



Danse potentielle : à propos de d a n s e de Rosalind Crisp

Isabelle Ginot

► To cite this version:

Isabelle Ginot. Danse potentielle : à propos de d a n s e de Rosalind Crisp. Recherches en Danse, 2014, <10.4000/danse.369>. <hal-02495644>

HAL Id: hal-02495644

<https://hal.science/hal-02495644v1>

Submitted on 2 Mar 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.



HAL Authorization



Recherches en danse

2 | 2014

Savoirs et métier : l'interprète en danse

Danse potentielle : à propos de d a n s e de Rosalind Crisp

Isabelle Ginot



Éditeur

ACD - Association des Chercheurs en Danse

Édition électronique

URL : <http://danse.revues.org/369>

DOI : 10.4000/danse.369

ISSN : 2275-2293

Référence électronique

Isabelle Ginot, « Danse potentielle : à propos de d a n s e de Rosalind Crisp », *Recherches en danse* [En ligne], 2 | 2014, mis en ligne le 01 août 2011, consulté le 01 octobre 2016. URL : <http://danse.revues.org/369> ; DOI : 10.4000/danse.369

Ce document a été généré automatiquement le 1 octobre 2016.

association des Chercheurs en Danse

Danse potentielle : à propos de d a n s e de Rosalind Crisp

Isabelle Ginot

NOTE DE L'AUTEUR

Une première version en anglais de ce texte est parue dans : BRANNIGAN Erin et BAXTER Virginia (dir.), *Bodies of Thought : 12 Australian Choreographers*, Adelaide, Wakefield Press, 2014, pp. 18-24.

- 1 Le travail de Rosalind Crisp s'élabore, depuis 2005, autour d'un projet continu intitulé d a n s e¹. Il s'agit d'un dispositif qu'elle aime décrire comme « un monde » spécifique ; il se situe dans le sillage des pratiques d'improvisation et de composition instantanée qui se développent sur des modes très divers depuis les années 60. On pourrait évoquer, parmi d'autres références partielles, le Contact Improvisation, non comme forme mais comme ensemble de principes de travail et de production du geste, partagé par tous les contacteurs sans qu'aucune forme ne soit instituée comme référence ; des œuvres processuelles telles que *Continuous Project Altered Daily* de Robert Morris, et le dispositif éponyme d'Yvonne Rainer² dont les matériaux fixés sont non pas des gestes, mais des partitions, dont non seulement l'interprétation, mais aussi la structure et les matériaux peuvent être soumis à modifications à chaque nouvelle occurrence. Ou encore, les pratiques somatiques, pour la place qu'elles donnent au travail de la perception et de l'imaginaire... Le travail de Rosalind Crisp est marqué par tous ces courants, et plus particulièrement certains de ces performeurs avec lesquels elle a directement travaillé (Mary Fulkerson, Jennifer Monson, Lisa Nelson). Pourtant, d a n s e est aussi très difficile à décrire, parce qu'il s'emploie à défaire nombre des principes de travail hérités de ces ressources. « Undoing the body », expression de Rosalind Crisp pour désigner sa préparation corporelle quotidienne³, pourrait être un autre nom de d a n s e.

