



HAL
open science

L'improvisation en danse : une présence à l'instant

Bruno Couderc

► **To cite this version:**

Bruno Couderc. L'improvisation en danse : une présence à l'instant. Sciences de l'Homme et Société. Université Rennes 2; Université européenne de Bretagne, 2009. Français. NNT: . tel-00458233

HAL Id: tel-00458233

<https://theses.hal.science/tel-00458233>

Submitted on 19 Feb 2010

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.

SOUS LE SCEAU DE L'UNIVERSITÉ EUROPÉENNE DE BRETAGNE

UNIVERSITÉ RENNES 2

École Doctorale – Sciences Humaines et Sociales

CREAD (Centre de Recherche sur l'Éducation, les Apprentissages et la Didactique)

**L'IMPROVISATION EN DANSE :
UNE PRÉSENCE À L'INSTANT**

Thèse de Doctorat

Discipline : Sciences et Techniques des Activités Physiques et Sportives

Présentée par Bruno COUDERC

Directeur de thèse : Yvon LÉZIART

Soutenue en juin 2009

Jury :

M. Rolland HUESCA, Professeur à l'Université de Metz

M. Yvon LÉZIART, Professeur à l'Université de Rennes 2

Mme Betty MERCIER-LEFÈVRE, Professeur à l'Université de Rouen

M. Yves PLU, Directeur de Gestalt +, École de Gestalt de Rennes

Mme WIERRE-GORE, Georgiana, Professeur à l'Université Blaise Pascal de Clermont-Ferrand

SOUS LE SCEAU DE L'UNIVERSITÉ EUROPÉENNE DE BRETAGNE

UNIVERSITÉ RENNES 2

École Doctorale – Sciences Humaines et Sociales

CREAD (Centre de Recherche sur l'Éducation, les Apprentissages et la Didactique)

**L'IMPROVISATION EN DANSE :
UNE PRÉSENCE À L'INSTANT**

Thèse de Doctorat

Discipline : Sciences et Techniques des Activités Physiques et Sportives

Présentée par Bruno COUDERC

Directeur de thèse : Yvon LÉZIART

Soutenue en juin 2009

Jury :

M. Rolland HUESCA, Professeur à l'Université de Metz

M. Yvon LÉZIART, Professeur à l'Université de Rennes 2

Mme Betty MERCIER-LEFÈVRE, Professeur à l'Université de Rouen

M. Yves PLU, Directeur de Gestalt +, École de Gestalt de Rennes

Mme WIERRE-GORE, Georgiana, Professeur à l'Université Blaise Pascal de Clermont-Ferrand



Dialogue avec le souffle – Michel Raji



Une danse avec Cookie – Loïc Touzé



Fatigueness – Pascal Quéneau

REMERCIEMENTS

Je souhaite exprimer ma sincère reconnaissance à Yvon Léziart pour avoir accepté de diriger et suivre ce travail, pour ses conseils, son écoute et sa rigueur.

Je tiens à remercier tout particulièrement Michel Raji, Loïc Touzé et Pascal Quéneau pour leur participation et le temps qu'ils m'ont volontiers accordé.

Mes remerciements également à Yves Plu pour son aide et son attention, à François Guillois pour ses encouragements, à Mariette Penammen pour sa contribution, à Charles-Edouard Fichet et à l'équipe du Triangle pour leur accueil.

Mes pensées amicales à tous les artistes et chorégraphes avec qui j'ai travaillé, et en particulier à Susan Buirge.

À Clara, Camille, Mélodie, Emmanuel et Noé pour leur soutien et leur présence à mes côtés durant toutes ces années.

à Noé

AVANT-PROPOS

J'ai découvert la danse contemporaine à l'âge de vingt ans dans le cadre de mes études de professeur d'éducation physique et sportive à l'U.E.R.E.P.S.¹ de la rue Lacretelle à Paris avec Claude Filippi et Françoise Lamouche. Enseignantes de grande qualité, elles ont su faire partager leur passion à nombres d'étudiants, qui à la suite de leur formation, n'ont pas hésité à se lancer dans une carrière professionnelle de danseurs². Ce que je découvrais avec la danse contemporaine, c'était un espace de liberté, de création et d'expression, ainsi qu'une autre relation au corps, aux sensations, au plaisir. Spécialiste de natation et de water-polo, je ne connaissais et ne concevais à l'époque qu'un mode d'approche du corps, celui de la performance et de la compétition, la relation aux autres pratiquants se situant avant tout dans la comparaison, l'opposition, ou la confrontation³. La danse m'ouvrait à une autre connaissance de moi-même, à de nouvelles possibilités d'expression, à un univers artistique d'une grande richesse. En même temps, mon corps devenait un lieu à explorer, je vivais de nouvelles sensations et de nouvelles expériences.

Durant ces années d'études, il est des auteurs qui m'ont marqué plus que d'autres, en lien avec des questionnements que j'avais déjà à cette époque, et avec cette nouvelle façon de vivre mon corps. Il y a tout d'abord Jean Piaget⁴ et Henri Wallon⁵ et toute l'approche psychomotrice du développement de l'enfant. L'importance de l'activité motrice dans le développement de l'intelligence était démontrée d'une façon simple et évidente. Thérèse Bertherat⁶, dans son

¹ Les U.E.R.E.P.S. (Unités d'Enseignement et de Recherche en Education Physique et Sportives) avaient pour vocation dans les années 70-80 de former essentiellement les étudiants au professorat d'éducation physique et sportive.

² Fabrice Dasse, danseur au Centre Chorégraphique National de Rennes et de Bretagne dirigé par Catherine Diverres, Eric Lamoureux et Héra Fattoumi, directeurs du Centre Chorégraphique National de Caen, font également partis de ces étudiants ayant découvert la danse contemporaine auprès de Claude Filippi et Françoise Lamouche.

³ Mireille Arguel et Nancy Midol montrent le difficile rapport entre la danse et le sport au sein de l'institution scolaire dans l'ouvrage collectif *Danse : le corps en jeu*, Paris, Puf, 1992.

⁴ PIAGET Jean, *La naissance de l'intelligence chez l'enfant*, Neuchâtel, Delachaux et Niestlé, 1936.

⁵ WALLON Henri, *De l'acte à la pensée*, Paris, Flammarion, 1942.

⁶ BERTHERAT Thérèse, BERNSTEIN Carol, *Le corps a ses raisons, auto-guérison et anti-gymastique*, Paris, Seuil, 1976.

manuel d'anti-gymnastique, montrait une autre manière d'appréhender son corps pour mieux se retrouver, se révéler et se défaire d'une programmation sclérosante. Claude Pujade-Renaud⁷ défendait une expression corporelle comme un carrefour, une plaque tournante entre différentes techniques gestuelles et éducatives, un temps pour écouter, ressentir, parler le corps. Je me suis enivré aux mots de Roger Garaudy⁸, qui de manière très didactique montrait le rôle et l'importance de la danse au cours de l'histoire, et comment elle peut donner sens à la vie de ceux s'y engagent.

« *La danse, comme tout art, est communication de l'extase. Elle est une pédagogie de l'enthousiasme, au sens originel du mot : sentiment de la présence de Dieu et partage de l'être de Dieu.* »⁹

Enfin, il y a eu la lecture attentive de l'ouvrage *Le corps* de Michel Bernard¹⁰, qui me semblait faire la synthèse de toutes les réflexions autour de ce concept et qui permettait par la même occasion de le déconstruire et de démystifier certaines images que l'on a à son propos. Si ce sont ces auteurs qui m'ont le plus attiré à cette époque, c'est sans doute parce que je trouvais dans leurs réflexions matière à répondre à mes propres interrogations.

Après avoir enseigné quelques années en collège et lycée, j'ai choisi de me mettre en disponibilité afin de me consacrer entièrement à la danse. Durant dix années, j'ai dansé dans différentes compagnies, j'ai créé des chorégraphies, et j'ai enseigné la danse¹¹. La plupart des chorégraphes avec qui j'ai travaillé¹², utilisaient l'improvisation comme moyen de chercher une matière corporelle, des éléments gestuels pour leurs chorégraphies, procédé pour composer, fréquemment utilisé chez les chorégraphes contemporains¹³. Je me souviens de ma première rencontre avec Shiro Daïmon : il s'agissait de remonter une pièce *Mujo*¹⁴, qu'il avait dansé quelques années plus tôt. Il m'a expliqué le déroulement de la chorégraphie, nous avons travaillé quelques mouvements, puis il m'a demandé de danser toute la danse, qui durait près d'une heure,

⁷ PUJADE-RENAUD Claude, *Expression corporelle, langage du silence*, Paris, Editions ESF, 1975 (2^{ème} éd.).

⁸ GARAUDY Roger, *Danser sa vie*, Paris, Seuil, 1973.

⁹ *Id.*, p. 25.

¹⁰ BERNARD Michel, *Le corps*, Paris, Seuil, 1995 (1^{ère} éd. Editions Universitaires 1972).

¹¹ J'ai passé le Diplôme d'Etat de professeur de danse contemporaine en 1992 après avoir suivi la formation organisée par l'IFEDEM de Paris, dirigé par Françoise Dupuy.

¹² Myriam Hervé Gil, Martha Moore, Shiro Daïmon, Martine Salmon et Philippe Jamet.

¹³ Je reviendrais ultérieurement sur ce terme de "contemporain".

¹⁴ Cette rencontre date de 1990. La pièce a ensuite été tournée au Japon.

directement, en improvisant les différentes parties à partir de ce qu'il pouvait m'en avoir dit. Une autre expérience de l'improvisation qui m'a également marqué a été celle que j'ai vécu en 1991 à l'American Dance Festival¹⁵, alors que nous y étions invités en résidence avec la compagnie de Myriam Hervé Gil. Une fois par semaine en soirée, la plupart des danseurs et des musiciens participant au festival, se retrouvaient dans un studio pour une jam¹⁶. Durant deux à trois heures, chacun improvisait librement, sans qu'aucune contrainte ou thématique ne soit donnée, si ce n'est de partager des moments de danse avec différents partenaires. Cet espace de liberté, d'inventivité, était un vrai plaisir, un moment de détente après des journées entières de travail, de cours, de répétitions.

Quand j'ai été nommé en 1997 à l'U.F.R.S.T.A.P.S. de l'Université de Rennes 2 pour y enseigner la danse, très rapidement j'ai manifesté le désir – désir d'ailleurs partagé avec mes collègues de danse – de développer cet aspect de la danse contemporaine qu'est l'improvisation. Dans ce sens, dès 1998, j'ai commencé à organiser des soirées d'improvisations où danseurs et musiciens se retrouvaient régulièrement pour vivre des moments de recherche et de partage. En 1999, avec mes collègues¹⁷, nous avons mis en place un festival universitaire d'improvisation en danse, où différentes universités étaient invitées à se produire ainsi que des chorégraphes professionnels comme Patricia Kuypers et Katie Duck. Mon intérêt pour l'improvisation a continué avec un travail de recherche mené dans le cadre d'un D.E.A. où je questionnais les relations entre les repères perceptifs et les facteurs du mouvement dans l'improvisation en danse¹⁸.

À la fois danseur, chorégraphe, enseignant et chercheur, je suis intéressé par une réflexion théorique en lien direct avec la pratique, une réflexion qui me permette d'avancer dans ma propre pratique¹⁹. Je ne peux concevoir une démarche de recherche sans en voir ses applications, dans un

¹⁵ Festival de danse américain fondé en 1948, se déroulant à Durham en Caroline du Nord. Durant cinq à six semaines sont organisés de nombreux cours de danse et programmés des spectacles.

¹⁶ Les jams font partie de l'univers de la danse contact. Ce sont des moments spécifiques où les pratiquants du contact improvisation improvisent librement, le plus souvent deux par deux.

¹⁷ Charlotte Herné M'Bodj, Françoise Morice et Pierre Hermet.

¹⁸ COUDERC Bruno, LÉZIART Yvon, "Influence des repères perceptifs sur les facteurs du mouvement dans l'improvisation en danse", dans *Cultures Sportives et Artistiques : Formalisation des savoirs professionnels. Pratiques, formations, recherches*, Actes du colloque de l'ARIS du 12 au 14 décembre 2002, Rennes, Université Rennes 2 Haute Bretagne, 2004.

¹⁹ Le colloque international sur la recherche en danse, qui s'est tenu au Centre National de la Danse du 21 au 24 juin 2007, avait justement pour thème de repenser la pratique et la théorie.

premier temps pour moi en tant que danseur, chorégraphe, ou enseignant. Je ne peux moi-même m'impliquer dans l'analyse d'une problématique sans faire référence à ce que j'ai pu traverser en tant qu'interprète, en tant qu'artiste, en tant que pédagogue. Je ne peux gommer mon vécu de trente ans de danse, et d'ailleurs il y en aurait aucun intérêt. Cette association entre la pratique et la théorie, je la revendique clairement. Et je partage le même point de vue qu'Aurore Després quand elle dit que « *toute conceptualisation sur la danse doit se fonder sur des matériaux précis et tangibles* »²⁰ et qu'il est primordial « *de faire émerger la pensée de l'expérience : de décrire ces expérimentations que mènent les danseurs et de montrer comment, en dansant, elles pensent et construisent le monde.* »²¹

Je me rends compte aujourd'hui, alors que j'écris cette thèse, avoir toujours les mêmes préoccupations et les mêmes intérêts qu'au début de mes études universitaires. C'est toujours un questionnement autour du corps et de quel corps. En tous cas, j'espère et je souhaite, que le travail de recherche que j'ai entrepris peut aider à répondre en partie à ces questionnements.

²⁰ DESPRÉS, Aurore, *Travail des sensations dans la pratique de la danse contemporaine, Logique du geste esthétique* (thèse de doctorat nouveau régime en Esthétique, Science et Technologie des Arts (option danse), sous la direction de M. Bernard, Université Paris VIII – Saint-Denis, 1998), Lille, Atelier National de Reproduction des Thèses, 2001, p. 11.

²¹ *Id.*, p. 11.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	3
AVANT-PROPOS	5
TABLE DES MATIERES	9
INTRODUCTION	13
PREMIERE PARTIE	17
IMPROVISER DANS LA DANSE	17
CHAPITRE I	19
L'improvisation, une ouverture à l'inconnu et à l'imprévisible	19
I – UNE TYPOLOGIE DE L'IMPROVISATION	20
II – L'IMPROVISATION ET LES ACTIONS ARTISTIQUES	25
1) LA PERFORMANCE	26
2) LE HAPPENING	30
3) L'EVENT	32
III – L'IMPROVISATION, ENTRE TRADITION ET MODERNITÉ	33
1) DES DANSES RITUELLES AUX DANSES DE SOCIÉTÉ	34
LES DANSES DANS LES RITUELS DE POSSESSION	36
LA DANSE EN RAVE	37
LES DANSES AFRO-AMÉRICAINES	39
2) UN OUTIL POUR COMPOSER	43
3) LA COMPOSITION INSTANTANÉE	48
4) ENTRE LIBERTÉ ET CONTRAINTES	51
CHAPITRE II	57
La place de l'improvisation dans la danse contemporaine	57
I – DÉFINIR LA DANSE CONTEMPORAINE	57
II – LES DÉBUTS DE LA DANSE MODERNE ET LA RECHERCHE DE FORMES NOUVELLES	62
1) ISADORA DUNCAN ET LA DANSE LIBRE	62
2) LA POÉSIE DU MOUVEMENT CHEZ LOÏE FULLER	65
3) RUDOLF LABAN : UNE PENSÉE FONDATRICE POUR LA DANSE MODERNE	68
III – L'ATELIER D'IMPROVISATION COMME OUTIL À LA FORMATION DU DANSEUR	75
1) MARY WIGMAN, DANSEUSE DU PRÉSENT	75
2) ALWIN NIKOLAÏS : L'IMPROVISATION COMME "THEORY"	79
IV – L'IMPROVISATION ET LES PRATIQUES INSTANTANÉES EN SPECTACLE	83
1) ANNA HALPRIN : TÂCHES ET IMPROVISATIONS COLLECTIVES	85
2) ROBERT ELLIS DUNN ET LA LOGIQUE DE L'IMPROVISATION	93

3) SIMONE FORTI : UNE DANSE NARRATIVE IMPROVISÉE	96
4) YVONNE RAINER, LE REFUS DES CONVENTIONS ESTHÉTIQUES	101
5) STEVE PAXTON ET LE CONTACT IMPROVISATION	105
6) LES IMPROVISATIONS STRUCTURÉES DE TRISHA BROWN	109
7) LE GRAND UNION, UN COLLECTIF D'IMPROVISATEURS	114
CHAPITRE III	119
L'improvisation et la recherche	119
I – L'IMPROVISATION DANS L'ŒUVRE D'ARTISTES CHORÉGRAPHERS	120
II – COMPRÉHENSION DES MÉCANISMES DE L'IMPROVISATION : EXPÉRIMENTATION PAR DES ARTISTES / CHERCHEURS	126
DEUXIEME PARTIE	134
LA GESTALT-THÉRAPIE, UN OUTIL POUR ANALYSER LE PROCESSUS DE CRÉATION DANS L'IMPROVISATION DANSÉE	134
CHAPITRE I	136
État de corps, état de danse, état de conscience ?	136
I – LE FAIT DE DANSER IMPLIQUERAIT D'ÊTRE DANS UN CERTAIN "ÉTAT".	136
II – L'IMPROVISATION, UNE EXPÉRIENCE ET UN PROCESSUS	138
CHAPITRE II	141
La Gestalt-thérapie, histoire et théorie	141
I – HISTOIRE ET FONDEMENTS CONCEPTUELS DE LA GESTALT-THÉRAPIE	144
1) FRITZ PERLS, LE PÈRE DE LA GESTALT	144
2) FONDEMENTS THÉORIQUES DE LA GESTALT-THÉRAPIE	153
LA GESTALT-THÉORIE	154
LA PSYCHANALYSE	158
LES THÉORIES PHILOSOPHIQUES	168
LA PSYCHOLOGIE HUMANISTE	173
LE PSYCHODRAME	175
LA PENSÉE ORIENTALE	177
L'APPROCHE SYSTÉMIQUE	180
II – CONCEPTS FONDAMENTAUX	184
1) PRINCIPES DE LA GESTALT-THÉRAPIE	184
LE HOLISME	185
L'AUTORÉGULATION ORGANISMIQUE	186
LA RELATION DE L'ORGANISME AVEC L'ENVIRONNEMENT	188
LA FORMATION DES GESTALTS	189
2) LA THÉORIE DU SELF	192
LA FRONTIÈRE-CONTACT	193
LES FONCTIONS DU SELF	193
3) LE CYCLE DE CONTACT-RETRAIT	196
4) L'AJUSTEMENT CRÉATEUR ET L'AWARENESS	199
CHAPITRE III	202
L'awareness", une connaissance immédiate et implicite du champ	202
I – AWARENESS ET CONSCIOUSNESS	202
II – L'AWARENESS ET LA GESTALT	205
III – VIDE FERTILE, RESPONSABILITÉ, PRÉSENCE	207

TROISIEME PARTIE	210
ANALYSE DE TROIS IMPROVISATIONS EN SPECTACLE (CHORÉGRAPHERS : MICHEL RAJI, LOÏC TOUZÉ ET PASCAL QUÉNEAU)	210
CHAPITRE I	212
« Trois petits tours et puis ... »	212
I – EXPÉRIMENTATION	212
II – ANALYSE DES INTERVIEWS – LA FONCTION PERSONNALITÉ	213
III – ANALYSE DES VIDÉOS – DÉPLOIEMENT DU SELF	215
CHAPITRE II	218
<i>Dialogue avec le souffle de Michel Raji</i>	218
I – FONCTION PERSONNALITÉ : DANSEUR ET CHORÉSOPHE	218
1) ENTRE LE MAROC ET LA FRANCE	218
2) L’IMPROVISATION COMME PRÉSENTATION	221
3) LIBRE ET RECONNAISSANT	222
4) UNE DANSE DU CŒUR ET DES POUMONS	224
4a) SE PRÉPARER POUR ÊTRE PRÊT, POUR ÊTRE PRÉSENT	224
4b) UNE DANSE ORGANIQUE	226
II – LE DÉPLOIEMENT DU SELF : UN ÊTRE EN CHEMIN	227
1) MES PREMIÈRES IMPRESSIONS	227
2) ANALYSE DE <i>DIALOGUE AVEC LE SOUFFLE</i>	228
CHAPITRE III	242
<i>Une danse avec Cookie de Loïc Touzé</i>	242
I – FONCTION PERSONNALITÉ : ENTRE-DEUX	242
1) PENSER LE MONDE AUTREMENT	242
2) FUIR LE CONNU	243
3) UTILISER LES OUTILS DE L’IMPROVISATION POUR COMPOSER	245
4) SE TRANSFORMER, DEVENIR AUTRE	246
4a) ENTRE LAISSER FAIRE ET CASSER, ENTRE TENIR ET BAZARDER	246
4b) INVENTER UN GESTE INÉDIT	250
II – LE DÉPLOIEMENT DU SELF : ÊTRE SÉRIEUX ET FAIRE LE CLOWN	252
1) MES PREMIÈRES IMPRESSIONS	252
2) ANALYSE DE <i>UNE DANSE AVEC COOKIE</i>	253
CHAPITRE IV	275
<i>Fatigueness de Pascal Quéneau</i>	275
I – FONCTION PERSONNALITÉ : COMÉDIEN ET DANSEUR ENGAGÉ	275
1) DANSER, IMPROVISER, JOUER, ENSEIGNER, ASSISTER..., ÊTRE INTERMITTENT	275
2) DANSER, UN ACTE ESTHÉTIQUE ET POLITIQUE	276
3) IMPROVISER À L’INTÉRIEUR DE PIÈCES ÉCRITES	277
4) CLAMER SA FATIGUE	278
4a) S’ÉLOIGNER OU NON DE CE QU’IL A PRÉDÉFINI	278
4b) UN LANGAGE CORPOREL ET VOCAL	280
II – LE DÉPLOIEMENT DU SELF : DES MOTS / MAUX, POUR LE DIRE	280
1) MES PREMIÈRES IMPRESSIONS	280
2) ANALYSE DE <i>FATIGUENESS</i>	281
CHAPITRE V	298
L’improvisation, un art du présent	298

I – L’IMPROVISATION EN SOLO, UNE HISTOIRE D’INDIVIDU	298
1) UN STYLE PERSONNEL	298
2) UN CONTEXTE PARTICULIER	299
3) UNE IMPROVISATION STRUCTURÉE	300
4) DANSER DANS L’INSTANT	301
5) UNE SITUATION D’AWARENESS	302
II – L’IMPROVISATION RENVOIE À LA COMPLEXITÉ DE L’ACTIVITÉ HUMAINE	303
III – UNE ANALYSE SENSIBLE ET SUBJECTIVE	307
CONCLUSION	309
BIBLIOGRAPHIE	312
I – OUVRAGES ET ARTICLES SUR LA DANSE ET L’IMPROVISATION	312
II – ART ET ESTHÉTIQUE	326
III – GESTALT-THÉRAPIE, PSYCHOLOGIE ET PHILOSOPHIE	328
IV – CORPS ET PERCEPTION	333
V – DICTIONNAIRES ET ENCYCLOPÉDIES	335
ANNEXES	336
ANNEXE 1 : Entretiens avec Michel Raji	337
ANNEXE 2 : Entretiens avec Loïc Touzé	374
ANNEXE 3 : Entretiens avec Pascal Quéneau	412
ANNEXE 4 : Questionnaire premier interview	448
ANNEXE 5 : Catégories pour l’analyse de contenu	450
ANNEXE 6 : Analyses de contenu	452
ANNEXE 7 : DVD – Mode d’emploi	457
INDEX DES NOMS PROPRES	458

INTRODUCTION

Entreprendre une recherche sur l'improvisation en danse ne paraît pas d'un premier abord aisé. Parce qu'une telle recherche peut recouvrir un domaine très large, et qu'ensuite il existe très peu d'études dans ce domaine sur lesquelles s'appuyer. En ce qui concerne ce second point, je montrerai dans la première partie de mon exposé les différents travaux dont j'ai eu connaissance, et qui sont peu nombreux, bien qu'il semblerait se développer un intérêt récent pour cette question. Il faut dire que la recherche universitaire en France dont l'objet est la danse, en est à ses balbutiements²². Cela est également vrai pour de nombreux pays étrangers, et dans une moindre mesure pour les Etats-Unis. Quant à questionner l'improvisation, cela peut nous amener dans des directions de réflexion très diverses, et il me semble nécessaire de bien préciser ce que je souhaite interroger.

