



HAL
open science

Gestes du Contact Improvisation

Romain Bigé

► **To cite this version:**

Romain Bigé. Gestes du Contact Improvisation. Musée de la danse Editions, 2018, 979-10-90061-14-9.
hal-02440193

HAL Id: hal-02440193

<https://hal.science/hal-02440193>

Submitted on 24 Jan 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

GESTES
DU CONTACT
IMPROVISATION
musée de
la danse
exposition
25 avril - 5 mai

*Musée de la danse
éditions*

<i>pour un musée du danser</i>	<i>p. 4</i>
<i>sept gestes du contact improvisation</i>	<i>p. 8</i>
<i>biographies entremêlées</i>	<i>p. 34</i>
<i>bibliographie (très) sélective</i>	<i>p. 36</i>
<i>temps forts</i>	<i>p. 38</i>

POUR UN MUSÉE DU DANSER

L'exposition *Gestes du Contact Improvisation* est dédiée à l'expérience des danseurs. Son point de départ n'est ni le spectacle de danse, ni le travail de composition chorégraphique, mais les sensations et les affects traversés par les danseurs au studio.

Elle prend place dans un rêve : celui d'imaginer un Musée du danser. Si on pouvait l'imaginer agrandi à l'échelle du Louvre, ce Musée du danser serait un musée où les visiteurs pourraient se plonger dans les trances bachiques de certaines danses grecques, dans la netteté des lignes offertes dans une barre de danse classique, . Ce serait un musée qui donnerait le sens du vertige et du collectif qu'accueille une tarentelle italienne, ou celui de la dissociation et de la rupture interne suscité par le travail de hip hop. Ce serait, enfin, un musée des gestes intérieurs pratiqués par les danseurs – un musée qui rendrait attentif la manière dont ils prêtent attention à leurs mouvements, au temps, à l'espace, au toucher, au tonus.

Et *Gestes du Contact Improvisation* serait l'une de ses salles.

À propos du Contact Improvisation

Contact Improvisations est le titre d'une pièce créée par Steve Paxton en 1972 à New York. Depuis un demi-siècle, cette pièce où danseurs et danseuses se sautaient les uns sur les autres, testaient collisions, touchés et portés devant des visiteurs interloqués s'est transformée en une forme de danse expérimentale transmise un peu partout dans le monde. Diversement utilisée dans l'entraînement des danseurs contemporains, mais aussi pratiquée sur les cinq continents par des communautés de bougeurs qui se réunissent dans des espaces de « jam » (similaires aux jam-sessions du jazz et aux milongas du tango), le Contact Improvisation est devenu une micro-culture chorégraphique.

De l'extérieur, le Contact Improvisation ressemble tantôt à des chiens qui se chamaillent, tantôt à des gens qui font l'amour, tantôt à des gens qui font la sieste, tantôt à de la voltige. De l'intérieur, les contacteurs vivent dans un monde de tournolements, plongés dans un bain tactile et pondéral. Le guide qu'ils s'efforcent de suivre, dans ce monde de sensations inhabituelles, est le désir de rester en contact physique avec leurs partenaires.

Dotée de ses styles, de ses variations, et de ses habitudes de langage, cette micro-culture récapitule de nombreuses questions qui traversent la danse contemporaine. Mais pas seulement, puisque le Contact Improvisation entre en résonance avec toute la culture nouvelle des arts du mouvement qui se développe dans les années 1960 et 1970 : des sports de glisse comme le surf ou le skateboard à l'importation occidentale du yoga et des arts martiaux. Né de la rencontre entre l'aïkido, l'acrobatie et la danse, le Contact Improvisation place ses danseurs dans des situations souvent laissées en jachère par les sociétés post-industrielles : des situations d'intimité tactile, de porter et de chute où la collaboration des partenaires est parfois essentielle à la survie.

Profondément anarchistes, les fondateurs du Contact Improvisation n'ont jamais patenté la forme : chacun et chacune peut s'en emparer, et librement l'enseigner, la retravailler, la réinventer. Cette posture a fait son succès et lui a permis de s'étendre sur tous les continents en quelques décennies. Mais elle est aussi intégrale à la pratique elle-même : les partenaires s'engagent, dans chaque danse, à être au service de la relation qu'ils construisent ensemble, et à suspendre, autant que possible, les rôles hiérarchiques qu'ils seraient tentés d'y introduire.

Pratique politique autant que chorégraphique, le Contact Improvisation a ainsi de quoi nous apprendre à renouveler nos savoir-faire et nos savoir-sentir. C'est à cette source que l'exposition *Gestes du Contact Improvisation* veut puiser.

À propos de l'exposition

L'exposition est articulée autour de sept gestes : ne-pas-faire, peser/porter, tomber, jouer, dire, regarder et toucher. Ces sept gestes cartographient la pratique : ils permettent à la fois d'en retracer l'histoire et de faire l'archéologie des expériences vécues des danseurs et des danseuses. Conformément au désir de poser la première pierre d'un Musée du danser, ces sept gestes sont conçus comme des gestes intérieurs autant qu'extérieurs : ils pointent vers des savoir-sentir au moins autant que des savoir-faire.

Certes, l'exposition présente – aux murs – des images de la pratique : photographies, vidéos, revues littéraires. Mais ces images ne sont qu'un moyen, qu'une voie d'accès vers l'essentiel : donner, aux visiteurs, l'occasion de retraverser (même minimalement) les aventures tactiles et pondérales du Contact Improvisation. Il s'agit de partager les gestes de danse avec les visiteurs, et non seulement de les donner à voir. Devront-ils rouler par

terre, se sauter les uns sur les autres ? Sans doute pas (même si personne ne le leur interdira). Mais du moins seront-ils invités à étudier, comme les contacteurs, les petites sensations associées à la posture érigée (quels muscles se tendent et se détendent quand je tiens debout ?), à s'observer en train de regarder (qu'est-ce que je regarde quand je regarde danser ? Des pieds, des têtes, des mains ? Est-ce que je regarde les corps ou l'espace entre les corps ?), à questionner le toucher, le peser, le délasserment.

Et plus encore : cette exposition n'est pas que de documents. Au sein de l'exposition, en permanence, les visiteurs pourront voir les danseurs s'adonner à leur pratique. L'exposition est ainsi conçue comme un *open studio* au moins autant qu'une archive historique : elle se veut une fenêtre ouverte sur la pratique quotidienne des danseurs.

Romain Bigé

SEPT GESTES
DU CONTACT
IMPROVISATION

1. NE-PAS-FAIRE

L'exposition s'ouvre sur le geste de ne-pas-faire.