- 2 Il faut donc entendre d a n s e non pas comme le nom d'une pièce ou d'une compagnie, ou encore d'un style chorégraphique, mais plutôt comme un nom propre, peut-être à la fois le nom d'une communauté singulière et de son espace, que Rosalind Crisp nomme désormais « pratique », et que nous nommerons « terrain ». d a n s e n'a pas de date de naissance précise, mais son « début » est à chercher dans une question d'attention : « Depuis longtemps j'improvisais, seule, en studio, afin de produire les matériaux des pièces à venir. d a n s e a commencé lorsque je me suis intéressée non plus au mouvement lui-même, mais à la façon dont je le produisais. J'ai alors senti que ce processus nouveau avait sa propre autonomie. J'ai distillé les premières partitions de d a n s e simplement en nommant ce que j'étais en train de faire, et elles sont aujourd'hui encore les bases du travail⁴. » d a n s e est avant tout une attitude de travail, basée sur un répertoire non clos, et devenu immense, de contraintes ou partitions attentionnelles.
- 3 Entre 2003 et 2005, ce travail continu et solitaire est paradoxalement soutenu par le partage avec d'autres performeurs, tandis que la chorégraphe commence à naviguer entre l'Australie, où elle peut s'appuyer sur certains danseurs qui connaissent profondément son travail qu'ils ont longuement pratiqué, et la France, où elle s'installe progressivement. Transmettre le travail en cours d'élaboration impose de nommer le processus, l'identifier et l'expliciter et contribue ainsi à son émergence. d a n s e se constitue comme un continuum de travail, un soliloque chorégraphique de Rosalind Crisp étayé par le dialogue avec différents collaborateurs et partenaires⁵, avec des haltes lors de présentations informelles⁶. Ce travail solitaire – qui connaît aussi des émergences publiques sous forme de solos – est l'une des pratiques continues de d a n s e, qui alimente toutes les autres formes que traversera le processus par la suite. À partir de 2005 il connaît aussi des présentations mises en scènes, en lumières, en solo ou à plusieurs, et souvent dans des théâtres, qui encadrent le processus pour lui donner une visibilité plus formelle. « Sites » fut le nom donné à ces stations, pour indiquer qu'il ne s'agissait pas de représentations ou de pièces chorégraphiques, mais bien de « stations » provisoirement visibles d'une trajectoire avant tout centrée sur la recherche, et leurs titres, d'abord simplement numérotés⁷.
- 4 Une deuxième période a été marquée par une nouvelle question : d a n s e était-il essentiellement une pratique solitaire, ou pouvait-il devenir un terrain cultivé avec d'autres ? Cette question s'est avérée être à double face : d'une part, ce terrain pouvait-il accueillir d'autres performeurs sans perdre son identité, d'autres que Rosalind pouvaient-ils le partager, le développer et l'étendre ? D'autre part, si d a n s e devenait un espace commun, quelle était sa capacité de conversation ? Autrement dit, d a n s e avait-il la capacité de produire du dialogue et de l'échange entre ses membres, ou demeurerait-il plutôt comme une langue sourde, capable d'accueillir autant de monologues que de danseurs en son espace, mais uniquement sous la forme de monologues parallèles ? Et si échanges il y avait, quels en seraient les modes, les règles, les conditions ? d a n s e a longuement hésité avant d'accorder sa réponse : oui, une fois que les performeurs auraient développé des soliloques singuliers, propres à chacun et cependant intérieurs au terrain, alors l'échange et le dialogue pouvaient devenir un de ses objets, une de ses modalités d'existence. Avec l'accueil d'autres performeurs que Rosalind elle-même, d a n s e prenait son autonomie : si elle en restait toujours l'auteur, ou la source d'origine, d'autres qu'elle pouvaient le développer et l'étendre, contribuant à leur tour à l'objectivation du processus et le détachant du corps et de l'imaginaire de la chorégraphe.

- 5 Enfin, dès 2008, et tandis que le travail solo et celui du dialogue à l'intérieur de d a n s e se poursuivent, Rosalind Crisp explore « underground, une infidélité délicieuse par rapport aux règles de d a n s e⁸ ». Les questions qu'elle y explore se formalisent en 2010 avec *No one will tell us...*, dernière station à l'heure où s'écrivent ces lignes. Les précédents sites interrogeaient sa capacité à produire aussi de l'échange comme substance même de d a n s e, parmi ses autres composantes. Il s'agit désormais d'explorer la capacité de d a n s e à dialoguer avec des univers « non- d a n s e ».
- 6 Comme souvent avec les processus, et aussi avec les expériences nomades, se pose alors le problème de la délimitation. Où commence et où finit d a n s e ? Qu'est-ce qui en fait partie et qu'est-ce qui lui est étranger ? Si d a n s e n'est ni un solo, ni une pièce, ni une technique, ni un « courant », si l'ensemble des partitions ou foci qui circonscrivent son territoire à un moment, ne le définissent plus quelques temps plus tard, si « respecter les règles » peut être une condition pour être membre de d a n s e, mais aussi une cause d'échec à l'activer, alors quelle forme d'existence peut être la sienne ? Quelle sorte de permanence ou de continuité peut définir les frontières d'un territoire aussi mouvant ?