Tout d'abord, je m'intéresse à l'improvisation en danse, et seulement à l'improvisation que l'on rencontre dans le domaine de la danse. Il sera donc important de clarifier ce que l'on peut qualifier comme tel. Je n'envisage pas de voir ce qui se passe dans d'autres champs artistiques, la musique, les arts plastiques, le théâtre, car même si aujourd'hui certains artistes n'hésitent pas à mélanger ces différentes formes d'expression, je souhaite avant tout porter mon regard sur le corps qui danse. Cela nous emmènera inéluctablement à nous poser des questions sur la forme de danse que je souhaite étudier et comment la définir. Ce qui me questionne également, c'est ce qui se passe au moment de l'invention du geste par le danseur : comment naît ce geste ? D'où vient-il ? À partir de quels éléments se construit-il ? Qu'est-ce qui peut favoriser son émergence ? Est-ce que cela est plus lié à une écoute, une sensation, un ressenti ou alors à un mode de composition particulier ? Cerner, appréhender ce moment où s'invente la danse, c'est aussi questionner l'acte créatif, le processus à l'origine d'une danse. Pour Jean-François de

²² Un premier cursus universitaire en danse a été créé en 1981 à l'Université La Sorbonne Paris IV, à l'initiative de Jean-Claude Serre, et qui est resté ouvert une dizaine d'années. Et c'est en 1989 qu'une formation "Danse" s'est ouverte dans le cadre de l'U.F.R. "Arts – Philosophie – Esthétique" à l'Université de Paris VIII sous la direction de Michel Bernard.

Raymond, du fait de la nature même de l'improvisation, il est justement plus intéressant de s'intéresser au processus qui y conduit plutôt qu'à son résultat :

« Son caractère d'unicité, la difficulté de saisir l'improvisation ou de retrouver son mouvement à travers ce qui a été conservé et donc fixé, le fait échapper aux cadres et aux méthodes, comme si on ne pouvait saisir ce qui, toujours autre, ne se répète pas. (...) C'est par une reconstitution que nous tentons de concevoir ce qui a été vécu (...). Nous intéresse ici, non le produit mais le processus qui y conduit, non la chose faite, res facta, mais la chose en-train-de se faire, surtout en train de naître, in statu nascendi : on manque la réalité visée lorsqu'on la substantifie. »²³

L'objectif d'une telle démarche est de comprendre – même si cela peut paraître ambitieux – comment l'artiste procède pour inventer sa danse. L'intérêt que j'y vois est double. En tant que danseur et chorégraphe – je suppose que ces questions peuvent être partagées par nombre d'artistes – je m'interroge sur comment dire corporellement ce que je ressens à un autre niveau (intellectuel, émotionnel, ...), comment faire advenir dans mon corps et ma danse une pensée, une idée, un ressenti, ou comment donner du sens à ma danse. Ces questionnements sont également liés à la pertinence d'une démarche artistique à une époque donnée, et notamment notre époque contemporaine. Il est évident qu'interroger la création artistique, c'est aussi resituer celle-ci dans une culture et une histoire. En tant qu'enseignant, je cherche avant tout à transmettre ce qui me semble le plus juste pour comprendre une réalité, et notamment dans notre cas à une réalité artistique. Et je souhaite aller à l'essentiel, qui est de l'ordre de la nature du processus créatif. Si comme le dit Nicolas Bourriaud *« l'art est une activité consistant à produire des rapports au monde à l'aide de signes, de formes, de gestes ou d'objets »*²⁴, ce qui me paraît presque le plus important, c'est la qualité de ce rapport au monde, cet *« état de rencontre »*²⁵.

La question devient donc : qu'est-ce qui est essentiel quand le danseur improvise ?

²³ RAYMOND (de), Jean-François, *L'improvisation*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1982., p. 13.

²⁴ BOURRIAUD, Nicolas, *Esthétique relationnelle*, Paris, Collect. Documents sur l'art, Les presses du réel, 1998, p. 111.

²⁵ *Id.*, p. 18.

Mon hypothèse est que les improvisateurs privilégieraient avant toute chose une attitude d'écoute, de présence à l'instant, d'ouverture aux possibles et imprévus, plutôt qu'une forme gestuelle, qu'une mise en scène ou qu'un procédé de composition.

Pour vérifier mon hypothèse de travail, je me suis appuyé sur l'analyse d'improvisations réalisées par trois chorégraphes, Michel Raji, Loïc Touzé et Pascal Quéneau, improvisations présentées lors d'un festival de danse universitaire *Trois petits tours et puis ...*²⁶ qui s'est déroulé à Rennes au Triangle les 9, 10 et 11 mai 2006. J'ai souhaité ensuite mettre en relation ce qui se passe dans l'improvisation, comment les chorégraphes-danseurs la construisent avec cet état de corps présent au cours de la représentation. Michel Raji parle plutôt de présentation que de représentation pour souligner l'importance du moment présent :

« ... *c'est de la présentation plutôt que de la REprésentation, donc on présente ça, c'est-à-dire c'est au présent, c'est ça aussi l'état de l'improvisation.* »²⁷

À l'issue de leur performance, j'ai donc questionné les danseurs, tout en visualisant avec eux la vidéo de leur improvisation, afin de rester au plus près de ce qu'ils avaient pu traverser dans ce moment scénique particulier. C'est à partir de l'analyse de contenu des interviews et de sa mise en relation avec les prestations filmées que je vais tenter de valider mon hypothèse.

Le plan de rédaction de ma thèse comprend trois parties. Dans la première partie, j'ai essayé de montrer la place de l'improvisation pour nombre de danseurs et de chorégraphes au cours du vingtième siècle, ainsi que les différentes recherches produites sur ce sujet. Dans une seconde partie, j'ai présenté le cadre théorique de la Gestal-thérapie qui propose une approche originale du comportement humain et éclaire de manière singulière ce qui peut définir l'état dans lequel se trouve l'artiste quand il crée. Enfin dans une dernière partie, j'ai analysé le travail de trois chorégraphes pratiquant l'improvisation, afin de déterminer ce qui fonde leur démarche et de caractériser leur travail. À la suite de ces analyses, j'ai montré ce qu'il y avait à la fois de commun et d'essentiel pour ces différents artistes lorsqu'ils improvisaient, et vérifié la validité de

²⁶ Le festival de danse universitaire *Trois petits tours et puis ...* existe depuis 2002. Il est organisé par les enseignants de danse de l'UFRAPS de Rennes avec l'aide des étudiants spécialistes de danse. Il se déroule au Triangle, plateau pour la danse.

²⁷ Cf. Annexe 1, p. 339.

mon hypothèse, à savoir que c'est l'attitude du danseur face à l'instant présent qui pourrait être la clé de la compréhension de l'improvisation en danse.

PREMIÈRE PARTIE

IMPROVISER DANS LA DANSE²⁸

« L'histoire de l'improvisation n'est autre que la longue série d'accidents perpétués et récupérés par l'homme depuis sa sortie de la grotte pour s'aventurer dans le mystère de l'ADN. »²⁹

²⁸ Titre d'une publication de 1999 du Cratère d'Ales, suite à une rencontre-colloque autour de l'improvisation en avril 1998.

²⁹ BUIRGE, Susan, "La place de l'improvisation dans l'expérience de la danse contemporaine", dans *Rendre lisible*, Ales, Le Cratère Théâtre d'Ales en Cévennes, 1998, p. 55.

Aujourd'hui de nombreux danseurs font de l'improvisation. Pratique à la mode, dans l'air du temps, elle se décline de différentes manières. On peut bien sûr se demander dans quelle mesure et quand peut-on parler d'improvisation ? Quelle est sa place et son importance dans des œuvres qui sont construites à partir de procédé ?

C'est pourquoi il semble nécessaire avant tout de déterminer ce que cette activité recouvre et de la resituer au sein des différentes formes de pratiques artistiques. Il s'agit également de différencier quand elle est utilisée au cours d'un processus de création ou alors comme forme spectaculaire en elle-même. Mais pour mieux comprendre ce qui se passe aujourd'hui, il me paraît essentiel d'avoir une vision plus large et donc d'avoir également un regard sur le passé. On ne pourra donc faire l'impasse d'un retour historique sur les danseurs et chorégraphes qui ont utilisé l'improvisation dans leur démarche artistique. Enfin, faire le point sur les travaux de recherche ayant eu pour objet son étude, permettra d'éclairer si nécessaire ma propre démarche de chercheur.

CHAPITRE I

L'improvisation, une ouverture à l'inconnu et à l'imprévisible

L'improvisation, que ce soit en danse ou dans d'autres champs artistiques, est un domaine assez peu étudié, et cela sans doute pour plusieurs raisons. Tout d'abord, il est difficile d'avoir accès à une ou des œuvres improvisées du fait de leur nature même. Il peut rester des traces visuelles ou sonores qui témoigneraient de ces moments, mais elles ne peuvent rendre compte que partiellement de ce qui est avant tout éphémère et qui n'a pas pour but de se perpétuer, de se répéter. Ensuite, la difficulté consiste à analyser une improvisation sans en dénaturer ce qui en fait son intérêt, sa spécificité. Est-ce que c'est ce qui reste de l'improvisation – enregistrement vidéo ou audio, mémoire de ce qui s'est déroulé – qui est intéressant et donc digne d'analyse, ou alors le processus à l'œuvre qui a permis son effectuation ? De plus, l'improvisation est sujette à suspicion, et a été souvent dévalorisée au cours de l'histoire. Certains mettent en doute le caractère d'inventivité dans l'instant prétextant qu'on ne peut réaliser que des choses acquises, maîtrisées. D'autres lui prêtent des qualités moindres par rapport à ce qui aurait été composé, réfléchi, donc travaillé. Mais pour être un bon improvisateur, ne faut-il pas également avoir énormément travaillé ? De même dans le milieu de la danse, l'improvisation a parfois été regardée de manière assez négative, parce que dérangeante :

« L'improvisation a toujours eu une réputation controversée dans le milieu de la danse. On l'a bien trop souvent considérée comme une porte ouverte au divertissement, une grande notion de liberté, fondamentalement dérangeante. (...) Au cours des années '50, la plupart des danseurs et des chorégraphes, connus ou non, associaient l'improvisation à l'impressionnisme

bucolique qu'ils avaient rencontré dans les écoles pour enfants où même dans les écoles de danse ("fais le nuage"). »³⁰

Enfin, il est beaucoup moins aisé de faire une recherche sur un sujet peu étudié, car il existe alors peu d'écrits ou de travaux sur lesquels s'appuyer.

I – UNE TYPOLOGIE DE L'IMPROVISATION

Le mot "improviser" est apparu dans la langue française en 1642 et vient de l'italien *improvvisare*, lui même venant du latin *improvisus* (imprévu). Il signifie : « *Composer sur-le-champ et sans préparation* »³¹. Le terme "improvisation" découle du premier, et arrive plus tardivement, en 1807. C'est « *l'action, l'art d'improviser* »³².

Jean-François de Raymond définit l'improvisation « *comme l'acte qui contracte dans l'instant ce qui s'étale habituellement entre la conception (ou la composition) et l'exécution ultérieure ; le délai entre les deux étant supprimé par l'immédiateté de cet acte. L'improvisation est une réponse mais aussi une pratique inventive immédiate où on cherche à atteindre un objectif par la mise en œuvre des seuls moyens alors disponibles.* »³³ Il montre par ailleurs le lien entre l'improvisation et la composition au cours de l'histoire. Il se réfère pour cela essentiellement à des exemples empruntés à la musique, mais on pourrait l'appliquer de la même manière à la danse. Pendant longtemps, la musique n'était qu'improvisation, instantanée, liée à des moments de vie. Ce n'est qu'avec l'évolution des conditions de vie, l'évolution historique consécutive à la multiplication des techniques (dont la notation musicale) comme à la complication instrumentale que la composition va connaître un mode d'existence séparée. Au début du X^e siècle apparaissent des premières tentatives de formulation théorique de l'improvisation. Au XI^e siècle, alors que l'improvisation connaît une période florissante, on voit s'amorcer le passage de l'improvisation chantée à la composition écrite, les premières partitions chantées apparaissant à la fin du siècle : on ajoute une seconde voix à une improvisation polyphonique. La musique instrumentale connaît le même parcours : elle reste improvisée jusque

³⁰ JOWITT, Deborah, "Dana Reitz, le flux énergétique", dans *Nouvelles de Danse*, n° 22, Bruxelles, Contredanse, Hiver 1995, p. 22.

³¹ *Le Petit Robert*, CD-Rom 2004, Paris, Dictionnaires Le Robert / VUEF, 2001, version 2.2.

³² *Id.*

³³ RAYMOND (de), Jean-François, *L'improvisation, op. cit.*, p. 14-15.

vers le XV^e siècle, avant lequel nous avons peu de traces de pièces écrites. L'improvisation y connaît son apogée par l'apprentissage de règles : ce qui était avant laissé à l'inspiration des instrumentistes, se trouve dès lors formulé dans des ouvrages. Lorsqu'au XVII^e siècle, le concept de *composition* s'établit, l'improvisation devient un genre que l'on va dévaloriser. Cela proviendrait du jugement de certaines catégories sociales cultivées qui privilégient le rationnel et l'écrit. À partir du XVII^e siècle, l'évolution va dans le sens d'une rationalisation mettant en avant la théorie et l'écriture au détriment de la pratique et de l'invention. La conception selon laquelle l'improvisation viendrait de la composition est donc une erreur au regard de l'étude historique de la musique. La valorisation de la composition a placé de fait l'improvisation comme élément secondaire, comme accessoire brillant, curieux ou mystérieux³⁴.

La relation entre la part de l'improvisation et de la composition dans la danse au cours de son histoire suit à peu près le même cheminement. Au Moyen Age, les danses populaires restent en grande partie libres, alors que l'on voit apparaître dans les classes plus cultivées des danses où les règles sont plus présentes :

« À la danse populaire de dire, en des mouvements non asservis à des règles, des sentiments confus et forts – la joie, l'inquiétude – et d'entretenir des rites dont le sens originel s'est perdu. C'est le domaine du rondel, de la carole et de leurs dérivés, des danses en file de toute nature, dont le tempo et les pas glissés, courus ou sautés sont libres. Ce sont des danses d'ensemble où les participants confirment leur communauté en se tenant par la main ou l'avant-bras.

*Au contraire, dans le cadre fixe de la musique et de la poésie, les danses "mesurées" seront des exercices où la beauté des formes est avant tout requise ; ce sont celles des classes culturellement développées, des classes dominantes. »*³⁵

La formalisation de la danse, tout du moins celle réservée aux classes dominantes, se fera d'une manière encore plus importante au XVII^e siècle, avec la création en 1661 par Louis XIV de l'Académie royale de danse, dont *« la volonté est de figer le mouvement dans des règles qui ont pour but de lui donner un label officiel de beauté formelle »*³⁶, et celle en 1669 de l'Académie

³⁴ RAYMOND (de), Jean-François, *L'improvisation*, op. cit., p. 20-27.

³⁵ BOURCIER, Paul, *Histoire de la danse en Occident*, Paris, Éditions du Seuil, 1978, p. 57.

³⁶ *Id.*, p. 111.

royale de musique et de danse (première dénomination de l'Opéra)³⁷, troupe de musiciens et de danseurs pensionnés par le Roi. C'est à partir de ce moment que l'on considère la naissance de la danse classique. Pierre Rameau va en préciser les principes fondamentaux, codifier les pas et définir les cinq positions *en-dehors*. La technique dite "classique" « *se fonde sur l'en-dehors, facilitant le mouvement et l'élégance, ainsi que sur l'élévation et sur la dissimulation de l'effort, acquise au prix d'un long et méthodique apprentissage.* »³⁸ Cette formalisation de la danse, comme en musique, va s'accompagner de traités et de systèmes de notation. Pierre Rameau publie deux ouvrages en 1725 *le Maître à danser*, et *l'Abrégé de la nouvelle méthode dans l'art d'écrire ou de tracer toutes sortes de danses de ville*³⁹. Raoul Auger Feuillet, en 1700, va quant à lui, proposer dans son œuvre maîtresse *Chorégraphie ou l'art de décrire la danse par caractères, figures et signes démonstratifs*, un système de notation du mouvement, où la danse est conçu « *comme un système de signes – unités minimales de mouvement – dont la combinatoire aboutit à la construction de "pas simples et composés", totalisant quelque quatre cent cinquante variantes codifiées* »⁴⁰.

Paradoxalement, la composition est improvisation quand le compositeur se lance dans l'écriture d'une pièce. L'improvisation lui permet de trouver des matériaux qu'il va par la suite ordonner, arranger. De nombreux chorégraphes d'ailleurs construisent leurs pièces à partir d'improvisations de leurs danseurs. L'improvisation se trouve donc être au départ du travail de composition, et l'œuvre produite traduit la démarche du compositeur, sa manière d'utiliser l'improvisation. Jean-François de Raymond va jusqu'à considérer l'improvisation comme le plus haut degré de la composition :

« *Si l'improvisation est de la composition, c'est qu'en elle la composition s'exécute à l'instant où elle naît : improviser c'est composer en naissant (...). Invention ou arrangement de figures déjà inventées, l'improvisateur compose, joue, parle ou décide sur-le-champ, pendant qu'il exécute ou il exécute en composant. (...) Plus précisément, le processus de l'improvisation développe un mécanisme compositionnel remarquable : qu'un élément imprévu survienne, qu'on*

³⁷ BOURCIER, Paul, *Histoire de la danse en Occident*, op. cit., p. 131.

³⁸ CHRISTOUT, Marie-Françoise, *Le Ballet occidental. Naissance et métamorphose XVI^e-XX^e siècles*, Paris, Éditions Desjonquères, 1995, p. 36.

³⁹ ROUCHER, Eugénia, "RAMEAU Pierre", dans *Dictionnaire de la Danse*, LE MOAL, Philippe (dir.), Paris, Larousse, Librairie de la danse, 1999, p. 354.

⁴⁰ ROUCHER, Eugénia, "FEUILLET Raoul Auger", *id.*, p. 158.

ait joué ce qu'on ne recherchait pas ou même ce qu'on voulait éviter, on intègre cet imprévu, on utilise sa richesse, on exploite ses possibilités, donnant alors l'impression qu'il était prévu ou provoqué. On pourrait même considérer l'improvisation comme le plus haut degré de la composition, tant la réflexion et l'exécution y sont inséparablement mêlées. L'improvisateur compose avec l'occasion et les exigences contradictoires (...). »⁴¹

Jean-François de Raymond nous dit par ailleurs la difficulté de faire entrer cette pratique spontanée dans une quelconque forme de classement, tant les domaines de la vie qu'elle recouvre sont immenses, et du fait même de sa nature. Il propose donc une typologie, qui ne peut qu'être ouverte, et qui retient sept critères⁴² :

- le temps : improvisation d'abandon (exemple du créateur) et improvisation d'urgence (dans des situations extrêmes) ;

- le type de conduite de l'agent : conduite de réaction (improvisation d'invective pratiquée par les comédiens de la Commedia dell'Arte et les chansonniers), conduite spontanée de saisie de l'occasion (dans les débats contradictoires, les conférences de presse), conduite spontanée créatrice (dans le discours amoureux, la prière du cœur) ;

- le mode : improvisation individuelle ou collective (comme dans les exemples historiques où il y a une grande proximité entre les actants) ;

- la finalité : esthétique où l'improvisation est gratuite, expressive et créatrice (improvisation imitative ou métaphorique), pratique où l'action vise à une transformation soit dans le domaine moral ou politique (improvisation praxique) soit dans un cadre utilitaire (improvisation pragmatique), cognitive où est visée la connaissance (dans la poésie, la mystique, la recherche) ;

- le degré : improvisation totale (lorsque la conception, l'invention coïncident avec la réalisation), improvisation partielle (liberté plus ou moins importante dans l'interprétation d'une composition existante), absolue (improvisation divine qui invente immédiatement et radicalement), relative (improvisation humaine qui est soit intuitive, soit tâtonnante) ;

- la forme : libre (sans modèle), restreinte (comme l'ornementation qui brode ou la variation qui transforme la structure) ;

⁴¹ RAYMOND (de), Jean-François, *L'improvisation, op. cit.*, p. 21-22.

⁴² *Id.*, p. 208-210.

- selon la prédominance du rationnel (de l'ordre de la réflexion, de la rationalité minute) ou de l'affectif (lié au réflexe, à un état second).

Cette typologie semble faire le tour des critères permettant de caractériser une improvisation, et quel que soit le domaine auquel elle s'applique. Si l'on prend l'exemple de l'improvisation dansée, selon la manière dont elle est conduite, nous pouvons pour chacun des critères proposés, trouver des traits spécifiques. Néanmoins comme toute classification, elle ne permet pas de nuancer, de dire l'entre-deux, de montrer que certaines choses peuvent être contenues dans leur contraire et vice-versa. Si l'on prend le critère de *la finalité*, est-ce qu'une œuvre artistique n'a que pour but d'être gratuite, expressive et créatrice et n'apporte pas également une forme de connaissance ? Les impressionnistes à la fin du XIX^e siècle, montraient par leur manière de peindre, ce que la science allait démontrer des années plus tard, que le regard que l'on porte sur un paysage, une personne, est tout à fait subjectif, que la perception que l'on a d'une chose, et donc de sa réalité dépend également de celui qui la perçoit. Marcel Duchamp⁴³, va révolutionner au début du XX^e siècle la manière de concevoir l'art. Il montre par des prises de position artistiques radicales en exposant ses *ready-made*⁴⁴, que la valeur d'une œuvre d'art ne dépend pas uniquement de critères esthétiques, mais que c'est celui qui la regarde, voire qui l'expose qui en fait la valeur. Après lui, on n'abordera plus l'art en ayant en tête l'idée de la Beauté, mais celle du Sens et de la signification. Penser également qu'une œuvre d'art ne peut avoir de finalité morale ou politique, c'est oublier l'engagement politique de nombreux artistes à travers leurs œuvres. L'exemple de *La Table Verte* de Kurt Jooss, nous montre comment une chorégraphie peut dénoncer l'absurdité de la guerre, et son retour pourtant inévitable⁴⁵. En ce qui concerne le critère du *degré*, il me semble que les catégories proposées ne sont pas du même registre. D'un côté, on mesure la place, l'importance quantitative de l'improvisation (totale ou partielle), d'un autre côté on juge de la manière dont elle advient (soit immédiatement et radicalement, soit de façon intuitive ou tâtonnante). D'ailleurs une intuition peut également

⁴³ Marcel Duchamp (1887-1968), peintre américain d'origine française est l'un des artistes les plus importants du XX^e siècle. Théoricien de l'art, il révolutionne l'esthétique en libérant les supports (objets manufacturés notamment) de leur fonction utilitaire, en développant un art où l'idée prévaut sur l'œuvre et en questionnant systématiquement la nature de l'art.

⁴⁴ Marcel Duchamp dit que le ready-made est un objet usuel promu à la dignité d'objet d'art par le simple choix de l'artiste.

⁴⁵ *La Table Verte* est créée en 1932 au Théâtre des Champs-Élysées par la Folwang Tanzbühne d'Essen. Kurt Jooss présentait avec cette pièce le retour de la guerre en Europe.

survenir de manière immédiate et radicale. Pour ce qui est du critère de la *forme*, de même je pense qu'il faut être plus nuancé. Quand l'improvisateur a une totale liberté, est-ce qu'il n'utilise pas des modèles qu'il connaît consciemment ou inconsciemment ? Et dans sa totale liberté, n'a-t'il pas le choix de reprendre des procédés de composition comme l'ornementation ou la variation, non imposés de l'extérieur, mais qu'il se propose pour improviser. Inversement, quand on a des contraintes, on peut se sentir libre à l'intérieur de celles-ci, surtout si l'on décide de jouer avec celle-ci, de les bousculer, de les contourner. À un autre niveau, cette typologie ne permet pas non plus de montrer la différence entre ce qui est de l'ordre de l'intention de celui qui improvise, et ce qui est de l'ordre de la réalisation. Je peux très bien vouloir être totalement libre dans mon improvisation, voire ressentir cette liberté, et en l'occurrence ne présenter qu'une danse convenue, remplie de clichés, utilisant des procédés vus et revus.

Je pense cependant qu'une telle typologie a le mérite de donner un outil pour caractériser le fonctionnement d'une improvisation, et le cadre ou registre dans lequel elle se déroule.

II – L'IMPROVISATION ET LES ACTIONS ARTISTIQUES

Il est des termes qu'il est nécessaire d'expliquer pour comprendre ce qu'est l'improvisation, et pour voir quels liens elle entretient avec des pratiques qui lui sont proches. Dans le champ de la danse et d'une manière plus large dans le domaine de l'art, l'improvisation, la performance, le happening et l'événement ont des points en communs, mais chacun d'eux recouvre un sens particulier qu'il convient de préciser.

Alors que l'improvisation est de l'ordre d'un acte instantané, forme de composition dans le moment, la performance, le happening et l'événement sont des pratiques artistiques définies esthétiquement et historiquement. On parle également de *Danse libre*, de *Danse improvisée*, de *Composition spontanée*, mais pour caractériser une forme de danse et la manière dont elle se construit. On reste là clairement dans le domaine de la danse, tandis que la performance, le happening et l'événement sont des pratiques artistiques transversales, où l'on peut rencontrer de la danse et où l'improvisation intervient dans le processus de composition, et a une souvent une place importante.

