



**HAL**  
open science

# Sentir et se mouvoir ensemble. Micro-politiques du Contact Improvisation

Romain Bigé

► **To cite this version:**

Romain Bigé. Sentir et se mouvoir ensemble. Micro-politiques du Contact Improvisation. Recherches en Danse, 2015, 4, 10.4000/danse.1135 . hal-03251187

**HAL Id: hal-03251187**

**<https://hal.science/hal-03251187>**

Submitted on 6 Jun 2021

**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.



**Recherches en danse**

4 | 2015  
Danse(s) et politique(s)

---

## Sentir et se mouvoir ensemble. Micro-politiques du contact improvisation

Romain Bigé

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/danse/1135>  
DOI : 10.4000/danse.1135  
ISSN : 2275-2293

### Éditeur

ACD - Association des Chercheurs en Danse

### Référence électronique

Romain Bigé, « Sentir et se mouvoir ensemble. Micro-politiques du contact improvisation », *Recherches en danse* [En ligne], 4 | 2015, mis en ligne le 15 novembre 2015, consulté le 15 novembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/danse/1135> ; DOI : 10.4000/danse.1135

---

Ce document a été généré automatiquement le 15 novembre 2019.

association des Chercheurs en Danse

---

# *Sentir et se mouvoir ensemble. Micro-politiques du contact improvisation*

Romain Bigé

---

- 1 L'objectif de cet article<sup>1</sup> est d'examiner les implications de la pratique du contact improvisation en termes de philosophie politique. Je souhaite prolonger en cela l'approche proposée par Cynthia Novack qui, dans *Sharing the Dance*, suggérait de penser cette forme de mouvement comme une « expérimentation sociale, une tentative de placer la danse dans un contexte social à la frontière des catégories du spectacle chorégraphique et des danses sociales<sup>2</sup>. » Initialement conçu à l'occasion du travail préparatoire pour une performance improvisée, *Magnesium*, créé par Steve Paxton<sup>3</sup> à Oberlin College (Ohio) en 1972, qui consistait en un groupe de jeunes danseurs explorant sauts, chutes et collisions ; le contact s'est en effet rapidement transformé en une forme de danse sociale, pratiquée lors des « jams », studios ouverts une à plusieurs fois par semaine où les pratiquants se retrouvent pour pratiquer et explorer librement la forme.
- 2 Pour penser cet espace limitrophe entre performance et danse sociale dans lequel le contact improvisation évolue, je voudrais proposer de réfléchir à cette danse comme à une *forme micro-politique de pratique du mouvement*. J'envisagerai ainsi le contact comme ce que Félix Guattari appelle un « micro-agencement d'énonciation », c'est-à-dire :  
« l'agencement pour soi-même ou pour un petit groupe d'une machine pour "changer la vie" (machine artistique, système de "dérèglement des sens", établissement d'une communauté la moins aliénante possible<sup>4</sup>). »
- 3 Cette logique micro-politique me semble solidaire du rapport entretenu par le contact improvisation avec la proposition pédagogique des pratiques somatiques (méthodes de conscience corporelle qui émergent à partir du début du XX<sup>e</sup> siècle en Occident). Comme dans le Feldenkrais (dont Paxton dit s'être largement inspiré) ou d'autres pratiques somatiques telles que le BMC de Bonnie Bainbridge Cohen, l'enseignement y est en effet envisagé plutôt du côté de l'exploration sensorielle que de formes de mouvements qu'il s'agirait de transmettre, si bien qu'une grande partie de l'activité en contact improvisation consiste dans des modes réciproques d'apprentissage, au travers de ce que

les contacteur-euse-s appellent « laboratoires », sessions d'exploration commune autour d'un problème moteur (le plus général de ces « problèmes » étant de maintenir une forme de contact physique avec le partenaire, mais cela peut s'étendre à des problèmes tels que : initier les mouvements par les yeux, ne toucher l'autre qu'avec le bassin, etc.) ou perceptif (par exemple : porter son attention sur la qualité pondérale de la peau, se rapporter aux changements de luminosité provoqués par le déplacement, etc.). On peut ainsi dire que si le contact improvisation est une technique de danse, c'est au sens où il se présente comme un domaine d'investigations pratiques, systématiquement organisées autour du toucher, de la relation gravitaire et de la chute.

- 4 Mon hypothèse est que cette cartographie de la sensation articulée autour du toucher et du poids enveloppe une proposition micro-politique de redéfinition de la relation à soi et aux autres. Les sujets y sont en effet appelés à se concentrer sur la sensation plutôt que sur les objets du monde : plutôt que de danser en fonction des corps des autres, ou de la salle, il s'agit de se rapporter directement à leur effet sensible sur moi. Au lieu du jugement, le contact improvisation propose une forme de rapport intersubjectif fondé sur le sentir, modèle micro-politique du corps en mouvement contestataire, dont j'exposerai successivement les principes, les impasses et les potentiels.

## La déhiérarchisation du mouvement

- 5 Quelle est la « règle du jeu » en contact improvisation ? Paxton le répète souvent, le point de départ des recherches menées avec les premier-e-s étudiant-e-s prend la forme<sup>5</sup> d'une « investigation sur la manière dont la communication peut s'établir par le toucher<sup>6</sup>. » Pourquoi le toucher ?
- 6 L'idée est d'abord que le toucher « manque » dans la civilisation contemporaine. Reprenant les analyses et constats de Mabel Todd, dont il avait lu *Le Corps pensant* – ouvrage publié en 1937 qui a exercé une influence importante sur l'émergence des pratiques dites « somatiques » et plus généralement sur la pédagogie du mouvement aux États-Unis –, Paxton relie cette séparation à un certain état de la civilisation, qui n'est certes pas nécessairement la civilisation occidentale moderne, mais qui concerne plus généralement l'entrée en société et l'intégration au schéma corporel d'images ou d'idéaux qui relèvent de la morale plus que de la biomécanique. Comme le dit Mabel Todd :

« Dans les mots “Tiens-toi droit”, nous entendons les connotations d'intégrité et d'autonomie. Par conséquent, nous nous efforçons de ressembler à quelqu'un de courageux et de fort, et le soldat qui défile, de préférence le chef, en est en général le modèle à suivre [...]. Il suffit d'un mot à la plupart des gens pour adopter la posture typique : un caractère solide et bien trempé est symbolisé par une “colonne vertébrale rigide” ; celui qui peut endurer une punition sans geindre “encaisse en serrant les mâchoires”. [...] L'application de ces idées fausses sur le plan mécanique entraîne un conditionnement des réflexes dont découlent des schémas musculaires figés<sup>7</sup>. »

L'« idée fausse » à laquelle s'attaque Paxton avec sa proposition, c'est le tabou social qui entoure le toucher et qui institue la séparation spatiale entre les individus :

« Le fait que chaque personne se voie allouer un espace personnel isolé (à l'image de particules de charges identiques) est typique de notre culture. Ainsi, même lorsqu'on se retrouve dans une foule, cet espace personnel est maintenu, à ceci près que le champ en est condensé à une petite bulle resserrée autour de la personne, voire retirée à l'intérieur du mur de la peau<sup>8</sup>. »

