

**STEVE PAXTON**

**Sélection de textes  
publiés dans *Contact Quarterly*  
(1972-1982)**

**traduit de l'américain par Romain Bigé**

**L'œil et la main  
2016**

**[www.lolm.eu](http://www.lolm.eu)**

*Ces traductions ne sont pas définitives (une traduction peut-elle l'être?). Elles sont même parfois un peu bancales. Mais nous avons tout de même le désir de les partager au plus tôt, pour deux raisons.*

*D'abord, elles restent des documents de travail appréciables pour qui a envie de se plonger dans la prose, parfois tortueuse, du fondateur du Contact Improvisation. Ensuite, elles se veulent le point de départ d'un travail plus collectif de traduction en langue française des textes des contacteurs publiés dans Contact Quarterly depuis près d'un demi-siècle, et qui constituent un matériau joyeux et profond pour mettre des mots sur ce que nous faisons.*

*Si vous avez envie de contribuer à ces traductions, en relisant celles qui ont déjà été faites, ou en en proposant de nouvelles, merci de nous écrire à [traductions@lolm.eu](mailto:traductions@lolm.eu) Nous serons heureux d'aider à la coordination de ce chantier.*

*Certains textes publiés par Steve Paxton au cours des dix premières années d'existence du Contact Improvisation ont également été publiés par Nouvelles de danse (dans le numéro 38-39 consacré au Contact Improvisation) et par Recherches en danse. Nous renvoyons les lecteurs curieux à ces publications.*

Romain Bigé

# DÉFINITIONS

## UNE DÉFINITION <sup>1</sup>

**L**e Contact Improvisation est un art-sport pratiqué en duo qui attire en ce moment une attention internationale de la part d'institutions engagées dans l'exploration de nouvelles formes de danse.

**D**ans les années qui suivirent le lancement du Contact Improvisation en 1972, il a été adopté comme forme théâtrale par une dizaine de compagnies de danse un peu partout aux États-Unis. Il a été utilisé comme une technique d'enseignement par des organisations et institutions populaires dédiées à la danse et par des individus impliqués dans la recherche en danse improvisée à vocation non esthétique.

**C'**est une activité liée à des formes de duos familières, comme l'étreinte amoureuse, la lutte, les arts martiaux et le jitterbug\*, comportant une gamme de mouvements qui vont de l'immobilité aux mouvements les plus athlétiques. Les exigences de

la forme imposent un mode de mouvement relâché, constamment conscient et préparé, manifestant un flux constant. Pour les danseurs, le point de concentration fondamental est de rester en contact physique; s'offrant mutuellement des appuis, innovant, ils méditent sur les lois physiques liées à leurs masses: la gravité, l'impulsion, l'inertie et la friction. Ils ne s'efforcent pas d'atteindre des résultats mais bien plutôt cherchent à accueillir une réalité physique constamment changeante par une manière appropriée de se placer et de diriger leur énergie.

## UNE AUTRE DÉFINITION 1972 <sup>2</sup>

**O**n peut décrire le Contact Improvisation comme une investigation réciproque de l'énergie et des chemins d'inertie créés lorsque deux personnes s'engagent activement à danser librement et avec pour seuls guides et protecteurs leurs sensibilités. Toutes les parties du corps peuvent venir supporter le poids qui n'est pas utilisé à cette fin, et plusieurs semaines de conditionnement sont nécessaires pour renforcer et communiquer aux muscles les tensions nouvelles qu'ils sont susceptibles de subir.

1 «A definition», CQ vol. V/2, Winter 1979, p. 26.

\*Ndt: forme de swing acrobatique proche du lindy hop.

2 «Round up», CQ vol. VI/1, Fall 1981, p. 33.

**N**ous travaillons à partir du postulat que la communication avec le corps s'établit par un exercice doux, direct, actif et quotidien pendant une période adaptée avant tout exercice physique intense. La communication, l'étirement et le développement de certaines parties du corps requièrent une attention particulière: le cou, les épaules, les cuisses, le pelvis, les genoux, les chevilles. La désorientation peut être évitée par un entraînement attentif de la vision périphérique, un travail sur les chutes, et une investigation autour des manœuvres qui tendent à produire la confusion.

### **EXTRAIT DE COURS<sup>3</sup>**

**C**ommencez à bouger lentement dans la pièce; pas seulement sur vos mains, pas seulement sur vos pieds, pas seulement sur vos jambes; trouvez la position debout et la chute autant que vous pouvez, bougez sur toutes les surfaces... sentez votre poids: comment le «bas» fonctionne. C'est un voyage délibéré et patient; voyagez sur toutes les surfaces. Parce que, vous voyez, votre poids est pris en charge, par la terre, et inversement. Votre masse, dans votre centre de gravité. Le don – c'est là que le jeu commence. Il y a vous et le studio comme sujets du jeu. De temps en temps, faites une pause et sentez ce qui s'arrête. Quand vous repartez, ce qui part.

3 «Class Transcript», CQ, vol. 3, 1977-1978, repris dans CQCI, p. 78.

## LA PETITE DANSE<sup>4</sup>

**EZ** Au risque de faire un calembour, je me permets de te demander : pourquoi entrer en Contact ?\*

**SP** Tout simplement pour le plaisir du mouvement et le plaisir d'utiliser son corps, c'est, je crois, l'intérêt principal. Et le plaisir de danser avec quelqu'un sans intention, de manière spontanée, où je suis libre d'inventer et l'autre est libre d'inventer, et aucun de nous ne freine l'autre – c'est une forme sociale très agréable.

[Au tout début de la forme,] j'ai appelé quelques-uns des meilleurs athlètes que j'avais rencontrés au cours de mes quelques deux dernières années d'enseignement\*\* et je leur ai demandé s'ils voulaient venir à New York. On a obtenu une petite subvention pour les transports et le logement, et on a donné un spectacle qui fut le premier à s'appeler Contact Improvisation – c'était le nom de ce à quoi on avait travaillé ensemble, et qu'on a décidé de lui donner. 1972 à New York. C'était la période de formation. (...)

**EZ** Au tout début des ateliers de Contact Improvisation, les enseignants parlent souvent de la *small dance*. Pourquoi commencer avec cette « petite danse » ?

**SP** Hé bien, tout d'abord, c'est un travail de perception assez facile : tout ce que tu dois faire, c'est te tenir debout et te relaxer – tu vois ce que je veux dire – et à un certain point, lorsque tu as relâché tout ce que tu pouvais relâcher et que tu es toujours debout, tu te rends compte que dans cette posture érigée il y a un grand nombre de très petits mouvements... Le squelette qui te tient bien droite même si tu es mentalement relaxée. Alors, dans le seul fait de te demander de te relaxer et en même temps de rester debout, c'est-à-dire de trouver la limite au-delà de laquelle tu ne pourrais pas te relâcher davantage sans tomber par terre, on te met en contact avec l'effort fondamental de soutien qui se maintient constamment dans le corps, et dont tu n'as généralement pas besoin d'être consciente. C'est un mouvement statique qui sert de fonds – tu vois ce que je veux dire – et que tu pollues avec tes diverses activités, mais qui est constamment présent pour te soutenir. Ce que

4 «Elizabeth Zimmer interviewing Steve Paxton on CBC Radio», CQ, vol. III/1, Fall 1977, p.11, 16-17.

\*Ndt: en anglais: «What is the point of contact?»

\*\*Ndt: dans le cadre des tournées avec le collectif *Grand Union* (1970-1976).

nous essayons de faire, c'est de nous mettre en contact avec ces différents types de forces primaires du corps, et de les rendre immédiatement apparentes. Appelle ça la *small dance* si tu veux... c'est un nom qu'on a choisi parce que ça décrit bien la situation et parce que, quand tu te tiens debout et que tu sens la *small dance*, tu es conscient que tu n'es pas entrain de « faire », et donc c'est un peu comme si tu étais ton propre spectateur, comme si tu étais entrain de regarder le spectacle de ton corps en fonctionnement. Et ton esprit ne « sait » pas ce qui se passe, il n'essaye pas de trouver des réponses non plus – tu ne l'utilises pas comme un instrument actif: c'est simplement une espèce de microscope dont tu fais varier les focales pour te concentrer sur certaines perceptions.

## **NOTES VERBATIM D'UN COURS DE S. PAXTON.**

Commencez à vous mouvoir lentement dans la salle; pas seulement sur vos mains, pas seulement sur vos pieds, pas seulement sur vos jambes, pas seulement sur vos bras, levez-vous et tombez autant que vous pouvez, bougez sur toutes les surfaces... sentez le poids, comment le « bas » fonctionne. C'est un voyage délibéré et patient; voyagez sur toutes les surfaces. Voyez, parce que votre poids est pris en charge, par la terre, et inversement. Votre masse au niveau de votre centre de gravité. C'est dans le don que le jeu commence. Il y a vous et la salle pour partenaires de jeu. De temps en temps, faites une pause et sentez ce qui s'est arrêté. Quand vous repartez, sentez ce qui part.

## LE SOLEIL SE COUCHE, LE VENT SE LÈVE...<sup>5</sup>

**L**e soleil se couche, le vent se lève. L'heure d'aller marcher sur la plage. Ces êtres sont nés ici. Les voilà. Ce sont des prématurés et ils atteignent rarement la pleine ampleur de leurs existences. Ces êtres, une fois nés, sont prompts à l'oubli. Ils oublient l'équilibre exquis et luttent pour le retrouver. Ils sont nés pour apprendre. C'est la chute qui rend l'apprentissage nécessaire, et possible aussi. C'est l'équilibre qu'ils doivent apprendre.

Ces êtres  
savent qu'ils savent  
ces êtres  
ils savent plus  
qu'ils ne savent,  
ces êtres, ils savent  
qu'ils savent plus  
qu'ils ne savent  
qu'ils  
ne savent, plus  
qu'ils ne savent.

**N**és ici. Ces êtres. Leur monde est soutenu par leur propre atlas. Lorsque l'atlas n'est pas lié aux forces qui sont ici, il ne peut soutenir le monde. Leur monde lutte pour trouver l'équilibre, la structure tend à s'effondrer. Un monde s'effondre. Ces êtres pensaient, qu'ils savaient qu'ils savaient.

**L**es forces sont sereines. Les forces jouent, mais ce n'est pas un jeu. Elles s'organisent entre elles. Un péril: ignorer leur jeu. Ignorer leur jeu et penser qu'on sait qu'elles ont cessé de s'organiser.

5 «The sun sets, the wind is up...», Contact Newsletter, vol. 1 (5), Summer 1976, p. 17.

## AÏKIDO : DE L'INFORMATION DANS LES FAITS<sup>6</sup>

Jack Wada (Senseï), enseignant d'aïkido à l'Université de Californie de Santa Cruz a fait une démonstration au cours d'un atelier de Contact Improvisation le 19 avril 1976. L'aïkido est un art martial japonais développé au début du siècle par Morihei Ueshiba, déjà maître dans les arts martiaux existants. L'aïkido est riche en informations pour ceux qui ont les bons yeux. Wada Senseï a fait en sorte que les forces soient visibles : les spirales et les courbes qu'il opposait aux attaques pro forma de ses trois *uki*\*. Son énergie absorbe aisément celle des autres : il guide, mène, dirige l'énergie des attaquants jusqu'à ce qu'elle se neutralise d'elle-même. Le plus précieux pour moi reste cependant la qualité de concentration de Wada Senseï : sans variation, sans romantisme, sans accent. Le voir réagir : de l'information, en effet.

Les arts martiaux sont des arts de guerre. Ils ont été conçus dans l'ardeur de la vie et de la mort, et ont mûri dans les lignées des vainqueurs. L'aïkido est particulièrement intéressant par l'ampleur de sa vision des situations de bataille. Il n'accentue pas l'opposition, mais plutôt l'idée

d'un « nous » non-polarisé. La clarté intense que la mort apporte à l'action a illuminé les arts martiaux, dont l'aïkido, de la lumière de l'efficacité. Cette élégance des moyens est fondée sur un savoir profond (parce qu'essentiel) des mécaniques corporelles, des procédures d'entraînement et des possibilités physiques. Ici, on trouve un savoir incarné dans un flux uniforme. Une concentration qui ne peut plier. Une manœuvre ajustée et toujours gagnante.