Ne-pas-faire, c'est d'abord la posture de l'improvisateur. Quand Steve Paxton se propose d'explorer le Contact Improvisation en 1972, c'est à la recherche d'un moyen de pratiquer une « improvisation pure », qui l'emmènerait dans un monde de réflexes, d'inattendus, de questions plutôt que de formules. Ce sont ces questions, en guise de manifeste, qui ouvrent l'exposition :

« 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 ? »

Le non-faire de l'improvisateur est emprunté aux arts martiaux (notamment au Tai Chi et surtout à l'aïkido dont Paxton s'inspire et dont l'exposition présente certaines vidéos d'archive. En aïkido, ne-pas-faire se dit wu wei, non-avoir ou non-agir. Le non-agir est un geste mineur : à peine visible, à peine sensible. Il est une attitude de l'esprit qui prend la décision de s'efforcer de ne-pas-décider, de laisser la décision se prendre.

En Contact Improvisation, les roulades, les sauts, les collisions prennent parfois des vitesses qui exposent les danseurs à des dangers que la pensée verbale serait trop lente à saisir. L'attitude du non-faire est une des solutions apportées à cette difficulté. Mais le geste mineur de ne-pas-faire n'a pas que des vertus acrobatiques. C'est aussi un geste politique et éthique, qui emprunte aux pratiques non-violentes des années 1960 aux États-Unis : celles des luttes pour les droits des minorités noires et des protestations contre la guerre du Vietnam, auxquelles Steve Paxton participe activement.



Pieds, vus du dessous, s'ajustant à la gravité ; Steve Paxton, *Material for the Spine* (DVD) © Steve Paxton.

C'est John Cage qui initie Steve Paxton (alors danseur dans la compagnie de Merce Cunningham) aux philosophies orientales du non-agir. Mais plus particulièrement, c'est lui qui lui montre une voie par où l'art occidental peut rejoindre cet effort de ne-pas-faire.

On connaît l'histoire : Cage, curieux de ce à quoi pourrait ressembler « d'écouter le silence » se propose d'entrer dans une chambre anéchoïde, c'est-à-dire isolée de manière à empêcher l'intrusion de tout son extérieur et à étouffer les échos à l'intérieur. Bien sûr, le résultat est tout le contraire du silence : les battements du sang aux tempes et les rythmes de la respiration étaient là, indélébiles. Pour Cage, c'est là que tout commence : lorsqu'on arrête et qu'on découvre que rien ne s'est arrêté pour autant. L'exposition montre, en lien avec cet héritage, la partition de 4'33" de John Cage, une pièce en trois actes qui porte, pour seule indication, *tacet* (littéralement : [le pianiste] « se tait ») où le musicien invita pour la première fois une audience mûdusée à écouter le bruissement du silence.

À quoi ressemble le non-faire en Contact Improvisation ? Il a plusieurs visages : par exemple, dans l'ordre du toucher, ne-pas-faire consiste à toucher sans manipuler ; dans l'ordre du regarder, ne-pas-faire consiste à regarder sans rien attendre. Dans l'ordre du mouvement proprement dit, ne-pas-faire c'est tout simplement *s'arrêter*.

À l'entrée du studio, les danseurs pratiquent ainsi régulièrement l'activité de « se lier à la terre » en s'allongeant souvent au sol de longues minutes. Les esprits malveillants pourraient dire qu'il s'agit d'une sieste. C'en est assurément une. Mais effectuée au sein du studio, la sieste se renverse et devient l'opportunité d'une étude sur l'assouplissement et la défaite des tensions qui nous tiennent liées au monde dans l'éveil.



Tacita Dean, Merce Cunningham performs STILLNESS (in three movements) to John Cage's composition 4'33" with Trevor Carlson (2007) © Tacita Dean ; avec l'aimable autorisation de l'artiste et de la galerie Marian Goodman ¹.

- 1 En 2007, à l'invitation de l'artiste américaine Tacita Dean, Merce Cunningham interprète, pour la vidéo, une immobilité suspendue le temps des 4'33" de silence que son partenaire et collaborateur John Cage avait « écrites » 55 ans plus tôt. L'âge du danseur montre un corps qui, dans ce silence où il n'a « rien » à faire, se laisse mouvementer du dedans, tremble, respire, et nous observe.

2. PESER/PORTER

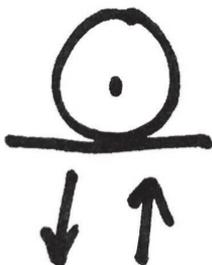
L'une des premières sensations que révèle le geste de ne-pas-faire, c'est la sensation de la gravité. En effet, qu'arrive-t-il lorsque je m'arrête ? Je tombe. Ou plus exactement, allongé sur le sol (arrêté, donc), je pèse de tout mon poids. Je laisse le parquet, ou le matelas accueillir le délaissement des tensions qui m'avaient tenu, toute la journée, debout.

Le Contact Improvisation est fondé sur l'étude de ce mouvement qu'imprime la gravité à nos corps. Il l'étudie dans l'allongé, mais aussi paradoxalement debout, dans une pratique baptisée du nom de Petite danse. Dans l'exposition, les visiteurs sont invités à pratiquer cette Petite danse, aidée pour cela d'enregistrements sonores où des danseurs décrivent leur propre expérience de la gravité dans la posture érigée.

« C'est un travail de perception assez facile : tout ce que tu dois faire, c'est te tenir debout et te relâcher – 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... C'est le squelette qui te tient bien droite même si tu es mentalement relaxée. Alors, dans le seul fait de te demander de te relâcher en même temps que 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, cela 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. (...) donc c'est un peu comme si tu étais ton propre spectateur, comme si tu étais en train 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 ¹. »

La paire de pieds qui accueille le visiteur à l'entrée de l'exposition contribue à cette étude : on y voit, filmés du dessous, deux pieds sur un sol transparent négociant les transferts de poids nécessaires au maintien de la posture érigée.



« *Bonding with the earth* : faire le lien avec la terre, *sich mit der Erde verbinden* (« se rejoindre à la terre »), *connettersi con la terra* (« se connecter à la terre »), 與地契合 (« se connecter à la terre »).