- 7 Cette analyse « proxémique » que propose Paxton avait certes déjà été mise en valeur dans *La dimension cachée*<sup>9</sup> en 1966, où l'anthropologue américain E. T. Hall proposait une étude systématique et comparée des distances interpersonnelles acceptables selon les cultures. Mais Paxton va plus loin que Hall en désignant, comme conséquence de la séparation des sphères haptiques, le rapport hiérarchisé qu'elle introduit.
- 8 Il est vrai que, pour Paxton, il s'agit d'abord d'explorer les potentiels esthétiques, dynamiques et cognitifs de rapports tactiles laissés en jachère par nos sociétés où le visuel reste coupé de l'ensemble des sensations kinesthésiques. On peut désigner, à la suite de Hubert Godard, comme « cortical » cet usage du sens de la vision, par quoi il faut entendre un « regard objectif, cortical, associatif » – c'est « le regard objectivant, qui est associé au langage et aux autres<sup>10</sup> », et auquel Godard oppose un « regard aveugle », où « vous avez la capacité à incorporer les autres dans votre espace subjectif ; vous êtes dans l'espace, et l'espace est en vous<sup>11</sup>. » C'est ce regard aveugle que met en jeu le contact improvisation, dont Godard fait souvent l'apologie comme d'un « moyen de renégocier la distance aux autres », « la vectorialisation de l'espace », et « les différents niveaux de la perception<sup>12</sup> ».
- 9 Mais l'enjeu de ce regard/toucher non-cortical n'est pas seulement esthétique ni cognitif, il est, comme les réflexions pédagogiques de Paxton le montrent, politique. Il s'agit en effet pour Paxton de proposer une forme de partage du mouvement qui ne soit pas fondée sur la comparaison que les danseurs auraient à faire entre « l'image » visuelle qu'ils reçoivent du chorégraphe et leurs propres mouvements. Comme Paxton le note :
- « Ma propre éducation était principalement liée à la danse moderne, qu'on peut voir comme une investigation menée par des individus physiquement isolés, bien que généralement à l'intérieur d'un groupe. Dans les cours de danse moderne, on maintient une sphère d'isolement vis-à-vis des autres étudiant-e-s afin d'éviter de déranger ses voisin-e-s par nos battements de jambe. Pour les traversées d'espace, on passe les un-e-s derrière les autres, ce qui permet aux professeur-e-s de voir chaque élève séparément.
- 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 en contact : un mouvement non-rationalisé et intuitif, qui nous menait vers des séquences, des positions et des manœuvres imprévues. Ce mouvement représentait un soulagement après des années d'application opiniâtre dans l'apprentissage technique<sup>13</sup>. »
- Autrement dit, le toucher en contact improvisation est une manière de contester le primat du cortical comme tendance à l'analyse, à la mise à distance et au jugement : le toucher propose plutôt un modèle d'immixtion, de solidarité, de communauté qui forme le fondement de la proposition pédagogique du contact improvisation.
- 10 La conséquence de cette approche est que le contact improvisation est une pratique particulièrement « accessible », non seulement aux handicapés moteurs, voire mentaux (Paxton commence des ateliers avec des handicapés dès les années 1970<sup>14</sup>), mais aussi aux enfants, aux plus âgés, et plus généralement aux danseurs non professionnels. Paxton souligne ainsi que le travail avec les handicapés est une conséquence logique des principes qui président à la pratique du contact :
- « Le contact improvisation offre une forme d'improvisation accessible à tous, où les capacités de chacun-e sont taillées à la mesure de leurs duos dansés par les choix qu'ils y font. Avec *Danceability* [une formation qui intègre contact improvisation et handicap], Alito Alessi a mis cette idée en œuvre avec les personnes en situation de

handicap – n’importe quel handicap – et découvert que cela marche, et que cela efface les différences présumées entre valides et handicapés<sup>15</sup>. »

- 11 Du point de vue de cette réinterprétation des différences de niveau, le modèle pédagogique reste, pour Paxton, celui des arts martiaux (Paxton découvre l’aïkido en 1964 à l’occasion de la tournée des *Events* de Cunningham à Tokyo). Les arts martiaux, dit Paxton, « brouillent la hiérarchie entre le maître et l’apprenti ». Et il commente :
- « Dans une classe d’aïkido, chacun aborde toute personne de niveau plus avancé comme un professeur [...]. Lors d’exercices avec des étudiants moins avancés, ma responsabilité est de leur faire passer l’aïkido en l’exécutant aussi parfaitement que possible<sup>16</sup>. »
- 12 Le brouillage de la hiérarchie s’effectue ainsi, non pas par une forme d’anarchie de la transmission, mais par la mise en place d’une logique horizontale plutôt que verticale de transmission, c’est-à-dire par la contagion réciproque des apprenants les uns vis-à-vis des autres. Ce modèle horizontal s’est rapidement répercuté sur la manière dont le contact s’est transmis et élaboré à partir des premières expériences dans les universités d’Oberlin et de Bennington. Bien que Paxton ait initié la forme, son nom est ainsi rapidement dissocié du contact improvisation, que chacun des danseur-euse-s qui l’ont découvert avec lui s’emploie à transmettre à sa manière au sein de ses communautés et villes respectives.
- 13 C’est là sans doute une différence importante avec les « pratiques somatiques » qui restent attachées à des figures d’autorité (au sens où elles en restent les auteurs de référence), dont les patronymes continuent de désigner les pratiques : F. M. Alexander, Moshe Feldenkrais, Joan Skinner, Ida Rolf, Susan T. Klein, etc., figures sans cesse contestées et subverties, mais jamais au point de sortir de la logique singularisante de la pratique.
- 14 Ce retrait relatif de l’initiateur est révélateur de l’aspect essentiellement ludique de la pratique du contact improvisation : comme dans un jeu d’enfant, personne ne sait qui a commencé le jeu. Et de même, comme lorsque des enfants jouent “au gendarme et au voleur” (« alors, on dirait que là c’est une cabane et que toi t’es un loup » « alors on dirait que toi t’es le gendarme, et moi je suis le voleur »), on a affaire à une activité dont le scénario est sans cesse réajusté en fonction du terrain de jeu, des joueurs et de leurs satisfaction.
- 15 C’est ainsi que l’on peut comprendre la place monumentale laissée à la parole de celle-eux qui expérimentent la forme, dans les moments dits de partage (*sharing*) ou de récolte (*harvesting*) systématiquement laissés ouverts au milieu ou à la fin des cours. Et c’est pourquoi les premier-e-s contacteur-euse-s ont décidé de fonder une revue (la *Contact Newsletter*, en 1975 ; baptisée un an plus tard *Contact Quarterly*), qui permet d’échanger expériences, idées, théories, qui gravitent autour du contact, plutôt que d’écrire un livre ou un manuel qui en consignerait les règles.
- 16 Autant d’éléments qui font dire à Paxton que le contact improvisation était une sorte de « *grass-root community work*<sup>17</sup> », ce que je traduirais, en utilisant le vocabulaire de Félix Guattari, par « agencement collectif d’énonciation au ras du sol<sup>18</sup> ». Qu’est-ce que cela signifie ?
- 17 1/ C’est un *agencement d’énonciation* parce qu’il se propose de « sémiotiser » autrement la réalité, c’est-à-dire de produire de nouveaux moyens de sentir, de comprendre, d’articuler la réalité (notamment par la cartographie sensorielle articulée autour du toucher).