1) LA PERFORMANCE

Le terme de “performance” a plusieurs sens, et de fait cela prête à confusion. Dans le sens courant, cela correspond à un *résultat* obtenu soit par une personne, un objet, une machine, une entreprise. C’est un vocable très utilisé dans le domaine du sport puisque justement le sportif doit produire des records, avoir des résultats. D’ailleurs, dès que l’on est dans une logique de compétition, on recourt souvent à cette notion. On peut aussi entendre ce terme dans le sens de *prouesse*, aussi bien physique qu’intellectuelle, et cela peut donc concerner aussi bien des activités artistiques, que sportives, ou de réflexion. Le danseur étoile dans la tradition de la danse classique, recherche constamment la réalisation de prouesses techniques basées sur un travail de la souplesse et d’une maîtrise corporelle. On retrouve également ce rapport à la performance dans la danse hip-hop, où les danseurs rivalisent dans des “battles”, et où ceux qui réalisent des figures avec le plus de virtuosité sont récompensés.

Un autre source de confusion vient qu’en anglais, on utilise de manière courante le mot “performance” pour désigner la représentation d’un spectacle. Lorsqu’ils se produisent en public, les danseurs, les acteurs font des *performances* et sont des *performers*.

Dans le domaine de l’histoire de l’art, on appelle “performance” une technique d’expression artistique, mais dont les définitions diffèrent selon les auteurs, et qui en tous cas restent assez peu précises. Pour Roselee Goldberg « *L’histoire de l’art de la performance au XX^e siècle est celle d’une technique permissive, aussi flexible qu’ouverte, aux variables infinies et exécutée par des artistes désireux d’outrepasser les limitations de formes d’art plus établies et résolu à soumettre leur art directement au public. Pour cette raison, son fondement fut toujours anarchique. De par sa nature même, la performance défie toute définition précise ou commode, au-delà de celle élémentaire qu’il s’agit d’un art vivant mis en œuvre par des artistes. Toute autre précision nierait immédiatement la possibilité de la performance même dans la mesure où celle-ci fait librement appel pour son matériau à nombre de disciplines et de techniques – littérature, poésie, théâtre, musique, danse, architecture et peinture, de même que vidéo, cinéma, projection de diapositives et narration –, les déployant dans toutes les combinaisons inimaginables. En fait, nulle autre forme d’expression artistique n’a jamais bénéficié d’un manifeste aussi illimité, puisque chaque artiste de performance en donne sa propre définition,*

par le processus et le mode d'exécution même qu'il choisit. »⁴⁶ La même auteure situe le début de la performance avec le mouvement futuriste⁴⁷ et la publication de leur premier manifeste dans le *Figaro*, le 20 février 1909. Pour ces artistes, « *La performance était le moyen le plus sûr de semer le doute chez un public plein de suffisance ; elle autorisait les artistes à être à la fois des "créateurs", dans la mesure où ils développaient une nouvelle forme de théâtre d'artistes, et des "objets d'art", en ce sens qu'ils n'établissaient aucun cloisonnement dans leur art en tant que poètes, en tant que peintres et en tant qu'interprètes sur scène.* »⁴⁸ La performance, dans le monde de l'art, devient une forme essentielle d'expression artistique dans la seconde moitié du XX^e siècle. Les artistes, que ce soit au Japon, en Europe ou en Amérique du Nord, créent des œuvres dénotant une implication forte vis-à-vis des questions politiques, sociales ou artistiques. C'est à partir des années soixante, que des artistes investissent le spectacle vivant en tant que forme la plus radicale de création artistique⁴⁹. À New York, un groupe d'artistes, dont de nombreux chorégraphes – Yvonne Rainer, Steve Paxton, David Gordon, Robert Morris dans un premier temps, puis Trisha Brown, Robert Rauschenberg, Meredith Monk, Lucinda Childs et Douglas Dunn ensuite – fondent le Judson Dance Theater⁵⁰ en 1962. Ils donnent des “concerts” où se mêlent la notion de hasard, des mouvements quotidiens, les principes zen de la “présence”, et fonctionnent comme un groupe communautaire, sans hiérarchie et sans exclusivité. N'importe qui peut danser, même des non danseurs, et tout peut être de la danse (film, poème, action). Cette formidable effervescence et inventivité va séduire de nombreux artistes, découvrant là de nouvelles conceptions du corps dans le temps et l'espace, ainsi qu'un vocabulaire gestuel original

⁴⁶ GOLDBERG, Roselee, *La Performance du futurisme à nos jours*, trad. C.-M. Diebold, Paris, Editions Thames et Hudson, 2001, p. 9.

⁴⁷ Le futurisme est un « *Mouvement esthétique et littéraire du début du XX^e siècle, essentiellement italien, mais aussi russe, fondé sur le refus du passéisme et sur l'adoption des notions clés du monde moderne (dynamisme, vitesse, machinisme, etc.) Né en 1909 avec le premier Manifeste du futurisme, publié à Paris par le poète Marinetti, ce mouvement donne à partir de l'Italie, une impulsion décisive à l'art du XX^e siècle. Sa production théorique est très importante, recouvrant les arts plastiques (Manifeste des peintres futuristes et Manifeste technique de la peinture futuriste, de 1910, par Balla, Boccioni, Carrà, Russolo et Severini ; Manifeste technique de la sculpture futuriste, de 1912, par Boccioni), l'architecture (Manifeste de l'architecture futuriste, de 1914, par Sant'Elia), la poésie, la musique, le cinéma, le théâtre et la politique. Les idées majeures en sont le rejet du culte du passé (si puissant en Italie) et l'exaltation d'un monde moderne (la rue, l'usine, la machine, la vitesse et aussi la violence) porteur du futur.* » BREUILLE, Jean-Philippe (dir.), “FUTURISME”, dans *L'art du XX^e siècle, dictionnaire de peinture et de sculpture*, Paris, Larousse, 1992 (1^{ère} éd. 1991), p. 307.

⁴⁸ GOLDBERG, Roselee, *id.*, p. 14.

⁴⁹ GOLDBERG, Roselee, *Performance, l'art en action*, trad. C.-M. Diebold, Paris, Editions Thames et Hudson, 1999, p. 15.

⁵⁰ Le Judson Dance Theater est le premier nom pris par ce regroupement d'artistes pour leurs manifestations. Ce nom provient du nom du lieu dans lequel ces artistes se produisaient, la Judson Church, qui est une église sur Washington Square à New York.

découlant du contact entre les corps. Ces performances abordent de façon innovante sur le terrain conceptuel, les notions d'identité, de la politique et de l'inconscient, et auront une grande influence sur de nombreux artistes issus d'autres disciplines durant les années soixante⁵¹.

Une des performances des plus importantes liée au champ chorégraphique est celle imaginée par John Cage au Black Mountain College⁵² en 1952. Le terme le plus approprié pour la désigner, suggéré par Merce Cunningham, était celui d'*event*, un ensemble de performances. Influencé par Antonin Artaud et le maître zen Teitaro Zuzuki, John Cage avait souhaité répartir les spectateurs et les acteurs dans les coins, laissant le centre vide. Les sièges étaient donc répartis dans le réfectoire du Black Mountain College, de telle manière à obtenir quatre triangles, les pointes orientées vers le centre. Diverses actions étaient prévues et allaient se dérouler dans les espaces laissés vides. Juché sur un escabeau, John Cage, en smoking, lut un texte traitant de la relation de la musique au bouddhisme zen et des textes de Maître Eckhart. En même temps, sur une autre échelle, Charles Olson et Mary Caroline Richards lisaient des poèmes en alternance. Merce Cunningham se mit à danser, bientôt poursuivi par un chien. Le peintre Robert Rauschenberg passait des disques sur un gramophone, alors que David Tudor jouait du "piano préparé". Des films étaient projetés sur deux écrans se faisant face à deux extrémités de la salle, et des diapositives se succédaient sur les toiles blanches de Robert Rauschenberg suspendues au plafond. Rien, dans l'interaction de ces divers éléments, n'avait été concerté ; mais tout était structuré. La préparation de l'événement avait été minimal : chacun des participants avait reçu une partition sur laquelle n'étaient indiquées que des périodes temporelles, chacun devant la remplir de moments d'action, d'inaction et de silence, sans révéler aux autres ses choix. De cette manière, il n'y avait aucune relation causale entre un événement et le suivant. La composition est dite "indéterminée quant à sa performance", c'est-à-dire que son exécution n'est assujettie à aucun déroulement prévisible, elle est "expérimentale", c'est-à-dire à la fois unique et

⁵¹ GOLDBERG, Roselee, *Performance, l'art en action, op. cit.*, p. 18.

⁵² Le Black Mountain College est une université américaine créée en 1933, qui sera fréquentée dans les années 50 par les artistes avant-gardistes de l'époque. L'enseignement est ouvert à toutes les pratiques artistiques, les processus de création étant privilégiés, plutôt que les résultats. John Cage y jouera sa première "musique silencieuse" et Merce Cunningham y créera sa compagnie (1953) et un solo en utilisant les méthodes aléatoires.

imprévisible pour le compositeur lui-même. Dans un tel processus de composition et d'exécution, le hasard prend une place importante.⁵³

Dans cette performance comme dans d'autres, on assiste à un enchevêtrement d'actions, parfois sans relation les unes avec les autres, le spectateur pouvant ou non trouver un lien, un sens qui se dégagerait de ce qu'il perçoit. Souvent ces actions semblent en partie improvisées, mais rarement dans les articles qui rendent compte de ces performances, n'est spécifiée la part de ce qui a été pensé en amont, composé pour pouvoir être répété, et la part de l'imprévu. La performance est liée à la notion d'éphémère et n'a généralement pas pour but de se reproduire, tout comme l'improvisation dont la nature même est d'être tributaire de l'instant qui la voit naître.

Tout au long de son histoire, la performance artistique, au mépris de toute règle, a permis une remise en question et une transgression des frontières entre les disciplines et les genres, le public et le privé, la vie quotidienne et l'art. Elle a influencé d'autres disciplines (l'architecture, le théâtre, la photo), car sa manière de fonctionner la place au premier plan de l'avant-garde. Aujourd'hui, du fait de sa nature, les artistes de performance associent dans leur démarche les outils des nouvelles technologies permettant d'utiliser leurs potentiels de manière originale, voire insoupçonnée⁵⁴.

Agnès Izrine retrouve chez certains chorégraphes français d'aujourd'hui l'influence de la performance et du mouvement issu du Judson Dance Theater. Elle parle de courant performatif qui serait emblématique des années 1995-2000 :

« La plupart des chorégraphes issus de ce courant sont encore ou ont été interprètes dans de nombreuses compagnies françaises, notamment dans les CNN de Belfort et Montpellier, dirigés respectivement par Odile Duboc et Mathilde Monnier. (...) Leurs œuvres sont, dans l'ensemble, plus de l'ordre de la recherche que de la représentation, et font ressortir un caractère intime. Ils ont tendance à récuser la notion de "spectacle" – et encore plus de spectacle de danse. À l'extrême, il s'agit de contester la notion même de "primat du mouvement" »

⁵³ CHARLES, Daniel, "PERFORMANCE, art et esthétique", dans *Encyclopaedia Universalis*, DVD-Rom, Édition 2007, version 12.

⁵⁴ GOLDBERG, Roselee, *Performance, l'art en action*, op. cit., p. 30.

dans la chorégraphie pour se centrer sur des “faits corporels”. C’est pourquoi ils ont parfois du mal à se faire entendre d’un public peu averti. Chacun d’entre eux présente la particularité de ne pas se cantonner à un style mais au contraire d’explorer de nombreuses pratiques transversales. Le plus souvent, ils manifestent un goût de la provocation qui s’attaque aux totems et tabous de notre époque. Les interprètes de cette tendance ne font jamais montre d’une superbe corporelle, que ce soit au niveau physique ou de la technique, même si la plupart d’entre eux sont d’excellents danseurs. Tous possèdent une touche très personnelle en relation avec l’itinéraire singulier et les préoccupations intellectuelles de chacun. Dans une certaine mesure, ils représentent la nouvelle vague de la danse française, d’autant qu’ils se reconnaissent dans un même corpus de recherche et de valeurs et travaillent souvent ensemble. »⁵⁵

2) LE HAPPENING

Différencier le “happening” de la “performance” ne semble pas aller de soi, tant ces deux pratiques semblent proches à la fois historiquement et esthétiquement. Les historiens de l’art s’accordent pour donner la paternité de ce mot à Allan Kaprow. Les happenings (environnements) sont « *des assemblages en mouvement où les participants réagissent à un contexte naturel ou artificiel, librement ou sous la conduite d’un meneur* »⁵⁶. Autour de 1955, aux Etats-Unis et au Japon, des peintres ont voulu transformer le tableau en un système dynamique et évolutif, fait d’assemblages d’objets divers. C’est en sortant de leurs limites bidimensionnelles, puis tridimensionnelles, que les peintures sont devenues des assemblages, puis des environnements, et des happenings avec l’incorporation de personnages humains qui engendrent une action. Le tableau s’est transformé en une scène destinée à accueillir un spectacle. On peut constater des signes avant-coureurs du happening avec le groupe Gutai⁵⁷ au Japon en 1955 et avec la performance orchestrée par John Cage au Black Mountain College en 1952⁵⁸. Mais c’est avec Allan Kaprow, que le happening va devenir un genre spécifique, à partir de l’œuvre qu’il créa en avril 1957, regroupant divers éléments artistiques à la manière d’un collage. Dès qu’il fut

⁵⁵ IZRINE, Agnès, *La danse dans tous ses états*, Paris, L’Arche, 2002, p. 151-152.

⁵⁶ BROWN, Gordon, *cité par* BREUILLE, Jean-Philippe (dir.), dans “HAPPENING”, *L’art du XX^e siècle, dictionnaire de peinture et de sculpture, op. cit.*, p. 359.

⁵⁷ Mouvement d’avant-garde japonais (1954-1972), précurseur de ce qui se développera plus tard sous les noms d’art conceptuel, happening, installation et Body Art. Les personnalités les plus importantes de ce mouvement sont Jiro Yoshihara, à l’origine de ce mouvement, Saburo Murakami, Kazuo Shiraga, Shozo Shimamoto et Kudo Tetsumi.

⁵⁸ Voir *Infra*, p. 32.

défini, le happening va connaître une grande faveur des deux côtés de l'Atlantique, et plus particulièrement à New York, où de nombreux artistes ont créé des happenings ou y ont plus ou moins durablement participé. Certains créateurs vont faire de ce genre le support quasi exclusif de leur activité artistique, dont Allan Kaprow, George Brecht, George Maciunas, fondateur du groupe Fluxus⁵⁹, l'Allemand Joseph Beuys et le français Jean-Jacques Lebel, organisateur en 1960 du premier happening français, intitulé *Anti-Procès*⁶⁰. Allan Kaprow organisait rigoureusement ses mises en scène, en réglant de manière précise les décors, la lumière, les mouvements du public (promu au rang d'acteur) d'un lieu à l'autre. De fait, son attitude tendait de plus en plus nettement à la réaffirmation d'un certain contrôle ; elle prenait par là le contre-pied de celle, délibérément non interventionniste, de John Cage.

Céline Roux propose une distinction entre le happening et la performance :

« La définition de ces termes est sujette à une subjectivité certaine due au parcours de chacun. Cependant le happening tend à être une forme événementielle non spectaculaire contrairement à la performance associée à la forme spectaculaire. Il est ritualiste, dans la manière d'associer les éléments multimédia, mais il n'est pas ritualisé car il encourage la créativité et l'expression individuelle. Il semble pertinent de faire prévaloir la "performance" comme mise en abîme de la notion de représentation, contrairement au "happening" qui, selon Kaprow, ne pose pas cette problématique. En effet, le « happening » n'interroge ni les enjeux des modes de construction et des contextes artistiques, ni le rapport au public concerné, même si cela a pu paraître être le cas lors des premiers happenings qui ont ébranlé les conceptions artistiques admises par la communauté. »⁶¹

⁵⁹ « Mouvement artistique qui s'est développé en Europe dans les années 60. En étroite liaison avec le courant du happening, il organise de nombreuses manifestations telles que concerts (auxquelles participent des musiciens comme Terry Riley, La Monte Young et John Cage, environnements et interventions diverses. Les artistes qui se retrouvent au sein de Fluxus s'attachent au caractère événementiel et éphémère de l'œuvre, à la simultanéité, à l'abolition du rapport spectateur-créateur et à un humour qui se veut destructeur des valeurs esthétiques. Refusant la séparation entre l'art et la vie, les interventions de certains participants de Fluxus ont débouché sur l'action politique, tandis que d'autres entraient dans le domaine de l'investigation pure. Parmi les artistes qui ont pris part à Fluxus, citons George Maciunas, W. Vostell, J. Beuys, Nam June Paik, G. Brecht, Ben et R. Fillou. » BREUILLE, Jean-Philippe (dir.), "FLUXUS", dans *L'art du XX^e siècle, dictionnaire de peinture et de sculpture*, op.cit., p. 294.

⁶⁰ PLUCHART, François, "HAPPENING", dans *Encyclopaedia Universalis*, op. cit..

⁶¹ ROUX, Céline, *Danse(s) performative(s). Enjeux et développements dans le champ chorégraphique français (1993-2003)*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 22

Comme dans la performance, on retrouve dans le happening une part d'improvisation dans la mesure où des actions individuelles ou collectives viennent se greffer sur un scénario qui est plus ou moins établi au départ. Ces actions, faites de manière indéterminées, peuvent être produites par le public qui fait partie intégrante du processus. On retrouve également un lien avec l'improvisation dans la manière dont Allan Kaprow définit lui-même le terme de "happening". Pour lui, il n'avait aucune signification et ne servait qu'à indiquer « *quelque chose de spontané, quelque chose qui advient fortuitement* »⁶².

3) L'EVENT

L'"event" (événement), terme qui avait été proposé comme titre de la performance réalisée au Black Mountain College, va devenir ensuite un genre de représentation spécifique, conçu par Merce Cunningham et John Cage pour s'adapter aux lieux les plus divers. En 1964, lors d'une tournée en Europe, leur compagnie devait se produire au Musée du XX^e siècle à Vienne dans une salle inadaptée pour une représentation traditionnelle (absences de cintres, difficulté à disposer le public). Ils proposent alors un collage d'extraits de chorégraphies qu'ils intitulent *Museum Event*. C'est le premier event, dont le principe sera repris durant la même tournée et qui permettra ensuite de s'adapter à différents lieux non conventionnels (gymnases, universités, musées).

A l'origine, l'event dure 90 minutes sans entracte. Il se compose de fragments d'œuvres dont l'ordre d'apparition, le choix de l'espace sont établis en fonction du lieu et déterminés de manière aléatoire le jour même de la représentation ou la veille. Les danseurs doivent alors mémoriser les séquences et s'adapter à l'espace scénique. L'event est unique, conçu pour un lieu et un moment spécifique. David Vaughan, archiviste de la Cunningham Dance Foundation depuis 1976, en a répertorié 647 entre 1964 et 1999.

L'event s'inscrit parfaitement dans la manière qu'a Merce Cunningham de penser la danse. Celle-ci doit bannir toute expressivité, aussi bien de la part du chorégraphe que de celle de l'interprète : « *Il est certain que je ne cultive pas du tout la non-expressivité, mais il est vrai aussi que je ne veux infliger à personne de prétendus mouvements expressifs. Je crois profondément*

⁶² GOLDBERG, Roselee, *La Performance du futurisme à nos jours*, op. cit., p. 130.

que le mouvement lui-même est expressif au-delà de toute intention. »⁶³ La non hiérarchisation de l'espace scénique et des différents événements se produisant sur le plateau obligent le spectateur à modifier sa perception, à faire des choix, voire à regarder plusieurs choses à la fois, sans qu'aucune logique ou cohérence soient clairement identifiées. Le recours aux méthodes aléatoires dans la composition des mouvements et la construction de la pièce – par l'utilisation notamment du Yi King⁶⁴ – permet une distanciation entre l'artiste et son œuvre, et ouvre la possibilité de sortir de ses habitudes corporelles et d'explorer de nouvelles coordinations gestuelles.

Je ne pense pas que l'utilisation des procédés aléatoires pour créer une chorégraphie ou inventer des mouvements soit assimilable à de l'improvisation. Comme cette dernière, c'est un moyen pour composer. Mais alors que l'improvisation peut être mise en œuvre au moment même de la représentation, dans l'instant précis où la danse s'invente et se montre, on ne se sert du hasard qu'en amont de la représentation comme procédé de composition. Par contre, ce que ces pratiques ont de commun, c'est qu'elles amènent de l'imprévu dans des spectacles qui seraient trop lisses, elles permettent d'explorer l'inconnu, de déstabiliser le danseur en l'obligeant à changer ses habitudes, et d'amener le public à un autre regard sur ce qui lui est présenté. Par ailleurs, les avancées importantes dans le domaine de la danse amenées par Merce Cunningham, dont le rôle de l'indétermination dans le processus de composition, ont fortement influencé les artistes pratiquant l'improvisation dans les années soixante.

III – L'IMPROVISATION, ENTRE TRADITION ET MODERNITÉ

À ce stade de la réflexion, il semble maintenant opportun de préciser les différentes formes d'improvisation qui ont cours dans le domaine de la danse, et d'en définir les particularités. Comme cela a été dit précédemment, on peut y recourir pour inventer de la matière chorégraphique, des mouvements, pour explorer, pour essayer toutes sortes d'ingrédients qui mis ensemble participent à ce qui va devenir une œuvre chorégraphique. L'improvisation est alors utilisée dans ce cas comme procédé pour composer. Mais dans un cadre totalement différent, l'improvisation peut faire partie du spectacle ou être une forme de spectacle en elle-même. Dans

⁶³ CUNNINGHAM, Merce, *Le danseur et la danse. Entretiens avec Jacqueline Lesschaeve*, Paris, Éditions Pierre Belfond, 1980, p. 129.

⁶⁴ Le Yi King, ou "Le Livre des transformations", est un livre chinois répertoriant soixante-quatre hexagrammes, destiné à aider l'homme dans la connaissance de son destin.

certaines danses, il peut y avoir des moments d'improvisation, voire des espaces laissés aux danseurs où ils ont une certaine liberté par rapport à l'écriture de la pièce. Il existe aussi des spectacles de danse qui sont totalement improvisés. Dans le premier cas, c'est ce que l'on retrouve dans de nombreuses cultures et dans différentes danses : les danses africaines, les danses classiques indiennes, le flamenco, le tango, les danses afro-américaines, les claquettes, le hip-hop... Le code et le style de ces danses sont très marqués, liés à une culture, et la place laissée à l'improvisation est également d'une certaine manière codifiée. Dans le second cas, c'est ce que l'on dénomme "l'improvisation spectacle" ou "la composition instantanée". Cette forme d'art est assez peu répandue et peu considérée dans le domaine de la danse. Elle s'est développée essentiellement dans le monde occidental à partir des années 60 et est liée au mouvement de la danse post-moderne. Certains parlent pour cette forme de danse, de "performance", mais comme je l'ai montré ce terme s'applique à un genre artistique spécifique où la danse peut être présente à côté d'autres pratiques artistiques. De toutes les façons, pour la performance la question se pose dans les mêmes termes : est-ce que l'artiste improvise pour chercher de la matière en vue ensuite de construire et de fixer, ou alors improvise t'il au cours de la représentation ?

1) DES DANSES RITUELLES AUX DANSES DE SOCIÉTÉ

La danse recouvre des pratiques très diverses, aussi bien dans ses formes que dans ses finalités. Marielle Cadopi et Andrée Bonnery parlent d'"*un objet culturel polymorphe*"⁶⁵ en raison de son unité de sens – quand on la désigne, on parle d'un objet singulier qui est LA danse – et de la multiplicité de ses formes de pratique. Bien que toute classification reflète des principes organisateurs sous-jacents⁶⁶, et que le choix d'une plutôt qu'une autre peut paraître arbitraire, on s'appuiera néanmoins sur la classification proposée par Serge Jouhet qui distingue les danses rituelles ou religieuses, la danse ludique ou profane et la danse théâtrale⁶⁷. Selon cet auteur, les danses rituelles ou religieuses répondent aux besoins de l'homme de « *communier avec la nature, avec le rythme auquel est soumis l'univers* ». Des mouvements répétés obstinément l'amenant à une forme d'inconscience, sont « *un moyen privilégié d'entraîner l'homme hors des limites que lui impose la conscience de la réalité quotidienne.* »⁶⁸ Trois types de danses sont à noter dans

⁶⁵ CADOPI, Marielle, BONNERY, Andrée, *Apprentissage de la danse*, Joinville-le-Pont, Éditions Actio, 1990, p. 13.

⁶⁶ *Id.*, p. 13.

⁶⁷ JOUHET, Serge, "DANSE", dans *Encyclopaedia Universalis*, *op. cit.*.