Le Contact Improvisation n'est pas un art martial. C'est peut-être un art-sport, si on le définit par le contexte dans lequel il opère actuellement. L'enseignement, en Contact Improvisation, n'est pas une question de vie ou de mort ; son contexte est plutôt celui d'une confrontation de vie à vie. Sa philosophie d'enseignement est une philosophie de la douceur, où l'on admet qu'apprendre peut être joyeux, et que le plus grand danger

6 « Aikido Roll » et « Aikido : information in deed », Contact Newsletter, vol. 1/5, Summer 1976, repris dans CQ, Spring-Summer 1981, p.16-17.

\*Ndt : « uke » signifie littéralement « celui qui prend la chute », c'est-à-dire le partenaire attaquant.

que l'on court serait de trouver une profondeur nouvelle au plaisir. Le Contact, considéré comme un moyen, a produit une communauté de savoirs particuliers, un « cela » vis-à-vis duquel d'autres choses peuvent être évaluées, et par lequel « cela »-même peut être jaugé dans sa manifestation vivante. Il est temps de se demander : quel est le résultat ? Le foyer est-il assez chaud pour que l'on forge une concentration solide ? La douceur est-elle un moyen suffisant pour apaiser les ardeurs et pour montrer à l'enseignant comme aux étudiants où trouver un centre calme et équilibré, pour oblitérer le « je » hiérarchique (invitation à la guerre, Atlas contre Hercule) et pour exposer le Nous que nous formons ensemble avec les forces qui nous traversent ? Ou est-ce que ce ne sont que des sensations fortes bas de gamme, ou bien au contraire un lénifiant, une forteresse pour les tendres, une perte de temps dépensé dans la pure orgie des sensations ? Des enseignants empathiques ? Des enseignants équilibrés ? Des enseignants concentrés ? Qu'est-ce que ce sera ? La génération actuelle sert de cobaye. Le Contact reflètera toujours notre karma. Le Contact est serein. Nous pensons que nous savons : les forces en jeu. « Cela »/

nous sommes sur la corde. Les choses sont toujours entre la vie et la mort.

## NOTE SUR LE ROULÉ AÏKIDO

**L**E ROULÉ : le bras est en rotation à 90 degrés de telle sorte que le petit doigt et la tranche de la paume soient les premiers à toucher le tatami. La voie de guidage\* se mêle délicatement au chemin emprunté par le poids : par exemple, main gauche, avant-bras, coude, bras (qui commence à prendre le poids), épaule – en diagonale le long du dos sur une ligne qui va de l'épaule gauche à la hanche droite. [Réception :] niveau bas à droite, la cuisse parallèle au sol à hauteur de genou – le genou sert de pivot au levier qui permet de se relever dans cette position demi-agenouillée ; à gauche, la jambe est prête à repousser le sol pour retrouver la station debout, ou continuer le mouvement.

**L**A POSITION INITIALE peut être niveau bas, un genou au sol, ou debout, avec le pied en avant du même côté que le bras qui

\* Ndt : sur l'image qui accompagne cette description, on voit Len Cohen (dans le rôle d'uke) être « guidé » vers le sol par une élève.

mènera au sol. La position niveau bas se décrit ainsi: à gauche, la plante du pied au sol, le genoux plié à 90 degrés sans rotation; à droite, genou au sol, la jambe en rotation externe, le mollet à 90 degrés du plan du roulé (pour faciliter la fin du roulé en place et éviter toute extension superflue dans le retour à la posture érigée).

**D**YNAMIQUE: le poids du corps sera placé sur une ligne traversant diagonalement la symétrie corporelle. En gardant fermement cet axe à l'esprit, incurver le trajet depuis le petit doigt jusqu'à la hanche opposée, et redresser dans la direction souhaitée. Imaginer un point (moyeu) au centre de la courbe et étirer le long du trajet (le long de la courbe) pour maintenir une légère tension vers l'extérieur, comme pour une flexion. Étirer le long du trajet jusqu'au petit doigt qui, en raison de la rotation du bras, sera le premier à rencontrer le tatami. Cet arc tendu sera maintenu tout au long du roulé. Les yeux restent ouverts pendant le roulé, et il faut s'entraîner à éviter toute tendance à affaisser le coude ou l'épaule, ou toute action précipitée qui placerait une grande proportion de vitesse ou de poids sur le bas du

dos ou ailleurs. Le roulé doit être totalement homogène, sans accent ou vitesse excessifs, et le chemin emprunté par le poids doit suivre la ligne de direction avec exactitude. Rouler sur du béton est confortable si le roulé est proprement effectué.

# POÈMES

## UN MODÈLE POUR LES FORMULES<sup>7</sup>

Le normal tend à passer inaperçu (non-visibilité). On peut distinguer le silencieux du normal, du mouvement normal ou du mouvement conscient.

un mouvement conscient de lui-même agit sur le silence qui s'ensuit. Un mouvement normal agit sur le silence qui s'ensuit.

Lorsque je suis silencieux, je distingue des expériences ou des modes d'expérience et je suis en mesure de percevoir le non-visible et le visible.

Ce qui arrive avant agit sur ce qui arrive après. La qualité de la vision agira sur le non-visible et le visible à venir.

## À TEMPS-UN POÈME<sup>8</sup>

Proche, et lointain  
un danseur en mouvement  
trouve l'itinérance  
sur son chemin

7 «A model for formulae», CQ, vol. II/1, Fall 1976, p.22.

8 «Timely (a poem)», CQ, vol. II/4, Summer 1977, p.5.

## DARTINGTON MARS<sup>9</sup>

Images. Temps passé avec Mary Fulkerson, à enseigner et à apprendre avec elle. Un certain nombre d'entre nous autres [contacteurs] est allé étudier avec Mary, et elle a passé un certain temps en Contact, bien qu'elle préfère prendre son propre travail comme base d'enseignement. Toutefois, la juxtaposition continue de son travail en Relaxation Anatomique [Anatomical Release] et en Contact a provoqué quantité de réflexions; ses étudiants, en Angleterre et à Rochester (NY) arrivent au Contact avec une aisance remarquable si on les compare à d'autres groupes venus des États-Unis.

Cette aisance à assimiler doit nous intéresser. Les étudiants sont allongés, ils rampent, marchent, courent, et Mary Fulkerson utilise sa parole comme un chant rituel [speaks ritually], encourageant une plus grande sensibilité à l'alignement et aux schémas efficaces du corps, ce qui contribue à court-circuiter la pensée de celui qui écoute.

Celui qui écoute est alors occupé à se mouvoir, ou à se relaxer, et la ritualisation a un effet berçant, elle adoucit le tonus et le timing. Les images

qu'elle fournit sont simplifiées par des «cartoons» de l'anatomie en fonctionnement plutôt que par une anatomie intellectuelle ou visuelle. Ces images décrivent des sensations – leur situation dans le corps et les directions possibles dans lesquelles elles peuvent se mouvoir.

Les étudiants assimilent le matériau directement à partir de leurs propres sensations, qui sont sélectionnées à partir la relaxation des tensions, du travail ou de l'effort non-nécessaires.

Mary Fulkerson arrive à un rare équilibre entre autorité et humilité qui donne un poids fondamental à sa voix sans usurper la motivation de l'étudiant et tout en évitant la rébellion ou la fascination. Et sans remettre en cause l'intégrité des sensations propres à chaque étudiant.

Leur confiance dans le processus grandit à mesure que s'étend la conscience de l'anatomie fonctionnelle et bientôt des images non-anatomiques peuvent être simplement physicalisées. Plus tôt dans le processus, toutefois, avant

<sup>9</sup> «Dartington March», Contact Newsletter, #5, Summer 1976.

que ces canaux ne deviennent claires, une image illogique aurait provoqué la perplexité, le rejet ou l'intérêt intellectuel, plutôt que du mouvement.

On peut faire le parallèle avec la petite danse [the stand] du Contact: l'esprit de celui qui écoute est encouragé à devenir un instrument récepteur. Les images de Fulkerson fournissent de quoi s'orienter pour atteindre aux sensations qui améliorent le fonctionnement. Le stand en Contact est utilisé pour éliminer l'occultation habituelle des forces-qui-sont\* en relaxant celui qui écoute dans des états d'esprit où le temps, la gravité, la masse, et l'inertie sont perceptibles, où l'équilibre est vu comme un mouvement subtil, et les attentes sociales des danses à deux peuvent être abandonnées; il est possible de parler directement au corps, et il est possible à celui qui écoute d'écouter directement avec son corps. Chacun

\*Ndt: Mary Fulkerson est une pédagogue et chorégraphe née aux États-Unis: elle a développé une approche des mouvements expressifs baptisée *Anatomical Release Technique* [Technique de Relaxation Anatomique] qu'elle enseignait principalement, dans les années 1970, aux universités de Rochester (dans l'état de New York) et de Dartington (en Angleterre), où elle contribue à importer le Contact Improvisation en y invitant Steve Paxton.

d'entre nous peut affûter et diriger ses sensations physiques réelles en vue de nos danses personnelles les plus directes et les plus efficaces.

Le travail que Mary Fulkerson présente en ce moment à Dartington College (dans le Devon, en Angleterre) peut être utilisé comme un premier pas vers qui offre à l'étudiant une cartographie pour explorer les sensations anatomiques et s'améliorer. Un grand soin a été apporté à la rectitude anatomique des images, parce que dans ce travail, l'idée que l'esprit de chacun se fait de son corps est considérée comme cruciale dans la conscience que chacun développe.

Au-delà du travail de Mary Fulkerson, il reste une question pour ses étudiants à Dartington. Que faire de ce vocabulaire qu'ils ont senti, et les améliorations qu'ils ont trouvées dans l'usage de leurs corps? Bien des possibilités existent, et un chemin, celui du Contact, a l'air d'être particulièrement compatible; passant de l'exploration intérieure de nos anatomies en fonctionnement à leurs fonctionnements avec un autre. J'espère que dans les années à venir, nous serons plus nombreux à avoir la possibilité de goûter à cette connexion.

## MANGROVE<sup>10</sup>

### UN COMPTE-RENDU / UN ESSAI SUR MANGROVE REPRÉSENTATION DU 17 AVRIL 1976 AU STUDIO DE MARGARET JENKINS, SAN FRANCISCO

Il s'agit d'un quartet d'hommes qui «improvisent depuis le Contact». C'est en tout cas ce qu'ils disent eux-mêmes de leurs intentions, et je ne vois pas comment je pourrais dire mieux. Ils commencent la soirée avec une petite danse [*a stand*], puis enchaînent sur des mouvements en solo qui les conduisent au Contact, deux duos. À la fin de la petite danse, un long moment de contacts visuels a donné un aperçu des relations sociales complexes qui traversent leurs improvisations, et qu'ils amènent vers des conversations, des poses, des citations, généralement comiques. Le Contact Improvisation, une improvisation avec un but, sert comme point de départ à *Mangrove* pour une investigation dans les zones sans contact de l'improvisation.

*Mangrove* contraste avec le Contact Improvisation en mettant en jeu la personnalité (le Jeu des Glandes [*the Gland Game*]). Le Contact constitue un matériau

10 «Mangrove», Contact Newsletter, #5, Summer 1976, p. 19.

clair, qui se danse en duos, trios, quartets. Je me retrouve donc à me poser des questions sur le caractère fictionnel du Jeu des Glandes. Est-ce que les intentions sont «juste pour rire»? En est-on bien convaincu? Y a-t-il des zones de communication entre les corps où le corps n'est pas tenu responsable de ses propres actions? Ou est-ce que l'hostilité est la manifestation de manœuvres égologiques bien réelles qui se cachent sous le vernis des «citations»? Est-ce qu'ils ne font que semblant de faire des blagues «de mec», ne sont-elles pas aussi pernicieuses d'autres, sur les Polonais, les belles-mères, les femmes, ou les idiots?