- 18 2/ C'est un agencement *collectif*, parce qu'il le fait en cherchant à conserver pour chaque individu une part égale dans l'invention de ces nouveaux moyens (notamment par les modes de transmission et de partage des méthodes).
- 19 3/ Et enfin cet agencement collectif s'effectue, *au ras du sol*, parce que le collectif visé s'appuie sur des énergies locales, personnelles, et cherche à s'intégrer les désirs de chacun-e (notamment par la vie et le travail en commun qu'il propose<sup>19</sup> et par la réflexion sur les processus de prises de décision collectifs<sup>20</sup>).

## De quelques glissements normatifs

- 20 Cela étant dit, on peut au moins relever plusieurs échecs à ces idéaux visés par le contact, échecs que je présenterai à partir des trois catégories que je viens d'énoncer, à savoir : (a) les modes de discours (« agencement d'énonciation ») ; (b) les opérateurs de distinction communautaire (« collectif ») ; (c) les machines de désir individuelles (« à ras du sol »).
- 21 (a) En tant qu'agencement d'énonciation (c'est-à-dire cartographie originale du sens et du sensible), le contact suppose un type de rapport au langage particulièrement sélectif ou excluant. Les contacteur-euse-s emploient généralement une langue métaphorique, très près, certes, des vécus corporels, mais qui reste extrêmement codifiée : « ouvrir l'espace », « être à l'écoute », « sentir l'autre », « donner son sol », restent des expressions difficiles à aborder, et rarement explicitées dans le milieu du contact improvisation.
- 22 L'impératif de douceur, parfois transformée en affabilité, à l'égard des positionnements de l'autre, a parfois tendance à interdire le *dissensus*, et donc la confrontation de points de vue divergents, si bien qu'au total les discours sont remarquablement homogènes, y compris à l'international. On parle ainsi volontiers de « *contact English* », dans lequel s'est infusé le vocabulaire métaphorique qui désigne les mouvements typiques (surfer, donner son centre, *under-* et *over-dancer* c'est-à-dire porteur et porté), les différentes modalités du toucher (*slouching* pour glisser-appuyer, *touch without touch* pour toucher sans toucher) et les modalités d'engagement dans la danse (*grazing* pour les danses de butinage au début d'une « jam », *dancerly* pour les danses un peu trop démonstratives...). Comme on le voit, ces termes contiennent tacitement des jugements de valeur qui sont rarement interrogés : la spirale, le toucher non-intentionnel, la générosité, la légèreté (« *light as a feather* ») sont considérés comme des vertus cardinales, là où *dancerly*, par exemple, implique une forme de raillerie.
- 23 Dans un article consacré aux enjeux politiques du contact et publié récemment dans la *Drama Review*, Robert Turner remarque ainsi que même (voire surtout) les contacteur-euse-s les plus avancé-e-s « ont tendance à comprendre et à relayer leur expérience dans les termes métaphoriques qui circulent en général dans le milieu du contact impro », niant par là « leurs expériences passées et présentes, et les effets de conditionnement importés de leurs société et cultures propres<sup>21</sup> »
- 24 La conséquence en est que la population qui va spontanément vers cette forme de danse reste celle des trentenaires bien éduqué-e-s (et par conséquent prompt-e-s à manipuler ces lexiques ésotériques), c'est-à-dire plus ou moins la même que celle qui se dirige vers les pratiques somatiques, avec les mêmes effets de suspicion qu'on remarque à leur rencontre, lorsqu'on les soupçonne d'être un « loisir pour adultes socialement intégrés et en bonne santé<sup>22</sup> ».

- 25 En suivant les analyses africanistes de la théoricienne de la danse Susan Leigh Foster, on peut aussi ajouter qu'en tant que forme improvisationnelle non compétitive, le contact improvisation s'est construit à l'écart des minorités ethniques américaines, davantage portées vers des formes de danse plus techniques, parce que ces minorités avaient (et ont toujours) à prouver, plus que les individus issus de la majorité, leurs compétences. Comme le pointe Foster :
- « L'improvisation, un luxe que ni les artistes africains-américains, ni les artistes asiatiques-américains ne pouvaient se permettre étant donné leur accès limité et compétitif à la scène, est ainsi restée une approche majoritairement blanche de la performance, à l'exception des environnements plus protégés où, par exemple, des artistes noir-e-s pouvait se montrer devant un public noir<sup>23</sup>. »
- 26 (b) Deuxièmement, il s'opère, depuis les débuts du contact, une forme de retournement de la logique du mode collectif d'invention selon laquelle il fonctionne. Les « milieux » du contact improvisation connaissent, en effet, un certain nombre d'opérateurs de distinction qui permettent d'attester l'appartenance ou non à la communauté des contacteur-euse-s, qui produit, en dernier ressort, une sorte d'académisme dans une forme qui se conçoit comme libératoire.
- 27 Cet académisme s'exprime d'abord dans les vêtements (vêtements larges, souples, colorés, où le jean est généralement regardé de travers), qui sont clairement des opérateurs de distinction au sens bourdieusien<sup>24</sup> c'est-à-dire permettant de signifier aux autres qu'on « en est » et de départager tacitement les membres de la communauté.
- 28 Il s'exprime ensuite dans les types de mouvements sollicités : mouvements spiralés, portés bassin et épaule, dos droit et tête alerte y compris lorsque le buste est incliné vers l'avant, nuque relâchée dans la posture érigée, sons de satisfaction émis en cours de mouvement, etc. Autant d'images qui sont relayées notamment par l'iconographie des festivals (avec l'inévitable porté épaule et/ou des représentations « coquillages et crustacés » de sensualité et de détente dans la nature) et par un certain usage fait de la vidéo et de la photographie, généralement destinées à être publiées sur les réseaux sociaux du web et enregistrant principalement les moments fluides des duos (au point parfois de couper les ratés au montage), favorisant une représentation du contact improvisation qui laisse de côté tous les temps d'adaptation, de ratage, de chutes, qui pourtant n'en sont pas moins constitutifs.
- 29 (c) Enfin, troisième série de problèmes, qui mettent en défaut le caractère inventif des « machines de désir » mises en place par le contact improvisation.
- 30 Ce défaut d'inventivité se retrouve d'abord au niveau des schémas relationnels, où l'on observe une priorité donnée au duo sur le trio ou sur le rapport aux autres personnes présentes dans la « jam », comme si la communication par le toucher excluait l'existence du tiers – ce qui correspond à la version socialement reçue de l'intimité, que l'on associe spontanément à l'absence d'exposition hors du foyer. Le duo reste par ailleurs souvent hétéro-normé (duo homme/femme), hétéro-normativité qui s'exprime aussi dans la prédominance des enseignants masculins dans les communautés de contacteur-euse-s, dont les populations sont pourtant majoritairement féminines<sup>25</sup>.
- 31 Par ailleurs, la relation « contacteur-euse débutant-e » / « contacteur-euse avancé-e » n'est parfois pas sans soulever des sentiments d'humiliation ou de conscience de soi négative chez les débutant-e-s qui n'osent pas même approcher les plus avancé-e-s. Comme le remarque avec finesse Robert Turner :