⁶⁸ *Id.*

cette catégorie : l'ivresse choréique (présente dans les rites vaudou, les candomblés brésiliens, les danses des derviches d'Islam, les danses exécutées par les Shakers, ...), les danses imitatives (danses de fécondité, danses guerrières comme la danse du scalp chez les Indiens d'Amérique du Nord et la pyrrhique spartiate, danses magiques s'appliquant à imiter les animaux, ...), et les danses sacrées qui cherchent à créer une communion mystique entre l'homme et la nature (danses des Dogons d'Afrique, danse hindoue qui comprend quatre styles : kathak, kathakali, manipuri et barhata-natyam, ...). Dans un second temps de son histoire, la danse va devenir profane et se transformer en divertissement social : « À ce titre, elle réfléchit les aptitudes de chaque peuple, relève des différents folklores. Elle exerce un rôle dans la vie de toute collectivité comme de tout individu ... »⁶⁹ Elle peut être collective, notamment dans la ronde, ou se pratiquer par couples dans les danses de société (tango, salsa, rumba, slow), être plus raffinée dans certaines couches sociales (courante, pavane, menuet, valse) et privilégier l'énergie primitive dans d'autres (tarentelle, samba, bourrée), bien que des échanges incessants puissent s'établir entre ces différentes couches sociales. On répertorie dans cette catégorie une infinité de formes de danses, qui peuvent être liées à une époque historique, à une culture, à une région géographique, à une couche sociale, certaines ayant un rayonnement limité dans le temps et dans l'espace, d'autres devenant universelles (le rock and roll notamment). Quant à la danse théâtrale, on considère qu'elle apparaît à la fin du XVI^e siècle sous la forme du ballet de cour⁷⁰ qui est devenu un spectacle. Dès lors « la plastique prend une place considérable qui l'éloigne de ses origines magiques et religieuses. »⁷¹ Au départ, elle va contribuer à l'action théâtrale dans les différents genres scéniques qui apparaissent à la suite du ballet de cour (comédie-ballet, tragédie en musique, opéra-ballet). Puis tout son enjeu au cours de l'histoire, sera de s'affranchir des autres arts scéniques pour devenir un art à part entière. Il faudra attendre la seconde moitié du XX^e siècle, pour que grâce à Merce Cunningham, elle puisse également s'affranchir de la musique.

⁶⁹ JOUHET, Serge, "DANSE", dans *Encyclopaedia Universalis*, op. cit..

⁷⁰ « Genre de spectacle né à la fin du XVI^e s. à la cour de France, où il s'impose comme l'un des divertissements favoris jusqu'à la fin du XVII^e siècle. Interprété par un ou plusieurs des membres de la famille régnante ainsi que des courtisans entourés de quelques danseurs professionnels, il conjugue poésie, musique vocale et instrumentale, chorégraphie et scénographie. Il se déroule sous la forme d'une série d'entrées en nombre variable dont la dernière, appelée "grand ballet", rassemble généralement l'ensemble des danseurs qui se sont jusqu'alors succédé. Ceux-ci, masqués, portent des costumes stéréotypés aidant à faire reconnaître les personnages. Les demeures royales le plus souvent, tant à Paris (petit Bourbon, Louvre, Tuileries) qu'en Île-de-France (particulièrement Saint-Germain-en-Laye) et en Province servent de cadre à ces manifestations, gratuites, où se presse un public nombreux. » LECOMTE, Nathalie, "BALLET DE COUR", dans *Dictionnaire de la Danse*, op. cit., p. 683.

⁷¹ JOUHET, Serge, *id.*

À travers l'histoire de la danse, l'improvisation a une place importante dans différentes formes de danse. Il n'est pas question ici de faire tout l'inventaire des danses lui réservant une place, car ce n'est pas l'objet de cette étude, mais il peut paraître intéressant d'en donner quelques exemples, afin de saisir les diverses modalités de son utilisation.

LES DANSES DANS LES RITUELS DE POSSESSION

Dans les danses rituelles et plus particulièrement dans les cultes de possession, lorsque les adeptes du culte entrent en transe, leur danse se compose de mouvements caractéristiques de la divinité qui les habite. C'est une forme d'improvisation de pas, d'attitudes, appris au cours d'une initiation qui peut être plus ou moins longue selon les cultures. La danse est associée au déroulement des rites de possession, comme dans ceux du chamanisme : « *la danse fait partie des techniques d'induction, au même titre que la musique, le groupe ou la drogue, mais elle peut aussi participer de la forme même de la transe comme expression de l'état modifié de la conscience.* »⁷² Et c'est bien de danse dont il est question, car trois éléments fondamentaux sont présents : le rythme (les mouvements se font le plus souvent au son des percussions), la stylisation et la symbolisation⁷³. La fonction de la transe est d'être essentiellement une communication "intime et dramatique" avec les dieux, les esprits ou les morts. Dans la possession, les adeptes du rituel sont habités par les esprits, alors que dans le cas du chamanisme, ils se rendent chez eux⁷⁴. France Schott-Billmann donne son témoignage d'un culte de possession vietnamien auquel elle a assisté à Sainte-Livrade, dans le Lot-et-Garonne, dans un village d'accueil de Français d'Indochine (Vietnamiens ayant opté pour la nationalité française) :

« Dans le temple "boudhico-animiste" abondamment décoré, j'ai assisté, au mois d'avril 1975, à l'une de ces cérémonies. La ba-dong (officiante), octogénaire si souffrante le matin précédent qu'elle pouvait à peine se déplacer, fut possédée pendant plusieurs heures par les personnages les plus variés, auxquels elle prêtait son corps, devenu étonnamment souple, rapide, agile et fort. Dans ce corps-réceptacle, défilèrent successivement un mandarin plein d'autorité et de composition, une princesse des eaux jeune et aérienne, un guerrier, un petit prince, espiègle et

⁷² LE SCANFF, Christine, "La transe, l'extase et la danse", dans *Danse : le corps en jeu*, ARGUEL, Mireille (dir.), Paris, PUF, 1992, p. 267.

⁷³ *Id.*, p. 267.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 268.

rieur, et pour finir un tigre rugissant. La transformation hallucinante du corps et du visage de cette vieille dame durant ces différentes incarnations montrait à l'évidence qu'il ne s'agissait pas d'une simple imitation, mais d'une véritable métamorphose. Elle était littéralement méconnaissable : effacement des rides, disparition de l'arthrose, libération des réflexes, locomotion à quatre pattes, etc. Elle assumait à ce point ses personnages que l'un d'eux, par sa bouche, se mit à parler un dialecte chinois que, me dit-on, elle ne connaissait pas et ne pouvait parler lorsqu'elle était dans son état normal.

Enfin, après tant de performances surprenantes, redevenue elle-même, mais rajeunie et reposée, elle participa au joyeux repas collectif qui suit traditionnellement ces cérémonies. »⁷⁵

Il existe de nombreux endroits du monde où se perpétuent des rituels de possession, en Asie, en Afrique, en Amérique du Sud, notamment dans les régions où persistent des cultes animistes. Le Vaudou, par exemple, est extrêmement pratiqué à Haïti, le Candomblé au Brésil. Dans ces cultes, les chants et la danse prennent une part importante. Pour le Vaudou, chaque divinité africaine (*loa*) possède sa ou ses danses propres (rythme spécifique, costume, attitude), avec lesquelles il est invoqué. La danse se poursuit jusqu'à la transe, moment où le loa est censé "chevaucher" son serviteur⁷⁶. L'improvisation dans ce cadre ne consiste pas en l'invention de nouveaux pas, de nouvelles danses, mais à "interpréter", "jouer" un personnage avec son caractère propre, en l'occurrence une divinité appartenant à la mythologie de la culture concernée. Dans cet état de "lâcher prise", de perte de contrôle de la raison, les inhibitions se lèvent permettant au danseur de se dépasser et de puiser au fond de son imaginaire.

LA DANSE EN RAVE

La rave, par certains de ses aspects pourraient se rapprocher des rites de possession, tant par sa forme, que par ce qui la motive. Ce sont des grandes fêtes nocturnes, rassemblant parfois des milliers de jeunes qui dansent au son de la musique techno. Les premières raves (du verbe anglais *to rave* qui signifie délirer) sont apparues en Angleterre vers 1988, pour ensuite se développer partout en Europe. Selon Lydia Karsenty, chaque phase du déroulement de la rave correspond à un rituel : « *l'avant-rave se rapporte aux rites préliminaires d'accès à la rave, la*

⁷⁵ SCHOTT-BILLMANN, France, *Possession, danse et thérapie*, Paris, Éditions Sand, 1985, p. 13-14.

⁷⁶ LEYMARIE, Isabelle, "VAUDOU", dans *Dictionnaire de la Danse*, op. cit., p. 811.

rave associée au rituel festif, l'après-rave au rituel de prolongement, l'after. »⁷⁷ La fête proprement dite commence à 22h pour se finir vers 8h du matin. Elle se déroule dans des lieux insolites et isolés (entrepôt, terrain vague, souterrain, usine désaffectée, ...). Grâce à la décoration (grandes toiles peintes, toiles de camouflage, filets récupérés de l'armée) et aux effets spéciaux lumineux (lasers, stroboscopes), l'espace semble être un lieu hors de la réalité. La consommation de drogue par la plupart des participants est en quelque sorte un rituel d'accès à la rave⁷⁸ : « *Tout est donc mis en œuvre dans le déroulement de cette fête ritualisée pour induire chez le raver une certaine euphorie, un état de danse.* »⁷⁹ Les jeunes, face au manque de rites d'initiation dans nos sociétés occidentales, contrairement aux sociétés traditionnelles, semblent vouloir réhabiliter ces pratiques. La prise de drogues, la danse sur une musique rythmée selon des tempi précis, amènent les danseurs à des formes de transe, telles que l'on peut en voir dans les rites traditionnels. La danse est à la fois une expérience communautaire et individuelle. On vient en groupe à ces rassemblements, il y a une union dans la pulsation rythmique, mais « *la danse en rave se pratique seul, la gestuelle n'est pas codifiée, chaque danse est singulière.* »⁸⁰ Comme dans les danses de boîtes de nuit, le raver improvise sa danse : « *Les danseurs font corps avec le rythme dans un mouvement totalement libre, spontané, naturel, fort différent des sophistications de la danse professionnelle.* »⁸¹ Aidé pour certains par la drogue et porté par la musique, le danseur s'abandonne au mouvement et se laisse guider par son « inspiration » propre. Mais du fait de certaines contraintes (limitation de l'espace, style de musique et habitudes culturelles liées à ce mode d'expression), on trouve des particularités fondamentales à la danse en rave : importance et omniprésence du rythme qui induit chez les danseurs un balancement du corps, pulsation marquée par les pieds, relation à la terre très prégnante, mouvements symétriques, gestes des bras ondulés ou saccadés suivant le tempo. La gestuelle du raver est non codée, répétitive, voire monolithique et repliée sur elle-même, ce qui peut donner un aspect « autistique » à la danse⁸². Par le port de vêtements caractéristiques (treillis militaires, chaussures Rangers, bonnets de laine), les participants aux raves ont besoin de s'identifier à un groupe avec ses règles et ses coutumes,

⁷⁷ KARSENTY, Lydia, « La danse en rave, une danse-transe des années 1990 ? », dans *Danse et spiritualité*, Paris, Editions Noësis, 1999, p. 135.

⁷⁸ *Id.* p. 136.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 137.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 138.

⁸¹ SCHOTT-BILLMANN, France, *Le besoin de danser*, Paris, Editions Odile Jacob, 2001, p. 32.

⁸² KARSENTY, Lydia, *op. cit.*, p. 139-140.

constituant ainsi des sortes de “tribus” (terme employé par Michel Maffesoli)⁸³. La danse en rave semble donc être une technique extatique, mais sans l’aspect religieux que l’on peut trouver dans les rites de possession. Bien que vécue dans un cadre profane, elle semble être vécue dans une atmosphère de participation pouvant relever par certains de ses aspects du domaine de la sacralité, dans la mesure où la sacralisation est un moyen de mettre l’individu en rapport avec ce qui le dépasse⁸⁴.

LES DANSES AFRO-AMÉRICAINES

L’improvisation a également une place déterminante dans les danses afro-américaines. Ce sont des danses nées sur le continent américain au sein de la communauté noire issue d’Afrique. La liberté qu’elles laissent au danseur, va être à l’origine d’un renouvellement des danses sociales au cours du XX^e siècle. À l’époque de la traite des esclaves, la danse et la musique avaient une place très importante dans la culture africaine. Elles étaient totalement intégrées aux traditions religieuses, elles intervenaient dans les cérémonies qui marquent chaque étape de l’existence humaine, elles constituaient également leurs principales formes de divertissement⁸⁵. Le plus souvent, l’exécution des danses suivait la forme “appel-réponse” : un soliste répond à un chœur, deux individus se font face au sein d’un groupe, ou encore deux groupes se font face et se répondent. La danse africaine offrait à chacun la possibilité de montrer ses talents de danseur tout en restant dans le cadre d’une communauté⁸⁶.

« Le mode appel-réponse favorise l’équilibre entre tradition et innovation. L’importance accordée à l’expression individuelle et à la participation a donné naissance à l’improvisation, élément primordial de la musique et de la danse noire. »⁸⁷

Dans le Nouveau Monde, les esclaves africains ont dû abandonner leur système de valeur pour le remplacer par une culture nouvelle adaptée à leurs conditions de vie. La danse et la musique y ont toujours une place primordiale, leur servant de moyen pour résister aux Blancs, de divertissement et leur permettant de continuer à vivre leurs croyances religieuses. C’est dans ce

⁸³ KARSENTY, Lydia, “La danse en rave, une danse-transe des années 1990 ?”, *op. cit.*, p. 141.

⁸⁴ *Id.*, p. 142-143.

⁸⁵ SÉGUIN, Éliane, *Histoire de la danse jazz*, Paris, Éditions Chiron, 2003, p. 28.

⁸⁶ *Id.*, p. 31.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 32.

cadre et sur une période qui va s'étendre du XVII^e au XX^e siècle, que vont apparaître de nouvelles danses où vont se mélanger des influences des danses venues d'Europe et de la culture africaine. Par exemple, au XIX^e siècle, les danses noires s'inspirant du quadrille⁸⁸ français et de la square danse⁸⁹ anglaise, se pratiquent en diverses formations, le plus souvent en cercle, un musicien jouant du violon ou de simples frappements de mains accompagnant la danse. Elles se composent d'une suite de figures renouvelées selon les indications du meneur, le *caller*, qui propose des évolutions où l'on change de partenaires, tout en laissant les pas à la fantaisie de chacun⁹⁰. Contrairement aux planteurs qui privilégient une danse menée de manière précise, mesurée, les esclaves préfèrent la spontanéité, l'improvisation et un dynamisme que les Blancs leur envieront⁹¹. À la fin du XIX^e siècle, la classe déshéritée noire du Sud se retrouve dans les *jooks*, sorte de taverne en bord de route, où la danse y est gratuite. C'est là que le blues y trouve racine avant de se développer à travers tout le pays. Dans les *jooks*, les formes de danse habituellement réservées au domaine religieux acquièrent une identité profane. Les danses communautaires sont peu à peu abandonnées au profit des danses de couple ou de danses individuelles. On y danse le charleston, le black bottom, l'eagle rock, le shimmy, le snakehips, le funky butt, le twist, le slow drag, le buzzard lope, le truckin' et le cake walk. Cette danse vernaculaire noire sera ensuite disséminée dans tout le pays et bien au-delà, puisque certaines danses vont connaître également de grands succès en Europe. Dans les centres urbains se développent des *honky tonks*, à la fois bistrot, dancing et tripots. Plus hétérogènes que le *jook classique*, la musique y est plus sophistiquée, les instruments plus variés, le tempo plus rapide. On y danse sur du blues, du ragtime. Les *dance halls* étant réservés aux blancs, les Africains Américains ouvrent leurs propres boîtes, les *after-halls*, qui accueillent chanteurs, musiciens et danseurs, où s'improvisent les airs, chants et pas de danse, qui vont fasciner l'Amérique puis le monde entier⁹².

⁸⁸ « Danse à figures en vogue au XIX^e siècle dans tous les bals européens. Elle est exécutée par des couples en nombre de quatre dans la disposition en carré, et en nombre variable dans la disposition en double colonne. » BOUCHON, Marie-Françoise, "QUADRILLE", dans *Dictionnaire de la Danse*, op. cit., p. 780.

⁸⁹ « Danse populaire américaine dérivée du quadrille. Importée au XIX^e siècle aux Etats-Unis, le quadrille est adoptée dans les campagnes dans des versions qui admettent bien plus de quatre couples, et se déroulent en carré (square set), en cercle (running set), ou en deux lignes – danseurs et danseuses face à face en nombre égal (longway set). » GARANDEAU, Virginie, « SQUARE DANCE », dans *Dictionnaire de la Danse*, op. cit., p. 795.

⁹⁰ SÉGUIN, Éliane, *Histoire de la danse jazz*, op. cit., p. 55.

⁹¹ *Id.*, p. 61.

⁹² *Ibid.*, p. 89-92.

« Le passage progressif du jook au honky tonk, puis au after-hours joints, trouve un parallèle dans l'évolution de la danse et de la musique. L'expérience de la ville redéfinit progressivement le sens de la communauté et de l'individu. Elle affecte de façon similaire le contenu et l'exécution des danses. Dans une atmosphère grandissante d'anonymat, celles-ci perdent progressivement leur caractère communautaire pour devenir plus individualistes et s'associer davantage à la sexualité et au plaisir. »⁹³

Dans toutes les danses afro-américaines, on remarque l'importance de l'improvisation. Le charleston, par exemple est apparue aux Etats-Unis à la fin du XIX^e siècle. Dansé à l'origine par les Noirs de la ville de Caroline du Sud, il se répand dans toutes les salles de bal de la communauté blanche et connaît ensuite un engouement mondial⁹⁴. Les Français découvrent cette danse originale en 1925 avec Joséphine Baker, âgée de dix-sept ans, qui danse dans la Revue Nègre au Théâtre des Champs-Élysées :

« Paul Colin, peintre et affichiste, raconte l'effet qu'elle lui fit : “Vêtue de guenilles, elle tenait du kangourou boxeur, de la femme caoutchouc et de la femelle de Tarzan. Elle se contorsionnait, louchait, se secouait, gonflait ses joues en traversant la scène à quatre pattes, son derrière mobile devenait le centre mouvant de ces extravagantes évolutions. Puis, nue, les reins ceinturés de plumes vertes, le crâne laqué de noir, elle soulevait les colères et les enthousiasmes”. »⁹⁵

Le charleston se danse seul ou en couple. Dans ce cas, les danseurs se font face, peuvent ou non se donner la main, mais en aucun cas le danseur ne guide la cavalière⁹⁶. Il existe un pas de base qui consiste, tout en gardant les genoux serrés et tournés en dedans, à envoyer le pied alternativement en l'air vers l'extérieur alors que l'autre pied pivote sur place⁹⁷. Tout en restant dans ce cadre, le danseur peut jouer avec l'amplitude des mouvements, avec le rythme, inventer de nouvelles figures, se trouver son propre style. À la fois il y a la contrainte d'une musique

⁹³ SÉGUIN, Éliane, *Histoire de la danse jazz*, op. cit., p. 92.

⁹⁴ GARANDEAU, Virginie, « CHARLESTON », dans *Dictionnaire de la Danse*, op. cit., p. 696.

⁹⁵ JOANNIS-DEBERNE, Henri, *Danser en société. Bals et danses d'hier et aujourd'hui*, Paris, Christine Bonneton éditeur, 1999, p. 138.

⁹⁶ GARANDEAU, Virginie, op. cit., p. 696.

⁹⁷ JOANNIS-DEBERNE, Henri, op. cit., p. 137.

(rythme vif à 4/4 fortement syncopé⁹⁸), d'un pas de base, mais il y a toutes les variantes possibles qui donnent au danseur une forme de liberté, et surtout le plaisir du mouvement où tout le corps est engagé dans un rythme dynamique.

Le rock, qui apparaît dans les années 50, est une transposition sur la musique rock and roll de la danse en couple, le jitterbug⁹⁹. De la même manière, il se caractérise par des déplacements de la fille qui effectue des pirouettes, guidée dans ce sens par le garçon¹⁰⁰. Cette danse connaît un succès grâce à Elvis Presley qui triomphe à la radio et à la télévision en 1956, puis au cinéma avec *le rock du baigneur* en 1957 : « Très influencé par les Noirs de Memphis dont il est originaire, Presley est sans doute le premier Blanc à danser à la manière afro-américaine sans l'édulcorer. Le surnom désapprobateur dont il est affublé à ses débuts, "Elvis the Pelvis", indique bien la caractéristique essentielle de sa gestuelle, qui rappelle, le snake hips d'E. Tucker. »¹⁰¹ Différentes figures se sont développées comme le lasso, le zig-zag, l'enroulé, etc., le danseur étant libre de les enchaîner à sa guise et d'en inventer de nouvelles. L'improvisation en rock and roll est très accessible et somme toute assez simple, puisqu'il suffit de connaître quelques passes. Ensuite chacun s'affirme dans un style individuel, quitte à l'enrichir grâce à la pratique ou à des cours. Le travail des pieds dans le rock piqué et de la virtuosité dans le rock acrobatique va permettre à certains de s'orienter vers une forme plus d'exhibition et de compétition¹⁰². La danse rock connaît un immense succès à la fin des années 50 et au début des années 60 aux Etats-Unis. La liberté qu'elle permet et l'énergie que l'on y dépense attire toute une jeunesse qui cherche dans cette forme de danse un moyen de contestation et de libération :

« Vers le milieu des années 60, dans certaines communautés, d'aucuns poussèrent la flexibilité de l'improvisation dans la danse rock à un niveau tel qu'il était parfaitement

⁹⁸ « SYNCOPE. Note jouée sur un temps faible qui se prolonge sur le temps fort suivant, ou jouée sur la partie faible d'un temps se prolongeant sur la partie forte du temps suivant. La syncope opère un déplacement par rapport à l'accentuation métrique conventionnelle de chaque temps. » LAI, Antonio, MENICACCI, Armando, COMMANDEUR, Laurence, « SYNCOPE », dans *Dictionnaire de la Danse*, op. cit., p. 797.

⁹⁹ Le jitterbug est l'équivalent du lindy hop dans la société blanche américaine. Le lindy hop, apparue en 1927, est une danse de couple pratiquée par les Noirs. À ses débuts, le couple exécute de manière synchrone des pas mi-glissés, mi-sautillés. Ensuite, les partenaires se séparent de manière énergique pour exécuter dans un temps de solo, les pas de son choix. Dans un second temps vont apparaître des mouvements plus acrobatiques permettant de défier la pesanteur. Cf. SÉGUIN, Éliane, GARANDEAU, Virginie, « LINDY HOP », dans *Dictionnaire de la Danse*, op. cit., p. 742.

¹⁰⁰ JOANNIS-DEBERNE, Henri, *Danser en société. Bals et danses d'hier et aujourd'hui*, op. cit., p. 188.

¹⁰¹ GARANDEAU, Virginie, « ROCK AND ROLL », dans *Dictionnaire de la Danse*, op. cit., p. 786.

¹⁰² *Id.*, p. 787.

acceptable pour n'importe quel danseur de se jeter sur la piste de danse, seul ou avec des amis, et de se laisser emporter par le rythme, en bougeant selon un style très personnel et très particulier. Mais si les "pas" n'étaient pas codifiés et que la plupart se sentaient "libres", on retrouvait certaines constantes propres à cette danse, au niveau de la structure et du style. Les danseurs improvisaient mais en restant toujours dans une gamme spécifique de mouvements. Ils avaient tendance à bouger en restant centrés vers l'intérieur plutôt que vers un partenaire ou l'environnement, tant ils étaient absorbés par la musique et leur propre expérience du mouvement. Ils dansaient fréquemment avec la sensation d'envoyer librement leurs énergies dans toutes les directions, en créant une impression d'abandon et en faisant fi, littéralement, de toute forme de contrôle. »¹⁰³

Cynthia Jean Novack dit que les danses sociales dans les années 60, et plus particulièrement le rock, ont influencé d'une certaine manière les danseurs qui allaient devenir les créateurs du Contact Improvisation¹⁰⁴. Car les qualités de mouvement de cette danse étaient associées « *aux mouvements sociaux tels le mouvement pour les droits civils, la culture de la jeunesse, la prise de drogue et les valeurs telles la rébellion, l'expressivité et l'individualisme au sein d'une communauté aimante de pairs.* »¹⁰⁵ Le Contact Improvisation est à sa façon, une contestation des valeurs véhiculées dans la danse moderne, une forme de rébellion vis-à-vis des institutions artistiques et favorise l'échange, le partage en s'ouvrant à tout un chacun et bien sûr aux non danseurs.

Ici l'improvisation n'est pas seulement la possibilité de trouver une liberté et une expression personnelle, mais elle est aussi prise de position politique, engagement social et revendication pour un nouveau modèle de société.

2) UN OUTIL POUR COMPOSER

« Au début du siècle, les chorégraphes américaines, Loïe Fuller, Isadora Duncan, Ruth Saint Denis, Martha Graham ou encore Doris Humphrey, entre autres, ont mis l'accent sur une

¹⁰³ NOVACK, Cynthia Jean, *Sharing the Dance. Contact Improvisation and American Culture*, Madison, Wisconsin, The University of Wisconsin Press, 1990, p. 36-37 (trad. de Carole Guth, dans *Nouvelles de danse, Contact Improvisation*, n°38-39, Bruxelles, Contredanse, printemps-été, 1999, p. 40).