Relâcher notre poids dans le sol. Établir une sensation tangible de la masse/poids du corps dans sa connexion et dans le soutien qu'elle reçoit de la masse de la terre.² »

-
- 1 Steve Paxton (with Elizabeth Zimmer), « The Small Dance », *Contact Quarterly*, vol. 3(1), 1977.
 - 2 Ce sigle et sa description sont extraits de l'Underscore, une pratique développée par Nancy Stark Smith à partir de son expérience du Contact Improvisation. L'Underscore a ceci de fascinant que, décrivant minutieusement les différentes étapes d'une pratique d'improvisation, il semble parler de toutes sortes d'expériences similaires : une soirée mondaine, un jardin d'enfant, une visite de musée. Ainsi de

Steve Paxton explore la question du « debout » dès les années 1960 et son travail au sein du Judson Church. Après avoir étudié la marche dans *Satisfyin' Lover* en 1967 (recréé à l'occasion du vernissage de l'exposition, sous la direction de Jurij Konjar), il crée *State* (1968) où les spectateurs sont invités à observer les différentes manières qu'ont chacun des 42 danseurs de faire varier cette activité qui n'a l'air de rien : se tenir debout ³.

L'étude du geste mineur, interne, à peine visible de « peser » soutient la pratique du geste majeur, externe, et parfois même grandiose de porter. Le geste de porter forme la véritable passion des contacteurs, qui ne semblent parfois chercher qu'à décoller de terre. La joie ressentie à voler dans les airs n'y est pas pour rien, mais dans cet envol, la relation à la gravité loin d'être oubliée est au centre de l'attention des volateurs.

Envolés, portés aux cimes, les danseurs continuent d'étudier la gravité pour arriver aux chemins du moindre effort qui permettent de se sauter les uns sur les autres sans se blesser.

« papillonner », étape où l'on n'a pas encore décidé de s'engager avec un partenaire, ou avec une œuvre, ou avec une activité, où l'on se contente de tourner autour. Ou encore de « arriver énergétiquement », étape où l'on quitte mentalement les espaces d'où l'on vient pour être pleinement présent à l'endroit où nous nous trouvons. Comme pratique l'Underscore permet aux improvisateurs de s'orienter dans leur expérience, et même plus, dans l'activité de se mettre en lien avec les forces et les personnes en présence.

- 3 La partition de *State* indique ainsi : « 42 personnes entrent dans l'espace, se tiennent debout à une distance pré-définie les uns des autres ; elles sont réparties aléatoirement dans l'espace, mais aucune n'est isolée. 3 minutes. Puis 15 secondes de noir, pour bouger, s'ajuster, se gratter. Et à nouveau : 3 minutes. Puis 15 secondes. Noir. Et ainsi de suite. Une horloge indique la fin. »



Bill Arnold, Nancy Stark Smith et Steve Paxton (1984) © Bill Arnold ⁴.

-
- 4 Dans cette image, Nancy Stark Smith porte Steve Paxton (en position de scorpion) sur la pointe de son épaule. Tout le poids du danseur se déverse dans la colonne de la danseuse, qui ajuste sa posture pour minimiser l'effort musculaire représenté par cette multiplication de son propre poids (deux voire trois gravités au lieu d'une... comme dans les montagnes russes, où les remontées soudaines vers le haut impriment environ une accélération de 2,5 g aux corps des passagers).

3. TOMBER

À force de peser, on tombe. On tombe d'autant plus en Contact Improvisation qu'on ne se contente pas de peser le long de la verticale gravitaire : on pèse *en direction* du partenaire ; on pèse à deux, à trois. Et par là on ouvre l'espace de la chute.

La chute n'est pas le contraire de l'envol, mais son partenaire (s'envoler, c'est tomber vers le haut). Dans l'Occident (qui veut dire, en latin, le « Tombant », là où le soleil tombe), la chute est dévalorisée : on déchoit, on tombe de haut, on perd ses repères. Les contacteurs s'efforcent, au contraire, d'embrasser les joies de la désorientation comme une chance : celle de dépasser la monotonie des repères orthonormés de nos routes bien tracées, de nos chaises bien vissées, de nos villes bien quadrillées.

Deux des vidéos les plus célèbres du Contact Improvisation s'intitulent l'une *Fall After Newton* (1988) et l'autre *Chute* (1975). La première s'ouvre sur cette phrase :

« Quand une pomme lui est tombée sur la tête, Isaac Newton a reçu l'inspiration de décrire ses trois lois du mouvement. Celles-ci sont devenues le fondement de nos idées quant à la physique. Étant essentiellement objectif, Newton ignorait ce que c'était que d'être une pomme ¹. »

Et voilà comment la danse cherche à dépasser, à sa manière, les lois de la physique. Non pas en envoyant des fusées sur la Lune, comme les États-Unis viennent d'en réaliser l'exploit (le 20 juillet 1969), mais en dépassant le centre de l'expérience du mouvement.

1 Steve Paxton (avec Nancy Stark Smith), « Fall After Newton. Videotape transcript », *Contact Quarterly*, vol. 13(3), 1988.

Il s'agit de danser non pas en occupant le point de vue du physicien qui reçoit une pomme sur la tête, mais celui du danseur, qui est plutôt comme la pomme qui tombe.

La fascination pour la chute et l'envol n'est bien sûr pas la prérogative des danseurs. Dans les années 1960, le peintre Yves Klein s'inspire de sa pratique du judo pour placer le vide au centre de sa pratique artistique : il entame une série de performances intitulées « saut dans le vide » de la peinture à l'occasion desquelles il convie le public dans des galeries d'art et exécute des sauts de l'ange, dont il se rattrape in extremis.

Une influence plus directe sur le Contact Improvisation est constituée par Simone Forti, qui à la fin des

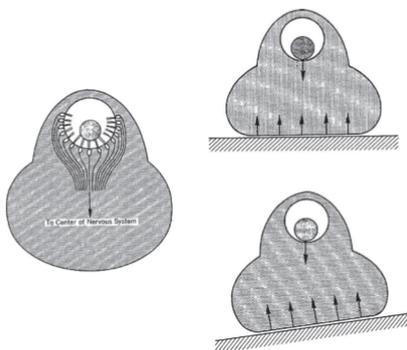


Greg Brodsky jetant Steve Paxton, Aikikai de NYC (1964) © Aikidomagazine.

années 1960 crée *Huddle* où les danseurs se grimpent sur les uns sur les autres, puis *Fallers* dont

« le spectacle fut présenté dans une pièce sur le toit d'un immeuble, au dix-septième étage. La terrasse autour de cette pièce était illuminée. Les spectateurs étaient à l'intérieur, avec les lumières éteintes. Les performers sautaient devant les fenêtres, d'une hauteur de cinq mètres de haut, du toit de l'appartement à la terrasse, ils donnaient ainsi un aperçu de la chute libre ². »

Pour étudier la chute, les contacteurs s'informent avec attention sur des systèmes perceptifs laissés en jachère par les sociétés post-industrielles : c'est notamment le cas du système vestibulaire (les canaux semi-circulaires de l'oreille interne qui permettent de déterminer la vitesse et la direction de rotation de la tête) et plus généralement du système d'orientation dans l'espace.