« Bien que les improvisateurs soient libres de choisir leurs partenaires (ou leur absence de partenaire), la durée de leurs duos ou le type de mouvement (ou de non-mouvement), les débutants sont souvent inquiets, voire font l'expérience de sentiments d'humiliation lorsqu'ils improvisent [...]. Les danseurs sont soucieux, se sentent jugés, et se jugent négativement eux-mêmes, [...] et en réaction ils entreprennent souvent des routines de mouvements habituels et reconnaissables (par exemple, des mouvements de danse classique ou moderne, si telle est leur formation, ou alors ils s'emploient à jouer des rôles/personnages assignables<sup>26</sup>). »

- 32 Enfin, plus généralement, on peut remarquer que le contact a tendance à favoriser des formes de « jouissance mesurée », qui excluent stylistiquement les heurts, les arrêts abrupts, les chutes sonores, au profit du fameux « flux » de l'improvisation. Certes, cette douceur est à la fois une mesure de sécurité pour soi et une forme d'attention à l'autre, mais elle devient problématique lorsqu'elle s'enferme sur elle-même au détriment de toute forme d'exposition à l'autre : on pourrait dire, lorsqu'elle devient une douceur sans vulnérabilité. Il arrive ainsi souvent que les contacteur-euse-s entrent dans le duo ou dans la « jam » en restant essentiellement tourné-e-s vers leurs sensations et vécus internes (au mépris donc de l'autre, ou des autres qui l'entourent). Et corrélativement, le risque, la chute, sont alors bannis comme des mauvais plaisirs parce qu'ils sont des signes de démesure sensorielle ou motrice, démesure réputée exclure la finesse de la perception et de l'écoute<sup>27</sup>.

Pourquoi ces glissements normatifs ? Robert Turner propose de les renvoyer à la tendance au « naturalisme » dans le discours :

« Le problème tient aux problématiques physiologiques abordées par Paxton, qui, bien qu'explicités et détaillées, renforcent ou s'appuient souvent sur certaines oppositions conceptuelles – et notamment, l'opposition souvent reprise entre, d'un côté, le “réflexe” et le “corporel” ; et, de l'autre, l’“habitude”, la “culture” et la “conscience”. Le corps et ses réflexes sont alors censés pouvoir être libres, spontanés, non-inhibés, sans entraves, pourvu qu'on les laisse agir sans l'interférence de la conscience, ses blocages, ses trous, ses automatismes et ses habitudes induits par la culture<sup>28</sup>. »

- 33 Cette conception, qui n'est certes pas défendue comme telle par Paxton, suggère ainsi que les mouvements seraient les mouvements « les plus naturels » étant données les situations de poids et de toucher dans lesquelles nous nous mettons. Par cette valorisation du naturel, les contacteur-euse-s s'interdiraient alors de réfléchir aux aspects culturels et sociaux de leurs gestes (d'où la reconduction des hiérarchies sociales entre genres ou entre niveaux). Et il-le-s cesseraient corrélativement d'être conscient-e-s du fait que le contact constitue en lui-même, aussi, une forme de micro-culture (d'où l'uniformisation du style).
- 34 Cela dit, quand Paxton dit que le contact improvisation est une « une approche du mouvement où l'étudiant-e bouge selon les motivations apportées par les réflexes et l'intuition<sup>29</sup> », il ne veut pas dire qu'il serait une danse de la naturalité. Il veut simplement dire qu'un des objectifs dans l'apprentissage du contact, c'est justement de replacer la conscience à l'intérieur des manifestations réflexes, instinctives ou habituelles, c'est-à-dire de s'approprier subjectivement et consciemment ce qui relève de l'automatisme ou de la nature :

« Il nous arrive de faire des choses sans “savoir” ce que nous faisons. Cela permet de préserver efficacement l'intégrité du corps, mais la conscience, elle, n'y gagne rien : il reste un trou dans le savoir de l'expérience. [...] Pourquoi la *pleine* conscience est-elle si importante pour moi ? Parce qu'on peut sentir la conscience changer en fonction de ce dont elle fait l'expérience<sup>30</sup>. »

- 35 Pourquoi dès lors observe-t-on ce glissement naturaliste ? Isabelle Ginot l'a bien remarqué concernant les pratiques somatiques : ce glissement est toujours un risque auquel s'exposent les discours tenus, ou plutôt *écrits* par les praticien-ne-s, dès le moment où on les détache de leur « contexte d'incorporation<sup>31</sup> », c'est-à-dire du contexte dynamique et relationnel dans lequel ils sont produits. L'opposition réflexe/conscience n'a qu'un sens heuristique lié au contexte d'explication et d'argumentation : elle a pour but de rendre compte d'un travail qui vise précisément à réunir les deux dimensions puisqu'il s'agit de réintroduire la conscience dans le réflexe. Ainsi que le souligne Paxton :

« Ces dualités [objectif/subjectif, interne/externe] sont très utiles pour permettre le déploiement d'un argument, mais sont-elles bien utiles du point de vue de la pratique de la danse ? [...] À l'heure où j'écris, je suis en train de regarder l'aurore. Et je vois le soleil se lever. Je le vois toujours comme "se levant". Cela m'arrive rarement d'observer que c'est plutôt la Terre qui tourne – cela ne m'arrive que quand je me souviens que la science me dit que c'est ce qui est en train de se passer. Je navigue la plupart du temps entre ce que je perçois et ce que je sais (ce que j'ai lu et ce dont je me rappelle dans cette situation). [...] Dans le contact impro, je peux faire l'expérience de mon environnement et de mes perceptions comme une seule et même chose, et ce à l'intérieur de quoi je navigue, ce sont mes perceptions, la conscience de mes perceptions<sup>32</sup>. »

- 36 Plutôt que de ces oppositions qui figent une réalité constamment changeante, c'est donc du contexte d'incorporation, comme terrain que prépare le contact pour l'expérience du mouvement, qu'il faudra partir. Ce contexte, en contact improvisation, est celui d'un « état adrénalisé<sup>33</sup> », adrénalisé non pas par la vitesse mais par la perte d'équilibre constamment recherchée. Pour Paxton, il s'agit donc d'envisager la chute et les sensations vives que provoque la perturbation du système vestibulaire comme une occasion pour détailler et analyser la perception et la motricité :

« [...] Les glandes réagissent en fonction de ces chutes où le temps est apparemment suspendu, et les danseurs passent de nos concepts ordinaires à une perception du temps qui leur permet un certain contrôle sur la chaîne infinie des accidents qu'ils ont provoqués<sup>34</sup>. »

C'est ce contexte de « chute constante » qu'il faut penser comme condition réelle de déploiement de la pensée micro-politique à l'œuvre dans le contact improvisation.