¹⁰⁴ *Id.*, p. 33 (trad. dans *Nouvelles de danse*, p. 39).

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 38 (trad. dans *Nouvelles de danse*, p. 42).

expression personnelle, s'affirmant par des méthodes propres et par des contenus subjectifs qui exprimaient d'une part leurs caractéristiques physiques, d'autre part leurs intérêts thématiques ou leurs théories sur le mouvement. L'improvisation était alors appréhendée comme un outil chorégraphique dans le processus d'invention du mouvement et non comme une partie intégrante du produit fini. »¹⁰⁶

Comme l'indique Chéryl Gréciet, de nombreux chorégraphes à l'origine de la danse moderne¹⁰⁷ se sont servis de l'improvisation dans la recherche de nouvelles formes. On peut bien évidemment rajouter à sa liste de chorégraphes, ceux venant d'Allemagne ou issus de ce courant : Rudolf Laban, Mary Wigman, Alwin Nikolaïs, où l'atelier d'improvisation était un des outils indispensable à la formation du danseur, leur permettant de développer leur créativité et de composer. Jacqueline Robinson, qui s'inscrit dans la lignée de Mary Wigman, dit que le danseur sera meilleur danseur s'il a été entraîné à l'expérience de la créativité : *« Il sera adaptable, disponible, possédant les bases communes à divers types de motricité et d'expression corporelle. Il aura absorbé plus que l'apparence des choses, plus que la coquille d'un comportement moteur. Sa croissance sera organique elle aussi. Il lui aura été fourni suffisamment d'outils, de matériaux et de différents modes d'emploi, pour qu'il puisse effectuer le dernier pas solitaire vers l'autonomie, vers l'objectivité face à lui-même, face à son image intérieure. Il saura qu'on ne peut s'appuyer ni sur la seule technique, ni sur la seule inspiration. Ainsi idéalement serait formé le danseur... »*¹⁰⁸ Un des outils pour l'amener à cette expérience est l'improvisation. Pour le danseur débutant qui manquerait de hardiesse et de maîtrise, elle doit se faire dans un cadre défini, selon certaines règles de jeu, et explorer un aspect d'un problème. Un thème donné doit servir de tremplin, qui peut être du domaine de la pure motricité, ou du ressort du jeu dramatique (thème musical, littéraire, graphique), l'important étant de solliciter l'imagination¹⁰⁹. Lorsqu'elle suivait les cours d'improvisation avec Mary Wigman dans les années 40, les propositions de travail pouvaient s'appuyer sur des musiques qu'il fallait respecter (climat expressif, structure du morceau), ou bien partir de phénomènes moteurs (tours, sauts, pas glissés, chutes, etc.) et de qualités de mouvements dans le but d'intérioriser un enchaînement vu durant le cours, ou enfin

¹⁰⁶ GRÉCIET, Chéryl, "Danser avec l'inconnu", dans *Improviser*, Revue Théâtre S, n° 24, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2^e semestre 2006, p. 69.

¹⁰⁷ Je définirai plus précisément dans le chapitre II ce que l'on entend par danse moderne.

¹⁰⁸ ROBINSON, Jacqueline, *Éléments du langage chorégraphique*, Paris, Vigot, 1981, p. 117.

¹⁰⁹ *Id.*, p. 113-114.

être des propositions de nature poétique (situation, climat, évocation) à réaliser seul ou en groupe¹¹⁰.

L'improvisation a également une place dans le processus de la composition chorégraphique. Dans le temps, elle la précède. Elle s'appuie sur l'intuition de l'artiste, permet de trouver des éléments qui seront ensuite organisés dans la phase de composition. À ce moment, c'est la raison qui prend le relais, avec toutes les difficultés pour le danseur de retrouver ce qui avait pu surgir dans un moment d'état second, et qui semblait convenir parfaitement à ce qui devait se dire¹¹¹. Il existe peu d'écrits chez les grands chorégraphes de la danse moderne témoignant de leur expérience de l'improvisation dans le processus de composition, car cela fait partie de leur "jardin secret", car c'est là que se conçoit l'œuvre, car c'est aussi un « *mystérieux voyage à l'intérieur de soi-même, à la recherche de ce matériau que l'on ramènera à la surface pour l'affiner, le façonner, le structurer en vue d'en faire une œuvre. Matériau multiforme : une tension, un rythme, une trajectoire, un rapport de forces, un climat, une sonorité, une texture... Comment se présentent à chacun de nous ces éléments ? mystère ! Quel était le premier désir de l'œuvre ? Autre mystère.* »¹¹² Il est effectivement plus difficile de parler de ce moment où s'invente le mouvement, car tellement subjectif, intime, personnel, que d'énoncer sur quoi l'on peut s'appuyer pour engager ce processus de création (musique, qualité de mouvement, situation, etc.). D'où la difficulté du chercheur à justement essayer de comprendre et d'expliquer ce moment. C'est peut-être pour cela que certains artistes ont du mal à s'engager dans un travail d'improvisation, alors qu'au contraire « *L'improvisation est sans doute un moyen d'empêcher que la danse ne se dessèche, se fige, et de plus, pourrait hâter, parfaire le processus d'apprentissage.* »¹¹³

Actuellement dans la danse contemporaine, de nombreux chorégraphes construisent leurs pièces à partir des matériaux proposés par leurs interprètes au cours d'improvisations. Le chorégraphe donne des indications aux danseurs pour improviser, et dans un second temps il sélectionne des mouvements, des phrases, des formes, voire de nouvelles idées qui peuvent émerger au cours de ces moments. Puis ensuite, il recompose, structure, agence tout ce que les

¹¹⁰ ROBINSON, Jacqueline, *Une certaine idée de la danse, réflexions au fil des jours*, Paris, Chiron, 1997, p. 70.

¹¹¹ ROBINSON, Jacqueline, *Éléments du langage chorégraphique*, op. cit., p. 115.

¹¹² ROBINSON, Jacqueline, *Une certaine idée de la danse, réflexions au fil des jours*, op. cit., p. 69.

¹¹³ *Id.*, p. 74.

interprètes ont pu trouver. Pour illustrer cette manière de procéder, je peux raconter ma propre expérience d'interprète alors que je dansais avec la chorégraphe Myriam Hervé Gil. En 1992, pour la création de *Trente Atlantique*, chorégraphie qui essayait de retraduire l'ambiance d'une classe aisée dans les années trente, et le climat d'insouciance, voire parfois décalé par rapport à une certaine réalité sociale, Myriam pouvait nous demander d'improviser à partir de photos, de peintures de cette époque. Je me souviens particulièrement de tableaux d'Edward Hopper¹¹⁴, dont il fallait essayer de traduire l'univers. Avec le tableau *Room in Brookling* (1932), où l'on voit une femme en train de lire assise sur son lit dans une chambre d'hôtel, on se devait de transcrire avec des mouvements, des attitudes ou des formes, l'atmosphère qui pouvait se dégager de cette scène. On pouvait aussi travailler à partir de la lumière du tableau, ou d'un objet, ou d'un vêtement, ou d'un détail. Comme chacun des danseurs, avec sa personnalité propre, faisait des propositions très différentes, il en sortait un matériau très riche. Ensuite, Myriam prenait un petit bout chez l'un, un autre chez le second, et ainsi de suite, collait ces mouvements dans l'ordre qui lui paraissait le plus intéressant, et l'on obtenait de la sorte une phrase chorégraphique. Le résultat était qu'il n'y avait pas un style uniforme qui pouvait en sortir, mais quelque chose de disparate, parfois incongru, ce qui pour elle rendait le mieux compte de l'atmosphère de cette époque.

D'autres chorégraphes utilisent l'improvisation dans le processus de composition de manière différente. La place qu'ils lui accorde, la façon dont ils peuvent s'en servir, dépend de ce que veut dire pour eux improviser, dépend du sens qu'il donne à la danse, à la représentation, dépend de ce qu'ils veulent transmettre quand ils composent. Loïc Touzé, par exemple, ne se sert pas de l'improvisation pour conserver, capitaliser des propositions faites par ses interprètes. Tout d'abord parce qu'il se méfie dans le fait d'avoir à choisir ce qui seraient les moments "les plus intéressants", et qu'ensuite il considère que l'improvisation apporte autre chose que simplement de donner de la matière à une composition. Selon lui, parce qu'elle s'appuie sur des outils concrets et qu'elle en invente de nouveaux, elle permet de « *Développer sa kinesthésie, sa motricité, comprendre comment on est organisé, ce qui préside de manière dominante à l'invention d'un mouvement. (elle permet de) Développer plus consciemment le toucher, l'odorat, l'ouïe, et ainsi solliciter plus directement son imagination. (elle permet de) Parvenir par la*

¹¹⁴ Edward Hopper (1882-1967), peintre américain au style très personnel, choisit ses sujets parmi des scènes de la vie quotidienne et des paysages américains : personnages solitaires dans des chambres d'hôtel ou des bars, monde du théâtre, immeubles isolés, rues désertes.

contraction des sens et de la pensée à une corporéité qui ouvre de nouveaux espaces d'investigation. »¹¹⁵ Ce qui l'intéresse chez le danseur qui improvise, c'est qu'il a développé une "présence", parce qu'il a pris en compte les « *éléments constitutifs de celle-ci : l'espace dans lequel il se trouve, le regard de celui qui reçoit l'information produite, la durée du mouvement, la nature de son expression, la tonicité avec laquelle il l'exécute.* »¹¹⁶ Grâce à ces compétences, quand le danseur reproduit un geste, ce n'est jamais le même, car en produisant un léger déplacement dans le geste, il le rend spontané, "naturel" : « *Alors, il ne cherche pas à reconduire l'expérience, il cherche de nouveau à être dans une expérience. L'improvisateur, c'est celui qui cherche sans cesse à traverser une expérience et non à la reproduire. Ni progression, ni régression, c'est la présence de l'interprète qui importe, dans sa manière de circuler à travers des situations complexes.* »¹¹⁷ Quand Loïc Touzé travaille avec des danseurs, son objectif n'est pas la représentation, avec on imagine, tout ce qui lui est habituellement lié, le marché du spectacle, des conventions à respecter, une forme d'esthétique qui se doit d'être "convenable". Il cherche à construire une histoire propre à un projet, avec un vocabulaire, qui à un moment donné est présenté à un public. Et pour lui, ce mode de composition qui en appelle à l'improvisation, permet de "réinventer l'aléatoire"¹¹⁸. L'improvisation fait donc partie du processus de composition, mais contribue par ce qu'elle peut développer à un regard différent sur ce que peut vouloir dire "danser", "chorégrapheur", "se mettre en représentation".

Il existe toutefois des chorégraphes qui ne font pas appel à l'improvisation dans le processus compositionnel. Merce Cunningham, par exemple, qui se méfie de tout ce qui pourrait venir de l'intimité du chorégraphe, utilise l'aléatoire comme une forme d'abandon de ses prérogatives. Il va jusqu'à utiliser un logiciel informatique, *LifeForms*, qui lui permet d'inventer des mouvements, de les mettre en mémoire, et ensuite d'obtenir des phrases de mouvements¹¹⁹. Dominique Bagouet, également, pour certaines de ses pièces, les composait en amont avant de les transmettre à ses danseurs. Ces exemples montrent que la nécessité d'un temps d'improvisation avant la phase de composition ne va pas de soi. Frédéric Pouillaude dit, que si les chorégraphes y

¹¹⁵ TOUZÉ, Loïc, "Improviser, c'est dire son rapport au monde", dans *Improviser*, Revue Théâtre S, n° 24, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2^e semestre 2006, p. 78.

¹¹⁶ *Id.*, p. 79.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 79.

¹¹⁸ *Ibid.* p. 79.

¹¹⁹ CUNNINGHAM, Merce, *Quatre événements ayant mené à des découvertes importantes*, trad. Florence Corin, dans *Nouvelles de danse, La Composition*, n°36-37, Bruxelles, Contredanse, automne-hiver 1998, p. 107-108.

ont recours assez fréquemment, c'est parce que l'improvisation « *a pour fonction de conférer au mouvement dansé une forme de nécessité qui par définition lui manque.* »¹²⁰ Dans la mesure où quand on danse, on le fait la plupart du temps “pour rien”, puisqu'il n'y a pas une finalité pratique telle qu'on la rencontre dans le travail ou l'accomplissement de tâches, on comble cette absence de finalité en ayant recours à des codes. C'est ce que font très bien les danseurs de danse traditionnelle et classique qui puisent dans un vocabulaire fini, répondant à des canons esthétiques. La danse contemporaine, qui s'est développée en rejetant tout code et toute tradition établie, a donc recours à l'improvisation pour suppléer cette absence de code. L'improvisation, en obligeant le danseur à être dans une situation d'urgence puisqu'il doit produire des mouvements dans un temps immédiat, inscrit les mouvements dans un temps “réel”, et lui donne donc cette “forme de nécessité” qui manque à la danse¹²¹.

3) LA COMPOSITION INSTANTANÉE

Inventer la danse en même temps qu'elle se danse, composer dans l'instant, créer “en direct” devant le public, sont d'autres manières d'appréhender l'improvisation. Dans les danses de rituel, dans les danses de rave, le cadre dans lequel elles se déploient est très important (le lieu de la fête, son déroulement), la gestuelle des participants est marquée culturellement et suit une musique appropriée à ces événements. Tandis que dans la “composition instantanée”, le matériau, le vocabulaire, le cadre ne sont pas donnés par avance. Cette liberté que se donne l'improvisateur en danse est propre à un courant de la danse contemporaine et « *rejoint, dans l'univers moderne des formes instantanées, les improvisations en free-jazz ou la performance en arts visuel, ou encore la poésie sonore.* »¹²² Cependant dans ce contexte de l'improvisation, il n'y a pas “une” façon de faire, “des” règles à suivre. Chaque artiste engagé sur le chemin de la “composition instantanée” se donne à lui-même des outils, peut se poser des règles, des contraintes, des limites, peut donner la priorité à tel ou tel élément chorégraphique. Les choix qu'il fait impliquent un positionnement, une démarche personnelle et font partie intégrante de son propre processus de composition.

¹²⁰ POUILLAUDE, Frédéric, “Vouloir l'involontaire et répéter l'irrépérable”, dans *Approche philosophique du geste dansé. De l'improvisation à la performance*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2006, p. 150.

¹²¹ *Id.*, p. 150.

¹²² LOUPPE, Laurence, “Improviser : un projet pour les temps présents”, dans *Improviser dans la danse*, Ales, Le Cratère Théâtre d'Ales en Cévennes, 1999, p. 5.

Dans l'histoire de la danse contemporaine, les années 60 ont vu émerger le courant post-moderne qui va privilégier ce mode d'improvisation. C'est surtout avec le Grand Union et la danse contact que l'improvisation en spectacle va découvrir pleinement sa dimension. Je reviendrai dans le second chapitre plus précisément sur leur importance respective. L'improvisation n'est plus dans ce cadre un outil pour inventer de la matière chorégraphique, mais il fait partie intégrante du produit fini : « *Le sens de l'immédiat et du concret se combine à la spontanéité et à l'intérêt pour les processus plutôt que pour les produits, rejetant la conception romantique de l'œuvre d'art comme instance figée de l'expression artistique.* »¹²³ Les artistes impliqués dans ce mouvement, envisagent « *une nouvelle conception de la danse pensée non plus comme un objet artistique fini, mais comme une forme en mouvement dans laquelle chaque intervenant cherche, dans l'instant présent, l'équilibre (préconisé par Dunn) entre la gravité et le jeu, la nécessité et la possibilité.* »¹²⁴ Malgré la disparité de leurs pratiques, Chéryl Gréciet propose d'en dégager les caractéristiques communes en s'appuyant sur des exemples liées à ses rencontres personnelles et des lectures¹²⁵.

En premier lieu, elle montre l'importance chez les praticiens de l'improvisation de « *la dimension sensorielle de l'expérience physique* » et de l'utilisation des techniques somatiques¹²⁶ afin d'éveiller les sens. Patricia Kuypers dit d'ailleurs que le point commun entre ces approches somatiques est « *l'importance accordée au fonctionnement de la perception, le chiasme sensoriel qui informe à double sens sur soi et sur l'environnement, le va-et-vient indispensable entre le dedans et le dehors* »¹²⁷. Pour les improvisateurs, le corps doit être disponible et cela passe par une qualité de conscience.

Un deuxième élément caractéristique est d'« *être dans l'instant présent* ». Cet aspect essentiel se décline de manière différente selon les improvisateurs. Steve Paxton dit que son

¹²³ BANES, Sally, *Terpsichore en baskets. Post-modern dance*, trad. Denise Luccioni, Paris, Éditions Chiron, 2002 (1^{ère} éd. Houghton Mifflin Company, 1987), p. 56.

¹²⁴ GRÉCIET, Chéryl, « Danser avec l'inconnu », *op. cit.*, p. 70.

¹²⁵ *Id.*, p. 70-73.

¹²⁶ « *Par éducation somatique, on désigne les pratiques telles que l'Alexander, le Feldenkrais, le Bartenieff, l'Idiokinesis, ou le Body-Mind Centering. Souvent regroupées en Europe sous le vocable de la Kinésiologie ou de l'analyse fonctionnelle du corps dans le mouvement dansé, ces pratiques ont tour à tour été dénommées "body therapies, body work, body awareness, body-mind-practices, hands-on work" avant que le terme éducation somatique ne s'impose en Amérique* ». FORTIN, Sylvie, « L'éducation somatique : nouvel ingrédient de la formation pratique en danse », dans *Nouvelles de danse*, n°28, Bruxelles, Contredanse, été 1996, p. 16.

¹²⁷ KUYPERS, Patricia, « Introduction », dans *Nouvelles de danse, "Incorporer"*, n°46-47, Bruxelles, Contredanse, printemps – été 2001, p. 9.

« *improvisation est une exploration de l'état d'esprit et de l'instant : ce qui en découle.* »¹²⁸ Cela passe par la vision intérieure de ce qu'il fait : « *Comme si j'étais témoin de mon propre mouvement, oui, en effet. Je le vois très nettement de l'intérieur, mais je sais que personne d'autre n'a cette vision ; elle est unique.* »¹²⁹ Pour David Zambrano, être dans l'instant correspond avec le fait de savoir où il en est dans son corps, qu'il peut créer n'importe quelle relation entre les différentes parties de son corps. Il est dans l'instant quand il est conscient de tout ce qu'il y a autour. Cela ne se passe pas systématiquement sur scène à cause de la nervosité qui peut s'installer en présence du public, mais quand il se sent plus maître des forces qui viennent de son corps, alors ses "circuits" s'ouvrent, il se sent devenir l'espace¹³⁰.

Une troisième caractéristique est la responsabilité partagée par les différents danseurs participant à une improvisation des choix décisionnels des uns et des autres. En effet, improviser implique de faire des choix et cela à plusieurs niveaux : mise en place ou non d'une structure, de règles de jeu, stratégies d'engagement corporel, réponse à des stimuli. Au cours de l'improvisation, chacune des décisions prises engage alors tout le groupe, qui peut ou non prendre appui dessus, s'en nourrir, l'orienter :

« (...) *la forme qui advient est le fruit de la contribution de chacun des participants, la responsabilité en est partagée par tous. La création improvisée implique un état d'écoute mutuelle, suppose le respect et s'affirme comme une construction collective nourrie des apports et particularités de chacun, offrant ainsi une alternative au mode de fonctionnement d'une société fondée sur la hiérarchie.* »¹³¹

Dans un second temps de son analyse de l'improvisation, Chéryl Gréciet propose de mettre en liens ces différentes caractéristiques avec la notion de composition. Elle note que les improvisateurs peuvent ou non venir sur scène avec une partition ou une structure qui leur sert d'ossature à la proposition à venir¹³². Elle donne l'exemple d'un projet impulsé par Patricia Kuypers auquel elle a elle-même participé : « *L'expérimentation collective de plusieurs procédés*

¹²⁸ PAXTON, Steve, "Conversation avec Steve Paxton", dans *Nouvelles de Danse, On the edge/Créateurs de l'imprévu*, n° 32-33, Bruxelles, Contredanse, automne-hiver 1997, p. 58-60.

¹²⁹ *Id.*, p. 60.

¹³⁰ ZAMBRANO, David, "Conversation avec David Zambrano", dans *Nouvelles de Danse, On the edge/Créateurs de l'imprévu*, n° 32-33, Bruxelles, Contredanse, automne-hiver 1997, p. 188.

¹³¹ GRÉCIET, Chéryl, "Danser avec l'inconnu", *op. cit.*, p. 73.

¹³² *Id.*, p. 73.

*d'improvisation a donné lieu à la fixation d'une dizaine de processus clairs. Intégrés par tous, ils s'articulent dans une partition globale dont la combinaison est choisie de façon aléatoire. Cette structure fixe l'ordre, la durée et le nombre de danseurs de chaque processus, mais elle reste ouverte quant à l'identité des participants à chaque module, au contenu et aux transitions. »*¹³³

Par contre, Mark Tompkins peut proposer dans son travail des improvisations structurées ou "ouvertes". Avec le groupe Klick-Clique qui réunissait des danseurs et des musiciens improvisateurs, selon les endroits où ils se produisaient les propositions étaient à chaque fois différentes : certaines fois ils avaient une structure, notamment lorsqu'ils étaient nombreux, à d'autres occasions il n'y avait aucune consigne, enfin dans une version présentée à Berlin et à Paris, la première partie était structurée tandis que la seconde partie était libre. Ce que Mark Tompkins trouve intéressant dans un spectacle improvisé : *« c'est de ne pas savoir. Je ne veux pas savoir et j'essaie continuellement de "me tirer le tapis de dessous les pieds" afin de garder pour moi-même ou pour les personnes avec qui je danse, la spontanéité, cet état d'inconnu, de risque, de jeu et de surprise. C'est fascinant et c'est pour ça que j'aime improviser. »*¹³⁴

Je trouve l'analyse que fait Chéryl Gréciet de l'improvisation très pertinente et éclaire mon thème de recherche. En analysant les improvisations proposées par trois chorégraphes différents, je serai amené à comparer mes résultats aux caractéristiques de l'improvisation qu'elle a pu dégager, à savoir la place de la dimension sensorielle de l'expérience physique, la présence dans l'instant, et la responsabilité partagée entre les improvisateurs de l'implication et des choix de chacun¹³⁵.

4) ENTRE LIBERTÉ ET CONTRAINTES

L'improvisation peut apparaître dans un premier abord comme un moyen de se libérer d'un cadre esthétique trop contraignant. Les danseurs du Judson Dance Theater privilégiaient cette entrée en danse pour s'échapper du modèle qu'avait imposé Merce Cunningham. Elle est également un outil que de nombreux chorégraphes utilisent pour sortir de leurs habitudes

¹³³ GRÉCIET, Chéryl, "Danser avec l'inconnu", *op. cit.*, p. 73-74.

¹³⁴ TOMPKINS, Mark, "Conversation avec Mark Tompkins", dans *Nouvelles de Danse, On the edge/Créateurs de l'imprévu*, n° 32-33, Bruxelles, Contredanse, automne-hiver 1997, p. 214.

¹³⁵ Voir Troisième Partie, p. 303-307.

gestuelles, des sentiers qu'ils connaissent trop bien, pour se confronter au nouveau et à l'inconnu :

« En danse contemporaine, l'improvisation, tout comme la chorégraphie du hasard, peut éventuellement nous conduire vers de nouvelles organisations et de nouvelles appréciations de l'expérience humaine. C'est-à-dire, d'extraire de nos expériences des possibilités de réponses sans que s'impose ce qui est intellectuellement préconçu.

*Donc, de nous libérer de notre dépendance à ce qui nous est familier, de nous ouvrir et de faire accepter ce qui est neuf. »*¹³⁶

Toutes les danses qui conduisent à des formes de transe ou d'extase sont vécues comme des moyens pour libérer l'individu. Gabrielle Roth¹³⁷ dit que c'est en libérant le corps que l'être peut réellement se connaître¹³⁸. Pour cela, elle enseigne une forme de danse extatique qui s'appuie sur l'exploration des différents rythmes du corps ("fluide", "saccadé", "chaotique", "lyrique" et "calme"). Ces rythmes qui sont proposés successivement, et sur lesquels les danseurs improvisent, ont pour but d'amener un mieux-être¹³⁹.

Le terme de "danse libre" qui s'applique à un courant de la danse qui s'est essentiellement développé au début du XX^e siècle, et dont l'une des figures emblématiques est Isadora Duncan, montre ce besoin de rompre avec les codes académiques de la danse et de revendiquer une totale liberté d'expression. Isadora Duncan traduit cette libération dans sa danse par un dépouillement vestimentaire – elle danse pieds nus, habillée d'une simple tunique – et par le recours à des mouvements simples s'inspirant de ceux de la nature :

« Chercher dans la nature les formes les plus belles et découvrir le mouvement qui exprime l'âme de ces formes, voilà la mission du danseur.

(...) Je me suis inspirée du mouvement des arbres, de celui des vagues et de celui de la neige, des relations entre la tempête et la passion, entre la brise et la douceur. Et je mets toujours

¹³⁶ BUIRGE, Susan, "La place de l'improvisation dans l'expérience de la danse contemporaine", *op. cit.*, p. 53.