Statocystes dans leur relation à différents supports (1966) © J.J. Gibson.

2 Simone Forti, *Manuel en mouvement*, Bruxelles, *Nouvelles de danse*, #44-45, 2000.

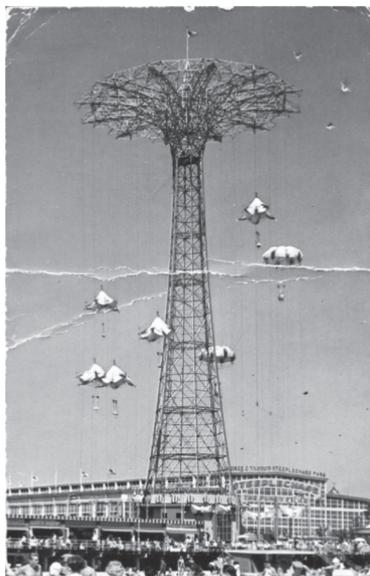
Dans *Les sens considérés comme systèmes perceptifs*³, influence majeure sur les fondateurs du Contact Improvisation), le psychologue de la perception James Jerome Gibson attribue au système d'orientation un rôle primaire : la perception est *d'abord*, pour le psychologue, une fonction de l'orientation dans l'espace.

Ci-dessus, le diagramme d'un statocyste donne une idée de la manière dont le statolithe (la petite sphère au centre et en haut de chacun des trois « animaux primitifs » représentés par Gibson) pèse sur les récepteurs ciliés en fonction de l'inclinaison de la cellule sur différents supports terrestres.

3 *Les sens considérés comme système perceptifs* : James Jerome Gibson, *The Senses Considered as Perceptual Systems*, Boston, Houghton Mifflin Company, 1966.

4. JOUER

De la chute au jeu, le lien se fait de lui-même : dans quel autre espace les humains s'adonnent-ils à la chute, sinon précisément dans leurs jeux ? Jeux d'enfants d'abord : tournis, balançoires, sauts en l'air, roues intempestives. Mais aussi jeux d'adultes : fêtes foraines, grand huit. Plus récemment, précisément au même moment où le Contact Improvisation voit le jour, toute une culture s'est même développée autour de ces jeux de vertiges : celle des sports de glisse – surf, ski, skate, sauts en parachute et autres sports extrêmes, où les joueurs se passionnent pour le risque acrobatique de frôler les sommets.



Parachute Jump [at Coney Island] (1972) © Steve Paxton, avec le soutien des archives de Nancy Stark Smith.

Rien de surprenant, sachant tout cela, à ce que Steve Paxton, pour carton d'invitation à la première de sa pièce *Contact Improvisations*, choisisse cette carte postale d'une célèbre attraction de fête foraine construite à Coney Island (NY) dans les années 1930. Le choix de cette image, où s'allient imaginaires circassiens (le métal, la foire, le vertige) et idées d'envol (les parachutes, le ciel) marque bien le lien du Contact Improvisation, dès ses débuts, avec la figure des jeux de vertiges.

Mais le jeu n'est pas seulement une désorientation. C'est aussi une aventure collective. Ce goût du collectif, Steve Paxton le développe au sein du collectif *Grand Union*, auquel il collabore aux côtés d'Yvonne Rainer, Lucinda Childs, Trisha Brown et bien d'autres. Dans l'exposition, on peut voir la vidéo d'une de leurs improvisations collectives. Durée : 5h30, pendant lesquelles les danseurs explorent personnages, gestes, attitudes et la joie d'inventer ensemble, moment par moment, les situations qu'ils ont à vivre. Comme des enfants dans une cour de récréation voient sous leurs yeux s'édifier et s'écrouler des mondes imaginaires.

Le jeu, c'est enfin un certain ethos, une ligne de conduite qui soutient pour une grande part les pratiques collectives et micro-politiques du Contact Improvisation. Un fait doit ainsi attirer notre attention : le Contact Improvisation n'a jamais fait l'objet d'un copyright. En 1975 pourtant, Steve Paxton, Nancy Stark Smith et quelques autres y avaient pensé : ils avaient fait les démarches pour breveter la pratique, et s'assurer la reconnaissance de leurs rôles d'auteurs. Ils ont cependant abandonné l'idée et laissé le jeu suivre son cours, en copyleft, ouvert à qui voudrait bien contribuer à élaborer la forme qui devait s'inventer collectivement.

Dans l'exposition, nous exposons, un peu par fétichisme, principalement par humour, la lettre originale pour un copyright du Contact Improvisation qui avait été écrite par les fondateurs.

CONTACT IMPROVISATION
P. O. BOX 297
Stinson Beach, California 94970
September 22, 1975

Dear Joe Wert, Emily Ransom

Lately it has come to our attention that you have been or are now teaching classes and/or workshops under the name of "Contact Improvisation."

This letter is to inform you that the words "Contact Improvisation" are a trademark for the natural dance form known publicly by the same name, as put forth by the following teachers only: (in alphabetical order)

- | | |
|----------------------|---------------------------|
| (1) Annette LaRocque | New York, New York |
| (2) Nita Little | San Francisco, California |
| (3) Steve Paxton | Island Pond, Vermont |
| (4) Curt Siddall | Oakland, California |
| (5) Nancy Smith | Stinson Beach, California |
| (6) David Woodbury | New York, New York |

Recognizing a trademark is a necessary convention for the sole purpose of protecting the reputations of the artists involved with the form since its beginning in January, 1972. The form itself and the name "Contact Improvisation" have grown from the work of these six persons and a few others at the outset, who have been closely associated since that time by developing and teaching "Contact Improvisation."

These six are the only persons permitted by the consensus of that group itself to use the phrase "Contact Improvisation" as a name for the subject they teach or perform. Any other persons who are now teaching and/or performing under the name "Contact Improvisation" are requested from this point on to use another name.

Persons wishing to use this name may do so only with the written permission of TWO THIRDS of the above named core teaching group.

We have performing and teaching experience dating back to January of 1972, in the following U.S. states: Vermont, Massachusetts, Connecticut, New York, Washington D.C., Ohio, Montana, California, Oregon, and in the foreign cities of Vancouver B.C., Canada and Rome, Italy.

Sincerely,

Annette LaRocque
Nita Little *Nita Little*
Steve Paxton

Curt Siddall *Curt Siddall*
Nancy Smith
David Woodbury

La lettre du copyright du Contact Improvisation

© Steve Paxton, avec le soutien des archives de Nancy Stark Smith.