Dans la manipulation du Contact et des formes conflictuelles, les membres du *Mangrove* bougent en relation avec les arts martiaux de l'Aikido. Chacun d'entre eux y travaille avec un matériau volatile, l'ego masculin et ses manifestations. Les choses sont bien claires en Aikido: on accueille les agressions hostiles avec amour, l'énergie est calculée avec le respect de l'autre et pour être plus efficace que l'attaquant. Dans un entraînement de longue haleine de cette sorte, les rôles alternent, et l'étudiant apprend à détailler ce qui déclenche l'agressivité chez lui.

La tension générée par des visages impassibles, des regards qui ne se croisent pas et une marche lente autour d'un duo de Contact fournissait une image de cette atmosphère masculine [this man grove\*]: Curt Sidall talonne Byron Brown, qui se réfugie dans les complexités de la neutralité émotionnelle qu'explore un duo de Contact entre John LeFan et Jim Tyler. Un moment de danse à la Escher\*\* où la forme se transmue, de l'humain au sauvage, et les corps des quatre hommes se mélangent, sans autre forme de procès, pour former des structures architecturales, puis reviennent à leur humanité.

Le regard fixe, provocant, qu'adressait Curt Sidall, n'a jamais eu l'occasion d'être développé. Les danseurs l'ont transformé dans une hostilité gratuite en permettant aux circonstances de

\* Ndt : une mangrove est un biome des zones tropicales, présent notamment dans le sud de la Californie, où le collectif Mangrove a été fondé. Steve Paxton joue ici avec le calembour qui donne son nom au collectif: le grove [clairière] du mâle, le man grove.

\*\* Ndt : M. C. Escher est un artiste néerlandais, célèbre pour ses gravures sur bois où il figure des constructions impossibles se muant en leurs contraires. Par exemple, *Montée et descente* représente, sur un même plan, une file de gens qui montent et descendent des escaliers dans une boucle infinie.

laisser l'image se dégonfler. Avec cette absence de responsabilité prise pour les tensions provoquées, ces hommes semblent avoir trouvé ce qu'on pourrait appeler une forme de non-Aikido. Une telle forme de non-Aikido constitue, à dire vrai, l'essentiel de ce que l'ego masculin recèle, l'essentiel de ce en quoi les relations entre hommes consistent. Leur danse était très belle, mais c'est sur ce point que mon esprit s'est accroché, insatisfait des manifestations théâtrales au sein de cette danse, avec le sentiment que ce point était, en quelque manière, crucial : pour eux, pour moi, pour la compréhension des hommes.

Peut-être Mangrove sent-il le danger implicitement contenu dans l'absence de forme objective pour cette mise en scène théâtrale de l'hostilité, et peut-être est-ce pour cette raison qu'ils maintiennent les conflits à un niveau superficiel. Ils savent qu'ils peuvent se faire confiance en profondeur, qu'il y a entre eux de l'amour. Mais jusqu'où notre sens de l'humour peut-il être poussé dans l'insulte? Et dans l'arène, comment déjouer la défiance au-delà de ces jeux d'hostilité habituels que nous nous sommes enseignés les uns les autres?

## UNE QUESTION DE DÉLICATESSE<sup>11</sup>

En réponse à la lettre de Daniel Lepkoff parue dans le dernier numéro (Contact Newsletter, #4, Spring 76), une question: jusqu'où peut-on s'éloigner de l'enseignement et des concepts définis du Contact et continuer d'appeler le matériau transmis «Contact Improvisation»? Cette question touche à deux secteurs: les contacteurs, et le public; c'est-à-dire, les étudiants, les étudiants en puissance, ou encore l'image du Contact – l'image qu'en a le public, par laquelle le Contact Improvisation est aussi, dans une certaine mesure, défini.

Le Contact n'est pas un produit fini. Des changements dans sa méthodologie et ses résultats peuvent être attendus. Cependant, la définition à laquelle il est parvenu est restée cohérente, offrant une continuité utile à ses acteurs qui ont souhaité communiquer, en particulier via l'écrit, ce qu'ils faisaient en spectacle et dans les cours. Pour les étudiants du Contact (dont il y a eu de nombreuses centaines au moment où j'écris ces lignes), il ne paraît que justice soit de suivre des procédures conçues

pour les aider à danser au sein des communautés de contacteurs au sens large, soit d'indiquer dans les titres et descriptions des classes (comme *Mangrove* a pu le faire) le pont dressé entre le Contact Improvisation et d'autres attitudes émergeant du Contact, qui sont en fait bien différentes en pratiques. C'est ici que la délicatesse intervient: quelles limites donner à la définition du Contact? Et le Contact est-il bien employé dans ces extrapolations? Une position extrême par rapport au cœur établi du Contact Improvisation devrait probablement recevoir un autre nom, ou devrait être réservée à des contacteurs avancés pour lesquels les références seraient claires.

Nous sommes à un siècle d'extrapolations. Ce n'est pas un hasard si la révolution industrielle, les arts modernes, le rythme accru des communications et des voyages se sont tous déroulés dans les cent dernières années. Les changements de modes de vie, d'environnement, d'idées, de réalité, se déroulent plus facilement maintenant, et le problème est donc devenu que le changement ne nous coûte plus grand chose. Les définitions sont devenues difficiles à établir ou à maintenir.

11 « A Matter of Delicacy », Contact Newsletter, #5, Summer 1976, p. 27.

L'artiste a un devoir/droit de manipuler les techniques qui contribuent à son art. Il y a, cependant, des responsabilités liées à ces techniques pour éviter qu'elles ne sombrent dans la confusion. Pour les danseurs déjà habitués aux techniques du Contact, il se peut bien qu'en dehors du cadre fourni par le Contact, davantage d'aventures improvisationnelles s'offrent à lui. Doit-on encore appeler cela «Contact»? La dilution, ou le raffinement, de cette expérience centrale dépend de la considération que nous apportons à le présenter aux autres.

## ENSEIGNER AUX ENSEIGNANTS<sup>12</sup>

**Q**u'est-ce qui advient d'un enseignant, qui devient un enseignant ?

**L**a fonction d'un enseignant est d'aider l'apprenant à apprendre. préparer l'apprenant à trouver de lui-même.

compétence/tact  
égaux visibilité/invisibilité égaux  
tact/compétence

**A**voir acquis de l'expérience est une dette aux forces-qui-sont que nous devons constamment reconnaître. Nous avons le privilège de transmettre une information qui sensibilise, qui relaxe, qui renforce, une information qui vient des forces-qui-sont.

**E**st-ce vrai ?  
**Q**ue l'apprenant apprend à être partiellement lui-même et partiellement l'enseignant

Qu'ainsi l'implantation continue au travers des générations

Et que donc la compétence en jeu dans nos arts est le modèle du non-modèle

Que laissant ainsi la motivation à l'étudiant, dans la manière dont

nous voudrions pouvoir avoir contrôle sur nos vies tout en conservant l'option de relâcher le contrôle

l'enseignant, c'est la danse. Que l'enseignant pointe vers ce fait.

Que l'enseignant est comme le producteur d'une très longue tournée (toutes les classes, du début à la fin) que l'enseignant regarde avec des yeux-qui-peuvent-voir et ainsi montre aux autres comment-voir

Que, afin que graduellement les apprenant apprennent à voir et que la position particulièrement de l'enseignant puisse être partagée, l'enseignant devient apprenant spécial, utilisant l'énergie accordée par la classe pour apprendre encore plus intensément

Que la classe est à la recherche de pureté ? Si oui, que l'apprenant spécial recevra une énergie pure, et une intensité pure.

Que tel est le pouvoir de l'apprenant spécial. Que le pouvoir accordé par les apprenants est seulement égal au pouvoir développé par l'enseignant dans les apprenants.

Est-ce que l'enseignant braconne la motivation de sa classe ? Est-ce que

<sup>12</sup> «Teacher Teaching», Contact Newsletter, #5, Summer 1976, p. 24-25.

l'enseignant enseigne le braconnage du pouvoir individuel? Alors l'apprenant spécial recevra une énergie impure, colorée par les jeux de pouvoirs et les jeux des glandes.

qualité contre qualité, recevant ce qui est donné. une balle de volley-ball sous forme de Karma.

### MATÉRIAUX :

Sensations physiques. Discipline patiente. Activité qui préserve l'intégrité des sensations des forces. Matériaux pour renforcer la capacité à rester orienté.

Les communiquer au corps aussi directement, doucement, simplement, humblement que possible.

S'efforcer de développer la force organiquement.

L'enseignement reçu informe l'enseignement délivré. L'enseignant aimerait-il suivre une classe avec les étudiants de ses étudiants? Il y a, au-delà du bref instant de la transmission, une longue association, qui peut durer toute la vie. Notre Karma sera clair et irrévocable, pas seulement mauvais ou bon. Considérez l'éventualité:

s'asseoir et se balancer, toute une journée, et examiner la chaîne forgée d'instant en instant, tout au long des années. La mémoire des forces-qui-étaient, nous en faisons partie.

## HATHA YOGA<sup>13</sup>

**V**ous voulez savoir ce qu'est le hatha yoga? C'est une procédure pour nettoyer l'instrument. On n'a pas besoin d'y croire. Si l'on suit la procédure, l'instrument va se nettoyer. Le hatha yoga s'est développé dans l'un des pays les moins hygiéniques du monde, où les normes sanitaires ne relèvent pas du public, mais du privé. Remarquez qu'il a duré des millénaires. C'est le seul hommage qu'on ait besoin de lui rendre. Le hatha yoga n'existe que dans l'instrument vivant et s'il ne servait à rien, le résultat pragmatique serait que nous n'aurions jamais hérité d'une telle tradition.

**L'**aspect le plus remarquable du hatha yoga est l'absence d'accessoires. Faire du hatha yoga consiste simplement à vivre d'une certaine manière sur une court laps de temps chaque jour. Les implications retentissent dans l'instrument l'exercice l'ajuste, l'état d'esprit le calme, la posture l'harmonise. Il est libéré des problèmes qu'il n'était pas conscient d'avoir. L'instrument joue avec plus de pureté. Le hatha yoga exposera le corps ego-centré comme un système de vaisseaux, de courbures, de forces, d'éléments chimiques, de fantaisies, de limites, de poids, et bien d'autres, par la sensation.

**L**e vocabulaire de la sensation deviendra une syntaxe, un facteur unifiant pour des sentiments divers. Ce n'est pas une religion, vous n'avez pas à «poser». Pour l'Occident, sa difficulté, c'est qu'il est bien plus calme et lent que nous ne le tolérons habituellement. Et ce n'est que le premier message.

13 «Hatha Yoga», CQ vol. II/2, Winter 1976, p. 2.

Ce n'est qu'au XX<sup>ème</sup> siècle qu'on a trouvé des moyens de noter et d'enregistrer le mouvement avec précision. La notation du mouvement a été initiée il y a deux cents ans, même si l'on peut en faire remonter la première conception aux pictogrammes. Rudolf Laban, expert en efficacité originaire de Suisse, a inventé le système le plus largement utilisé aujourd'hui pour enregistrer le mouvement sur le papier. C'est un système obscur parce qu'il est encombrant. On l'utilise toujours pour enregistrer la danse, parce que pendant bien des années, on ne lui connaissait aucun équivalent. Noa Eshkol (cf. la Contact Newsletter 2/1) a conçu une notation du mouvement que l'on peut informatiser, et qui pourrait bien remplacer la notation Laban.

Le film a été le premier dispositif d'enregistrement dont le mouvement ait disposé. On ne peut que respecter les efforts et l'élégance de Muybridge, mais l'animation qu'il faisait apparaître dans ses séries d'instantanés photographiques laissait le paramètre temporel à la discrétion de l'œil du regardeur. Le film a rempli les trous.

Cependant, les coûts en termes d'argent et de temps dédié au traitement du film ont pour conséquence que la télévision et la vidéo présentent le plus grand

avantage pratique. Et à présent, pour la première fois dans l'histoire, on peut facilement enregistrer la danse. La perte représentée par la traduction est visible – mais le résultat reste une claire représentation du mouvement. Muni de plusieurs caméras, on peut rectifier l'absence de la troisième dimension spatiale, et ce qui manque de la troisième dimension est corrigé par sa relation évidente à la quatrième dimension.