## Le déséquilibre et la vulnérabilité

- 37 À mon sens, ce qu'ouvre cet état adrénalisé par la perte d'équilibre, ce sont deux traits essentiels du contact improvisation : une communauté du sentir et un partage du mouvement qui répondent au double appel lancé par Suely Rolnik de « désobstruer l'accès à la sensation » et de « dés-anesthésier la vulnérabilité aux forces<sup>35</sup> ».
- 38 D'abord, qu'entendre par communauté du sentir ? Par l'idée de construction d'un « sens commun », je vise le fait que les sensations subjectives, en contact, sont essentiellement appréhendées à *travers l'autre*. Autrement dit, le moyen privilégié pour accéder à mes sensations, c'est la boucle rétroactive (*feed-back*) que m'offre la présence de mon/ma partenaire. Je me « branche » sur les mouvements de mon/ma partenaire qui elle-lui-même se « branche » sur les miens : l'effet putatif est donc que ce que je sens, c'est l'autre me sentant. Tout se passe comme si le/la partenaire devenait un « organe sensoriel » supplémentaire pour m'appréhender moi-même.

- 39 Cette approche est partiellement commandée par la mise en avant de la sphère du toucher. Comme l'a en effet bien noté la philosophe canadienne Erin Manning dans sa *Politics of Touch*<sup>36</sup>, la particularité de l'action de toucher est qu'elle implique d'emblée une participation et une forme de réciprocité : je ne peux frapper sans faire violence à ma peau, je ne peux avoir de geste de douceur sans que ma peau elle-même ne s'adoucisse.
- 40 Tel serait le premier potentiel micro-politique du contact improvisation : la découverte d'une subjectivité qui ne s'éprouve qu'à travers autrui, et la constitution d'autrui en « organe » à se sentir soi-même et les autres.
- 41 De cette communauté du sentir, dérive le deuxième aspect, que j'appelle donc partage du mouvement. L'idée est de dire que la « communauté du sentir » m'ouvre, paradoxalement, la possibilité de trouver une motricité individuelle ou individualisante : autrement dit, *nous sentons ensemble, mais je me meus*.
- 42 Le terme de partage est en ce sens à prendre dans sa polyvalence dans la langue française : à la fois ce qui rassemble ou réunit (comme lorsqu'on partage une danse) ; et ce qui individue ou sépare (comme lorsqu'on partage une tarte). Pour le duo de contact improvisation, cela implique deux conséquences en découlent :
- 43 (1) Certes, on peut dire que le « contact » passe quand il y a le sentiment, partagé par tous les danseur-euse-s, de participer du même mouvement, c'est-à-dire non pas seulement de danser avec l'autre, mais de constituer avec l'autre un même mouvement qui n'est ni à l'un-e ni à l'autre. Ce qui peut s'exprimer dans des vécus de type fusionnel entre les partenaires, surtout en duo, où le sentiment est celui de « ne faire plus qu'un-e » avec l'autre.
- 44 (2) Mais pour autant – et c'est ce en quoi le partage n'est pas que réunion –, cette fusion n'est pas une perte d'individuation, ce n'est pas la pulsion de mort, ou le retour à l'unité première avec la mère. C'est au contraire une individuation renforcée, individuation d'un autre ordre, qu'on pourrait appeler avec Simondon une « trans-individuation<sup>37</sup> » au sens où elle transite par la relation avec l'autre. En ce sens, quand on dit qu'on ne fait plus qu'un-e avec son/sa partenaire, on ne dit pas qu'on est « moins que deux » : on dit qu'on est non seulement deux, mais aussi, de surcroît, le « un » qu'on forme tou-te-s les deux<sup>38</sup>. Parce que je fusionne avec l'autre, je suis encore plus « moi », ou disons, je ne pourrais pas être plus moi autrement qu'en assumant ce qui, de ce « moi », est traversé par l'autre.
- 45 On pourrait ici reprendre le terme « d'hétéronomie volontaire » que Basile Doganis emploie pour qualifier notamment la manière dont le danseur butô Tatsumi Hijikata se laisse « habiter » par sa sœur :
- « Un exemple des plus ironiques et déroutants de ce type d'hétéronomie choisie et assumée est celui de Hijikata, parlant de sa sœur défunte vivant en lui et lui tenant lieu de maître de danse. (...) Cette conscience ... « grammaticale » du statut de sujet à proprement parler ou de simple « agent passif », voire « d'objet » ou de « lieu » traversé par une instance tierce, joue un rôle primordial dans la qualité de mouvement<sup>39</sup>. »
- 46 Comme Hijikata « est dansé » par sa sœur morte, dans un duo de contact impro, je me laisse être dansé-e par les sensations de poids, et les espaces dessinés par les mouvements de l'autre. Ce partage du mouvement suggère donc qu'il y a une forme de primauté des mouvements généraux (de mon environnement, de mes partenaires) sur mes mouvements subjectifs, ou plus exactement, que mes mouvements subjectifs ne sont tels que parce qu'ils reprennent et prolongent des mouvements déjà commencés par les autres. Cela paraît relativement évident dans le cadre du duo, mais ce qui me paraît

essentiel, c'est de dire que c'est vrai de la « jam » qui supporte ce duo, qui est comme l'élément (doté de ses rythmes, flux et reflux) dans lequel le duo s'opère, et qui le modifie en retour.

47 La meilleure image pour décrire cette interaction serait peut-être de parler de « Système Multi-Agent » ou d'auto-organisation, où les actions des agents sont le produit des données d'un environnement qui est circulairement déterminé par elles. Un bel exemple d'auto-organisation est le vol d'étourneaux, dont des recherches récentes ont montré que les propriétés auto-organisationnelles ne s'effectuaient pas de proche en proche, par la communication interindividuelle, mais étaient liés à des « états comportementaux » indissociablement individuels et collectifs : l'action y est d'emblée celle du groupe, et non celle d'un individu qui influencerait les autres<sup>40</sup>.

48 Or, et tel est l'opérateur central de la proposition micro-politique du contact improvisation, le moyen privilégié pour favoriser ce type de partage n'y est autre que la mise en avant d'un déséquilibre fondateur pour l'ensemble des mouvements. Exercice inaugural du contact improvisation, la « *small dance* », qu'on peut définir comme l'« exploration continue de l'effort minimum nécessaire à maintenir un alignement vertical dynamique<sup>41</sup> », rend perceptible l'ensemble de ces micro-chutes dont est constituée la vie motrice. Elle se présente ainsi comme une pratique méditative qui favorise ce qu'on pourrait appeler l'état métastable – c'est-à-dire cinétiquement stable comme dans la posture érigée, mais riche en potentiels énergétiques – qu'il s'agit d'établir dans la relation à l'environnement, que les forces et les mouvements de l'autre alimentent et révèlent. Ce déséquilibre, dit Paxton :

« change votre perception du temps et il s'agit là de l'une des sensations les plus agréables du contact improvisation. C'est ce que je ressens lorsque je suis debout, parfaitement immobile et que je prends conscience de l'imperceptible chute du corps. Si vous y prêtez attention, vous verrez qu'il y a un réel danger à rester debout, parfaitement immobile<sup>42</sup>. »

Ce danger perpétuel n'est pas nécessairement un risque vital : c'est plutôt un moyen pour placer les contacteur-euse-s dans une situation de vigilance et d'alerte, de vulnérabilité à l'égard de ce qui advient. Cette « vulnérabilité » n'est pas une soumission ou un abandon, mais une ouverture à la sensation.