¹³⁷ Gabrielle Roth enseigne l'art du mouvement depuis de nombreuses années aux Etats-Unis et en Europe. Elle a développé une forme de danse extatique, "la danse des cinq rythmes", qui lors de certains stages peut réunir plusieurs centaines de danseurs.

¹³⁸ ROTH, Gabrielle, *Les voies de l'extase. Enseignements d'une chamane des villes*, trad. Annie J. Ollivier, Fillings, Carthame éditions, 1993 (1^{ère} édit. Gabrielle Roth 1989), p. 47.

¹³⁹ *Id.*, p. 55-57.

dans mes mouvements un peu de cette continuité divine qui confère de la vie et de la beauté à l'ensemble de la nature. »¹⁴⁰

Il est difficile de savoir si Isadora Duncan improvisait en partie ou totalement quand elle dansait. Aussi bien dans les textes qu'elle a pu écrire que ceux qui lui sont consacrés, peu de choses sont dites sur sa manière de composer. À partir des images dont on dispose et de ses propres écrits, on peut supposer qu'il y avait une part d'improvisation dans sa danse. On peut supposer également qu'en amont il y avait tout un temps de préparation et de répétition. C'est-à-dire qu'à côté de cette volonté de retrouver une expression naturelle et libre, il y a tout un travail, qui est le lot commun à chaque art et quel que soit le domaine :

« Bien sûr, il ne suffit pas d'agiter les bras et les jambes pour obtenir une danse naturelle. En art, les œuvres les plus simples sont celles qui ont coûté le plus grand effort d'observation, de synthèse et de création. Tous les grands maîtres connaissent le prix d'une véritable communion avec le grand modèle inégalé : la Nature.

Depuis mon enfance, j'ai passé vingt ans d'un incessant labeur au service de mon art, et une grande partie de ce temps était dévolu à l'entraînement technique qu'on m'a parfois accusé de négliger. Il n'empêche, je le répète, la technique n'est pas une fin, elle reste un moyen. »¹⁴¹

Michel Bernard dénonce dans l'improvisation le mythe d'une "spontanéité instinctive ou imaginaire"¹⁴², et qui aurait pour conséquence de faire croire en « l'idée d'une liberté pure du sujet, ou plus exactement de l'autonomie d'un pouvoir individuel », de laisser penser qu'il y aurait « une créativité foncière du moi » cachant par là tout un travail préalable de formalisation et de normalisation, et enfin « de postuler la coïncidence du sujet avec lui-même, celle d'une identité primordiale révélée par une présence instantanée »¹⁴³. Dès que l'on improvise, on se confronte à des contraintes objectives qui sont de l'ordre d'un cadre scénique, d'un environnement sonore ou musical, d'un éclairage, de la présence d'autres corporités et plus fondamentalement, en ce qui concerne la danse, d'un mode de gestion gravitaire de la ou des

¹⁴⁰ DUNCAN, Isadora, "La grande source", dans *La Danse de l'avenir*, Bruxelles, Editions Complexe, 2003, p. 44.

¹⁴¹ *Id.*, p. 44-45.

¹⁴² BERNARD, Michel, "Du « bon » usage de l'improvisation en danse ou du mythe de l'expérience", dans *Approche philosophique du geste dansé. De l'improvisation à la performance*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2006, p. 130.

¹⁴³ *Id.*, p. 130.

corporités engagées¹⁴⁴. En s'appuyant sur les expériences des artistes du Judson Dance Theater, il montre que celles-ci « témoignent non pas du désir sauvage et nostalgique de l'émergence des ressources insoupçonnées d'un moi profond, mais bien au contraire d'une volonté concertée et prospective d'une mise à l'épreuve d'une corporité singulière confrontée aux contraintes immédiates de situations insolites et, par là, des multiples occurrences et facettes d'une altérité sans cesse renouvelée, à la fois inquiétante, déstabilisante au sens propre et surtout in fine stimulante et inventive. »¹⁴⁵ Je reviendrai dans la seconde partie de mon exposé sur ces aspects de l'improvisation (l'engagement d'une corporité spécifique ou la question d'un état de corps particulier), car précisément c'est autour de ces questions que s'articule ma recherche.

Dans l'improvisation comme dans la composition il y a la nécessité d'un travail en amont, on ne s'improvise pas improvisateur, comme on ne devient pas chorégraphe d'un claquement de doigt. Il faut du temps, de l'expérience, de l'entraînement. Et cela concerne aussi bien la danse que la musique ou le théâtre d'improvisation. Pour Georges Bonnaud¹⁴⁶ : « *L'improvisation, c'est une contrainte. Il faut arrêter de penser que l'improvisation relève de quelque chose de spontané et de direct. Nous ne sommes plus des enfants. Quand un enfant prend un bout de bois et décide que c'est sa moto ou sa poupée, il improvise de façon extraordinaire. Il nous dit aussi quelque chose : que nous avons perdu l'innocence. Aujourd'hui, improviser ce n'est pas nous croire innocents, car on ne l'est plus... Dans ma pratique d'enseignant, j'ai l'habitude de dire que tout est possible, mais pas n'importe quoi... Je crois que c'est dans cette petite bifurcation entre "tout est possible", qui est la voie royale, et "mais pas n'importe quoi", qui tout d'un coup nous retient complètement, qu'il faut arriver à parler de l'improvisation.* »¹⁴⁷

Cette rigueur dans le travail pour aboutir à une improvisation de qualité semble donc nécessaire. C'est ce qu'explique Ann Cooper Albright quand elle dit : « *L'improvisation est un phénomène très mal compris, en particulier dans le monde de la danse. Perçue comme le contraire de la chorégraphie, elle est souvent vue comme synonyme de liberté, de spontanéité,*

¹⁴⁴ BERNARD, Michel, "Du « bon » usage de l'improvisation en danse ou du mythe de l'expérience", *op. cit.*, p. 131.

¹⁴⁵ *Id.*, p. 132-133.

¹⁴⁶ Georges Bonnaud est comédien, metteur en scène, auteur de textes dramatiques. Pendant quinze ans, il a été comédien au sein du *Théâtre du Soleil*. Il enseigne également le théâtre.

¹⁴⁷ BONNAUD, Georges, "Tout est possible, mais pas n'importe quoi", dans *Improviser*, Revue Théâtre S, n° 24, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2^e semestre 2006, p. 46.

d'absence de technique ou de son oubli, de sauvagerie ou d'enfance, comme si lorsqu'on improvise on perdait tout simplement sa formation physique et esthétique pour devenir une case vide dans laquelle une imagination débridée peut "s'en donner à cœur joie". Bien sûr, un improvisateur chevronné sait (qu'il s'agisse de danse, de musique ou de Capoeira) que l'improvisation nécessite un entraînement précis et rigoureux pour ouvrir l'imagination à de nouvelles possibilités narratives, libérer le corps de ses réactions habituelles et éveiller la curiosité de se lancer dans l'inconnu. »¹⁴⁸

Cette position fragile, instable que rencontre l'improvisation dans le milieu de la danse n'est pas propre à celui-ci, mais est due à la nature même de l'improvisation. Jean-Yves Bosseur montre qu'il en va de même pour la musique : *« L'improvisation est un phénomène excessivement fragile, tout d'abord, parce que de par sa nature même, il s'agit d'une pratique vouée à l'éphémère, au fugitif qui implique des remises en question et en tension permanente ; ensuite, parce que nous devons tenter d'appréhender son essence en deçà ou en marge des critères de valeur drainés par l'écriture, alors que notre apprentissage occidental est précisément fondé presque entièrement sur les lois de l'écrit. L'improvisation a en quelque sorte pour mission de révéler ce qui déborde la conscience réfléchie, le savoir et la mémoire, ce qui surgit avant que la pensée ne s'en empare, dans une sorte d'urgence, avec un dynamisme énergétique intraduisible selon les normes de l'écriture. Si n'importe quoi doit pouvoir survenir, il s'agit, selon les termes de Bernard Lubat, d'un n'importe quoi "qui d'un coup contourne la pensée, casse la carapace, laisse s'insinuer la révolte qui pousse à fonctionner sans savoir. Attention, faire n'importe quoi, c'est très dur, parce qu'il faut avoir la rigueur de reconnaître de quoi il est question". Faute de quoi, l'improvisation risque bien de n'être qu'une accumulation amorphe de clichés individuels, réflexes instrumentaux et habitudes, lieux communs déduits de modèles écrits, résidus de formes pré-existantes trop de fois re-sassées, ou encore démonstration narcissique complaisante d'un faire-savoir et d'une habilité de virtuose. L'improvisation peut servir en fait à des fins tout à fait contradictoires, des plus ostentatoires, lorsqu'un musicien s'en tient à une apparence de liberté, feint la spontanéité au lieu d'en prendre les risques, jusqu'aux*

¹⁴⁸ COOPER ALBRIGHT, Ann, "À corps ouverts : changement et échanges d'identités dans la Capoeira et le contact improvisation", trad. Jean-Pierre Vidal, dans *Danse et altérité*, Prothée, vol. 29, n° 2, Chicoutimi, Université du Québec, automne 2001, p. 47.

*plus interrogatives et ouvertes, lorsqu'il accepte de se mettre à nu, de se projeter un moment hors de ce qu'il connaît de lui-même pour élargir son champ de communication avec autrui. »*¹⁴⁹

* * * * *

Nous sommes donc confrontés quand nous cherchons à comprendre comment fonctionne l'improvisation à de multiples difficultés, voire contradictions. Car si étymologiquement, elle désigne l'acte de composer dans l'instant et sans préparation, d'exécuter quelque chose d'imprévu, dès que nous rentrons dans le champ artistique, nous sommes face à une multiplicité de manières de préparer cette rencontre avec l'imprévu. On peut parler de l'improvisation en général, mais nous en resterons alors à des généralités. Ce qui occulterait à la fois la richesse de l'improvisation et ce qui en fait sa spécificité selon le domaine étudié. C'est pourquoi, en analysant l'improvisation en danse, je souhaite me restreindre au travail de certains artistes seulement, et plus particulièrement à des chorégraphes improvisateurs contemporains.

¹⁴⁹ BOSSEUR, Jean-Yves, "Du jeu à l'écrit ou de l'écrit au jeu. L'improvisation en musique contemporaine" dans *Nouvelles de danse*, n°22, Bruxelles, Contredanse, hiver 1995, p. 56-57.

CHAPITRE II

La place de l'improvisation dans la danse contemporaine

L'objectif de cette recherche n'est pas de comparer ou de rechercher les points communs qui pourraient exister entre l'improvisation en danse et celle rencontrée dans d'autres domaines artistiques, ni de voir comment fonctionne l'improvisation d'une manière générale. Pour ce dernier aspect, Jean-François de Raymond propose dans le cadre d'une analyse phénoménologique une réflexion originale et intéressante¹⁵⁰. Il ne semble pas non plus souhaitable d'étudier les modes d'approches de l'improvisation dans la danse en fonction des périodes historiques ou des différents styles de danse, car cela engagerait cette recherche dans une direction que je ne souhaite pas prendre. Dans le chapitre précédent, certaines de ces particularités ont quand même été abordées de manière succincte afin d'éclairer la place que l'improvisation prend dans la danse et ses modes d'utilisation. La différence qu'il peut y avoir entre la danse jazz et ses formes improvisées des années 1950 et l'improvisation de danseurs contemporains dans les années 2000 – à savoir le rapport à la musique, l'utilisation de pas codifiés ou non, la composition même de la danse – est liée à une culture, une époque historique, une esthétique, ou des positionnements artistiques. Et cela me conduit à dire que nous sommes dans deux approches radicalement différentes de l'improvisation. C'est pour ces raisons que mon champ d'étude reste celui de la danse contemporaine, car c'est celui que je connais le mieux, à la fois du fait de mon expérience en tant que danseur contemporain, et en tant qu'enseignant chargé de former des étudiants danseurs à des connaissances pratiques et théoriques.

I – DÉFINIR LA DANSE CONTEMPORAINE

¹⁵⁰ Voir *Supra*, p. 20-25.

Dominique Dupuy¹⁵¹ explique que l'adjectif de "contemporain" a été choisi au milieu des années 60 pour désigner la danse "moderne". Alors que les députés travaillaient à un projet de loi sur l'enseignement de la danse, certains danseurs dont ce dernier, se battent pour que leur danse figure dans les textes au même titre que la danse classique. Tandis qu'aux Etats-Unis celle-ci est clairement définie sous le vocable de *modern' dance*¹⁵², en France et en Europe on lui donne différentes appellations : danse expressionniste, expressive, d'expression ou bien danse libre, naturelle. Le terme de danse "moderne" étant utilisé à l'époque pour désigner les danses de salon et de bal, celui de "danse contemporaine" est alors choisi par défaut.

Vouloir désigner la danse par les termes de "moderne", "postmoderne" ou "contemporain" correspond selon Michel Bernard¹⁵³ à un désir d'énonciation procédant d'une quête de repérage, de délimitation par un souci de sécurité et la peur de l'insolite. Ce désir d'énonciation vise d'abord une identification : « *je cherche à identifier pour que ma raison puisse exercer son pouvoir d'intelligibilité. Identifier pour classer, pour ordonner, donc soumettre à mon entendement quelque chose qui de prime abord le gêne.* »¹⁵⁴ Lié à ce désir, il y a celui de valorisation permettant à l'énonciateur de confronter son pouvoir – pouvoir d'un discours – sur l'énoncé, par la suprématie de son jugement de valeur. Ce désir d'identification et de valorisation porte ici sur l'art, qui est paradoxalement « *l'expérience la moins cernable, la plus instable qui soit, et comme le dit très bien Marc Le Bot, l'expérience de l'art est l'expérience de l'énigme, de l'ambivalence, et de l'altérité.* »¹⁵⁵ L'artiste est celui-là même qui déconstruit et fait se rompre les frontières que l'institution cherche à élaborer. L'art semble donc nous échapper, et c'est pourquoi

¹⁵¹ DUPUY, Dominique, "Quant à la recherche", dans *Penser la danse contemporaine*, Revue Rue Descartes, n° 44, Paris, PUF, 2004, p. 106.

¹⁵² La danse moderne recouvre divers styles chorégraphiques qui se développent entre les années 1920 et 1960. Le critique américain John Martin tente d'en proposer une définition lors de conférences qu'il tient entre 1932 et 1933 : « *Et pourtant, il existe une grande similarité dans le champ de la danse moderne. L'erreur souvent commise est de chercher un système unique, un code commun comme celui qui caractérise la danse classique. La danse moderne n'est pas un système ; c'est un point de vue. Ce point de vue s'est développé au fil des années, sans être en aucune façon isolé. Il s'est développé parallèlement aux points de vue sur d'autres sujets.* » (MARTIN, John, *La danse moderne*, trad. S. Schoonejans en collab. avec J. Robinson, Arles, Actes Sud, 1991, p. 34). La danse moderne inclut une multitude d'artistes aux esthétiques très diverses. La plupart d'entre eux ont inventé et développé une technique personnelle, une pensée originale sur le corps et le mouvement. Ils ont souvent été à l'origine d'écoles, ont enseigné et ont écrit sur la danse.

¹⁵³ BERNARD, Michel, "Généalogie et pouvoir d'un discours : de l'usage des catégories, *moderne, postmoderne, contemporain*, à propos de la danse", dans *Penser la danse contemporaine*, Revue Rue Descartes, n° 44, Paris, PUF, 2004, p. 21.

¹⁵⁴ *Id.*, p. 21.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 22.

on tente de l'identifier en ayant recours à sa manifestation la plus immédiate, qui est la dimension temporelle. D'où le recours à ces trois catégories qui s'inscrivent dans un rapport au temps. Mais ces trois catégories sont en elles-mêmes ambiguës. Moderne, tout d'abord, qui étymologiquement correspond à ce qui est récent, s'inscrit dans un temps chronologique. Puis progressivement, moderne a signifié ce qui est nouveau, ce qui est lié au progrès suivant la conception occidentale de progression linéaire. Ce glissement de sens a fait basculer cette notion d'un temps chronologique à un temps axiologique. Le postmoderne, quant à lui se définit par rapport au moderne. Chronologiquement et axiologiquement, il est censé le suivre, « *il se définit en subvertissant et en transgressant la modernité, par le refus même de progrès, par le refus de toutes les valeurs référentielles* »¹⁵⁶, et met en avant toutes les valeurs non dominantes. Il est d'autant plus ambiguë qu'il fait imploser l'idée de modernité et par là même l'idée de temps. Quant au contemporain, qui renvoie habituellement au temps présent, connexe, voit également son sens glisser. Cette catégorie renvoie à un moment d'émergence dans l'histoire qui se différencie de la modernité car celle-ci est déjà connotée d'une valeur qu'il s'agit de contourner : « *Le contemporain devient ce qui subvertit l'idée de modernité, sans prétendre le surmonter comme le postmoderne, mais en s'en distanciant, en se décalant, en se déportant par un changement de centre de gravité.* »¹⁵⁷ L'utilisation de ces trois catégories cache « *un désir clandestin d'axiologisation* »¹⁵⁸ qui fait référence au temps de la philosophie occidentale, un temps qui se déploie, avec un avant et un après, selon une progression. Michel Bernard fait ensuite référence dans son analyse à la pensée de François Jullien qui montre que pour faire l'économie du concept de temps, on peut questionner l'expérience d'une autre manière, en s'attachant à l'expérience du moment en situation comme le fait la pensée chinoise : « *voir le temps non plus en fonction du passage, de la transition, mais dans sa qualité propre, dans la qualité propre de la situation. (...) Il s'agit de voir ce que je perçois dans un instant donné, non comme étant la suite de ce qui était avant, mais dans son renouvellement qualitatif.* »¹⁵⁹ Il ne faut plus alors situer l'art, et plus particulièrement la danse, dans le cadre d'une transition progressive. Il propose donc de récuser les trois catégories de moderne, postmoderne et contemporain, et de

¹⁵⁶ BERNARD, Michel, "Généalogie et pouvoir d'un discours : de l'usage des catégories, *moderne, postmoderne, contemporain*, à propos de la danse", *op. cit.*, p. 22-23.

¹⁵⁷ *Id.*, p. 23.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 23.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 23-24.

mettre en avant « *la spécificité qualitative du processus constitutif de l'art* »¹⁶⁰, qui est selon lui celui du « *scanning sensoriel, du jeu immanent au scanning sensoriel* ».

Pour compléter cette réflexion, et allant dans le même sens, Laurence Louppe pense qu'une conception linéaire, naïvement progressiste de l'histoire de la danse n'est plus recevable aujourd'hui et qu'il faut donc abandonner la vision appauvrie d'un fil continu. Car, « *il y a, dans la danse, des percées fulgurantes et prémonitoires, comme il y a des régressions, des replâtrages, des abdications.* »¹⁶¹ Faire de l'art, c'est faire des choix, avec la possibilité d'améliorer, de transformer, mais aussi de rejeter, voire de revenir en arrière. On perçoit d'ailleurs des relations très fortes entre les mouvements avant-gardistes des années 20-30, la radicalité contestatrice des années soixante aux Etats-Unis et celle de certains chorégraphes français d'aujourd'hui. Plutôt que d'étudier les œuvres chorégraphiques en s'appuyant sur une chronologie historique, elle invite « *à naviguer entre les états de corps, comme autant d'incarnations de l'histoire, bien plus profondes que ce que dicteraient les étapes apparentes d'une chronologie.* »¹⁶² Ce point de vue m'intéresse tout particulièrement, puisque je fais l'hypothèse de l'importance des états de corps – dans le sens d'une manière d'être physique – pour caractériser l'improvisation en danse contemporaine¹⁶³.

Laurence Louppe ne fait d'ailleurs pas de différence entre la danse moderne et la danse contemporaine : « *pour moi, il n'existe qu'une danse contemporaine, dès lors que l'idée d'un langage gestuel non transmis a surgi au début de ce siècle* »¹⁶⁴. Pour elle, ce qui importe, ce ne sont pas les partis pris esthétiques, mais les mêmes “valeurs” qui sont toujours reconnaissables malgré des traitements parfois opposés. Quand elles s'absentent, quelque chose de contemporain se perd et laisse place à du formalisme ou à la reproduction d'un modèle. Ces valeurs correspondent à ce que Françoise Dupuy appelle “les fondamentaux de la danse contemporaine” :

« l'individualisation d'un corps et d'un geste sans modèle, exprimant une identité ou un projet irremplaçable, “production” (et non reproduction) d'un geste (à partir de la propre

¹⁶⁰ BERNARD, Michel, “Généalogie et pouvoir d'un discours : de l'usage des catégories, *moderne, postmoderne, contemporain*, à propos de la danse”, *op. cit.*, p. 24.

¹⁶¹ LOUPPE, Laurence, *Poétique de la danse contemporaine*, Bruxelles, Contredanse, 1997, p. 35.

¹⁶² *Id.*, p. 36.

¹⁶³ Voir Deuxième Partie, Chapitre 1, p. 136-138.

¹⁶⁴ LOUPPE, Laurence, *Poétique de la danse contemporaine*, *op. cit.*, p. 36.

sphère sensible de chacun – ou d’une adhésion profonde et voulue au parti pris d’un autre). Le travail sur la matière du corps, la matière de soi, (de façon subjective ou contraire en fonctionnant sur l’altérité) ; la non-anticipation sur la forme (...), l’importance de la gravité comme ressort du mouvement (qu’il s’agisse de jouer avec elle ou de s’y abandonner). Des valeurs morales aussi comme l’authenticité personnelle, le respect du corps de l’autre, le principe de non-arrogance, l’exigence d’une solution “juste” et non seulement spectaculaire, la transparence et le respect des processus et des démarches engagées. »¹⁶⁵

Pour elle, les artistes ou les œuvres aujourd’hui qui l’intéressent, font retour d’une manière ou d’une autre sur ces fondamentaux. C’est d’ailleurs dans la manière dont s’effectue ce retour que réside l’accomplissement de l’artiste. Toutefois, elle propose quand même de distinguer ce qu’elle nomme “la grande modernité” et l’époque actuelle : « *La grande modernité renvoie à un cadre de création où le chorégraphe, danseur ou penseur, invente non seulement une esthétique spectaculaire, mais un corps, une pratique, une théorie, un langage moteur. Il s’agit de la famille des “fondateurs” (que les Anglo-Saxons nomment “the originals”), qui commencent avec Isadora Duncan, et dont les derniers représentants pourraient être ceux de la génération des années 60 aux Etats-Unis dans le contexte célèbre de la Judson Church.* »¹⁶⁶

Aujourd’hui, nous assistons à un foisonnement de propositions qui se résument le plus souvent « *à la mise au point d’une formule spectaculaire, sans passer par la réinvention d’un langage et de l’outillage permettant son élaboration.* »¹⁶⁷

Compte tenu de ces réflexions, je ne souhaite pas répertorier ici tous les danseurs contemporains qui ont utilisé l’improvisation dans leur démarche artistique. On tomberait dans une sorte d’inventaire, de classification peut-être réductrice, qui nous renseignerait peu sur l’originalité du parcours et de la pensée de chacun. Je préfère m’attacher seulement à certains d’entre eux, dont l’approche de l’improvisation est révélatrice de leur démarche, et qui de ce fait ont marqué l’histoire de la danse au XX^e siècle. Mon choix s’est donc fait sur les chorégraphes les plus importants appartenant à la famille des “fondateurs”, reconnus comme étant à l’origine d’intenses bouleversements et remises en question de l’esthétique chorégraphique. En créant des

¹⁶⁵ LOUPPE, Laurence, *Poétique de la danse contemporaine*, op. cit., p. 37.

¹⁶⁶ *Id.*, p. 37.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 38.

écoles¹⁶⁸ où ils ont enseigné leur conception de la danse et où l'improvisation avait une place de choix, ils ont à la fois formé de nombreux danseurs et chorégraphes, et permis à une nouvelle pensée sur la danse de se diffuser. L'importance, la place et le rôle de ces chorégraphes est reconnu d'une manière unanime par les historiens de la danse¹⁶⁹. Mon choix s'est également limité à ceux qui ont laissé des traces écrites sur leurs propres recherches, et dont le travail a fait l'objet d'études et de publications aisément disponibles.

II – LES DÉBUTS DE LA DANSE MODERNE ET LA RECHERCHE DE FORMES NOUVELLES

La danse moderne apparaît simultanément aux débuts du XX^e siècle dans deux pays : aux Etats-Unis avec Isadora Duncan, Loïe Fuller et Ruth Saint Denis ; en Allemagne avec Rudolf Laban et Mary Wigman. Cette nouvelle danse ne se constitue pas en opposition avec l'héritage classique, elle naît tout simplement ailleurs, dans des cultures peu marquées par cette tradition¹⁷⁰. Comme le souligne Laurence Louppe, l'improvisation y a une place importante : « *Il n'est pas excessif de dire que la modernité de la danse est issue d'un vaste chantier dont l'improvisation fut, de façon plus ou moins explicite la référence commune : sinon l'improvisation elle même comme mode d'accomplissement, du moins les valeurs dont elle est porteuse.* »¹⁷¹ Elle a permis en effet la recherche de nouveaux matériaux, d'un vocabulaire original, mais également la liberté d'une expression individuelle. Isadora Duncan, Loïe Fuller et Rudolf Laban sont liés à la naissance de la danse moderne, et chacun à leur manière inventent un nouveau langage qui est le résultat d'une nouvelle pensée sur la danse et d'une expérimentation permise par l'improvisation.