Cette nouvelle possibilité changera beaucoup la danse. Déjà la vidéo a été utilisée pour permettre au danseur d'observer ses propres mouvements. Le danseur peut à présent se voir lui-même non plus seulement de dos, ou via une concentration extrême, mais par les yeux d'une autre personne, le cameraman.

Et la conscience à l'intérieur du moment de la représentation est déjà en train d'être modifiée par le succès des caméras fixes. Le moment de la représentation est un état adrénalisé, ponctué d'accélération et de pauses. La vidéo a révélé la durée objective des moments les plus intenses de l'action, donnant au danseur le moyen d'analyser sa mémoire, et sa sensation du temps.

14 «Now and then», CQ vol. II/2, Winter 1976, p. 13.

## DES SYMBOLES POUR CE QUE NOUS FAISONS<sup>15</sup>

Les symboles pour ce que nous faisons en Contact sont variés et inventifs, ils indiquent que la notation du mouvement ne peut s'arrêter à Laban et à Eshkol, bien que rien à ce jour ne dépasse leurs systèmes par le détail qu'ils y déploient. La vidéo, en particulier lorsqu'elle enregistre une action de plusieurs points de vue à la fois, est une notation mécanique que nous avons utilisée pour observer l'action en détail (dans une forme qui change constamment, peut-être l'analyse est-elle plus efficacement réalisée électroniquement). Eshkol utilise sa notation pour prévoir l'action, et évite les problèmes posés par la notation Laban avec ce qui représente un problème équivalent : l'informatisation de la notation.

La notation – verbale, picturale, ou électronique – n'est qu'un moyen en vue d'une fin. Immergé dans un fourmillement de points de vue portés sur un processus vivant, le cerveau est rendu plus flexible et devient solidaire d'un monde physique qu'il cesse de dominer. Ainsi, il me semble qu'un des points d'aboutissement naturel de cette revue serait d'arriver à un silence bien pensé et bien pesé, un silence profond de l'image et du verbe. La page blanche signifiant notre commun accord que, malgré tout le travail de nos cerveaux, nous

sommes toujours confrontés à un mystère, et qu'aucun symbole ne sera jamais le meilleur symbole.

Cependant, pour l'instant, je reste fasciné par la possibilité de communiquer mes sensations intimes et mes pensées, et par la facilité avec laquelle ceux qui contribuent à cette revue ont créé un langage mutuellement satisfaisant pour partager leurs mondes intérieurs.

Récemment, la calligraphie tao nous présentait une voie particulièrement instructive dans son évolution hors de son origine picturale : les alphabets pictographiques sont en effet bien plus proches des dessins, même si ces symboles ont à présent des usages bien éloignés de l'inspiration initiale. Nous voyons ainsi la calligraphie tao osciller entre symboles chinois, phrases et évocations.

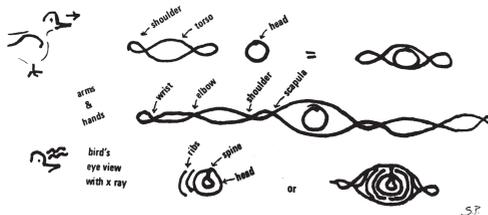
Le monde occidental a adopté des symboles dans la communication écrite qui affirment plus aisément qu'ils n'évoquent. La lettre A [en anglais] peut signifier le début d'une phrase [«a» étant l'article indéfini] ou une note dans le système scolaire [«a» correspondant à 18/20]. Si les

15 «Symbols for what we do», CQ vol. II/2, Winter 1976, p. 16-17.

mots faisaient appel à d'autres types de déchiffrage que l'alphabétique, un nouveau vocabulaire connotatif enrichirait nos esprits. Enrichir l'esprit : c'est le premier pas qui nous éloigne de nos usages primaires du langage et qui nous rapproche d'une flexibilité équivalente à la vision périphérique à laquelle nous entraînons nos yeux dans le contact.

J'aimerais continuer ici le polylogue commencé lors du «jour de silence» que nous avons expérimenté lors d'une session d'Amherst. Voir le corps.

## I. EXTERNE



## II. INTERNE

Une amie a partagé avec moi un symbole qu'elle venait de découvrir pour elle-même. Il s'agissait d'un cube qui changeait de dimensions. Tous les côtés actuellement visibles restaient fixes. Mais toutes les autres parties changeaient. La rotation du cube interrompait les variations des faces invisibles, mais permettaient aux dimensions précédemment immobilisées de changer. Et toi, m'a-t-elle demandé, c'est quoi le symbole pour «toi»?

Je n'en avais pas, mais j'y ai réfléchi un moment, puis j'ai senti une sorte de vibration. Une vague sinusoïde. Les vagues ont amené l'image d'un océan, et je le tenais presque, mon symbole... J'en vins à bout lorsque je conçus l'océan comme l'interface de deux corps fluides : un océan d'eau et un océan d'air qui seraient tous deux en  $\sim\sim$ ... Donc je réussis à le lui décrire comme  $\approx$  accompagné d'une variable temporelle  $\rightarrow$ , généralement rapide.

Plusieurs années plus tard, les symboles du zodiaque m'ont confirmé dans ce choix. Je suis Verseau. En d'autres termes, la vision intérieure est un langage symbolique d'un ordre différent.



MARY'S CUBE or  $\approx$  : personal inner symbol



Le cube évolutif m'a fait penser :

1. qu'on ne peut voir le tout des choses dans les trois dimensions
2. sauf si on se trouve dedans
3. c'est-à-dire sauf si l'on va au-delà de la vision périphérique, vers une  $n(?)$ ième dimension

Besoin d'un mot comme (mais plus particulier que) «sentir» à la place de la métaphore de la «vision».

## UNE RECENSION DE *MATÉRIAUX POUR LA DANSE* DE BARBARA METTLER<sup>16</sup>

*Materials of Dance as a Creative Art Activity* de Barbara Mettler, publié en 1960 par les Mettler Studios

Par les problèmes qu'il aborde, ce livre, le lecteur s'en rendra vite compte, est daté. On y hésite à proposer le contact physique. On ne parle guère de partage de poids. On conseille au lecteur, supposément pudibond, de s'ouvrir au contact corporel avec l'autre dans la danse. On avertit l'enseignant potentiel qu'il sera sans doute difficile pour l'étudiant de marcher et de frapper dans ses mains en même temps. L'étudiant est d'ailleurs un étudiant (mâle), et on suppose qu'il est jeune. Ce sont les années 1950.

Publiée initialement en 1960 et réimprimée en 1967, la méthode de Barbara Mettler expose avec précision ce qu'on appelait danse improvisée au moment où elle fut écrite et expérimentée. Elle s'adresse apparemment plutôt à de futurs enseignants qui débarqueraient dans un monde où des étudiants, complexés, sont parfaitement étrangers à leurs propres corps et aux corps des autres.

L'écriture de ce livre semble L'avoir été, pour Mettler, une lutte solitaire: elle ne mentionne aucun avant-courrier de son travail,

bien que la *Danse moderne éducative* de Laban (publiée en 1948 aux États-Unis) soit un précurseur évident; et elle ne parle pas non plus de la Rythmique\*. Dans l'introduction, Mettler affirme ainsi:

«À notre connaissance, ce livre propose une approche nouvelle de l'étude du corps en mouvement et de la danse. Nous espérons sincèrement qu'il sera une aide utile au développement d'un champ dont l'importance commence seulement à être reconnue dans l'entretien de la santé physique et mentale de l'individu et du groupe.»

Le livre se présente comme une suite, condensée, de notes de cours. L'essentiel de l'information (notes verbatim) se trouve sur la partie droite de la page, et l'on trouve, sur la gauche, des explications, des références internes, des rappels, et des commentaires éditoriaux parsemés de remarques assez croustillantes.

<sup>16</sup> «A book review», CQ vol. II/3, Spring 1977, pp. 7 sq.

\* Ndt: il s'agit de la méthode d'éducation artistique élaborée par Émile Jaques-Dalcroze (1865-1950).

En tant que manuel, ce livre est un modèle par le soin que Mettler apporte à son organisation et par le ton général de son écriture. A contrario, certains choix de mots surprennent : le lecteur interrompt sa lecture et se met à réfléchir.

Ainsi, Mettler commence, dans la même veine que Laban, par utiliser des verbes de mouvements comme «gigoter» qui relèvent de l'anglais courant. Mais immédiatement après cela, elle propose de prolonger sa liste par une nouvelle catégorie de verbes qu'elle nomme *Autres mouvements vivants* :

«À présent, je vais vous donner des mouvements qui vont étirer un peu votre imagination du mouvement. Bien que vous ne puissiez pas vraiment faire ces mouvements, vous pouvez imaginer ce que ce vous ressentiriez si vous les faisiez. Exprimez la sensation de ces mouvements de la manière que vous pouvez : flotter... voler... descendre en piqué... serpenter...»

À la suite de quoi, elle intitule la section suivante *Mouvements non-vivants* : «exploser...fondre... bouillonner...tourbillonner... s'écrouler...»

C'est par là que, loin de l'approche scientifique de Laban, et à l'opposé des images sollicitées par le Contact Improvisation qui sont fondées sur la base de données sensorielles physiquement partagées, l'œuvre de Mettler décolle. Et elle décolle vers l'imagination.

Au début, Mettler demande simplement à l'étudiant de bouger un membre. Après des semaines où l'étudiant reçoit des instructions par la Voix («tout enseignant devrait faire l'effort de cultiver sa voix comme instrument d'expression au plus haut niveau esthétique possible»), se construit une connexion entre le membre et l'information verbale, puis une connexion entre le membre et les mots de l'étudiant lui-même, et finalement entre l'imagination et le membre, permettant ainsi à une instruction comme «explose!» de n'être rien de plus qu'une nouvelle variation sur cette connexion.

Pour moi, la logique habituelle ferait obstacle à une telle instruction, mais ce travail est riche de bien des manières que le logicien rejetterait, et avec une imagination suffisamment solide et entraînée, «exploser» n'est plus qu'un jeu d'enfant.

L'improvisation ici signifie créer des connexions, et plus généralement :

«L'idée de créer des expériences dansées où les partenaires sont le vent, la pluie, un chat ou un chien, ou une machine, peut paraître grotesque. Et pourtant, est-ce que nous ne sommes pas toujours en train d'essayer d'ajuster les mouvements du corps propres aux mouvements de notre environnement? N'avez-vous jamais baissé la tête ou tourné le dos pour protéger votre visage d'une pluie battante?... Sans la capacité à se mouvoir de manière créative dans la relation avec ces objets, la frustration finira par imposer des tensions à notre système nerveux, qui en souffrira. L'expérience créative du mouvement est au fondement de notre vie quotidienne aussi bien que de la danse. Pourquoi aurions-nous besoin de séparer strictement les sphères utilitaire et esthétique dans l'expérience du mouvement? Les exercices que nous proposons devraient permettre de mettre la danse au cœur de notre vie quotidienne.»

La capacité à créer des formes de coopération avec l'environnement est aujourd'hui le but de nombreuses disciplines tant scientifiques que mystiques et artistiques. Il n'était déjà pas rare dans

les années 1950 d'entendre l'impératif «Utilisez votre imagination», et l'on entendait par imagination : «capacité à rencontrer et à résoudre des difficultés—ingéniosité». Mais ce que le dictionnaire indique aussi, c'est l'idée que l'imagination fait œuvre de «conception ou de création mentale, souvent sans fondement ou fantasque», ce qui en fait une qualité de l'esprit à la fois louable et méprisable. Combien il est instructif d'ausculter les années 1950 : une décennie certes ternie par Joe McCarthy, Nixon, l'émergence de la télévision et les premières non-guerres, mais où certains potentiels à peine aperçus luisaient déjà dans l'obscurité, comme les premiers fantasmes d'une marche sur la lune, ou comme la renaissance du pelvis sous l'impulsion d'Elvis. En une époque telle que celle-là, il faut un grand acte d'imagination (ou une folie profondément ancrée) pour exprimer certaines possibilités.