49 Par cette vulnérabilité, il me semble que le contact, en tant que forme d'art, répond à l'un des défis principaux face à ce qu'on peut désigner, dans le monde contemporain, comme une « perte de participation esthétique<sup>43</sup> », typique de pratiques de l'image et du langage qui enclosent les individualités, qui séparent les sujets les uns des autres. C'est l'anthropologue André Leroi-Gourhan (en 1965) qui formulait le premier ce constat selon lequel la société moderne révèle un déphasage entre notre « dispositif ostéo-musculaire et nerveux » et « la superstructure entièrement factice » et de plus en plus extériorisée que représente le monde de la culture : « un monde dilaté aux proportions de l'univers, mais monde qui est devenu celui des images, monde où l'homme est plongé sans participation autre qu'imaginaire<sup>44</sup>. »

50 Face à cet état de faits, il me semble qu'on peut voir dans le contact impro une tentative de « rétablir la participation esthétique ». La vulnérabilité qu'il met en œuvre consiste en effet à mettre en avant une « nouvelle douceur » qui fait tomber cette barrière qui s'est érigée, non seulement dans le dispositif spectral entre l'artiste (mobile) et ses spectateurs (assis), mais plus profondément entre l'individu (artiste, spectateur) et l'extériorité. Comme le souligne en effet Suley Rolnik,

« [...] la vulnérabilité est la condition pour que l'autre cesse d'être un simple objet de projection d'images préétablies et puisse devenir une présence vivante, avec laquelle nous construisons nos territoires d'existence et les contours changeants de notre subjectivité<sup>45</sup>. »

- 51 Il me semble que c'est ce que met en avant cette « *Chute après Newton*<sup>46</sup> » qu'invente Paxton, et qui consiste à s'exposer au déséquilibre avec douceur, sans s'effondrer dans le mielleux ni se caparaçonner dans la bestialité. C'est ce que Paxton désigne sous le terme de délicatesse, comme moyen « d'oblitérer le "je" hiérarchique (invitation à la guerre, Atlas contre Hercule) » et « d'exposer le Nous que nous formons avec les forces qui nous entourent<sup>47</sup> ».
- 52 Telle serait la proposition micro-politique majeure du contact improvisation : contester la primauté de l'ego tant dans la sensation que dans le mouvement, affirmer l'idée d'une motricité partagée dans laquelle chacun n'est pas absorbé, mais, au contraire, peut s'approprier soi-même dans sa relation aux autres.

## BIBLIOGRAPHIE

- BANES Sally, *Terpsichore en baskets*, trad. LUCCIONI Denise, Paris, Chiron, 2002.
- BARDET Marie, *Penser et mouvoir*, Paris, L'Harmattan, 2011.
- BOTTIGLIERI Carla et al., « Du bien être comme devenir subjectif », dans FLORIN PREAU Agnès et Marie, *Le Bien-être*, Paris, L'Harmattan, 2013.
- BOURDIEU Pierre, *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Minuit, 1979.
- CAVAGNA Andrea et al., « Scale-free correlations in starling flocks », *PNAS*, vol. CVII/26, 2010.
- CHRISTIANSEN Steve et al, *Fall After Newton* (1987), documentaire, 23 minutes, repris dans le DVD *Videoda Contact Improvisation Archive : Collected Edition 1972-1983*, Videoda (VT), 2014.
- FOSTER Susan Leigh, *Dances that Describe Themselves : The Improvised Choreography of Richard Bull*, Wesleyan University Press, 2002.
- GINOT Isabelle, « Discours, techniques du corps et technocorps », dans GIOFFREDI Paule (dir.), *À l [a'r]encontre de la danse contemporaine : porosités et résistances*, Paris, L'Harmattan, 2009.
- GODARD Hubert, « Phenomenological space », entretien avec McHOSE Cariyn, *Contact Quarterly*, Summer/Fall 2006, vol. XXXI/2.
- GUATTARI Félix, *Lignes de fuite. Pour un autre monde de possibles*, [c. 1980], Paris, L'Aube, 2011.
- HALL Edward T., *The Hidden Dimension*, New York (NY), Doubleday, 1966.
- HASSMANN Joerg, « Explorations within the small dance », site du collectif *DanceContact*, [en ligne], <http://www.dancecontact.de>, page consultée le 23 mai 2015.
- KILCOYNE Ann et PAXTON Steve, « On the braille in the body : An account of the Touchdown Dance Integrated workshops with the visually impaired and the sighted », *Dance Research : The Journal of the Society for Dance Research*, vol. XI/1, Spring 1993.

- LEROI-GOURHAN André, *Le geste et la parole II – La mémoire et les rythmes*, Paris, Albin Michel, 1965.
- MANNING Erin, *Politics of Touch. Sense, movement, sovereignty*, Minneapolis (MN), University of Minnesota Press, 2007.
- NELSON Lisa et STARK SMITH Nancy (dir.), *Contact Quarterly's CI Sourcebook*, Northampton (MA), Contact Editions, 1997.
- NOVACK Cynthia, *Sharing the Dance. Contact Improvisation and American Culture*, Madison (WS), University of Wisconsin Press, 1990.
- ORNITHOMEDIA, « Les vols d'étourneaux fonctionnent comme des systèmes critiques », *Rhuthmos*, [en ligne], <http://rhuthmos.eu/spip.php?article199>, page consultée le 3 novembre 2010.
- PALLANT Cheryll, *Contact Improvisation. An Introduction to a Vitalizing Dance Form*, Jefferson (NC) et Londres, McFarland & Company, 2006.
- PAXTON Steve, « Aikido », *Contact Newsletter*, vol. I/5.
- PAXTON Steve, « About Danceability », [www.danceability.eu](http://www.danceability.eu), [en ligne], page consultée le 4 janvier 2015.
- PAXTON Steve, « Grand Union », *The Drama Review*, vol. XVI/3, 1972.
- PAXTON Steve, *Material for the Spine – A movement study*, Contredanse, 2008, documentaire, 4 heures, DVD.
- PAXTON Steve, « Politics », *Contact Quarterly*, vol. VI/2, 1981.
- PAXTON Steve, « Q/A », *Contact Quarterly*, vol. VI/2, Winter 1981.
- PAXTON Steve, « Solo dancing », *Contact Quarterly*, vol. II/3, Spring 1977.
- ROLNIK Suely, « Micropolitiques du corps dans la pensée/création. Suggestions pour ceux qui cherchent à déjouer l'inconscient colonial », conférence donnée le 9 décembre 2014 à l'occasion du colloque « Eco-somatiques », Centre national de la danse, Pantin.
- ROLNIK Suely et DE ANDRADE Oswald, *Manifeste anthropophage / Anthropophagie zombie*, Blackjack Editions, 2011.
- SIMONDON Gilbert, *L'individuation à la lumière des notions de formes et d'information*, Grenoble, Millon, 2005.
- STARK SMITH Nancy, « HARVEST : One History of Contact Improvisation », *Contact Quarterly*, vol. XXXI/1, Summer/Fall 2006.
- STIEGLER Bernard, *De la misère symbolique*, [2004-2005], Paris, Flammarion, 2013.
- TODD Mabel, *Le corps pensant*, (1937) traduction française par ARGAUD Elise et LUCCIONI Denise, Bruxelles, Contredanse, 2012.
- TURNER Robert, « Steve Paxton's "Interior Techniques". Contact Improvisation and Political Power », *The Drama Review*, vol. CIV/3, Fall 2010.