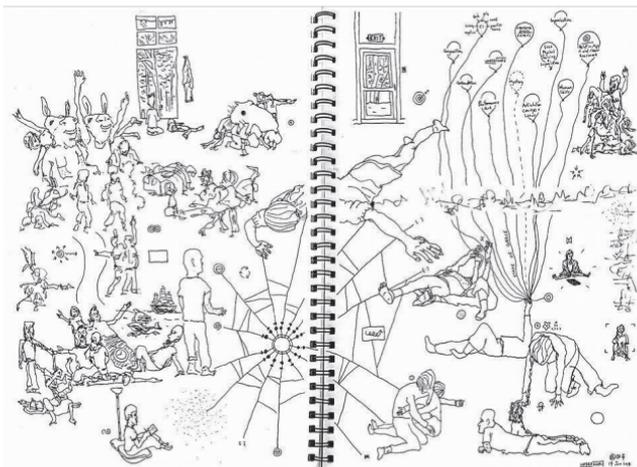
5. DIRE

Au lieu de patenter le Contact Improvisation, ses fondateurs se lancent dans une autre aventure : celle de créer un journal, dans lequel les contacteurs rassemblent les questions traversées dans l'enseignement et dans la pratique. Le résultat en a été la création – phénomène unique dans l'histoire de la danse – du *Contact Quarterly* qui publie chaque année entre 2 et 4 numéros depuis 1975, représentant plus de quarante ans d'histoires, de questions, d'images du Contact Improvisation. Dans l'exposition, nous exposons les quelques 150 numéros du *Contact Quarterly* que les visiteurs sont invités à consulter sur place.

La place donnée à la parole dans la pratique du Contact Improvisation est telle qu'une sorte de blague courait les milieux de danse à l'époque de son invention : si vous voyez des gens assis par terre en train de parler dans un studio, vous avez probablement affaire à un cours de Contact Improvisation. Mais nul bavardage dans ces « cercles de parole » qui clôturent la pratique. Étant donnés les états de quasi-transe, de désorientation extrême, étant donnée la profondeur de l'exploration sensorielle, ils permettent au contraire de renommer l'expérience pour la comprendre. Tel est le jeu étrange auquel s'adonnent les contacteurs :

« Nous devenons nos propres sujets d'expérimentation. Nous soumettons nos réflexes à des stimuli de manière à ce que notre conscience puisse les voir sursauter ¹. »

1 Steve Paxton, « Esquisses de techniques intérieures », *Contact Quarterly*, vol. 18(1), 1993 ; traduction Patricia Kuypers.



Yuenjie Maru, *Underscore* (2018) © Yuenjie Maru ².

Les premiers contacteurs se sont ainsi efforcés de détailler leurs expériences par les mots, notamment à l'appui de la vidéo : dans les premières années surtout, ils n'ont eu de cesse de se filmer et de visionner les films de leurs pratiques ; s'aidant ainsi du retour vidéo, ils cherchaient à nommer une expérience qui paraissait trop rapide pour être pensée verbalement sur le moment. La vidéo *Peripheral Vision* (1975) documente ainsi des contacteurs commentant en direct leur pratique, vidéos et ralentis à l'appui.

- 2 Dans ce dessin réalisé à Earthdance (MA) à l'occasion d'une pratique de l'*Underscore*, Maru représente chacun des moments de l'*Underscore* par des figures, imaginées, entr'aperçues ou réelles, associées à leurs symboles correspondant [] pour « compositionnal snapshot » (instantané compositionnel) ; (...) pour « agitating/mobilizing the mass » (agiter/mobiliser la masse), etc.

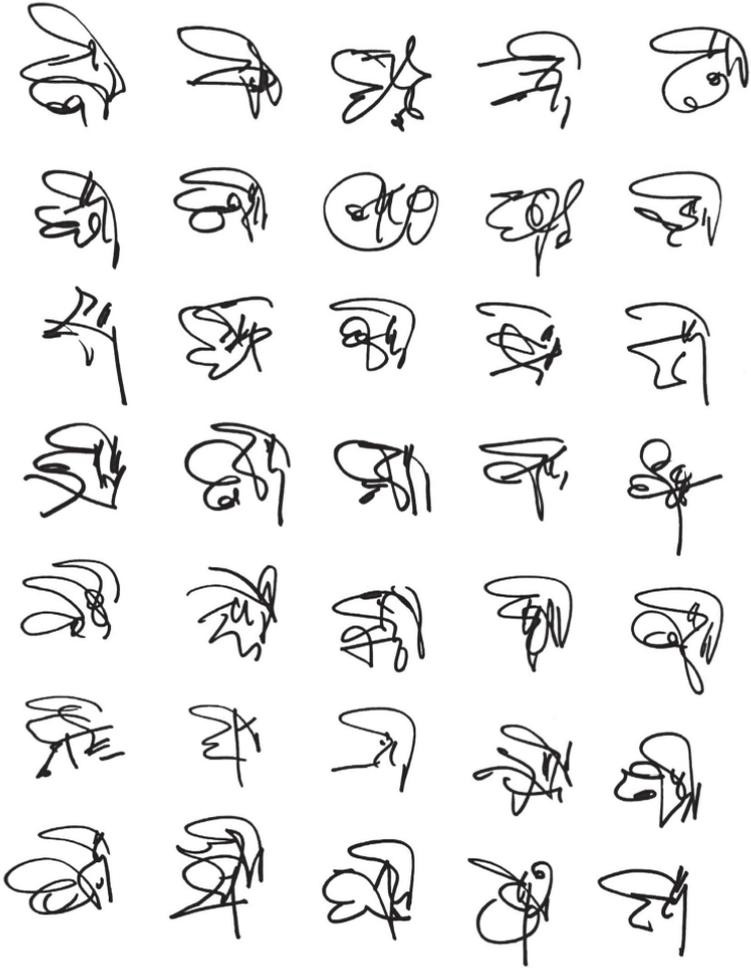
Mais le langage rationnel n'est pas la seule solution employée par les contacteurs pour rendre compte de l'expérience dansée. Les hiéroglyphes de Nancy Stark Smith sont l'exemple d'une tentative alternative. Comme une signature, les hiéroglyphes de Nancy Stark Smith ne se disent pas : ils sont la trace d'un geste sur le papier, que la danseuse utilise comme manière d'enregistrer un état d'être ou d'esprit, mais aussi, parfois, comme apprêtement au danser. Comme elle le dit,

« tout se passe comme s'ils capturaient la fréquence de mon humeur, de mon esprit, de mon rythme interne ³. »

Bien qu'inspirés par différents systèmes d'écriture et en particulier la calligraphie chinoise, ces « glyphes » (glyphè : ciselure, gravure) ne sont pas encastés dans un système symbolique, et font donc la place à la spécificité de l'expérience vécue de celle qui les trace. Ils visent à la commotion du regard, entraîné dans les sinuosités du dessin : ils tissent un tissu qui nous invite à nous glisser entre ses mailles.