Le livre a été écrit il y a vingt ans, et beaucoup a changé depuis. Le surf était à peine pratiqué, alors qu'il a, depuis, explosé, aux côtés d'autres formes radicales de jeu avec les mouvements de la planète. Les disciplines physiques, qui n'étaient plus alors que des chuchotis murmurés du haut d'étagères poussiéreuses, ont à présent de grands maîtres américains. On peut voir des

spectacles d'improvisation menés par des danseurs professionnels (adultes) partout dans le pays, qui font ensuite l'objet de recensions dans les journaux et l'improvisation est même enseignée dans les universités (même si elle l'est rarement de la façon précautionneuse dont Mettler la préconisait pour préserver les jeunes gens des années 1950).

Une grande majorité de cette improvisation repose cependant sur d'autres moyens que l'imagination, comme c'est notre cas en Contact Improvisation. La motivation pour nos mouvements repose plutôt sur ce que le dictionnaire appellerait «l'intuition», c'est-à-dire «la perception directe d'une vérité, d'un fait, etc. indépendamment de tout processus rationnel.» Même si, bien sûr, je suppose qu'imagination et intuition sont toutes les deux des moyens qu'a l'individu d'entrer en relation avec son futur, en particulier parce qu'elles fournissent des «raisons» pour le mouvement qui *suit* immédiatement.

Si la méthode de Mettler peut paraître alambiquée vingt ans après qu'elle a été écrite, le Contact Impro pourra sembler bien austère en comparaison. Son livre donne à penser: quels sont les outils dont l'esprit dispose et y a-t-il d'autres outils pris en charge par les disciplines

physiques pour comprendre la manière dont l'esprit dispose le corps?

De nombreuses remarques dans ce manuel parlent directement aux expériences éprouvées dans le Contact Improvisation, et elles pourraient bien constituer autant de clefs pour une approche «dansante» de la vie quotidienne ou en tous cas pour une intensification de la perception qui permette de régénérer nos systèmes nerveux endommagés:

«Pour le débutant, la quantité de mouvements est plus importante que la qualité parce qu'elle réveille son sens musculaire et favorise la liberté d'expression.»

«Nous pourrions ajouter à notre liste de positions relatives à la structure du corps la position "sens dessus dessous" ou "tête en bas". On peut créer des expériences à la fois étranges et agréables autour du thème des mouvements "sens dessus dessous".»

«Le mouvement de balancier, s'il est fait de manière suffisamment relâchée, peut permettre d'atteindre un parfait équilibre entre la force musculaire et la force de gravité, offrant une expérience profonde de l'harmonie entre les lois de la nature et la volonté humaine.»

«La création de mouvements corporels en fonction de modèles métriques préconçus est une bonne discipline pour l'étudiant de danse au cours de certaines phases de son développement. Cependant, parce que le mental y est dominant, de tels exercices peuvent finir par inhiber la créativité naturelle à moins d'être subordonner à l'expression libre du mouvement.»

«La décontraction des petits muscles du visage et de la gorge est tout aussi importante que la décontraction des grands muscles, et elle est même davantage liée à l'expérience intérieure.»

«Une approche libre de la danse nécessite une *terminologie naturelle* du mouvement tirée du langage ordinaire plutôt que de manuels scientifiques. Le développement d'une telle terminologie ne peut que renforcer l'existence de la danse comme forme artistique indépendante.»

«Changez à nouveau de partenaires... ne vous arrêtez pas pour parler... commencez à bouger, c'est tout... ce n'est pas de *l'expression verbale*, c'est de *l'expression par le mouvement*... ne parlez pas... dites-le en mouvement... faites que chaque duo soit encore meilleur que le précédent... reposez-vous...»

«L'opportunité pour chaque membre du groupe de créer un duo avec chaque autre membre fournit une base créative solide pour toute autre activité future à l'intérieur du groupe.»

«Les thèmes autour du *contact corporel* peuvent aider de manière extraordinaire l'individu à se libérer des limites singularisantes de sa personnalité et à renforcer les forces créatives du groupe dans son expression. Par le moyen du contact corporel, plusieurs corps deviennent un seul – en conséquence, l'attention passe inévitablement du mouvement individuel au mouvement collectif. Par ailleurs, la liaison de la conscience tactile à la conscience kinesthétique renforce grandement la conscience globale dans l'expérience du mouvement.»

«Tout comme le son n'a de signification que sur fond de silence, ou la lumière que dans sa relation à l'obscurité, le *mouvement* n'a de signification que dans son lien à *l'absence de mouvement*. L'étudiant de danse doit apprendre à faire l'expérience de l'immobilité profondément ancrée en lui par la décontraction la plus entière.»

## DEUX FOIS À PRÉSENT<sup>17</sup>

À présent, c'est arrivé deux fois: une fois à Berkeley, une fois à New York. Malgré l'expression neutre que nous conservons quand nous dansons, malgré nos inévitables joggings, tee-shirts, duos, malgré la remarque de David Gordon selon laquelle «il y a 87.000.000 permutations possibles, et vous n'en atteignez que 8.000 par soir à vous cinq. Et voilà.», malgré tout cela, deux fois cette année je me suis retrouvé dans un spectacle où le public réagissait vocalement à la danse qui se déroulait face à lui. Ils poussaient des «ahh», des «ooh», lançaient des «biiien joué».

C'était un public de Contact, constitué en grande partie de contacteurs, d'amateurs de Contact, de futurs contacteurs, et d'amis de contacteurs.

La sensation générée par cette attention réactive et de qualité était celle d'une extrême chaleur. La bonne humeur et la libération des sensations sont communicatifs, et je me suis senti soutenu, adouci, touché, libéré. Enfin. Après toutes ces années: des performances avec des publics vivants.

Le public américain est en général excessivement poli, voire inhibé, ou confus, ou tout bonnement paresseux. Peut-

être que c'est à cause de tous ces films, de la télé, et de la tendance racoleuse des spectacles de théâtre ou de danse «classiques». Peut-être est-ce parce que la nouvelle danse américaine, depuis Cunningham jusqu'à aujourd'hui, a laissé peu de place pour les réactions du public.

En tout cas, je trouvais ça bon, de voir le public contribuer à une situation dans laquelle les contributions instantanées sont le mode opératoire. Merci à eux.

En écrivant à propos de ces spectacles, j'ai l'impression d'écrire un article de cuisine. Trop de facteurs: qu'est-ce qui est naturel, qu'est-ce qui est artificiel, qu'est-ce qui est mauvais? qu'est-ce qui est réel, et qu'est-ce qui est pressenti, et qu'est-ce qui est imaginé? Ceux qui demandent «le Contact Improvisation relève-t-il de la démonstration sportive?» doivent avoir accès à un manuel que je n'ai pas lu. (*U.S. Gov. Publication #339*: «La danse comme art majeur: sa fonction dans la société. Choses à faire et à ne pas faire.») Après vingt ans de performance, j'ai commencé à réaliser que je ne le trouverais pas de si tôt dans ma boîte aux lettres. J'ai arrêté d'attendre depuis longtemps.

<sup>17</sup> «Twice Now», CQ vol. V/2, Winter 1979, p. 11-12.

Ci-dessous, vous trouverez quelques questions que je me suis posées à moi-même. Je n'ai pas LES réponses: seulement quelques unes des miennes.

Y a-t-il une différence perceptuelle entre voir une seule fois un spectacle chorégraphié et voir un spectacle improvisé?

Quelle est-elle?

Le spectacle doit continuer. V/F.

La vie doit continuer. V/F.

Est-ce qu'à différentes portes d'entrée de la perception correspondent différentes perceptions?

Si certaines portes sont ouvertes, les autres sont-elles fermées?

S'il y a un panneau lumineux au-dessus de la porte, qu'est-ce que cela vous apprend sur la porte?

Est-ce qu'on peut entrer par les portes des autres?

Un spectacle est une proposition linéaire. V/F.

Un spectacle est une proposition circulaire. V/F.

Un spectacle est une proposition en forme de spirale. V/F.

Un spectacle est une bouteille de Klein. V/F.

Un spectacle est un acte physique. V/F.

Un spectacle est un acte social. V/F.

Un spectacle est un acte culturel. V/F.

Un spectacle est un acte traditionnel. V/F.

Un spectacle est un acte radical. V/F.

Un spectacle est un acte

psychologique. V/F.

Un spectacle est un acte spirituel. V/F.

Un spectacle est un acte nécessaire. V/F.

Un spectacle relève nécessairement du jeu. V/F.

Quelle est la différence entre jouer et jouer?

Définir «naturel».

Définir «réaction».

Définir «responsabilité».

Définir «habileté à répondre».

Qu'est-ce qu'un marché où l'acheteur décide?

Qu'est-ce qu'un marché où le vendeur décide?

Quelle vitesse pour un œil? (au sens de «la main est plus rapide que l'œil.»)

Est-ce que la critique affecte la perception?

Est-ce que le public affecte le performeur?

Est-ce que l'architecture affecte les perceptions?

Quel est l'art le plus permanent?

Qu'est-ce qu'on entend par «arts impermanents»?

Le changement est-il nécessaire?

Le changement peut-être être évité?

Le changement est-il constant? N'y a-t-il rien de nouveau sous le soleil?

Le public obtient-il ce qu'il attend?

Le public veut-il ce qu'il attend?

D'où viennent les «idées»?

Y a-t-il vraiment des choses qui

« commencent » ?

Qu'est-ce qu'un « plat préparé » ?

Qu'est-ce qu'une « idée préparée » ?

Quelles sont les « vérités éternelles » ?

Qui vous l'a dit ?

Face à un paradoxe, que faire ?

Qu'est-ce que le contrôle ?

Le langage du corps est-il plus rapide que l'œil ?

Quelle est la quantité de temps la plus courte ?

Quelle est la plus longue ?

Qu'est-ce qu'on sait ?

Peut-on contrôler les choses qu'on ne connaît pas ?

Qu'est-ce qu'une foire d'empoigne\* ?

Qu'est-ce qu'on découvre lorsqu'on écoute dix témoins décrire un accident ?

Comment savoir ce qui manque ?

La compréhension fait-elle partie de la communication ?

Qu'est-ce que comprendre ?

Ton public veut-il savoir quelque chose ?

Est-ce que tu veux que ton public sache quelque chose ?

Qu'est-ce que tu fais de la parabole qui se termine en disant qu'« on ne peut pas faire plaisir à tout le monde en même temps » ?

Quel est le pourcentage minimum acceptable de gens qui sont satisfaits ?

Es-tu conscient des différences qu'il y a dans tes perceptions face à un public ?

Est-ce que tu t'es fait faire un électro-encéphalogramme ?

Pendant un spectacle ?

Un test sanguin ? Des urines ?

Qu'est-ce qu'on sous-entend lorsqu'on parle d'« être à la hauteur » ?

Définir « indéfinissable ».

\* Ndt: en anglais: « a free-for-all »  
littéralement: ouvert à tous

## RECENSION D'UNE VIDÉO<sup>18</sup>

*Dances by Heart*, Lisa Nelson, Nancy Stark Smith, Footprint Gallery, Manchester, Connecticut. 2 décembre 1978. 2 h ½, cassettes ½", vidéo N/B filmée au portapak Sony par Steve Paxton, caméra à la main.

*Pour ce coup-là, j'étais coincé derrière la caméra: il s'agissait de la deuxième performance des DANCES BY HEART. Ce qui suit est un journal de mes impressions: pendant le spectacle, puis au cours d'une discussion en tête-à-tête avec Lisa, et le reste correspond à des notes prises alors que je revoyais la vidéo que j'avais filmée.*

L'espace de la Footprint Gallery est celui d'une vieille église: les murs sont matelassés de patchworks de fabrication récente; le sol y est très bon, la lumière adéquate, l'atmosphère mordorée, et dans un coin, on trouve un kimono à fleurs éclairé par un projecteur.

Lorsque je suis derrière la caméra, il est à mon sens de bon aloi d'ouvrir l'œil qui n'est pas collé à l'objectif pour scanner l'espace qui n'est pas enregistré. Celui qui filme peut ainsi voir deux points de vue, selon qu'il se concentre sur l'œil dans la caméra ou

sur l'œil qui n'est pas dans l'objectif: un point de vue en couleurs, l'autre en noir et blanc. Les moments les plus attrayants, lorsqu'on suit cette méthode, sont ceux où les deux yeux se concentrent sur le même objet: ce simple clignotement de la conscience d'un côté à l'autre du cerveau permet d'approcher une forme d'équilibre entre les deux images, réelle et électronique, qui, occasionnellement, peuvent se superposer à la perfection. Les couleurs et les formes des danseuses vacillent, et par le zoom, des formes argent-électriques surgissent des chairs dansantes.