## NOTES

1. Ce texte est la reprise d'une conférence donnée le 9 décembre 2014 à l'occasion du colloque « Eco-somatiques » qui s'est tenu au Centre national de la danse de Pantin.
2. NOVACK Cynthia, *Sharing the Dance. Contact Improvisation and American Culture*, Madison (WS), University of Wisconsin Press, 1990, p. 16. (Nous traduisons.)

3. Né en 1939 dans l'Arizona (États-Unis), Steve Paxton 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 du Grand Union (1970-1976) où il collabore, entre autres, avec Yvonne Rainer, Trisha Brown, Lucinda Childs et Barbara Dilley, il initie le contact improvisation avant d'entamer une longue carrière de danses improvisées, principalement en solo (avec notamment *Bound*, 1982 et les *Goldberg Variations*, 1986) ou en collaboration avec Lisa Nelson (notamment *PA RT*, 1978 et *Night Stand*, 2004). À partir de 1986, il développe une méthode d'étude systématique des mouvements de la colonne vertébrale issue de ses années d'observation du contact improvisation et qu'il désigne du nom de *Material For the Spine* (Voir PAXTON Steve, *Material for the Spine - A movement study*, Contredanse, 2008, documentaire, 4 heures, DVD.)
4. GUATTARI Félix, *Lignes de fuite. Pour un autre monde de possibles*, [1980], Paris, L'Aube, 2011, p. 111.
5. Une des plus grandes propagatrices du contact improvisation, Nancy Stark Smith, rappelle qu'il s'agissait principalement d'étudiant-e-s : « Après avoir obtenu une petite subvention pour voyager, il [Steve Paxton] a décidé de rassembler un collectif pour une performance qui devait avoir lieu en juin 1972 à New York City. Il a alors invité plusieurs des jeunes danseur-euse-s qu'il avait rencontré-e-s lors de ses voyages en tant qu'artiste invité – à Oberlin [College] (Curt Siddall et moi-même), à l'université de Rochester (Danny Lepkoff, David Woodberry et d'autres) et à Bennington [College] (Nita Little, Laura Chapman et d'autres) – ainsi que quelques-un-e-s de ses collègues de New York City. » (STARK SMITH Nancy, « HARVEST : One History of Contact Improvisation », *Contact Quarterly*, vol. XXXI/1, Summer/Fall 2006, p. 48. Nous traduisons.)
6. PAXTON Steve, « Q/A », *Contact Quarterly*, vol. VI/2, Winter 1981, p. 47. (Nous traduisons.)
7. TODD Mabel, *Le corps pensant*, [1937], traduction française par ARGAUD Elise et LUCCIONI Denise, Bruxelles, Contredanse, 2012, p. 76.
8. PAXTON Steve, « Grand Union », *The Drama Review*, vol. XVI/3, 1972, p. 133. (Nous traduisons.)
9. HALL Edward T., *The Hidden Dimension*, New York, Doubleday, 1966.
10. GODARD Hubert, « Regard aveugle », entretien avec ROLNIK Suely dans *Lygia Clark : de l'œuvre à l'événement. Nous sommes le moule. À vous de donner le souffle*, Les Presses du Réel, 2005 ; cité d'après la version publiée sur [www.danse.univ-paris8.fr](http://www.danse.univ-paris8.fr), page consultée le 10 octobre 2014, p. 1.
11. GODARD Hubert, « Phenomenological space », entretien avec MCHOSE Caryn, *Contact Quarterly*, Summer/Fall 2006, vol. XXXI/2, pp. 35-36. (Nous traduisons.)
12. *Ibid.*
13. PAXTON Steve, « Q/A », *Contact Quarterly*, vol. VI/2, Winter 1981, p. 47. (Nous traduisons.)
14. Voir, sur le travail réalisé par Paxton avec des aveugles, KILCOYNE Ann et PAXTON Steve, « On the braille in the body : An account of the Touchdown Dance Integrated workshops with the visually impaired and the sighted », *Dance Research : The Journal of the Society for Dance Research*, vol. XI/1, Spring 1993.
15. Voir PAXTON Steve, « About Danceability », [en ligne], <http://www.danceability.eu>, page consultée le 4 janvier 2015. (Nous traduisons.)
16. PAXTON Steve, « Politics », *Contact Quarterly*, vol. VI/2, 1981, p. 6. (Nous traduisons.)
17. PAXTON Steve, « Hier-Visibility » (1989), repris dans NELSON Lisa et STARK SMITH Nancy (dir.), *Contact Quarterly's CI Sourcebook*, Northampton (MA), Contact Editions, 1997, p. 167.
18. GUATTARI Félix, *op. cit.*, p. 102.
19. Voir NOVACK Cynthia, *op. cit.*, p. 70 : « Alan Ptashek, qui vivait dans une maison communautaire avec Nancy Stark Smith, dit que ses cours étaient organisés sans manière, en grande partie conçus pour les gens qui vivaient dans la maison et qui constituaient "les trois-quarts de la classe". Et Ptashek d'ajouter : "Une des choses uniques pour moi, dans mon orientation vis-à-vis du contact, c'était de le pratiquer avec les personnes avec qui je vivais. Cela rendait compte de ce qu'est le contact pour moi d'une manière très immédiate." »