Ils donnent en ce sens, une image de la parole sollicitée en Contact Improvisation : une parole qui s'efforce de rendre compte des mouvements intérieurs qui habitent le danser.

3 Nancy Stark Smith, « Dance in Translation », *Contact Quarterly*, vol. 7(2), 1982.



Nancy Stark Smith, *Hieroglyphs* (2018) © Nancy Stark Smith.

6. REGARDER

Pour avoir quelque chose à dire, il faut s'observer. C'est pourquoi « regarder » fait partie des gestes du Contact Improvisation. Dans cette photographie d'un spectacle du collectif *Freelance Dance*, on peut voir qu'en même temps que Nancy Stark Smith est soumise à la force centrifuge qui la projette autour du corps-pilier de Steve Paxton, Lisa Nelson les observe, le dos droit, Daniel Lepkoff, légèrement avachi, et Christina Svane, qui semble s'étirer. Ils sont visibles par les spectateurs, leur renvoyant l'image de leur propre activité de regarder.

Le fait que la pratique du regard est intégrale au Contact Improvisation s'atteste dans les nombreuses vidéos qui ont été réalisées pour documenter la pratique dès ses premières années. Ce regard-vidéo n'a toutefois pas qu'une fonction d'enregistrement : il vise à s'observer observant, autant qu'à observer l'effet du regard sur l'observé. Ainsi de *Second Glances* (1979), Lisa Nelson la chorégraphe et vidéaste coupe, recoupe, monte et remonte la vidéo d'un duo, à la recherche d'une « autre danse » que son regard serait à même de composer.

Dans les années 1960-1970, la vidéo a joué un rôle crucial dans l'invention de la kinésiologie, cette « science du mouvement » qui entend étudier le langage des gestes. L'exposition présente une vidéo de Ray Birdwhistell, *Micro-cultural Incidents in 10 Zoos* (1966), où le fondateur de la kinésiologie analyse les interactions motrices au sein de familles dans différents pays en visite au zoo : une mise en abîme assez croustillante, quand le regard de l'anthropologue rencontre celui des danseurs.

Le Contact Improvisation ne se construit pas dans une relation frontale avec les spectateurs : il invite les

spectateurs à s'asseoir en rond autour des danseurs, voire à n'être que de simples passants. Ainsi les premières performances de Contact Improvisation se déroulent dans une galerie d'art : la pièce est montrée cinq heures par jours en après-midi, face à un public qui ne fait parfois que passer (pour aller voir une vidéo projetée au fond de la même galerie), et qui parfois reste plusieurs heures à regarder les danseurs s'essayer, de manière assez maladroite, à se manipuler et à se sauter les uns sur les autres. L'une des premières tournées mentionnait même un rôle spécial pour le spectateur : *You Come and We'll Show You What We Do* (1973), « venez et on vous montrera ce qu'on fait ». Sous son apparence anodine, ce titre-injonction impose en réalité un mode de regard très spécifique : « n'attendez pas de nous que nous vous en mettions plein les yeux, contentez-vous de venir, et nous ferons ce que nous faisons ». C'est donc sans attente ou tension, un peu le genre de regard que l'on peut avoir devant une rivière qui s'écoule ou un feu de cheminée.



Stephen Petegorsky, *Sans titre* (Northampton, 1980) © Stephen Petegorsky.

7. TOUCHER

Nous n'arrivons au toucher qu'à la fin. Il était pourtant partout.

Il est présent, comme une surprise, aux tout débuts de l'histoire du Contact Improvisation, quand Steve Paxton réalise que ce sens « oublié » par la civilisation occidentale, l'est aussi par la danse moderne et post-moderne : « pour celui qui vient de cette culture, l'exploration de la communication possible à travers le toucher était, et est toujours, une expérience profonde ¹. »

Les premiers contacts du Contact Improvisation sont des chocs, comme on peut le voir dans la vidéo *Magnesium* (1972) qui documente le spectacle principes du Contact Improvisation, où des jeunes étudiants de Paxton se jettent les uns sur les autres de manière relativement désordonnée...

Mais le toucher contacteur n'en est pas resté à l'entrechoc : il a au contraire tenté de développer toute la palette, tout l'éventail des possibilités offertes par ce geste.

« Le Contact est une Révolution par le Toucher. C'est une révolution contre la tyrannie du non-toucher. C'est une politique de mouvement de l'intérieur vers l'extérieur, organisant la cassure des codes spatiaux et de la distance entre les gens. Nous connaissons le toucher amoureux, le toucher familial ou amical, mais, de fait, le toucher d'un étranger est laissé aux rencontres hasardeuses dans des lieux bondés, comme le contact entre la paume de ma main et les doigts du caissier remettant la monnaie de mon dollar. S'engager dans une

1 Steve Paxton, « Questions/Réponses », *Contact Quarterly*, vol. 6(2), Winter 1981, p. 47.

danse et saisir l'opportunité d'éveiller ses sens, d'adoucir sa peau dans tous les coins et recoins d'une personne dont on connaît ou non le nom, de sentir ses habits, de partager ses sueurs, de n'avoir comme relations que ces moments de mouvements partagés dans un contexte non-sexuel, modifie l'être-ensemble social². »

Dans l'exposition, le toucher a une présence discrète : celles de sièges invitant à expérimenter d'autres rapports au sol que notre sempiternelle chaise ; celles d'instructions invitant les spectateurs à tester d'autres manières de se rapporter à leur expérience tactile.



Quelques touchers, extraits des premières expérimentations avec le Contact Improvisation en 1972. Source : *Chute* (DVD, 1979) © Videoda, Vermont, USA © Liisa Nelson.

2 Karen Nelson, « Touch Revolution: giving dance », *Contact Quarterly*, vol. 21(1), 1996 ; traduction Florence Corin.

Il ne s'agit pas de proposer un bain tactile comparable aux contacts prolongés avec lesquels jouent les contacteurs, mais d'inviter, une fois de plus, à ouvrir les yeux sur ce phénomène simple, que sa permanence occulte : nous sommes toujours, quoi qu'on en sente, en contact.

« C'est un exercice de perception assez facile.