1) ISADORA DUNCAN ET LA DANSE LIBRE

Née à San Francisco, Isadora Duncan (1877-1927) va vivre une enfance bohème avec sa mère, ses frères et sœur. Elle commence à danser dans quelques comédies musicales tout en

¹⁶⁸ L'enseignement diffusé par les artistes appartenant au courant de la danse post-moderne se fait surtout lors de stages. Ils sont invités régulièrement par différentes institutions qui les organisent (Universités, écoles, associations, etc.)

¹⁶⁹ Michelle Marcel et Isabelle Ginot proposent dans un tableau synthétique de répertorier les principaux d'entre eux. Voir MARCEL, Michelle, GINOT, Isabelle, *La Danse au XX^e siècle*, Paris, Bordas, 1995, p. 236-239.

¹⁷⁰ *Id.*, p. 81.

¹⁷¹ LOUPPE, Laurence, "Improviser : un projet pour les temps présents", *op. cit.*, p. 5.

composant ses premières danses sur des poèmes. En 1900, elle se rend en Europe pour réaliser ses aspirations artistiques, et très rapidement les salons artistiques de Londres, Paris et Munich s'ouvrent à elle. Passionnée par l'hellénisme, elle va en Grèce où elle tente vainement de faire revivre les chœurs et la danse tragique d'autrefois. Elle se plonge dans l'histoire des arts, fréquente les musées et se lie à de nombreux artistes dont Eugène Carrière, Auguste Rodin, Gordon Craig, et en inspire de nombreux autres. Au service de son esthétique, elle fonde de nombreuses écoles dans le monde¹⁷², dont les résultats resteront cependant limités.

Dès ses débuts, la danse est pour elle l'expression de sa vie personnelle : « *Mon art est précisément un effort pour exprimer en gestes et en mouvements la vérité de mon être.* »¹⁷³ Convaincue très tôt d'avoir quelque chose de nouveau à apporter à l'art de la danse, elle rejette toute forme d'enseignement codifié et revendique une totale liberté d'expression. Son importance dans la naissance de la danse moderne tient moins à l'apport d'une technique qu'à l'ouverture de sa pensée. Plutôt que de déterminer la forme d'une danse, elle préfère être à l'écoute de différentes sources qui seront à l'origine de sa danse : la musique, la nature, des poèmes, son corps. C'est par ce positionnement qu'elle fonde « *les bases les plus essentielles de la modernité : la notion d'invention d'un langage gestuel, de l'adéquation du mouvement avec le projet artistique, et, surtout, la libération des codes conventionnels qui emprisonnent le corps, non seulement dans les formes de danse existantes, mais aussi plus généralement dans la société.* »¹⁷⁴

Comme je l'ai dit précédemment, il est difficile de savoir l'importance que l'improvisation pouvait prendre dans la danse d'Isadora Duncan¹⁷⁵ ainsi que la manière dont elle était utilisée. Mais compte tenu de ses sources d'inspiration, des lieux dans lesquels elle se produisait – aussi bien dans la nature que sur des scènes de théâtre ou dans des salons privés – et de sa pensée sur son art, on peut supposer qu'elle y avait une place non négligeable. Elle s'insurge par exemple de voir « *la continuelle répétition des mêmes mots et des mêmes gestes, soir après soir* » dans des pièces de théâtre auxquelles elle participe¹⁷⁶. Toutes ses conceptions sur l'art et sur la vie vont dans le sens d'une plus grande liberté. La danse ne peut être pour elle

¹⁷² Elle fonde sa première école en 1905 à Berlin à l'âge de vingt-deux ans. Elle en ouvrira également en France (à Meudon-Bellevue), aux États-Unis, en Russie et en Grèce.

¹⁷³ DUNCAN, Isadora, *Ma vie*, trad. J. Allary, Paris, Gallimard Folio, 1999, p. 10.

¹⁷⁴ MARCEL, Michelle, GINOT, Isabelle, *La Danse au XX^e siècle*, *op. cit.*, p. 91.

¹⁷⁵ Voir *Supra*, p. 52-53.

¹⁷⁶ DUNCAN, Isadora, *Ma vie*, *op. cit.*, p. 50.

« un ensemble de pas arbitraires résultant de combinaisons mécaniques. »¹⁷⁷ Au contraire elle recherche une danse qui naîtrait spontanément sans même l'intervention de la volonté : « *Je rêvais aussi de découvrir un mouvement initial d'où serait née toute une série d'autres mouvements sans que ma volonté eût à intervenir, qui ne fussent que la réaction inconsciente du mouvement initial.* »¹⁷⁸ Elle découvre dans cette recherche que le mouvement doit naître du plexus solaire : « *je finis par découvrir le ressort central de tout mouvement, le foyer de la puissance motrice, l'unité dont naissent toutes les diversités du mouvement, le miroir de vision d'où jaillit la danse, toute créée.* »¹⁷⁹ C'est dans les écoles qu'elle ouvre, qu'Isadora Duncan transmet les théories qui fondent sa danse et ses conceptions de l'art. Elle y défend un mouvement spontané, naturel, harmonieux dont le modèle est à prendre dans la nature : « *Étudiez le mouvement de la terre, le mouvement des plantes, celui des animaux, le mouvement des vents et des vagues. Étudiez ensuite les mouvements d'un enfant. Vous constaterez que dans toute chose naturelle, le mouvement s'exprime harmonieusement.* »¹⁸⁰ Elle s'oppose à des mouvements conventionnels et mécaniques qui paralysent l'enfant dans son expression corporelle¹⁸¹. Quotidiennement les élèves font des exercices de danse sur des rythmes musicaux durant lesquels ils étudient la marche, la course, les sauts. Lors des promenades, ils sont amenés à observer les mouvements de la nature, mouvements qu'ils expriment ensuite avec leurs corps lorsqu'ils reviennent dans le studio de danse¹⁸².

L'improvisation semble donc jouer un rôle important pour l'épanouissement des jeunes danseurs qu'accueille Isadora Duncan au sein de ses écoles. Sans connaître les modalités précises de son utilisation, on peut légitimement penser que c'est surtout par la liberté de mouvement qu'elle permet, par les possibilités de recherche qu'elle offre et par la place qu'elle laisse à l'expression personnelle, qu'elle fait entièrement partie du projet pédagogique duncannien. L'improvisation est pour elle le moyen privilégié permettant au danseur de pouvoir exprimer profondément ce qu'il est, et de rentrer en communication avec des sources d'inspiration comme les éléments de la nature. Elle lui offre la liberté, synonyme pour elle de spontanéité et de non contrôle.

¹⁷⁷ DUNCAN, Isadora, "La grande source", *op. cit.*, p. 43.

¹⁷⁸ DUNCAN, Isadora, *Ma vie*, *op. cit.*, p. 94.

¹⁷⁹ *Id.*, p. 92.

¹⁸⁰ DUNCAN, Isadora, "Le mouvement est synonyme de vie", dans *La Danse de l'avenir*, *op. cit.*, p. 68.

¹⁸¹ *Id.*, p. 68.

¹⁸² DUNCAN, Isadora, "La jeunesse et la danse", dans *La Danse de l'avenir*, *op. cit.*, p. 112-113.

2) LA POÉSIE DU MOUVEMENT CHEZ LOÏE FULLER

À l'origine, Loïe Fuller (1862-1928) est comédienne et se produit dans des comédies et des revues de music-hall. C'est en 1889 que sa carrière prend un premier tournant quand elle est engagée à Londres dans la Gaiety Theatre Company où elle remplace des danseuses. Au sein de cette compagnie, elle suit une véritable formation en danse et s'initie sans doute à la *Skirt Dance* ou *Danse de la jupe*, dont elle tirera plus tard le plus grand profit en créant sa *Danse serpentine*. Cette danse, sorte de compromis entre le flamenco et le French-cancan, connaissait un véritable engouement : « *Les pas caractéristiques de cette danse consistaient en une course sautillante à travers la scène, intercalée de tours et d'attitudes que la danseuse exécutait en saisissant l'ourlet d'une longue jupe du bout de ses doigts.* »¹⁸³ Deux ans plus tard, en 1891, on lui propose un rôle dans la pièce *Quack medical doctor (Le Charlatan)* à New-York. Dans une des scènes de la comédie, elle improvise un état d'hypnose : elle voltige comme un esprit ailé tout autour de la scène, baignée d'une lumière vert pâle, en se saisissant de sa robe et en levant les bras. Le public réagit de manière imprévisible en criant : « *Un papillon ! Un papillon !* ». C'est un succès et la scène est bissée. Le soir même en rentrant à son hôtel, elle essaye à nouveau les gestes de sa danse devant une glace. Elle pressent qu'elle est en présence d'une grande découverte qui va être déterminante dans sa vie artistique : « *Doucement, presque religieusement, elle agite la soie et obtient tout un monde d'ondulations. Finalement elle se rend compte que chaque mouvement du corps plisse l'étoffe en un drapé chatoyant. Elle analyse les relations de cause à effet afin de les reproduire avec précision : bras en l'air tournant sur elle-même naissent ces spirales qu'essaieront de fixer sculpteurs, peintres et dessinateurs.* »¹⁸⁴ Suite à cette expérience, elle se met au travail pour créer une nouvelle danse où les mouvements du tissu auront le plus grand rôle. Elle répertorie douze mouvements qu'elle classe en danse n°1, danse n°2, etc., chaque danse étant éclairée d'une lumière spécifique¹⁸⁵. La danse est baptisée *La Serpentine* par le directeur du Casino Théâtre qui l'engage pour se produire durant six semaines : « *D'emblée ce qui relevait d'une simple intuition de Loïe, née du hasard, paraît aussitôt pris en compte par le contexte culturel de l'époque, voire par le milieu dans lequel elle évolue à cet instant précis de sa vie. (...)*

¹⁸³ LISTA, Giovanni, *Loïe Fuller, danseuse de la Belle Époque*, Paris, Hermann Éditeurs des sciences et des arts, 2006, p. 61-62.

¹⁸⁴ GANNE, Maryvonne, "Une figure de légende : Loïe Fuller pleins feux sur...", dans *Danse : le corps enjeu*, Paris, PUF, 1992, p. 124.

¹⁸⁵ LISTA, Giovanni, *op. cit.*, p. 66.

Elle voulait, pour sa part, créer un art tenant uniquement de la “poésie du mouvement”. C’est avec cette formule qu’elle résume, un peu confusément peut-être, ce qu’elle entend exprimer par son voile en vibration continue, frémissant et se déployant dans l’espace, telle une forme vivante. »¹⁸⁶ Avec *La Serpentine*, Loïe Fuller invente la possibilité de créer une forme plastique dans l’espace. Bien que sa danse n’ait plus grand chose à voir avec la *Skirt Dance*, elle est encore loin des effets prodigieux auxquels elle parviendra par la suite¹⁸⁷. C’est surtout en Europe et tout d’abord à Paris qu’elle va connaître un immense succès. Quand elle se produit aux Folies Bergères en 1892, elle présente quatre danses : *La Serpentine*, *La Violette*, *Le Papillon* et *XXXX*. La veille de la première représentation, elle répète ses danses jusqu’à quatre heures du matin afin d’en préciser tous les mouvements, mais aussi afin que son corps lui obéisse parfaitement et pour la libérer de toute crainte¹⁸⁸. Son succès est tel que son influence marque l’art et la mode de l’époque, et que de nombreuses imitatrices la copient sans vergogne. Sans cesse, elle cherche à perfectionner ses solos en utilisant des dispositifs lumineux qu’elle fait breveter et en transformant ses costumes qu’elle anime avec de longs bâtons, jusqu’à occulter complètement son corps¹⁸⁹.

Loïe Fuller n’est pas vraiment considérée comme une danseuse, l’objet de ses recherches concernant moins le mouvement que les effets qu’elle pouvait produire grâce à lui. Si son apport sur le mouvement est minime, « sa danse est la première à explorer la circulation et les liens entre l’espace et le mouvement, à mettre en évidence la puissance poétique dont sont porteurs les jeux de transformation et d’échange entre le corps, l’espace et la lumière. »¹⁹⁰ En explorant de manière novatrice la lumière électrique dans ses spectacles, elle devient une des premières artistes à envisager une approche pluridisciplinaire de l’action scénique¹⁹¹. Dans son processus créatif, elle ne cherche pas à développer un vocabulaire, elle n’a pas d’intention narrative. Pour la première fois, le mouvement n’a pas à être le véhicule d’une émotion. Elle se place ainsi comme

¹⁸⁶ LISTA, Giovanni, *Loïe Fuller, danseuse de la Belle Époque*, op. cit., p. 68.

¹⁸⁷ *Id.*, p. 83.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 103-104.

¹⁸⁹ STROUTHOU, Maria-Daniela, “FULLER, Loïe”, dans *Dictionnaire de la Danse*, op. cit., p. 168.

¹⁹⁰ MARCEL, Michelle, GINOT, Isabelle, *La Danse au XX^e siècle*, op. cit., p. 89.

¹⁹¹ STROUTHOU, Maria-Daniela, op. cit., p. 168.

le précurseur de la danse abstraite, telle que pourra la développer ensuite Alwin Nikolaïs et ses héritiers¹⁹².

« Comme l'écrivait Enrico Prampolini, le théoricien de la scénographie futuriste, avec La Danse Serpentine Loïe Fuller avait apporté "le premier essai d'une danse dans laquelle l'attitude plastique et rythmique du geste est subordonné à l'élément chromo lumineux, un spectacle dans lequel la forme et la matière dansante ne sont pas enfermées dans l'expérience rythmique du corps humain. Avec elle, la danse a enfin pu se soustraire de son simple but d'expression de la plastique humaine pour se projeter dans l'espace ambiant et participer à l'action scénique." »¹⁹³

Si Loïe Fuller utilise l'improvisation, c'est comme moyen pour chercher de nouveaux mouvements, pour tester de nouveaux éclairages, pour régler ses danses. Comme la plupart de ceux qui sont à l'origine de la danse moderne, elle lui sert à trouver les mouvements qui correspondent de la manière la plus juste à ses sensations et aux émotions qu'elle ressent : « *Le mouvement est un instrument par lequel la danseuse jette dans l'espace, des vibrations et des vagues de musique visuelles, et avec une main de maître, nous exprime toutes les émotions humaines et divines – c'est la danse ...* »¹⁹⁴ En 1908, elle crée une école essentiellement limitée à des enfants entre six et quinze ans afin de faire évoluer les thèmes de ses danses et de donner une nouvelle ampleur à son travail. Elle leur demande d'improviser en se servant des gestes les plus naturels du corps humain, de trouver une "harmonie naturelle" à travers "une danse instinctive". On retrouve là sans aucun doute l'influence d'Isadora Duncan¹⁹⁵. Elle construit alors ses ballets en faisant l'assemblage des improvisations individuelles de ses danseuses, procédé de composition que l'on trouve chez de nombreux chorégraphes contemporains¹⁹⁶.

L'improvisation fait donc partie chez Loïe Fuller de ce moment au cours de la composition d'une danse, où l'on cherche, où l'on fait des essais, où l'on répète jusqu'à trouver les matériaux qui seront ensuite utilisés dans l'oeuvre présentée au public. La grande nouveauté

¹⁹² GANNE, Maryvonne, "Une figure de légende : Loïe Fuller pleins feux sur...", *op. cit.*, p. 127.

¹⁹³ LISTA, Giovanni, *Loïe Fuller, danseuse de la Belle Époque*, *op. cit.*, p. 23.

¹⁹⁴ FULLER, Loïe, *Ma vie et la danse, suivie de Ecrits sur la danse*, Paris, Editions l'œil d'or, 2002, p. 172.

¹⁹⁵ LISTA, Giovanni, *op. cit.*, p. 461.

¹⁹⁶ Voir *Supra*, p. 43 et suivantes.

ici c'est que cette recherche n'est pas limitée au mouvement corporel, mais qu'elle inclut l'utilisation d'accessoires et d'éclairages.

3) RUDOLF LABAN : UNE PENSÉE FONDATRICE POUR LA DANSE MODERNE

Rudolf Laban (1879-1958) est sans doute l'une des personnalités les plus marquantes de la danse moderne au XX^e siècle : « *Laban peut être considéré à juste titre comme le père de la danse moderne européenne, comme un homme de théâtre, comme un professeur visionnaire, comme l'initiateur de la thérapie par le mouvement, comme un innovateur de l'étude du travail industriel, comme un théoricien du mouvement, comme un chorégraphe et interprète, comme l'inventeur d'un système de notation chorégraphique, comme un homme politique pour la danse.* »¹⁹⁷ Chercheur infatigable, il offre à la danse son premier corpus théorique, un des plus étendus et des plus complets en matière de compréhension du mouvement¹⁹⁸. L'improvisation est pour lui à la fois un outil d'expérimentation pour l'étude du mouvement, un moyen pour le danseur de déployer et développer ses capacités, ainsi qu'un procédé de composition utilisé directement en spectacle. Sa vie est à l'image du personnage, riche et complexe, traversée par les remous qu'a connus l'Europe au siècle dernier.

Durant son enfance – son père est un officier de l'Empire austro-hongrois – il voyage beaucoup dans les Balkans où il découvre la vie rurale ainsi que les festivités et les danses traditionnelles. Il commence sa carrière artistique comme peintre et étudiant en architecture à Paris où il reste de 1900 à 1907. Il y suit les cours de l'école des Beaux-Arts et se forme au jeu théâtral auprès d'un élève de François Delsarte¹⁹⁹. Il se familiarise avec différentes formes de mouvement et plus particulièrement avec les improvisations de groupe. En 1910, il déménage à Munich, où il s'intéresse à la notation du mouvement²⁰⁰ et à la rythmique d'Émile Jaques-

¹⁹⁷ PRESTON-DUNLOP, Valerie, "Rudolf Laban, artiste / chercheur", dans *Nouvelles de danse*, n°25, Bruxelles, Contredanse, automne 1995, p. 13.

¹⁹⁸ Dans leur ouvrage *Introduction à l'œuvre de Rudolf Laban*, John Hodgson et Valerie Preston-Dunlop donnent une liste de 96 articles, conférences ou livres qu'il a écrit (p. 140-147).

¹⁹⁹ François Delsarte (1811-1871) est un ancien chanteur dont la carrière fut brisée par un enseignement maladroit. Il développa alors une méthode qui s'est attachée à découvrir les principes d'une expression corporelle qui prendrait sa source dans l'émotion intérieure.

²⁰⁰ Il étudie notamment les anciens systèmes de notation pour noter les mouvements de danse dont celui inventé par Raoul Auger Feuillet, publié à Paris en 1700 dans son œuvre maîtresse *Chorégraphie ou l'art de décrire la danse, par caractères, figures et signes démonstratifs*.

Dalcroze²⁰¹. En 1912, à l'âge de trente-trois ans, il décide de consacrer sa vie à la danse et à l'étude du mouvement. Son but est de développer la pratique de la danse pour le plus grand nombre afin de retrouver un esprit festif communautaire. Il ouvre son *Atelier für Tanz und Bühnenkunst* (atelier pour la danse et les arts de la scène), présente quelques récitals et expérimente déjà un premier système élémentaire de notation du mouvement²⁰². Parallèlement il fonde son école d'été dans les montagnes suisses d'Ascona, au sein de la communauté utopiste de Monte-Vérita²⁰³. Dans ce lieu essentiellement, et cela jusqu'aux années 20, il va inventer une nouvelle forme de danse qui s'oriente vers la "danse libre"²⁰⁴. Suzanne Perrotet qui est son assistante, explique que le travail avec Rudolf Laban lui a permis d'exprimer son caractère et sa rébellion, ce qui n'était pas possible dans le cadre où elle enseignait précédemment²⁰⁵ : « *Chacun devait tout créer. (...) C'était une religion pour moi, ce nouvel art. (...) Cette chose qui n'existait pas encore, je vivais entièrement pour elle. (...) Laban voulait aller dans cette nouvelle direction, vers un nouvel art, un nouvel art de la danse.* »²⁰⁶ Quant à Mary Wigman²⁰⁷ qui s'est inscrite en tant qu'élève dans l'école, raconte qu'il s'agissait pour elle "d'une aventure excitante et d'une expérience de danse" : « *Ce qui est devenu sa théorie de la danse était à ce moment-là un pays libre. Un immense, excitant et fascinant terrain de chasse à courre, où l'on faisait des découvertes tous les jours. Tout phénomène était observé avec une égale curiosité pour être jeté dans un grand sac et étudié par la suite.* »²⁰⁸ Au cours de ces années, Rudolf Laban n'enseigne pas une "technique" de danse, des formes définies, une manière de bouger, mais invite le danseur à découvrir ce dont il est capable : « *Sa méthode merveilleuse était de prendre tout ce qui se trouvait sur notre chemin pour pénétrer le plus loin possible le royaume de la danse.* »²⁰⁹

²⁰¹ Émile Jaques-Dalcroze (1865-1950), pianiste et professeur au conservatoire de Genève, a mis au point une méthode pédagogique basée sur la pratique d'un solfège corporel permettant de développer le sens musical et l'équilibre corporel des élèves.

²⁰² LAUNAY, Isabelle, *À la recherche d'une danse moderne. Rudolf Laban – Mary Wigman*, Paris, Chiron, 1996, p. 13-14.

²⁰³ Fondée en 1889 par Henri Oedenkoven et Ida Hoffmann, riches utopistes, Monté Vérita était un lieu de Villégiature où se retrouvaient anthroposophes, théosophes, francs-maçons, anarchistes, socialistes, artistes et écrivains. Ses fondateurs souhaitaient y développer une société alternative, sorte de troisième voie entre le capitalisme et le communisme.

²⁰⁴ LAUNAY, Isabelle, *op. cit.*, p. 101.

²⁰⁵ Suzanne Perrotet avait été professeur dans l'école d'Émile Jaques-Dalcroze.

²⁰⁶ Cité par LAUNAY, Isabelle, *À la recherche d'une danse moderne. Rudolf Laban – Mary Wigman, op. cit.*, p. 102.

²⁰⁷ Mary Wigman s'appelait à l'origine Mary Wiegmann. Elle transforme son nom en Wigman en 1921.

²⁰⁸ Cité par LAUNAY, Isabelle, *op. cit.*, p. 102.

²⁰⁹ JOOSS, Kurt, cité par LAUNAY, Isabelle, *op. cit.*, p. 103.

L'improvisation est l'un des moyens utilisés pour amener les danseurs à expérimenter de nouvelles formes de danse et à découvrir leurs capacités.

Durant la première guerre mondiale, Rudolf Laban vit entre Ascona et Zurich, où il crée la *Schule des Bewegungskunst* ("École du mouvement") et présente ses premiers spectacles avec les élèves de son école. Il assiste à partir de 1916 aux manifestations des dadaïstes²¹⁰ qui viennent d'ouvrir le Cabaret Voltaire à Zurich. Ses danseurs se lient alors avec eux et se produisent dans leur galerie. L'intérêt des danseurs allemands pour l'improvisation semble lié à cette rencontre capitale : « *L'art de l'imprévu érigé en canon de l'avant-garde dominait dans les différents processus de dislocation de l'initiative artistique : les automatismes, les collages, le hasard invoqué par Arp (et avant lui dans l'Erratum Musical de Duchamp).* »²¹¹ Cela leur a permis de faire l'expérience de l'improvisation « *comme questionnement, comme interrogation de l'inconnu et de l'imprévisible, comme "désordre" et comme aventure sur quoi le créateur comme l'interprète refusent de tirer un plan.* »²¹² Parallèlement à la diffusion de son enseignement, il crée une compagnie de danseurs pour répéter de nouvelles pièces expérimentales. Selon Valerie Preston-Dunlop²¹³, les méthodes qu'il utilise pour créer ses chorégraphies sont comparables à celles du Judson Church Theater, quarante ans plus tard à New York, où la démarche créative reste plus importante que le produit fini, et où l'improvisation a une part importante. Entre autres, il met au point des stratégies d'improvisation sur des structures ou des thèmes donnés. La formation qu'il donne à ses disciples va dans le même sens, en développant chez eux la confiance dans la production spontanée de mouvements et dans la réaction aux mouvements des autres danseurs. Cela ne l'empêche pas de créer également des pièces selon des structures construites.

Il commence à obtenir une certaine notoriété en tant que créateur de danses choriques (*Bewegunschöre*²¹⁴), dans lesquelles les participants improvisent sur une gestuelle simple. En

²¹⁰ Le Dadaïsme ou Dada est un « *Mouvement intellectuel et artistique, d'essence subversive, qui apparaît à New York en même temps qu'il naît et reçoit son nom (choisi au hasard) à Zurich (en 1916), rayonne à travers l'Europe jusqu'en 1923 et exerce une influence décisive sur divers courants d'avant-garde.* » BREUILLE, Jean-Philippe (dir.), "DADA", dans *L'art du XX^e siècle, dictionnaire de peinture et de sculpture*, op. cit., p. 193.