La «psychologie» de la soirée était d'un intérêt particulier pour moi, comme c'est souvent le cas lorsque j'assiste à une improvisation. J'ai regardé ces deux corps (ces deux esprits) qui me sont si familiers sur scène et dans la vie. Elles étaient généreuses mais hésitantes, ai-je pensé. Étrange, après plusieurs années à danser ensemble, à se connaître si bien, qu'elles aient choisi de faire un spectacle ensemble et qu'elles n'en retirent apparemment aucune joie. Pourquoi le faire sinon? Je me suis mis en quête de la raison.

18 «Tape Review», CQ vol. V/2, Winter 1979, p. 38-39.

J'ai essayé d'expliquer cela à Lisa au cours de la conversation que j'ai eue avec elle. C'était une de ces sessions critiques que nous avons entre quatre-z-yeux, et qu'elle a affrontée comme on monte au front.

«Vous avez toutes les deux très bien dansé, ai-je commencé par dire pour me débarrasser de la partie "compliments", et il y avait ce soir plus de Contact Improvisation que vous ne me l'aviez laissé penser. Il n'y a guère que deux moments dont je me souviens où des chutes au sol ont paru désagréables, mais c'étaient de petites chutes, vraiment. Toutefois, ce que j'ai ressenti pendant la performance, c'était un manque de contact direct (une absence d'étreinte profonde), ou plus exactement, ce qui m'a manqué, c'est la camaraderie (un vrai bras dessus, bras dessous). Ce que j'ai senti, c'est que vous vous repoussiez la plupart du temps. Vous vous détourniez l'une de l'autre, regardiez ailleurs. Les moments de Contact me semblaient aguicheurs, hésitants, comme si vous étiez toutes les deux trop bouillonnantes pour que l'autre puisse vous tenir près d'elle.»

### DEVANT LA VIDÉO

Lisa et Nancy commencent par marcher en rythme avec la musique, lançant leurs membres

dans l'espace loin de leurs corps, elles laissent la part expressive de l'énergie aux bras et aux positions qu'occupent les mains. Beaucoup d'articulation des épaules. La connexion spatiale entre elles est simplement simulée, jusqu'à ce que Nancy attire l'attention de Lisa. Une marche arachnéenne, où Nancy et Lisa se font face, les jambes écartées et les bras tendus en diagonale, sert de prélude à un virage à angle droit après lequel Lisa se retrouve allongée sur le flanc, alors que Nancy bat vigoureusement des bras au-dessus d'elle.

Elles courent: le dos raide mais légèrement incliné vers l'avant. Elles sont à quelques centimètres l'une de l'autre. Elles s'évitent, jusqu'à en venir au contact direct, où Nancy réalise avec aisance un saut depuis les épaules de Lisa.

S'ensuit alors une longue série de permutations où Nancy est en Shalabhasana\* et Lisa à genoux sur ses cuisses. (Ici, un exemple du manque de «contact direct», et qui apparaît dès les cinq premières minutes. Bien qu'elles soient intimement connectées par leurs positions respectives et par l'échange de poids entre elles, le

\*Ndt: posture de la sauterelle, jambes arquées vers l'arrière.

mouvement reste sporadique, comme si certains liens étaient court-circuités ou élidés.)

Au cours de la séquence qui suit -travail de contact au sol: roulés, déplacements—, un rhombe malinais\* accompagné de jappements de chiens excités au loin, fournissent le son. Suit un magnifique chant funèbre roumain, qui constitue la musique d'un des moments les plus émouvants de la vidéo. Nancy donne de ses virevoltes rapides qui caractérisent sa danse, et qui s'altèrent progressivement. Lisa, à genoux, fait rouler Nancy sur ses cuisses jusqu'à ce que son buste l'empêche d'aller plus loin, puis elle continue à appliquer ses mains précautionneusement sur son corps (on les voit s'enfoncer dans les parties charnues des fesses de Nancy) pour permettre à Nancy de continuer de rouler et ainsi contrebalancer la tendance qu'a le corps de Nancy à glisser le long de la pente de ses cuisses. Nancy se tourne et se retourne langoureusement. Elle est légèrement en extension, et ses bras forment des spirales en réponse au mouvement. Elle s'affaisse légèrement au niveau de la tête et des pieds, se trouvant parfois à deux doigts du sol, parfois le caressant légèrement.

\* Ndt: instrument à vent très ancien, réputé pour sa fonction d'épouvantail à fauves.

S'ensuivent, debout, des portés sinueux et des tours, qui s'achèvent lorsque Lisa se trouve sur ses genoux face à Nancy à la verticale, qui, avec une sorte d'abstraction, masse et à la fois maltraite légèrement le front de Lisa.

Ensuite, elles enchaînent avec une forme de danse des mains, que l'on voit en gros plan sur la vidéo, et dans laquelle le timing de leurs mouvements symétriques et de leurs effleurements varie délicatement entre synchronicité et décalage. (Ici: un motif. Voyez, ci-bas, la séquence des rebonds sur le ventre.)

Une petite tape sur le dos de Nancy, et celle-ci répond par une chute légère, qui initie la séquence suivante, dans laquelle Nancy joue à «je me laisse tomber au sol quand Lisa s'approche», tandis que Lisa travaille sur une série de permutations changeantes autour de se lever, lever ses bras, tomber sur le sol (ou sur Nancy). Nancy se tourne en douceur, fait un pas en avant, fait glisser l'autre dans l'espace jusqu'à tenir un équilibre tendu où elle maintient le pied à hauteur de hanche: c'est un moment qui se prolonge, où Lisa observe la situation depuis le lointain, elle aussi sans bouger. Nancy plonge légèrement pour poser son tibia sur sa jambe de terre en plié, son

buste et son cou relâchés en avant et vers le bas. Avec des mouvements d'ondulation qui partent depuis le sommet de sa tête, Lisa traverse la diagonale vers l'avant-scène. Avec précaution, Nancy, manifestement reposée par le calme de son équilibre, rejoint son mouvement en initiant une lente rotation. Lisa et Nancy se tiennent côte à côte, étendent les bras et réalisent que leurs mains viennent tout juste de se toucher.

**C**hangement de cap, vers une longue séquence de marche, bras dessus, bras dessous (!). Nancy décide d'enlever son t-shirt (un mouvement « Nancy Stark Smith™ ») et Lisa choisit de ne pas retirer son bras, ce qui complique comiquement la situation.

**N**ancy danse pour un temps avec son t-shirt qui pendouille à l'un de ses bras, lorsque soudain l'atmosphère change : un cri de ralliement éthiopien, aussi acéré et rapide qu'un commissaire aux ventes de tabac, et Nancy se met à jouer à *one potato*\* avec elle-même dans une série surprenante par ses

\* Ndt: *One potato, two potato* est une comptine enfantine qui s'accompagne souvent du geste de superposer, avec un partenaire ou pas, des poings fermés (les patates) les uns sur les autres

variations, par la vitesse exquise et par le degré de concentration qu'elle y met.

**L**a séquence suivante, où Nancy et Lisa sont toutes deux dans leurs sphères privées, est mimétique : Lisa est prise dans une sorte de mouvement narratif, et Nancy dans un voyage sensuel et involute\*. Jeu suivant : rebondir sur le ventre de l'autre. La volonté manifeste de se débarrasser ici de la coordination mutuelle est probablement ce qui m'a donné le sentiment d'un manque de communication entre elles. Elles choisissent clairement d'ignorer les structures de base qui causeraient des répétitions simples (1, 2, 3, on rebondit sur le ventre) et abandonnent le rythme. Ça m'a paru pervers. C'est d'ailleurs, pour ces deux femmes, une habitude dans leurs spectacles. Mais c'est tout de même curieux que l'anxiété et le léger ennui provoqués aient constitué l'essentiel de ce qui m'est resté après le spectacle. Les roulés de Nancy sur les genoux de Lisa, les cercles au-dessus du sol avec les bras au-dessus des épaules étaient oubliés, au point d'intervenir, dans la conversation avec Lisa, comme des suggestions d'amélioration. On voit bien ici la force de la sélectivité de la mémoire parce que je ne peux

\* Ndt : synonyme approximatif de spiralé.

même pas prétendre que je n'ai pas remarqué ces choses : en revoyant la vidéo, j'étais confronté à un matériel que j'avais vu, CHOISI de regarder.

La seconde cassette s'ouvre sur Nancy portant le kimono et un masque sur le visage. Ses cheveux détachés tombent sur ses hanches. Lisa se tient derrière elle et la pousse à bouger, si bien que le petit moulin à vent vissé sur le haut du masque commence à tourner : Nancy trébuche, faisant des petits pas, référence gestuelle au kimono. Bon, l'idée du costume telle qu'elles me l'ont expliquée, c'était de le porter et de faire comme si ça ne changeait rien. Le costume, bien sûr, altère radicalement le mouvement et bien entendu également notre sentiment à nous qui regardons. Un sentiment d'étrangeté. Lisa paraît à moitié nue en comparaison, comme un touriste en goguette à Bali. La séquence autour du kimono est brève mais intense, et pendant que Nancy remet ses habits d'Américaine standard, Lisa propose un solo où elle traverse l'espace d'avant en arrière avec ardeur pour finir dos au sol. Nancy se rapproche de Lisa en s'employant à tresser ses cheveux : c'est comme si elle faisait une course contre la montre pour avoir fini le tressage avant d'atteindre la tête de Lisa toujours étendue au sol.

Après quoi, Nancy part dans un solo où elle fait de longues boucles avec ses bras. Elle glisse sur ses genoux et utilise le poids de ses bras pour tourner sur elle-même. Lisa se lève, bien plus calme, immobile presque, mais ses mains bougent à la vitesse et l'intensité d'un vol d'oiseau : au moment où elle touche les hanches de Nancy, la caméra zoome sur son visage. Ses yeux sont fermés. Elle continue de tenir Nancy par derrière : c'est un moment de tendresse et de sensibilité, d'où s'ensuit une série de portés que Lisa accomplit en se renversant sur Nancy qui est pliée en deux au niveau de la taille. La cage thoracique de Lisa s'adapte au creux du dos de Nancy, donnant tout juste l'adhérence nécessaire pour que Nancy puisse soulever Lisa au-dessus du sol. La séquence s'achève par un tourbillon dans lequel elles maintiennent la même prise. Le buste de Nancy est à l'horizontale, les pieds de Lisa sont en flexion, presque intégralement sur le cou-de-pied, les jambes de Nancy sont à la verticale, ils accélèrent les tours. Lisa ouvre les yeux.

Nancy commence un solo alors que Lisa enfile SON costume spécial pour la soirée : une sorte de sous-vêtement marocain pour homme, proche du sarouel. Elle y place un enregistreur-cassette : on entend à nouveau des clameurs et des bourdonnements aux sonorités éthiopiennes.

La réponse à la musique est plutôt directe, acérée, avec de nombreux tours. Lisa porte dououreusement Nancy sur son dos et la met sur le côté. Elles se retrouvent pour traverser à nouveau l'espace, Nancy derrière Lisa, toutes deux placent leurs mains sur l'enregistreur, qui est à présent enroulé dans le t-shirt de Lisa un peu au-dessus de ses hanches : leurs mains et leurs bras se mélangent, un peu comme si Shiva était entrain d'essayer de se déboutonner la chemise.

À nouveau N en cuiller contre le dos de L, elles entreprennent un boogie\* côte à côte dans l'espace, ou est-ce un hula\*\*, ou ...? Puis à nouveau, on entend le cri de ralliement éthiopien, auquel elles répondent cette fois en se prenant mains dans les mains, tête penchée en arrière vers l'extérieur, s'ensuivent quelques «phrases» de contact exécutées avec délicatesse et sans impulsion trop rapides, avec de nombreux changements de direction et une concentration particulière sur les membres périphériques. La séquence s'achève avec leur séparation.