Vous êtes devant un miroir.

Vous vous touchez la joue gauche.

Au moment où vous vous touchez la joue, imaginez que c'est la joue « dans le miroir » qui est touchée.

Faites-le plusieurs fois.

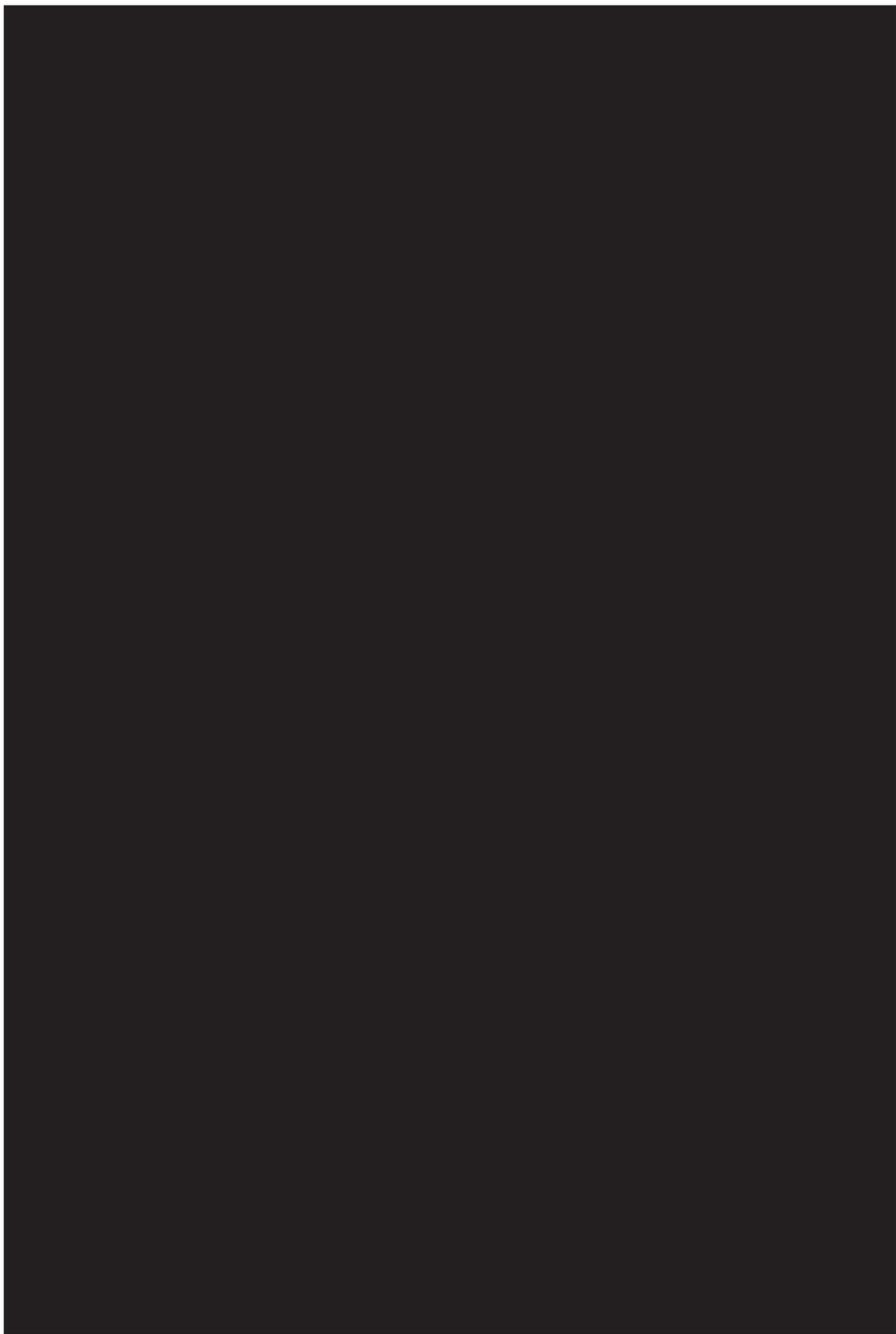
Touchez-vous la joue droite, le nez.

Votre voisin.

Touchez ce que vous voulez dans le studio, mais en vous appuyant sur ce que vous voyez dans le miroir.

Si vous touchez le miroir, posez-vous la question : qui vient au contact ? Moi, ou ma main qui, en même temps, s'approche de moi dans le miroir ?

Et si cela devient trop étrange, tournez les talons : c'est fini. »



BIOGRAPHIES ENTREMÊLÉES

Steve Paxton (USA) est né en 1939 en Arizona. Il suit une formation en gymnastique et en danse moderne avant d'entrer dans la compagnie de José Limón en 1959, puis de rejoindre celle de Merce Cunningham en 1961. Membre fondateur du Judson Dance Theater (1962) et de Grand Union (1970-1976) où il collabore, entre autres, avec Yvonne Rainer, Trisha Brown, Lucinda Childs et Barbara Dilley, il initie le Contact Improvisation en 1972. Dans les années 1980, il continue de questionner l'improvisation en solo avec les *Goldberg Variations*, puis dans divers duos avec Lisa Nelson, comme *PA RT* et *Night Stand*. À partir des années 1990, il développe *Material for the Spine*, une étude systématique des mouvements de la colonne vertébrale. **Nancy Stark Smith** (USA) a 18 ans lorsqu'elle est embarquée dans la première série de performances du Contact Improvisation à New York. Gymnaste, volleyeuse, elle trouve dans la proposition de Steve Paxton l'opportunité de donner libre cours à son goût pour l'athlétisme sans abandonner son autre désir : l'écriture. Formée auprès de la poétesse *beat* Diane de Prima, c'est elle qui fonde (en 1975) la revue *Contact Quarterly*, qu'elle dirige encore aujourd'hui, quarante-trois ans plus tard. Elle est la plus ardente propagatrice du Contact Improvisation, qu'elle enseigne internationalement depuis ses débuts. **Karen Nelson** (USA) rencontre le Contact Improvisation en 1975. Autant attachée à *Material for the Spine*, pratique d'improvisation que développe Steve Paxton dans les années 1990, qu'aux *Tuning Scores* de Lisa Nelson, Karen Nelson contribue

