, les performers, avons réussi à éradiquer la philosophie et la pensée sachant que le public allait prendre ses propres responsabilités, chacun à des endroits différents de l'univers, pour partager à égalité ce qu'est la création de l'art. Nous n'avons même plus besoin de nous penser en temps qu'êtres humains mais comme des animaux capables de vous stimuler. Nous ne reconnaissons rien au-delà des années 60, limite ultime que nous soyons capables de considérer par rapport à l'improvisation. La raison pour laquelle j'ai posé cette question sur le danseur classique, c'est parce que cela représente plus que la confrontation entre deux types, deux philosophies de la danse, cela ouvre la porte sur le fait que le corps a une logique et une raison que nous percevons en tant qu'être humain, et que nous cherchons à comprendre comment vivre dans le corps que nous avons à l'intérieur d'une société urbaine, ce corps assis sans bouger depuis deux heures nous regardant, nous les artistes.

Si j'adore être un animal, je n'aime pas être censuré ce qui signifie peut-être que je me sens humain et que c'est peut-être pour ça que je danse, parce que je sens que la vie urbaine a censuré mon corps; être civilisé c'est être censuré, mais c'est aussi la source des formes de danses et d'improvisations. C'est de la médecine pour notre système nerveux détruit par une civilisation qui produit le langage et la pensée.

Dans cette période de travail nous avons touché un problème non pas d'idéologie fermée mais d'ouverture de la connaissance de la danse dans le corps: la seule approche globale que nous utilisons à présent est celle utilisée pour la mosaïque, la mosaïque de tous les systèmes corporels.

Avec le développement de l'enfant qui traverse ces phases naturelles dans lesquelles le mouvement est une pensée courante permettant de structurer certaines parties du cerveau, créant ainsi la maturité si tout va bien, à travers cette longue et dangereuse période de l'adolescence où la répression est imposée aux étudiants en les obligeant à rester assis dans des chaises, s'il est vrai qu'il y a une connexion entre le développement du corps et de l'esprit, est-ce que cela ne suggère pas que notre système d'éducation ne peut pas fonctionner? C'est une bonne question, non? D'autres questions?

Dans le public: Je voudrais revenir à cette question de la civilisation qui nous censure. Est-ce que c'est important la civilisation? Peut-être que c'est important de la quitter un peu pour écouter, ce qui est très important dans l'improvisation. Peut-être que l'improvisation est une forme civilisée d'expression?

Aat HOUGEE: Je crois que vous avez raison.

Mark TOMPKINS: Nous devons nous arrêter là. Merci d'être venus.

Fin de la quatrième conférence.

1 - European Dance Development Center à Arnhem/Düsseldorf
1 - SNDD (School for New Dance Department)