Corps dispersable

- 7 Tout d'abord un corps. Le corps de d a n s e est dispersable, il connaît des différenciations subtiles et vigoureuses, indispensables au maintien d'un grand nombre d'actions et d'attentions simultanées. Pour devenir membre de d a n s e, il faut autant avoir traversé d'autres danses, d'autres techniques et d'autres territoires, qu'avoir le désir de s'en détacher. « Undoing the body », le nom donné par Rosalind Crisp à la préparation corporelle qui tient lieu d'initiation et d'entrée quotidienne dans d a n s e, dit bien de quoi il retourne : « défaire » le corps et les modes d'attention accumulés dans d'autres pratiques et d'autres danses. Mais « undoing the body » installe aussi les bases du travail de d a n s e : il instaure des repères sensoriels et perceptifs communs à tous, des dominantes, soit un vocabulaire attentionnel et qualitatif qui balisera le terrain de jeu : le travail du poids, global et fragmentaire, comme garant de toutes les autres qualités ; un centrage solide, indispensable à la dispersion et à la fragmentation de l'attention et de l'espace. Si différents soient-ils, tous les performeurs qui travaillent d a n s e ont en commun un rapport au sol inébranlable : l'impermanence fondamentale du phrasé de d a n s e n'invite pas aux errances d'un geste volatile. Si aucun geste, aucune dynamique, aucune vitesse, aucune forme ne sont étrangers au terrain, tous doivent pouvoir être interrompus, suspendus, déroutés, à tout instant. Une telle impermanence rend crucial le soutien d'une référence solide : ce sera le sol, avec qui tous les performeurs ont une intimité sans faille, et qui les assure de son soutien direct dans tous les changements de direction et de forces qu'ils imposent à leur geste. Enfin, outre des qualités perceptives et gestuelles orientées par le poids, pratiquer d a n s e implique de cultiver un certain détachement (ou plutôt, pouvoir ne pas s'attacher à certains gestes plutôt qu'à d'autres, à certaines parties du corps plus que d'autres...) ; une attention féroce à l'instant présent, et pourtant, une forme de flottabilité, une conscience élargie très au-delà de soi.
- 8 Puis, une grammaire : d a n s e organise et réglemente la façon de prendre des décisions, ordonne une certaine façon d'agir dans le temps et l'espace, sous l'emprise de la gravité. Le performeur est libre de produire sa propre danse, à condition qu'elle respecte les règles. Encore faut-il comprendre ce que « règle » signifie pour d a n s e : un principe qui doit être respecté tant qu'il est « productif », c'est-à-dire, qu'il permet au danseur de

produire de l'inédit ; et qui doit cesser d'être respecté, lorsqu'il devient normatif ou coercitif. La règle, donc, assortie de son usage souple et inventif. Une fois cela dit, on peut en proposer quelques exemples : certaines inventent une géographie corporelle : « suivre une partie du corps jusqu'à ce qu'une autre attire ton attention, suivre celle-ci jusqu'à la suivante... » ; « accroître, décroître ou maintenir la distance entre deux os ». Une des marques du sentir spécifique de danse est l'utopie d'un corps entièrement « démocratique », soit une présence égale de toutes les parties du corps : « quelle partie du corps n'a pas initié le mouvement dans les deux dernières minutes ? » D'autres s'appliquent plutôt au poids et aux dynamiques du geste : « changer constamment de vitesse, niveau, effort, durée, amplitude » ; « ajouter une tonicité à une seule surface à la fois ». Surtout, danse s'intéresse au changement, à l'impermanence en tant que telle. Pour cela, il fait proliférer les partitions ; les accumule, les multiplie, les stratifie : « commencer avec un mouvement ; puis, pendant que vous le faites, observez une forme, une surface, une partie du corps, ou de l'imagination, et répondez à cela par les divers outils pratiqués ou trouvés. Autrement dit, commencez par la non-observation et laissez le mouvement prendre l'initiative. »

- 9 Avancer à travers le terrain de danse tient à la fois du forage et de la traversée : creuser le terrain, pour avancer à travers les strates laissées par la pratique de toutes les partitions ; mais aussi ne pas répéter, utiliser les partitions pour explorer le terrain que ces partitions n'ont pas encore défini ou circonscrit. danse est donc balisé par les partitions, mais non pas contenu par elles. Au contraire, danse se tient plutôt dans les interstices, les zones troubles, les espaces vides générés par la pratique des partitions et aussi (surtout) leur abandon. Œuvrer au sein de danse, c'est dans un premier temps apprendre à jongler avec des règles de plus en plus nombreuses, paradoxales, coexistantes, puis apprendre à s'en détacher. Ce faisant, danse fait apparaître des corps et un geste kaléidoscopiques, composites et fragmentaires, multiples, et un espace qui semble parfois « peuplé » au sens où une multiplicité de danses, de gestes et de styles l'habitent. Il peut sembler lent et rapide, s'orienter dans une direction tout en allant vers une autre, abandonnant sans cesse une impulsion au profit d'une autre, et souvent de plusieurs autres en même temps. danse s'attache en quelque sorte à défaire toute cohésion du geste, et notamment la cohésion historique du geste dansant et de l'écriture chorégraphique.