Musique éthiopienne réalisée avec les aisselles (sons qui évoquent des applaudissements

\* Ndt : forme de jazz.

\*\* Ndt : danse hawaïenne.

et des bourdonnements) et retour du léger décalage rythmique entre elles : une forme très fluide d'absence de connexion à cet endroit. Leurs mouvements sont très rapides mais la collision attendue par le spectateur n'arrive étonnamment pas.

Lisa ôte son pantalon. Quelques mesures encore où il y a du mouvement, puis toutes deux adoptent directement et sans explication une complète immobilité, au cours de laquelle le seul mouvement est dû à Lisa. Elle lève ses bras.

Par un pas en direction de Nancy, Lisa ramène son corps sur le côté, puis la ramène sur le dos : elle s'allonge et la ramène délicatement vers son centre en la touchant ici et là. Elles se lèvent, à nouveau en cuiller (!) : Lisa tient Nancy, et Nancy tient les bras de Lisa qui l'enserrent. Elles continuent, échangeant leurs positions. Lisa rampe finalement hors du champ de la caméra en portant Nancy sur son dos. Au lointain, elles se saisissent à nouveau les mains, face à face, et trouvent l'équilibre en portant leurs poids vers l'arrière : la question «est-ce qu'on a fini?» est implicitement posée. (Nancy a dit «après m'être remise du fait que tu ne t'en étais pas rendue compte, j'ai réalisé que c'était moi qui ne m'en étais pas

rendue compte...») Nancy relâche la tension et tombe vers l'avant, ce qui les relance dans une nouvelle section de Contact.

Les vocalises de la musicienne serbo-croate qui commencent à ce moment les galvanisent, et me galvanise aussi, moi qui suis derrière la caméra. Les harmonies et le timing me frappent par leur simplicité et leur profondeur. C'était la fin. Le mouvement devient bien plus ouvert et fluide qu'à aucun autre moment de la soirée. En regardant la cassette, il est clair que la pureté et la force de la musique nous a tous connectés les uns aux autres.

Les saluts. Lisa et Nancy se retirent légèrement, craintives, elles ne savent pas à quoi s'attendre. (Le public n'a pas émis un son depuis 57 minutes.) Jaillit alors un son chaleureux et joyeux, qui ne s'arrête que lorsque les deux femmes commencent à se soucier de leurs vêtements et à distraire l'attention...

C'était bien un spectacle d'improvisation fait par deux femmes qui, parfois, font du Contact Improvisation. Le Contact a occupé une part importante de la soirée, et j'ai regardé la vidéo en cherchant des indices de la relation entre les danseuses, car moins il y a de restrictions imposées

à l'improvisation, plus la relation entre les improvisateurs est ce qui fournit la structure. Nancy et Lisa font un très bon travail de contact en vitesses moyenne et lente. Lorsque le mouvement s'accélère, quand les actions instinctives prennent le pas, la dépendance mutuelle à l'égard du poids cesse d'être un bon moyen de communication entre elles et, je crois, elles n'ont pas exploré ce domaine. On ne peut pas dire non plus que le mouvement ait impliqué de grandes quantités d'impulsion dans leurs duos, même si on en trouvait quelque fois dans les solos de Nancy. Dans les duos «à deux doigts du toucher», la continuité des petits mouvements, les adaptations réciproques, étaient remarquables: chacune se proposait, avec minutie, d'entrer dans la sphère d'influence de l'autre, et de s'en retirer avec la même délicatesse.

Je pense qu'il n'y a pas une manière de montrer du Contact qui soit absolument bonne, il n'y a que le fait qui en résulte. Le résultat interprété ici était une riche combinaison de précaution instinctive mêlée de sympathie intellectuelle et de profonde honnêteté. Il y avait, ce soir-là, de la très belle danse.

Chargé du rôle de filmer ce spectacle, je n'ai pas pu le voir en direct. La vidéo est

bien plus précise que la mémoire pour la mesure exacte des événements. Ce degré de précision ne constitue en aucune manière le tableau complet d'une soirée. On a pu remarquer les distorsions impliquées par les zones de vitesse et par l'espace (particulièrement dans les mouvements qui sortent du champ de la caméra), à quoi s'ajoute le manque de vivacité et de subtilité inhérent aux mouvements de caméra, et le fait que le zoom, contrairement à l'œil, peut complètement aplatir un moment délicieux.

**P**our celui qui est derrière la caméra, la beauté est doublement dans les trois yeux du spectateur, et c'est un fardeau qui n'est allégé que par la maîtrise et la compréhension de ce support.

## RAPPORT SUR LA CONFÉRENCE ADG CONSACRÉE À L'IMPROVISATION: LA DANSE COMME ART-SPORT<sup>19\*</sup>

Essayer de mettre le doigt sur quelque chose de concret à propos de l'improvisation pour la conférence inaugurale de cette rencontre s'est avéré un vrai casse-tête. L'expérience verbale implique un état d'esprit tout à fait différent de celui de l'expérience improvisationnelle, et j'ai compris, une fois de plus, que la règle générale de la pratique pourrait être celle-là: une pratique ne peut pas en décrire une autre. Écrire sur le mouvement est une activité académique qui reste un à côté de l'expérience du maintenant/maintenant où le «/» est un indicateur du temps qui passe. Pendant l'improvisation, toute information reçue est subjective, et s'il y a bien une chose qui ne peut pas en émerger, ce sont des certitudes objectives bien arrangées. Quantifier l'expérience sensorielle et mentale, c'est se ranger du côté d'un point de vue dans la controverse la plus brûlante des quelques derniers millénaires: comment ça va vs. qu'est-ce qui se passe\*\*. Pour rendre compte de cet aspect (certes restreint) des problèmes liés au mouvement improvisé, on pourrait se demander: «quelle est la cause, et quel est le potentiel, de cette chose que nous appelons “la personnalité humanité”?»

Il me semble qu'on ne sait pas plus de choses sur la personnalité que nous n'en savons

sur l'improvisation ou sur d'autres aspects de ce bazar existentiel. Donc je suis allé au colloque de l'ADG autant dans l'espoir d'apprendre de nouvelles choses que pour rencontrer quelques trois cents autres personnes taraudées par des questions similaires. Billy Klüver, président de *Experiments in Art and Technology*\*\*\* a un jour dit que l'information résulte de l'interface de deux points de vue.

19 «Report on the ADG Conference on Improvisation: Danse as Art Sport», CQ vol. VI/2, Fall 1980, p. 44.

\*Ndt: du 19 au 22 juin 1980, à Minneapolis (Minnesota), l'American Dance Guild organisait quatre jours de discussions et de performances consacrées à l'improvisation autour du thème «La danse comme art-sport». Le choix du terme (emprunté à un texte de Simone Forti publié dans CQ pour qualifier le contact improvisation) et des invités (Steve Paxton donnait la conférence inaugurale) indiquent bien la volonté de concentrer la réflexion autour de cette nouvelle forme de mouvement (sur l'histoire de cette conférence, cf. C. J. Novack, *Sharing the dance*, pp. 99-100).

\*\*Ndt: ici, jeu de mots intraduisible. Paxton superpose à sa cartographie très «personnelle» des questions métaphysiques une opposition entre valorisation du «haut» et valorisation du «bas»: «what's up vs. what's going down.»

\*\*\*Ndt: E.A.T., fondée en 1966, rassemblait artistes (dont Rauschenberg, collaborateur de Steve Paxton pendant les années du Judson) et ingénieurs, autour de projets architecturaux, scénographiques, etc.

La rencontre de trois cents points de vue a constitué une expérience puissante, expérience conçue par Elizabeth Richter Zimmer, Richard Bull, Robert Moulton et l'ADG.

Prendre le terme d'art-sport, inventé Simone Forti, comme point de départ était une bonne idée: ce terme a donné un point de concentration commun à bien des disciplines émergeant de ou liées à la danse, comme la Skinner Releasing Technique\*, le Feldenkrais, la médecine du sport, la vidéodanse, et le Contact Improvisation, qui ont ainsi pu coexister et rencontrer les universitaires, danseurs, chorégraphes et étudiants qu'on peut s'attendre à rencontrer à un colloque sur la danse. Partout pendant ce colloque, on pouvait sentir de grandes attentes, de l'intérêt, de l'énergie, une soif d'information. L'intelligence et l'enthousiasme qui entouraient l'improvisation était évidents dès le banquet de réception et la fête tentaculaire qui s'en est suivie comme dans les cours et dans les conférences du colloque.

Le colloque m'a semblé réaffirmer les racines improvisationnelles de toute technique de danse, et célébrer la recherche menée de leurs côtés par les artistes du XX<sup>ème</sup> siècle. Les ancêtres de l'improvisation d'une part, et ceux qui développent

des modalités particulière de la «pensée-en-corps» de l'autre, ont eu l'occasion de rencontrer la chair fraîche qui aujourd'hui encore incarne l'attitude qui permet et produit cette forme fluide.

Je n'ai pas été fasciné par tout ce que j'ai vu. Mais l'ADG a produit un colloque qui rendait compte de l'état actuel de l'art avec la plus grande fidélité qu'il m'ait été donné de voir. J'ai senti de la continuité dans la foule qui constituait cette ville temporaire improvisée, et je me suis senti au plus proche d'un effort qui traverse encore ce siècle, et que l'ADG soutient.

\*Ndt: technique de « relâchement » des blocages et des tensions par le toucher développée au début des années 1960 – CQ en a fait la publicité régulièrement dans les années 1970.

## QUESTIONS ET RÉPONSES<sup>20</sup>

### LETTRE DE LAURIE BOOTH À STEVE PAXTON (CARDIFF, WALES, DÉCEMBRE 1979)

J'ai écrit une lettre à Dance Umbrella [en Angleterre] en leur proposant une réaction au colloque sur Les artistes chorégraphiques et l'éducation qui se tient à Birmingham [en décembre 1979]. « Cette proposition est une réponse à la conférence de Colin Hicks concernant la nécessité d'une nouvelle prise de conscience du Soi dans l'Éducation, et à l'intérêt porteur des participants pour la conférence / démonstration de Contact Improvisation proposée par Nancy Stark Smith et moi-même, Laurie Booth... » L'idée que j'avais derrière la tête avec cette intervention était d'introduire le CI et autres expériences affiliées du mouvement et de la danse à un groupe plus large d'éducateurs et de danseurs. J'espère que cela permettra d'étendre leurs idées sur la danse, sur l'éducation et sur eux-mêmes.

D'un point de vue personnel, je suis un peu inquiète d'être dans la position « d'enseigner » le Contact

20 « Q/A », *Contact Quarterly*, vol. VI/2, Winter 1981, pp. 47-49. Une première traduction a paru dans *Nouvelles de danse* #38-39, p. 69-74, mais sans la question de Laurie Booth, réintégré ici.

Improvisation. Je ne souhaite pas me définir comme une professeure de Contact – en fait, je ne sais pas bien ce qu'est le Contact Improvisation. J'ai le désir de partager des expériences de mouvement que j'ai pu avoir, et certaines de ces expériences ont, en dernier ressort, partie liée avec le Contact Improvisation. Est-ce que tu vois le dilemme dans lequel je me trouve ? Au nom de la clarté linguistique, il est nécessaire de définir ce travail – en particulier pour les éducateurs. Ce travail, en lui-même, implique des aptitudes spécifiques de protection, certaines qualités de mouvements, un vocabulaire pour décrire les expériences perçues et une forme reconnaissable. Sur le papier, on pourrait le décrire comme une technique, et en tant que technique, on pourrait l'enseigner. Et pourtant, j'ai le sentiment que ce qui s'y passe est en-deçà / au-delà des techniques. (J'ai une idée pour un film. Je joue avec cette idée dans ma tête, sous le titre « Le Contact Improvisation est tout ce qui se trouve dans la vie, et tout ce qui ne s'y trouve pas. ») Voilà, je voulais que tu saches que je va is porter ce projet avec ce dilemme, si c'est bien d'un dilemme qu'il s'agit. Et pourtant, j'ai le sentiment que l'expérience est plus importante, donc au diable les contradictions. C'est assez, pour le moment, de savoir qu'elles sont là.