20. Dès le Grand Union (collectif de danseurs réunis autour du *Continuous Project Altered Daily* d'Yvonne Rainer entre 1970 et 1976), dit Paxton, les danseurs « étaient influencés par l'attention particulière qu'ils ont portée aux nouveaux développements de l'action collective » (PAXTON Steve, « Grand Union », *art. cit.*, p. 131).
21. TURNER Robert, « Steve Paxton's "Interior Techniques" ». *Contact Improvisation and Political Power* », *The Drama Review*, vol. CIV/3, Fall 2010, p. 133. (Nous traduisons.)
22. BOTTIGLIERI Carla *et al.*, « Du bien être comme devenir subjectif », dans FLORIN Agnès et PREAU Marie, *Le Bien-être*, Paris, L'Harmattan, 2013 ; cité d'après la version publiée sur le site [www.danse.univ-paris8.fr](http://www.danse.univ-paris8.fr), p. 2.
23. FOSTER Susan Leigh, *Dances that Describe Themselves : The Improvised Choreography of Richard Bull*, Wesleyan University Press, 2002, p. 39. (Nous traduisons.)
24. BOURDIEU Pierre, *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1979.
25. Pour ne prendre qu'un exemple, au festival de Fribourg (à ce jour le festival de contact improvisation qui accueille le plus grand nombre de participant-e-s chaque année), entre 2000 et 2013, les professeur-e-s qui donnaient les cours intensifs étaient à 54,39 % des hommes, contre seulement 40,5 % de participants de sexe masculin, et encore ces chiffres révèlent-ils plutôt le souci des organisateur-ices d'équilibrer la parité. Je remercie Daniela Schwartz, organisatrice du festival, qui a bien voulu me faire part de ces données démographiques.
26. TURNER Robert, *art. cit.*, p. 132. (Nous traduisons.)
27. Cette valorisation de la « jouissance tiède » est très présente dans les somatiques, comme l'a montré Isabelle Ginot à propos du livre de Shusterman, où l'on assiste à un rejet subreptice des pratiques trop violentes ou trop intenses, comme les arts martiaux ou le cirque. Voir GINOT Isabelle, « Discours, techniques du corps et technocorps », article paru dans GIOFFREDI Paule (dir.), *À l'a'r]encontre de la danse contemporaine : porosités et résistances*, Paris, L'Harmattan, 2009 ; cité d'après la version publiée sur le site [www.danse.univ-paris8.fr](http://www.danse.univ-paris8.fr), p. 14.
28. TURNER Robert, *art. cit.*, p. 130. (Nous traduisons.)
29. PAXTON Steve, « Q/A », *art. cit.*, p. 48. (Nous traduisons.)
30. PAXTON Steve, « Drafting interior techniques », [1993] ; repris dans NELSON Lisa et STARK SMITH Nancy (dir.), *op. cit.*, p. 257. (Nous traduisons.)
31. GINOT Isabelle, « Discours, techniques du corps et technocorps », *art. cit.*, p. 13-14.
32. PAXTON Steve, extrait d'une correspondance avec l'auteur, 3 janvier 2015. (Nous traduisons.)
33. PAXTON Steve, « Drafting interior techniques », *art. cit.*, p. 257. (Nous traduisons.)
34. PAXTON Steve, « Solo dancing », *Contact Quarterly*, vol. II/3, Spring 1977, p. 24. (Nous traduisons.)
35. ROLNIK Suely, « Micropolitiques du corps dans la pensée/création. Suggestions pour ceux qui cherchent à déjouer l'inconscient colonial », conférence donnée le 9 décembre 2014 à l'occasion du colloque « Eco-somatiques » qui s'est tenu au CND de Pantin.
36. Voir MANNING Erin, *Politics of Touch. Sense, movement, sovereignty*, Minneapolis (MN), University of Minnesota Press, 2007, pp. 50 sq.
37. Je prends ce terme aussi avec tout ce qu'il charrie du mode d'existence socio-historique propre aux êtres humains. Voir SIMONDON Gilbert, *L'individuation à la lumière des notions de formes et d'information*, Grenoble, Millon, 2005.
38. Dans un entretien avec Cheryll Pallant, Steve Paxton dit que, de la rencontre de deux partenaires, émerge une « troisième entité entre eux, troisième entité qui n'est autre que le contact improvisation lui-même. » PALLANT Cheryll, *Contact Improvisation. An Introduction to a Vitalizing Dance Form*, Jefferson (NC) et Londres, McFarland & Company, 2006, p. 10. (Nous traduisons.)
39. DOGANIS Basile, *Pensées du corps. La philosophie à l'épreuve des arts gestuels japonais*, Paris, Belles Lettres, 2012, p. 114.



40. Voir CAVAGNA Andrea *et al.*, « Scale-free correlations in starling flocks », PNAS, vol. CVII/26, 2010 ; et pour une revue française de cet article, ORNITHOMEDIA, « Les vols d'étourneaux fonctionnent comme des systèmes critiques » [2010], *Rhuthmos*, [en ligne], <http://rhuthmos.eu/spip.php?article199>, page consultée le 14 octobre 2014.
41. HASSMANN Joerg, « Explorations within the small dance », site du collectif *DanceContact*, [en ligne], <http://www.dancecontact.de>, page consultée le 23 mai 2015.
42. PAXTON Steve, cité dans BANES Sally, *Terpsichore en baskets*, traduction de LUCCIONI Denise, Paris, Chiron, 2002, p. 115. (Nous modifions la traduction.)
43. Voir STIEGLER Bernard, *De la misère symbolique*, (2004-2005), Paris, Flammarion, 2013, p. 190 : « La perte d'individuation esthétique frappe le consommateur : privé de la possibilité de participer au fait esthétique, il perd sa sensibilité. Il sombre dans l'anesthésie, l'indifférence et l'apathie. »
44. LEROI-GOURHAN André, *Le geste et la parole II - La mémoire et les rythmes*, Paris, Albin Michel, 1965, p. 258.
45. ROLNIK Suely, « Géopolitique du maquereautage », trad. fr. BARBARAS Renaud, inédite ; cité dans BARDET Marie, *Penser et mouvoir*, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 87.
46. CHRISTIANSEN Steve *et al.*, *Fall After Newton* [1987], documentaire, 23 minutes, repris dans le DVD *Videoda Contact Improvisation Archive : Collected Edition 1972-1983*, Videoda (VT), 2014.
47. PAXTON Steve, « Aikido », *Contact Newsletter*, vol. 1/5, p. 18. (Nous traduisons.)

## RÉSUMÉS

Le contact improvisation n'est pas une utopie politique : c'est une forme de danse sociale qui a émergé à partir des répétitions pour une performance improvisée orchestrée par Steve Paxton en 1972 aux États-Unis. Pourtant par la pédagogie non-hiérarchisée qu'elle propose, par la cartographie des sensations tactiles et pondérales qu'elle explore, cette forme de mouvement est porteuse d'idéaux qu'on pourrait qualifier de micro-politiques. Le contact improvisation sollicite ainsi une réorganisation du sentir et de la pensée dont nous exposons ici les principes, les faiblesses et les potentiels qu'il ouvre pour une philosophie politique.

Contact improvisation is not a political utopia. It is a social dance form that emerged from rehearsals of an improvised performance orchestrated by Steve Paxton in 1972 in the US. And yet, through its dehierarchized pedagogy and through the cartography of touch and weight sensations it explores, this form of movement is suggestive of micro-political ideals. Contact improvisation calls for a reorganization of how to sense and think. In the current essay, we lay out some of its principles, weaknesses, and potential for a political philosophy.

## INDEX

**Mots-clés** : contact improvisation, Paxton (Steve), micro-politique, philosophie, toucher  
**Keywords** : micro-politics, philosophy, touch

## AUTEUR

### ROMAIN BIGÉ

Agrégé de philosophie et diplômé de l'École Normale Supérieure, Romain Bigé est actuellement doctorant contractuel à l'ENS où il prépare une thèse de philosophie sous la direction de Renaud Barbaras (dans le cadre du doctorat SACRe de PSL\* aux Archives Husserl et au CNSMDP). Ses travaux au croisement de la phénoménologie et des études en danse portent sur le concept de mouvement dans la philosophie du XX<sup>e</sup> siècle et sur l'histoire et la poétique du contact improvisation. Il enseigne la philosophie de l'art dans la Licence pluridisciplinaire de PSL\* (à Henri IV) et poursuit depuis plusieurs années une exploration du contact improvisation.