Attention et présence

- 10 L'attention spécifique de danse ne se porte pas sur le corps ou certaines de ses parties (même si cette forme d'écoute lui est indispensable) ni sur les qualités du mouvement en train de se produire, mais sur le processus de formation du geste, sa logique de production. danse n'a pas d'*a priori* stylistique, mais semble parfois troublé par des intrus. Ces intrus, ce ne sont pas des gestes ou des styles, mais certaines formes d'attention. Par exemple, il peut arriver qu'un geste apparue sur le terrain de danse, se souvienne de son histoire et que le performeur inattentif se laisse embarquer par la logique de fabrication d'origine, suive les enchaînements et permette à cette logique préalable de s'infiltrer dans le terrain. Ce à quoi l'on assiste, dans ces moments là, ce n'est donc pas l'apparition de gestes étrangers, mais un déplacement de l'attention spécifique de danse, vers le mouvement lui-même, voire encore sur l'image du mouvement. danse n'est pas une fabrique ou une invention du mouvement : danse est une

fabrique d'attentions, et c'est cela qu'elle rend visible. d a n s e travaille la séparation entre le processus de fabrique de geste et le geste lui-même, et développe pour cela de multiples techniques de détachement envers le geste effectué. Parmi ces techniques, certaines relèvent strictement du détachement : observer le processus, ralentir la prise de décision, attendre que quelque chose apparaisse, inhiber l'impulsion. D'autres à l'inverse procèdent par multiplication, comme celle-ci, parmi les favorites de la chorégraphe : « avoir plusieurs vitesses en même temps, observer un nouveau processus et lui porter son attention tout en continuant le processus déjà en cours. »

- 11 Il existe donc un présent, et une présence spécifique de d a n s e. Ce présent est d'une part produit par la présence et la distance du performeur avec les processus en cours, qui le font apparaître à la limite entre engagement et détachement (on pourrait aussi parler d'un double processus de subjectivation et d'objectivation des processus de fabrication du geste). D'autre part, ce présent singulier est aussi fait de la stratification temporelle des différents moments antérieurs, et parfois, des moments à venir. Par exemple, tout performeur peut choisir d'activer ou de négliger des éléments partitionnels, mais certaines partitions occupent une place particulière. Si elles ne sont pas indispensables à d a n s e, elles le sont à ses performeurs : ceux-ci peuvent ne pas les activer, mais ils ne peuvent pas ne pas les avoir pratiquées et intégrées. De même, la multiplication des partitions ne se résout pas en une simple accumulation, qui « entraînerait » les performeurs à une virtuosité de plus en plus grande à jongler avec de plus en plus de partitions simultanées. Si toute partition qui a un jour fait partie du terrain lui appartient définitivement, d a n s e sait aussi s'en séparer, ou y revenir. Elles forment ainsi une sorte de palimpseste plastique : certaines semblent disparaître, alors qu'en réalité elles ne font que rejoindre le fond de la pratique, cessant d'être visibles sans cesser d'être actives, tandis que d'autres s'imposent au premier plan. Une partition prend de l'importance selon sa capacité à éveiller la présence et l'attention des performeurs. Cette attention, elle peut la captiver, la perdre, mais aussi la regagner lorsqu'elle est mise en dialogue avec d'autres partitions qu'elle n'avait pas jusque là rencontrées. Elles ne sont pas là pour produire de la danse mais pour susciter de l'altérité au sein même des corps et de leur geste. Au fur et à mesure que chaque performeur incorpore d a n s e et que s'homogénéise un certain corps, propre aux partitions en cours, de nouvelles partitions viennent le défaire et y réintroduire de l'étrangeté. Les partitions garantissent l'élasticité du rapport de chaque performeur avec le terrain : d a n s e se pratique à partir de ses partitions, mais celles-ci ne le définissent pas. d a n s e procède plutôt par vagues ou plages successives et superposées de foci d'attention. d a n s e se tient dans les « espaces entre » qui sont rendus visibles par la pratique de ces foci ; autrement dit, lorsque plusieurs performeurs s'engagent ensemble dans la pratique, ce qui importe à d a n s e, ce n'est pas leur engagement dans telle ou telle partition, ou leur respect des règles, mais plutôt, les moments où leur attention tendue entre ce qui se passe (ce qui leur arrive) et ce qui ne se passe pas (les choix qu'ils ne font pas ou ne parviennent pas à faire) fait advenir quelque chose que ni eux, ni d a n s e n'avaient prévu ou programmé. Tel est, peut-être, le présent spécifique de d a n s e.