## RÉPONSE DE STEVE PAXTON

Qu'est-ce que le Contact Improvisation?» Il y a deux sortes de personnes qui se posent cette question : premièrement, celles qui n'ont pas l'opportunité de voir des performances de contacteurs ou des jams, ni l'occasion de danser en société, ni celle de se chamailler avec des amis; et deuxièmement, celles qui, comme c'est mon cas, sont trop exposées aux activités susmentionnées.

Quand, en 1972, un groupe de danseurs a commencé à travailler au Contact Improvisation, c'était une investigation sur la manière dont la communication peut s'établir par le toucher. Ma propre éducation était principalement liée à la danse moderne, qu'on peut décrire comme une investigation menée par des individus physiquement isolés, bien que généralement à l'intérieur d'un groupe. Dans les cours de danse moderne, chacun maintient une sphère d'isolement vis-à-vis des autres étudiants afin d'éviter que les battements de jambe n'aillent ennuyer le voisin. Les traversées de l'espace sont le plus souvent faites par séries, ce qui permet à l'instructeur de voir chaque étudiant lorsqu'il passe devant lui.

Pour celui qui vient de cette culture, l'exploration de la communication possible à travers le toucher était, et est toujours, une expérience profonde. De même pour le mouvement qui résultait de l'improvisation par le contact: un mouvement non-rationalisé et intuitif, qui nous amenait à des séquences, à des postures et à des manoeuvres imprévues. Ce mouvement représentait un soulagement après des années d'application acharnée à l'apprentissage technique.

L'improvisation est acceptée depuis longtemps comme une manière raffinée de pratiquer la musique, et plus récemment, aux États-Unis, le théâtre - mais dans mon éducation du moins, elle n'apparaissait pas. Bien qu'il y ait eu de nombreuses références à l'improvisation comme facteur essentiel du développement de la danse moderne (Isadora Duncan et Rudolf Laban), au moment où j'en suis arrivé à étudier la danse\*, la danse moderne paraissait se trouver dans une période de codification. De tous les danseurs modernes «classiques» avec lesquels j'ai été amené à travailler, je ne me souviens que de cours où il s'agissait d'apprendre par coeur les exercices.

\*Ndt: Steve Paxton est né en 1939.

Cette situation est si contraire à l'esprit de Duncan et aux idées de Laban qu'on pourrait aussi bien dire que la danse moderne a aussitôt disparu après avoir émergé dans la première moitié du XX<sup>ème</sup> siècle. Pourtant, le terme de «danse moderne» portait en lui une promesse de renouvellement –et il paraît moins utile de délimiter l'usage du terme à une période particulière que de supposer que la modernité qu'il désigne, telle un phénix, pourra renaître de ses cendres et redevenir applicable au temps présent. Par cet élargissement, le terme de «danse moderne» devient le parapluie sous lequel s'abritent tous les efforts avant-gardistes, ce qui est plus ou moins la situation dont j'ai fait l'expérience.

De ce point de vue, fonder l'exploration du mouvement sur la communication intime (plutôt que sur ce que l'esthétique impose) présentait bien des attractions. Cela parlait à mon corps, qu'on avait maintenu dans l'isolation pendant des années.

Après avoir constaté les phénomènes qui dérivait de la communication par le toucher, l'étape suivante a été de sélectionner les ingrédients pour parvenir à exécuter les mouvements extrêmes auxquels cette exploration nous

conduisait. L'aïkido, la gymnastique, les techniques de méditation ont été incluses, ainsi que le matériau récolté de la pratique du Contact Improvisation lui-même.

C'est à ce moment-là, je pense, dans l'effort d'élaborer une démarche technique qui permette d'assurer la plus grande sécurité [des contacteurs], que les premiers malentendus sur la nature de la forme émergent. Bien des gens viennent au Contact Improvisation pour explorer leur physicalité: ils commencent alors à pratiquer avec application, essayant de «comprendre» et de bouger «intellectuellement» (comme c'est leur habitude) au lieu de s'abandonner à l'exploration. Pour certains de ces étudiants, les techniques suggérées par les professeurs deviennent une doctrine. Ils «savent», alors, ce qu'est le Contact Improvisation, parce qu'ils se rappellent les mots et exécutent les techniques apprises. Je crois quant à moi qu'une telle approche ne saurait libérer qui que ce soit, quelle que soit la forme de danse concernée. Et c'est une approche qui ne fonctionne certainement pas pour le Contact Improvisation: le Contact Improvisation n'est pas un vocabulaire de mouvements arrêtés; c'est une approche du mouvement dans laquelle l'étudiant

se laisse mettre en mouvement par le réflexe et l'intuition. C'est une contradiction dans les termes que d'avoir une approche technique de l'improvisation: alors qu'on cherche à se libérer de toute forme de mouvement rationalisé, on chercherait à étudier le mouvement d'après le modèle et les mots de l'enseignant?

I déalement, chaque étudiant devrait avancer à son rythme et développer des aptitudes physiques appropriées à ses propres explorations dans l'improvisation. Cependant, dans le cas d'une investigation appliquée de la technique, un enseignant peut être amené à retarder l'évolution du groupe auquel il enseigne, afin que les fondamentaux du mouvement restent au centre de l'attention. Par là, il laisse l'opportunité à chacun de se porter, au-delà de l'état d'esprit conscient et volontaire, dans des dispositions plus appropriées. Si le matériau proposé consiste à rouler son corps sur le sol pendant vingt minutes, il est peu probable que l'étudiant puisse rester l'élève appliqué du début, qui ne tirait de l'enseignement qu'un état d'esprit superficiel. À la recherche de réflexions plus avancées, l'esprit de l'étudiant est ainsi amené à devenir le témoin de son propre corps et des sensations du mouvement.

I l y a encore d'autres raisons pour retarder les moments d'exploration dans un cours, et d'autres méthodes. En particulier lorsque je donne mes premiers cours à un nouveau groupe, j'essayer de jauger leurs perceptions et leurs réponses à des situations simples. Je fais attention à ceux qui ont tendance à s'évanouir, à ceux qui ont l'air nauséu, deux traits assez communs chez les personnes qui maintiennent de la rigidité dans leurs corps ou conservent des préconceptions à leur endroit. J'ai rencontré des étudiants qui ne se rappelaient pas avoir jamais fait de roulade avant ou qui se trouvaient désorientés dès qu'ils tentaient de faire plus d'une demi-roulade d'un coup. En tant qu'enseignant, ces étudiants me sont particulièrement chers: la bravoure dont ils font preuve pour se mettre en mouvement est plus belle à mes yeux que les manoeuvres expertes qu'on peut attendre des étudiants plus «avancés» dans la forme.

D'un autre côté, il y a des gens qui se jeteront dans les airs et s'abandonneront complètement aux ressources d'un partenaire qu'ils connaissent à peine. En somme, les possibilités d'équations dans une classe sont fascinantes. Lorsqu'une personne un peu molle et peu sûre d'elle-même se connecte avec un casse-

cou, l'alchimie est... sensationnelle. Cependant, l'expérience de ces étudiants peut s'avérer déplaisante. Et peut-être devrait-elle l'être, si cet apprentissage doit avoir pour fonction de provoquer de nouvelles explorations.

**E**nseigner m'a appris que les êtres humains opèrent selon une variété bien plus large de sensations et de perceptions que je ne l'avais imaginé : chaque étudiant, au cours de son histoire, a ajusté ses sens de manière différente selon ses propres expériences. L'une des premières gageures est de réajuster ces sensations pour la danse qui se présente. J'ai vu bien des étudiants appliqués étirer leurs muscles de toutes leurs forces dans leur effort d'améliorer leurs danses ; mais je n'ai pas encore vu d'étudiants essayer d'étirer leurs sensations. Ce qui ne veut pas dire que je pense que ce soit désirable. Les sens sont ajustés comme ils le sont pour des raisons de survie. On ne devrait forcer personne à avoir de nouvelles perceptions : il faut les suggérer, ou les inviter.

**J**'ai donc tendance à diriger mes cours avec prudence, surtout au début.

**S**tefan Szczelkun m'a fait remarquer que dans la

vidéo *Chute*, on constate une certaine attitude un peu brutale et désordonnée chez les premiers contacteurs. Il est aussi vrai qu'un grand nombre de choses ont été testées, et que personne n'a été blessé au cours de ces expériences. Mais il s'agissait d'un groupe invité, dont l'état et les capacités physiques étaient connues. Et il y avait des matelas pour adoucir les erreurs. Le fait de chercher à constamment soutenir nos efforts était un autre élément important : nous n'avons rien fait d'autre que danser pendant deux semaines.

**P**our résumer : d'abord, il y a eu une forme communicative de mouvement, et ensuite, il y a eu des développements techniques pour aider à la mise en oeuvre des extrêmes auxquels conduisait la forme. Pendant cette période, le Contact Improvisation était intégré physiquement et collectivement par ceux dont les danses l'ont développé. Nous étions le Contact Improvisation.

**C**e travail initial a finalement été présenté, et ces premiers danseurs ont commencé à enseigner et à se déplacer dans le pays.

**C**hristina Svane a dit que c'était un peu comme lorsqu'un joueur de poker arrive

dans une nouvelle ville... pour continuer à jouer, la première étape c'est d'apprendre le jeu aux autres. Le Contact n'est pas une forme de solitaire...

L'essence de la forme est facile à comprendre. Des femmes dans leur cinquantaine y ont pris part, et même une femme enceinte de huit mois. Des hommes qui étaient tendres y ont pris part, et des hommes qui ne l'étaient pas aussi.

Le développement technique a été une tentative de formuler et de réunir des habitudes de mouvement pour améliorer la danse à l'intérieur du flux temporel et des forces qui convergent dans ce travail.

**COMPTE-RENDU DE PART  
DANS LE LONDON STUDENT  
20 FÉVRIER 1980  
PAR ANTHONY ROTHE**

Steve Paxton est le porteur le plus dangereux d'une forme de mouvement (connue sous le titre de Contact Improvisation) qu'il m'ait été donné de voir. Son apparence trompeusement simple attirera, comme les sortilèges de Circé, de nombreux individus inexpérimentés, inadéquatement entraînés, et indisciplinés. Ils

tenteront de l'imiter, sans atteindre à la fascination hypnotique que Steve Paxton et Lisa Nelson déploient, faute d'en comprendre les conventions.

Ce n'est sans doute pas sa faute, mais il est bien regrettable que les concepts ne puissent être protégés par les lois du copyright.

**LETTRE DE STEVE PAXTON  
AUX CRITIQUES EN  
ANGLETERRE  
TOTNES (DEVON),  
MARS 1980**

Cher [critique],  
Il est évident qu'une certaine confusion s'est mêlée à certains compte-rendus des spectacles que j'ai donnés avec David Moss à l'ICA et avec Lisa Nelson à Riverside. Cette confusion est liée à l'appellation de Contact Improvisation utilisée pour caractériser ces œuvres, qui n'en relèvent pas.

Le terme «Contact Improvisation» est utilisé en Angleterre depuis quelques années, bien que personne n'y ait été exposé de manière systématique jusqu'ici: j'ai enseigné quelques cours pour débutants à l'Université de Dartington et à X-6, où Lisa Nelson et Nancy Stark Smith ont également donné des ateliers. Ms. Smith a également donné une conférence/démonstration avec Laurie

Booth au colloque sur Les artistes chorégraphiques et l'éducation (du 30 novembre au 2 décembre 1979).

**I**l n'y a pas eu de spectacles donnés par les praticiens américains qui ont développé cette forme au cours des dernières huit années. En bref, l'expérience du Contact Improvisation en Angleterre est incomplète.

**J**'espère que ces questions de définition et de rigueur de la forme pourront trouver réponse lors de la prochaine saison. Freelance Dance sera peut-être invité dans votre pays pour des ateliers plus longs et des performances. Il s'agit d'un collectif d'hommes et de femmes qui ont joué un rôle clef dans le développement du Contact Improvisation et des adeptes de cette pratique.

**E**ntre temps, je vous suggère fortement de consulter *Contact Quarterly* comme source d'information sur cette forme.