à la création de plusieurs collectifs : la Joint Forces Dance Co à Seattle, la Breitenbush Jam en Oregon, et le collectif DanceAbility, qui développe des pratiques de danse inclusives, où aveugles et voyants, fauteuils roulants et chaussures, se côtoient dans des espaces de Contact Improvisation. Comme elle, **Charlie Morrissey** (GB) est particulièrement influencé par Steve Paxton, dont il est l'élève à Dartington College dans les années 1980. L'enseignement occupe une place centrale dans sa pratique et ses cours sont conçus comme des laboratoires d'exploration et de découverte. Chorégraphe, il intervient internationalement dans des compagnies de danse et de théâtre, dans différentes institutions, festivals et autres organisations indépendantes. **Mathieu Gaudeau** (F), comédien et danseur, rencontre le Contact Improvisation en même temps qu'il se forme à la Technique Alexander, dont il est aujourd'hui professeur. Influencé par la pensée du mouvement développée par Hubert Godard, il se passionne pour l'organisation du geste humain et les relations entre attention et posture. Il collabore dans ce sens avec Asaf Bachrach fondateur, au CNRS, d'un laboratoire à l'interface entre danse, philosophie et neurosciences. **Romain Bigé** (F) est agrégé et docteur en philosophie. S'il pratique la danse, c'est grâce à tous ceux qui précèdent, qui ont eu la générosité – au début des années 2010 – de l'accueillir dans leurs espaces de penser-bouger. Il en a tiré une thèse, *Le partage du mouvement* (2017), dont l'exposition *Gestes du Contact Improvisation* reprend et prolonge les questionnements.

BIBLIOGRAPHIE (TRÈS) SÉLECTIVE

Le texte qui précède et l'exposition qu'il accompagne ont été écrits dans la compagnie de nombreux auteurs. En voici une petite sélection, en guise d'hommage et d'appel à la lecture.

SUR LE CONTACT IMPROVISATION

REVUES

Contact Quarterly – A Vehicule for Moving Ideas, revue trimestrielle, depuis 1975.

Contact Improvisation, Nouvelles de danse, #38-39, 1999.

LIVRES

Alice Godfroy, *Prendre corps et langue. Étude pour une dansité de l'écriture poétique*, Paris, Ganse Arts et Lettres, 2015.

Cynthia Novack, *Sharing the Dance. Contact Improvisation and American Culture*, Madison (WI), University of Wisconsin Press, 1990.

Nancy Stark Smith avec David Koteen, Caught Falling. The Confluence of Contact Improvisation, Nancy Stark Smith, and Other Moving Ideas, Florence (MA), Contact Editions, 2013.

DVD

Material for the Spine, Contredanse, 2008.

Videoda Contact Improvisation Archive [1972-1987], Contact Editions, 2014.

SUR LES GESTES

Yves Citton, *Gestes d'humanité. Anthropologie sauvage de nos expériences esthétiques*, Paris, Armand Colin, 2012.

Basile Doganis, *Pensées du corps. La philosophie à l'épreuve des arts gestuels japonais*, Paris, Belles Lettres, 2013.

Vilém Flusser, *Les gestes*, Marseille, Al Dante-Aka, 2014.

Marie Glon et Isabelle Launay (dir.), *Histoires de gestes*, Arles, Actes Sud, 2012.

Hubert Godard, « Le geste et sa perception », dans Isabelle Ginot, Marcelle Michel (dir.), *La danse au xx^e siècle*, Paris, Bordas, 1995.

Hubert Godard, « Des trous noirs », avec Patricia Kuypers, *Nouvelles de danse*, #53, 2006.

Erin Manning, *The Minor Gesture*, Duke University Press, 2017.

TEMPS FORTS

EN AMONT :

PREAC

16, 17 et 18 avril 2018 (1e Garage)

Formation en direction des intervenants de l'enseignement artistique et culturel de l'Académie de Rennes. Avec Matthieu Gaudeau, Patricia Kuypers et Romain Bigé.

EN OUVERTURE :

mardi 24 avril 2018, 19 heures (Sainte Melaine)

***Satisfyin Lover* de Steve Paxton
recréé par Jurij Konjar**

Une quarantaine de marcheurs évoluent selon une partition écrite : ils traversent l'espace de cour à jardin. Les spectateurs sont invités à observer les différentes manières qu'ont chacun de faire varier cette activité humaine parmi les plus fondamentales : la marche.

Présentation de l'exposition par le commissaire, Romain Bigé, suivie d'une **jam d'ouverture** initiée par la danseuse Nancy Stark Smith, cofondatrice du Contact Improvisation.

À LA MI-TEMPS :

vendredi 27 avril 2018, 19h30 (Sainte Melaine)

Table Ronde : « Danser pour se poser des questions. »
Avec Nancy Stark Smith, Karen Nelson, Asaf Bachrach, Daniela Schwarz et Romain Bigé.

Discussion dansée autour des apports du Contact Improvisation dans d'autres disciplines : les pratiques somatiques, la recherche en sciences cognitives, en philosophie, en anthropologie, l'intervention sociale.

EN PERMANENCE :

ateliers de Contact Improvisation

en direction des danseurs professionnels ou semi-professionnels

du 25 au 28 avril

atelier avec Nancy Stark Smith et Karen Nelson, danseuses, chorégraphes, improvisatrices américaines fondatrices du Contact Improvisation dans les années 1970.

du 2 mai au 5 mai

atelier avec Matthieu Gaudeau et Charlie Morrissey, danseurs et improvisateurs européens, appartenant à la troisième génération de contacteurs née dans les années 1990.

EN CONCLUSION :

dimanche 6 mai 2018 de 12h à 22h

Initié par le Musée de la danse, *Fous de danse* est une invitation à vivre la danse sous toutes ses formes, à travers toutes ses pratiques. De 12h à 22h, l'esplanade Charles-de-Gaulle devient le théâtre éphémère de notre communauté dansante !

Remerciements à Nancy Stark Smith, Steve Paxton, Lisa Nelson, Yvonne Rainer, Stephen Petegorsky, Contact Quarterly pour leur aide et leur générosité à partager les images accumulées depuis les années 1970.

Merci à Matthieu Gaudeau, Patricia Kuypers, Karen Nelson, Marie Rousseaux et Daniela Schwartz pour avoir donné leurs voix à la Petite Danse.

Merci enfin à toutes celles et ceux qui ont bien voulu, le temps de l'exposition, se laisser voir bougés.

coordination éditoriale : Musée de la danse
design graphique : g.u.i. d'après une photo
d'Erich Franz avec Nancy Stark Smith et Alan
Ptashek, typographies : Muse et DéjàVu

tous droits réservés, parution gratuite
achevé d'imprimer sur les presses de
Mediagraphic, Rennes, avril 2018

© Musée de la danse éditions, 2018

licences d'entrepreneur :
2-1057987, 3-1057988, 1-1057985 (St-Melaine)