Les sites / être spectateur de « danse »

- 12 Qu'est-ce donc qu'être « spectateur » d'un site de d a n s e ? Les performeurs opèrent selon des règles qu'ils sont seuls à connaître, aucun objet visible ne semble organiser

leurs choix. L'essentiel du travail de d a n s e est une chorégraphie de la perception et des choix attentionnels, autant dire, une chorégraphie de l'invisible. La position du spectateur ressemble à celle de l'ethnologue qui aurait pris le mauvais avion et arriverait parmi une population dont il ignore tout : manifestement le groupe des performeurs possède une organisation sociale, quelque chose les relie et les actions en cours sont organisées, mais selon quel ordre ? Ce qui semble commencer, n'arrive nulle part ; quand une forme semble émerger, elle se défait ou se dissout, ne laissant plus à voir autre chose que son fantôme, comme l'ombre d'une forme qu'on aurait pu voir mais n'est pas apparue. Ne restent plus que quelques évidences difficiles à nommer, imprécises et fluctuantes : ces danseurs sont décisionnaires de leurs actions ; mais selon quel ordre ? Être spectateur de d a n s e revient à se saisir d'une question lancinante : qu'est-ce qui ordonne leurs actions ? Quelle est la logique commune, quand rien dans la forme, la construction de l'espace, la séquence des actions, n'est apparemment partagé ? De quelle nature est l'évident « en commun » qui les unit ? « Je déteste que les spectateurs se fassent une opinion tout en regardant. Je ne leur laisse aucune chance de se retrancher derrière une opinion⁹ », dit Rosalind Crisp. d a n s e ne s'intéresse qu'à l'invention des sentirs, et y incorpore sans hésiter les spectateurs à leur tour transformés en machines sensibles. Regarder les danseurs, c'est assister à une danse de l'attention et de la perception ; percevoir non pas quelles décisions sont prises, mais comment elles sont prises. Le travail du spectateur se construit en conséquence : regarder d a n s e, dès lors, c'est prendre de la distance avec les processus usuels de son propre regard et les observer à l'œuvre ; non pas déchiffrer l'énigme des consignes (foci) qui animent les danseurs, mais découvrir les consignes (foci) de son propre regard, et s'engager soi-même dans un travail de composition de son propre sentir. d a n s e impose une double contrainte : d'une part, suivre et « écouter » les actions des danseurs ; d'autre part, organiser une partition autonome et non parallèle de ses propres choix. Suivre la danse, où s'en séparer – notamment à chaque instant où, déroutant notre attente, l'action change de direction et que le regard s'en trouve involontairement séparé, mis face aux multiples danses qu'il invente tout en croyant regarder la danse des danseurs. Être spectateur de d a n s e, donc, c'est observer une infinité de danses invisibles, qui pourraient advenir, adviennent réellement parfois, par le choix des performeurs. Laisser son propre regard leur préférer d'autres danses, assister finalement à l'infini des choix possibles, pour les performeurs, et pour le spectateur. C'est accepter d'être suspendu dans des espaces vacants entre les danses exposées et celles que l'on fictionne ; « vu du spectateur », le terrain apparaît surpeuplé d'impulsions de gestes et de perceptions de ces gestes, d'intentions, de lâcher-prises et d'inhibitions. C'est voir autant les danses qui s'actualisent, que les fantômes d'autres danses, également possibles mais qui ne sont pas apparues, qui envahissent le plateau, que les danseurs croisent, frôlent, observent, et finalement délaissent, mais qui demeurent comme empreintes dans l'espace. On pourrait alors rêver d a n s e, y contempler aussi bien les gestes qui y existent que ceux qui le hantent, tentent d'y apparaître et sont rejetés, sont rejetés mais s'imposent cependant. d a n s e serait désormais l'incarnation précise de ce qu'ailleurs on a nommé une attitude, soit non pas le geste lui-même mais le potentiel de geste contenu dans la posture¹⁰. d a n s e, comme danses potentielles et potentiel de regard.

NOTES

1. Des extraits sont disponibles sur le site de la compagnie OmeoDance : http://www.omeodance.com/Video_Danse.html
 2. *Continous Project Altered Daily* est une installation/performance présentée par Robert Morris en mars 1969 dans un entrepôt de la galerie New Yorkaise de Leo Castelli ; il s'agissait d'un principe de chantier modifié chaque jour. En référence à cette installation, Yvonne Rainer reprend le même titre, en 1970, pour un dispositif présenté au Whitney Museum of American Art et qui vise notamment à déplier les notions d'œuvre, d'auteur, d'interprète, dans un projet qui a souvent été cité comme à l'origine de la naissance du collectif Grand Union (1970-1976).
 3. in *danse*, publication de la compagnie, 2009, design Alan Cruickshank.
 4. Entretien avec Rosalind Crisp, juillet 2011.
 5. Notamment Andrew Morrish (Australie & al.), depuis 1999 ; Lizzie Thomson (Australie), Andreas Müller (Berlin), Céline Debyser et Max Fossati (France), depuis 2007.
 6. Les « Crocodiles » puis les « Courbatus » à l'Atelier de Paris-Carolyn Carlson, de 2006 à 2011. Des rencontres dans divers lieux *underground* à Berlin, Melbourne, Londres...
 7. *dance - a piece of research*, Australia 2005 ; *danse (1)*, France 2006 ; *danse 2 - cours public*, France 2007 ; *danse (4)*, France 2008.
 8. Conversation avec Rosalind Crisp, juillet 2011.
 9. « Rosalind Crisp : Moments in the continuum », entretien avec Edwige Phitoussi, in BRANNIGAN Erin et BAXTER Virginia- (dir.), *Bodies of Thought : 12 Australian Choreographers*, Adelaide, Wakefield Press, 2014, pp. 25-29.
 10. Hubert Godard (à la suite de nombreux autres praticiens somatiques et analystes du mouvement) a décrit « la Posture » non comme un équilibre (ou un alignement) biomécanique, mais à partir du *potentiel de geste* qu'elle contient. Ainsi, l'organisation posturale peut autoriser et privilégier plus facilement certaines organisations gestuelles, certaines zones de l'espace, certaines dynamiques. On parle alors d'attitude dans la posture, soit la couleur émotionnelle préalable qui organise les qualités du geste avant sa production.
-

RÉSUMÉS

Rosalind Crisp, performeuse et chorégraphe d'origine australienne, poursuit sous le nom de d a n s e un processus chorégraphique continu, qui puise dans l'histoire de l'improvisation et de la composition instantanée et, cependant, pose des questions bien singulières. L'article s'efforce de délimiter d a n s e non pas comme une pièce chorégraphique (ou une série de pièces), une technique, un ensemble de partitions ou foci (selon le terme de la chorégraphe), mais comme un terrain, voire une communauté de performers, qui se définissent à la fois par leur histoire commune, les techniques de travail adoptées mais aussi abandonnées, et plus particulièrement, les dispositifs de chorégraphie de l'attention qui forment le travail spécifique des performers.

A Paris and Berlin-based Australian choreographer and performer, Rosalind Crisp has been pursuing a project named d a n s e. Although taking roots in the history of improvisation and Instant composition, it raises original questions. The article strives to delineate d a n s e not as a piece (or a series of pieces), a technique, a set of scores (as the choreographer names it), but as a field, and even a community of performers, who define themselves by their common history, the working processes involved or abandoned through time, and, most importantly, by the sets of attentional choreography that form the work of performers.

INDEX

Mots-clés : Crisp (Rosalind), improvisation, interprète

Keywords : performer

AUTEUR

ISABELLE GINOT

Isabelle Ginot est enseignante-chercheuse au département danse de l'université Paris 8, et également praticienne Feldenkrais. Ses recherches se sont d'abord consacrées à l'analyse des œuvres chorégraphiques contemporaines ; l'approche processuelle qu'elle privilégiait alors l'a conduite vers l'analyse des pratiques en danse, et elle se consacre désormais aux usages des pratiques corporelles, et particulièrement des pratiques somatiques, dans des contextes sociaux. Ce double intérêt l'a conduite à développer une approche « somatique » du regard du spectateur, approche qu'elle conduit en collaboration avec des performers et chorégraphes. Elle collabore régulièrement avec Rosalind Crisp pour d a n s e et Dance Lab, projet de co-enseignement. Co fondatrice de l'association A.I.M.E. dirigée par Julie Nioche, elle est également responsable du DU « Techniques du corps et monde du soin » créé en 2009 en partenariat avec la Formation Permanente de Paris 8 et AIME. La plupart de ses publications sont accessibles sur Paris8danse, le site des études et recherches en danse à Paris 8 : <http://www.danse.univ-paris8.fr/>