²¹¹ LOUPPE, Laurence, "Improviser : un projet pour les temps présents", op. cit., p. 6.

²¹² *Id.*, p. 6.

²¹³ PRESTON-DUNLOP, Valerie, "Rudolf Laban, artiste / chercheur", op. cit., p. 14-15.

²¹⁴ « *Genre de danse de groupe développée par R. Laban dans l'Allemagne des années 20. Renouant avec une forme ancestrale d'expression par le mouvement, ces danses découlent de la démarche initiée par Laban à Ascona ainsi que son intérêt pour la danse "profane" (amateur) et le caractère social des danses traditionnelles.*

1929, pour les célébrations du Festival de Vienne, il conçoit et dirige l'un de ses plus grands spectacles pour amateurs *La Cavalcade des arts et métiers* avec plus de vingt mille participants. Aidé par ses collaborateurs, son activité de création et de recherche ne cesse de prendre de l'ampleur, et ses responsabilités de l'importance. Il publie des ouvrages de réflexion (*Le monde du danseur* en 1920 et *Gymnastique et danse* en 1926), établit à Würzburg (1926) puis à Berlin (1927), un Institut chorégraphique comprenant une école, deux compagnies de danse et une équipe de recherche, et ouvre de nombreuses écoles (pas moins de vingt-huit "écoles Laban" en Allemagne, en Tchécoslovaquie et en Suisse). Il crée des pièces inspirées du registre théâtral et reprend des œuvres du répertoire. Il est chorégraphe à Bayreuth pour le *Tannhauser* (1930-1931), prend la direction du Ballet de l'Opéra de Berlin de 1931 à 1934, et est directeur de la nouvelle *Deutsche Tanzbühne* (Scène de danse allemande) sous la tutelle du Ministère de la Propagande (1934). À ce poste, il est chargé de promouvoir la danse allemande à tous les niveaux (festivals, tournées, enseignement, développement de la danse amateur et professionnelle). Alors qu'il prépare les festivités en marge des Jeux Olympiques de 1936, n'ayant jamais eu sa carte au Parti Nazi, son contrat est annulé et se retrouve sans travail. Malade, il part pour Paris en 1937. L'année suivante, Kurt Jooss²¹⁵ l'accueille à Dartington Hall²¹⁶ en Angleterre. Là, il ne crée quasiment plus de chorégraphie, mais se consacre essentiellement à la recherche et à la formation de professeurs de danse et de danseurs. Il collabore également avec le milieu industriel pour améliorer la qualité des mouvements des ouvriers. Les derniers ouvrages qu'il publie sont *Effort*

Par la respiration commune, le toucher et l'entrelacement des bras, naît la mouvance organique du groupe, acte de communion qui va du particulier au général, tout en impliquant chaque être dans sa globalité. Participant à un "tout" qui le dépasse sans l'annihiler, chaque individu peut diriger la danse sans accaparer ce rôle de façon permanente. Basée sur l'improvisation et une gestuelle simple, cette danse est accessible à tous. Elle trouve dans les mouvements de réforme de la vie, les Wandervögel et les courants d'éducation physique un terreau propice à son développement. » GUILBERT, Laure, "BEWEGUNSCHOR", dans *Dictionnaire de la danse*, op. cit., p. 688.

²¹⁵ Kurt Jooss (1901-1979) rencontre Rudolf Laban en 1921 et devient son élève. Il l'assiste ensuite dans son école à Mannheim et Hambourg, tout en dansant au sein de la Tanzbühne, la compagnie de danse créée par Rudolf Laban. Il co-fonde l'École Folkwang d'Essen en 1927, puis le Folkwang Tanztheater Studio un an plus tard. Avec *La Table verte*, il remporte le Concours International de danse de Paris et obtient une reconnaissance internationale. En 1933, les nazis arrivant au pouvoir, on lui demande de se séparer de ses collaborateurs juifs. Il quitte alors l'Allemagne avec sa compagnie (les Ballets Jooss) et s'installe à Dartington Hall en Grande-Bretagne. Après la guerre, il revient en Allemagne, reprend la direction du département de danse de l'École Folkwang et forme le Folkwangballett avec ses élèves de dernières années.

²¹⁶ Le Dartington Hall Trust est une fondation créée par Dorothy et Leonard Elmhurst pour aider la communauté rurale dans son développement économique. Kurt Jooss y est accueilli avec sa compagnie dans les années trente. Mais ce n'est qu'en 1961, que se structure en son sein une école d'enseignement des arts du spectacle, le Dartington College of Arts.

(1947), *The Mastery of Movement on the Stage* (1950) et *Principles of dance and movement notation* (1956)²¹⁷.

L'apport de Rudolf Laban à la danse et à la compréhension du mouvement a été considérable. Il souhaitait mettre au point une philosophie de la danse « dont le but n'aurait pas été uniquement de placer cette discipline au même niveau que les autres arts, mais de l'insérer dans la compréhension que l'homme peut avoir de l'univers et de sa propre existence. »²¹⁸ Il se passionna pour les philosophes grecs et leur étude lui permis de clarifier ses idées et développer de nouvelles recherches : « Il vit dans le mot grec choréosophie le terme le plus satisfaisant pour nommer la connaissance et la sagesse du mouvement avec ses différentes branches : la chorégraphie ou l'étude de l'écriture du mouvement ; la choréologie ou l'étude de la grammaire et de la syntaxe du langage des mouvements ; la choreutique ou l'étude pratique des formes variées de mouvements harmoniques. »²¹⁹ Son génie aura été avant tout de considérer le corps en mouvement, et non un corps immobile sur lequel viendraient se greffer des mouvements. Et c'est à partir de cette considération-là, qu'il va dans un premier temps, dégager les quatre facteurs constitutifs du mouvement : le poids, l'espace, le temps et le flux²²⁰, dont l'interrelation détermine les rythmes du mouvement.

« Les explications rationnelles des mouvements du corps humain insistent sur le fait qu'il est assujéti aux lois physiques du mouvement. Le poids du corps suit les lois de la gravité. Le squelette du corps peut être comparé à un système de leviers grâce auxquels les directions et distances dans l'espace sont respectivement suivies et parcourues. Ces leviers sont mis en mouvement par les nerfs et les muscles qui fournissent la force nécessaire pour dominer le poids des parties déplacées. Le flux du mouvement est contrôlé par les centres nerveux réagissant aux stimuli externes et internes. Les mouvements prennent une quantité de temps, qui peut être exactement mesurée. La force motrice du mouvement est l'énergie produite par un processus de combustion dans les organes du corps. Le combustible consommé dans ce processus est la

²¹⁷ LAUNAY, Isabelle, *À la recherche d'une danse moderne. Rudolf Laban – Mary Wigman*, op. cit., p. 16.

²¹⁸ HODGSON, John, PRESTON-DUNLOP, Valerie, *Introduction à l'œuvre de Rudolf Laban*, trad. P. Lorrain, Arles, Actes Sud, 1991, (*Rudolf Laban : an Introduction to his Work and Influence*, Devon, Northcote House Publishers Ltd, 1990), p. 19-20.

²¹⁹ *Id.*, p. 29.

²²⁰ LOUPPE, Laurence, *Poétique de la danse contemporaine*, op. cit., p. 95.

*nourriture. Il n'y a aucun doute quant à l'aspect purement physique de la production d'énergie et de sa transformation en mouvement. »*²²¹

Il analysa également l'orientation spatiale du corps en mouvement. Dans un but de clarification et pour donner un cadre de référence, il appela *kinesphère*²²² l'espace d'évolution de l'individu et chercha à en établir une sorte de carte. Des formes géométriques, l'octaèdre (solide à huit faces), l'icosaèdre (solide à vingt faces), le cube, lui permirent d'identifier les modèles de mouvement utilisés aussi bien dans la danse que dans les activités quotidiennes, et de mettre en évidence les "empreintes de mouvement", c'est-à-dire les routes que suit le corps dans son environnement²²³. À partir de cette étude, il composa des "gammes" de mouvements explorant les différents trajets du corps dans l'espace. Ainsi Rudolf Laban apporte cette notion essentielle à la danse moderne qui est de considérer le mouvement comme étant constitué par le trajet entre différents points de l'espace, contrairement à la danse classique où il est vu comme une succession de poses : « *La conception de l'espace comme lieu d'apparition des transformations peut être utile ici. Cependant, nous ne devons pas considérer ce lieu simplement comme un espace vide, séparé du mouvement, ni regarder le mouvement simplement comme un événement occasionnel, car le mouvement est un flux continu au sein de lui-même, ceci est l'aspect fondamental de l'espace. L'espace est le trait caché du mouvement et le mouvement est un aspect visible de l'espace.* »²²⁴

Parallèlement à ses recherches sur l'analyse du mouvement, Rudolf Laban s'est intéressé à l'enseignement de la danse. Dès 1938, année où il arrive en Angleterre, il précise ses idées et forme un certain nombre de pédagogues. En 1948, il publie *Modern Educational Dance* (La

²²¹ LABAN, Rudolf, *La maîtrise du mouvement*, trad. J. Challet-Hass et M. Bastien, Arles, Actes Sud, 1994, (*The Mastery of Movement*, Plymouth, Northcote House, 1988), p. 46-47.

²²² « *Que le corps se tienne immobile ou qu'il se meuve, il occupe l'espace et l'espace l'environne. Nous devons opérer la distinction entre l'espace général et l'espace que le corps peut atteindre. Pour distinguer ce dernier de l'espace général, nous l'appellerons l'espace personnel ou la "kinesphère". La kinesphère est la sphère autour du corps dont la périphérie peut être atteinte par les membres aisément allongés sans que le corps sur un seul pied ne se déplace du point de support. Nous appellerons ce point de support "la position de référence". Nous pouvons dessiner les limites de cette sphère imaginaire avec nos pieds aussi bien qu'avec nos mains. De cette façon, toute partie de la kinesphère peut être atteinte. Au-delà de la kinesphère s'étend le reste de l'espace, qui peut être approché uniquement en quittant la position de référence. Quand nous bougeons en dehors des limites de notre kinesphère initiale, nous créons une nouvelle position de référence et nous transportons la kinesphère à un autre endroit.* » LABAN, Rudolf, "Espace dynamique", trad. E. Schwartz-Rémy, *Nouvelles de danse*, n°51, Bruxelles, Contredanse, 2003, p. 82.

²²³ HODGSON, John, PRESTON-DUNLOP, Valerie, *Introduction à l'œuvre de Rudolf Laban*, op. cit., p. 31.

²²⁴ LABAN, Rudolf, "Espace dynamique", op. cit., p. 76.

Danse moderne éducative), ouvrage dans lequel chaque enseignant peut y trouver des suggestions, des pistes de recherche ou d'exploration. Aucune technique n'y est enseignée, aucun esthétisme n'est en jeu, aucune recette n'est proposée. Par contre, l'ouvrage permet au pédagogue d'expérimenter de nombreuses voies pour éveiller et développer la créativité de chacun. Rudolf Laban pense que l'enseignement de la danse dans le système scolaire doit répondre à trois tâches : faire comprendre aux enfants les principes gouvernant le mouvement, préserver la spontanéité du mouvement et encourager l'expression artistique grâce à l'art du mouvement²²⁵. C'est avec la pratique de la "danse libre" que ces buts peuvent être atteints : « *Dans la technique de la danse libre, qui n'a pas de style préconçu ni imposé, tout l'éventail des éléments de mouvement est expérimenté et pratiqué. De la combinaison spontanée de ces éléments émerge un nombre quasi illimité de variétés de pas et de gestes, qui sont mises à la disposition des danseurs.* »²²⁶ À la place d'enchaînements d'exercices standardisés, il propose aux professeurs de danse des thèmes de base du mouvement, que ces derniers peuvent adapter et faire varier en fonction de leurs élèves. Par exemple, un thème concerne "la prise de conscience du corps", un autre de "la prise de conscience de l'espace", un troisième de "l'adaptation aux partenaires"²²⁷. Lors de l'étude de ces thèmes, « *Les enfants devront inventer leurs danses librement comme une activité créative tout à fait similaire à celle mise en avant par l'éducation artistique moderne.* »²²⁸

La pratique de l'improvisation est donc très présente tout au long du parcours de Rudolf Laban : lors des expérimentations conduites à Ascona, avec les *Bewegunschöre* où l'imprévu reste non codifié, à l'intérieur des chorégraphies qu'il crée pour sa compagnie où des stratégies d'improvisation sont mises en place, dans l'idée même de "danse libre", enfin dans le cadre de l'enseignement où il cherche à développer la créativité de l'élève plus qu'à enseigner une technique de danse précise. Rudolf Laban a tout au long de sa carrière cherché de nouvelles pistes d'exploration et de compréhension du mouvement, et expérimenté différentes modalités de représentation de la danse. L'improvisation est donc pour lui autant un outil de recherche pour inventer une nouvelle danse et comprendre le mouvement, qu'un moyen pédagogique, ou encore un procédé utilisé au cours de spectacles.

²²⁵ LABAN, Rudolf, *La Danse moderne éducative*, trad. J. Challet-Haas et J. Challet, Bruxelles, Editions Complexe, Centre national de la danse, 2003, (*Modern Educational Dance*, Londres, Macdonald & Evans Ltd, 1963), p. 28.

²²⁶ *Id.*, p. 44.

²²⁷ *Ibid.*, p. 47-49.

²²⁸ *Ibid.*, p. 47.

III – L’ATELIER D’IMPROVISATION COMME OUTIL À LA FORMATION DU DANSEUR

L'improvisation a une place essentielle et incontournable dans la démarche des artistes à l'origine de la danse moderne : « *Cette danse si totalement révolutionnaire en son essence même – car jamais auparavant dans l'histoire du monde, l'individu ne s'était-il placé devant la multitude et dit avec son corps, lui-même sujet et objet de son propre discours. Jamais n'avait-il, locuteur, tenté de proférer sa singularité en dehors d'un langage convenu, complètement façonné par les coutumes et codes en usage qu'avait été la danse jusque-là.* »²²⁹ Mais c'est surtout avec le courant allemand de la danse moderne que l'improvisation va devenir pratique courante dans le cadre de l'«atelier» ou «workshop». C'est là que l'élève danseur accumule les expériences, fait des découvertes, s'initie à la composition et s'entraîne à la créativité. Mary Wigman et Alwin Nikolais sont les représentants les plus importants de ce courant, et tous deux conçoivent l'improvisation comme un cheminement artistique inhérent à leur propre style et comme faisant partie du bagage à transmettre au danseur en formation.

1) MARY WIGMAN, DANSEUSE DU PRÉSENT

Mary Wigman (1886-1973) est née à Hanovre d'une famille de commerçants aisés. Elle commence sa formation artistique en étudiant la musique et le chant. Elle rompt avec sa famille pour aller suivre à l'Institut Jaques-Dalcroze à Hellerau²³⁰ une formation de rythmicienne. Elle y découvre la gymnastique rythmique, le solfège et le chant, la danse classique et les improvisations structurées. Son diplôme en poche (1913) et peu satisfaite d'un enseignement trop rigide, elle se rend à Ascona, où elle est introduite par son ami Emil Nolde. Elle devient rapidement l'assistante de Rudolf Laban et travaille avec lui durant sept années (1913-1919). Grâce à lui, elle découvre «*un monde qu'[elle] avait rêvé, ne sachant pas encore que c'était la danse qu'[elle] recherchait.*»²³¹ Dans ce cadre, les «expériences de danse» auxquelles elle

²²⁹ ROBINSON, Jacqueline, *Une certaine idée de la danse, réflexions au fil des jours, op. cit.*, p. 67.

²³⁰ La Cité-jardin d'Hellerau a été fondée en 1910, près de Dresde, sous l'impulsion de l'industriel Karl Schmidt et du mécène Wolf Dohm. Elle fait partie de ces lieux utopiques comme Ascona qui se sont développés au début du XX^e siècle en Europe. Elle doit sa renommée à l'Institut conçu pour Émile Jaques-Dalcroze qui assurait la formation artistique des ouvriers. De nombreux artistes et personnalités de l'époque viennent y séjourner, parmi lesquels Max Reinhardt, Serge de Diaghilev, Vaslav Nijinski, Paul Claudel, Emil Nolde.

²³¹ Cité par LAUNAY, Isabelle, *À la recherche d'une danse moderne. Rudolf Laban – Mary Wigman, op. cit.*, p. 175.

participe sont autant des moments de travail intenses que des moments de liberté où l'improvisation a toute sa place : “*Nous bougions, sautions, courions, improvisions, et faisons nos premiers soli et sketches en groupe. Laban nous montrait aussi comment dessiner, faire des costumes. [...] La danse était là en nous, avec nous, autour de nous, douce et cruelle, belle et méchante.*”²³² À la même époque, elle se lie avec quelques personnalités dadaïstes, notamment Hans Arp, et danse au Café des Banques, première formule du Cabaret Voltaire. Sa carrière de danseuse-chorégraphe ne commence véritablement qu'avec la création de ses premiers solos : *Danses extatiques* et *Danses hongroises* en 1919, puis *Danses de la nuit* en 1920. C'est à partir “d'improvisations sans but” qu'elle crée ses solos, lui permettant ainsi de chercher une autre motricité, une autre corporéité dansante. Elle se place dans un état d'écoute de son rythme intérieur ce qui permet à la danse de produire sa propre musicalité²³³. Grâce à sa notoriété qui commence dès les années 20, la jeunesse se passionne peu à peu pour l'Ausdruckstanz²³⁴ et la Tanzgymnastik. Elle ouvre sa première école à Dresde, puis dans de nombreuses autres villes d'Allemagne. Plus de mille cinq cent élèves sont inscrits dans les écoles “Wigman”. Hanya Holm, Harald Kreutzberg et Gret Palucca font partie de ses premiers élèves, ainsi que de sa compagnie, et connaîtront par la suite la célébrité. Mary Wigman mène de front l'enseignement et le travail de la scène. En 1930, elle crée *Totenmal* (Monument aux morts), une chorégraphie chorale pour 50 danseurs et acteurs. Elle tourne dans toute l'Europe et aux Etats-Unis (à trois reprises de 1930 à 1933), où Hanya Holm reste pour y ouvrir une école “Wigman”. Comme Rudolf Laban, elle obtient un statut d'artiste quasi-officiel et participe au développement de la danse en Allemagne. Elle chorégraphie *Totenklage* (Plainte funèbre) pour les Jeux Olympiques de Berlin en 1936, mais peu à peu une méfiance réciproque s'installe entre elle et le régime nazi. Elle danse ses derniers solos en 1942 (à cinquante-six ans), et s'établit à Leipzig où elle enseigne

²³² Cité par LAUNAY, Isabelle, *À la recherche d'une danse moderne. Rudolf Laban – Mary Wigman*, op. cit., p. 176.

²³³ LAUNAY, Isabelle, op. cit. p. 177.

²³⁴ « *Courant stylistique qui se développe en Allemagne et en Europe centrale au début du XX^e s. et connaît son apogée dans l'entre-deux-guerres.*

*Originellement appelé “danse d'expression”, il renouvelle les conceptions du corps et du mouvement et constitue un réservoir déterminant pour le développement de la danse contemporaine. Il germe dans le contexte de la crise de civilisation qui touche les pays de langue allemande et qui affecte tous les domaines de la société. (...) l'Ausdruckstanz qui s'imposera au lendemain de la première guerre mondiale dans la splendeur des derniers feux de l'expressionnisme : une danse de la nécessité intérieure, où le danseur, libéré de la tradition naturaliste, redevient créateur à part entière ; une danse humaine, qui fait du rythme organique le signe du lien retrouvé avec le cosmos, une danse ouverte à l'inconnu, qui fait de l'improvisation le mode de construction d'un nouveau rapport au monde et d'un imaginaire en devenir ; enfin une danse qui s'impose dans son autonomie esthétique et qui se place à égalité avec les autres arts. » GUILBERT, Laure, IGLESIAS-BREUKER, Marilén, “AUSDRUCKSTANZ”, dans *Dictionnaire de la danse*, op. cit., p. 679.*

au Conservatoire de la ville. Après la guerre, elle déménage pour Berlin-Ouest et y ouvre une école qui attire à nouveau des danseurs du monde entier. Elle y enseigne durant une vingtaine d'années jusqu'à l'âge de quatre-vingt ans, tout en composant des œuvres majeures tels *Orphée et Eurydice* (1947, 1961), *Carmina Burana* (1955), *le Sacre du printemps* (1957), *Alceste* (1958). Elle publie son ouvrage *Le langage de la danse* en 1963 où elle explique la genèse de certaines de ses œuvres et sa vision de la pédagogie de la danse (*Lettre à un jeune danseur*).

Mary Wigman est considérée comme une des grandes artistes de l'art moderne qui a donné « *sa véritable dimension à la "danse libre" en tant qu'art de la scène et expression de l'individu, dimension qu'elle place si haut qu'elle parle de "danse absolue".* »²³⁵ Tout comme Rudolf Laban, elle n'a jamais séparé la création artistique de la pédagogie. Elle n'a jamais cessé d'enseigner, y compris aux amateurs, bien que privilégiant les futurs danseurs professionnels, et plus spécifiquement encore les futures danseuses (ses compagnies seront la plupart du temps composées essentiellement de femmes). Comparativement à son aîné "touche-à-tout", elle s'est plus intéressée au développement de sa production chorégraphique sur les scènes théâtrales, et de ce fait a produit plus du double d'œuvres que ce dernier. Peu intéressée par la notation du mouvement, sa recherche artistique s'est surtout orientée vers l'élaboration d'une technique corporelle où l'improvisation et la composition y ont une place prépondérante²³⁶ :

« Savoir répondre à une image ou à un concept par la production d'un mouvement ou d'une combinatoire appropriée constitue pour Mary Wigman un chemin pédagogique indispensable ; c'est pourquoi le cours d'improvisation intégré à la formation du danseur fait étroitement partie de la pédagogie de la Ausdruckstanz. Il mène de la préparation corporelle (classe technique) à l'acte créatif (la composition). "De l'un à l'autre expliquait Karin Waehner"²³⁷, un thème spécifique était traité : ouverture-fermeture, parcours dans l'espace (en insistant sur les courbes, les cercles, les huit) où le corps s'adapte aux tracés ronds, et parcours

²³⁵ ROBINSON, Jacqueline, "WIGMAN Mary", dans *Dictionnaire de la danse*, op. cit., p. 447-448.

²³⁶ LAUNAY, Isabelle, *À la recherche d'une danse moderne. Rudolf Laban – Mary Wigman*, op. cit., p. 20-21.

²³⁷ Karin Waehner (1926-1999) a étudié la danse avec Mary Wigman à Leipzig de 1946 à 1949 et a participé à certains de ses spectacles. Elle s'installe en France en 1953 et danse avec Jean Serry, Jacqueline Robinson, Jerome Andrews et Dominique Dupuy. Elle fonde sa compagnie les Ballets contemporains Karin Waehner en 1959. Parallèlement à son activité créatrice, elle enseigne et forme nombre de chorégraphes français.

linéaires (la grande diagonale, le carré, le zig-zag, le rectangle) où le corps répond qualitativement au tracé parcouru...” »²³⁸

L’“atelier d’improvisation”, repris par tous les chorégraphes et pédagogues de la lignée allemande, est le lieu où les danseurs pratiquent l’improvisation suivant diverses modalités, afin de développer leur créativité et de les amener à composer : « *Pour ma part, je considère l’improvisation comme essentielle, parce qu’elle offre aux danseurs une liberté totale. Ils dansent sans retenue, sans calcul et se livrent souvent au-delà de leur propre conscience.* » nous dit Karin Waehner²³⁹. Jacqueline Robinson qui a également travaillé avec Mary Wigman alors qu’elle était à Berlin explique que « *L’atelier (workshop) est un moment où l’élève est censé accumuler des expériences, emmagasiner des “vécus”, faire des découvertes à partir de certaines propositions techniques, formelles, poétiques, selon certaines règles du jeu permettant l’évaluation. L’atelier serait un entraînement à la créativité.* »²⁴⁰ Mary Wigman conçoit la “technique” (“Technik”) de l’improvisation comme « *une méthode d’expérimentation et de structuration du mouvement* »²⁴¹.

« *Blanche Evans (élève d’Hanya Holm à partir de 1934) raconte ainsi un cours axé sur la chute : Hanya Holm, après avoir montré différentes façons de chuter, laissait ses élèves découvrir seuls d’autres modalités du mouvement : passivement, activement, brusquement, en marchant, etc. Ces efforts conduisaient les élèves jusqu’à une sorte “d’hypnose kinesthésique (...) et [leur révélaient] des possibilités dynamiques [qu’ils] n’avaient jamais rêvées”. “J’avais déjà vu plusieurs démonstrations de Graham et chaque année les filles répétaient les mêmes six chutes, ces formes que l’on appelle maintenant les chutes Graham”. Aussi est-ce la diversité de toutes les modalités du mouvement, au-delà d’une référence au modèle corporel du maître, qui caractérisent cet apprentissage.* »²⁴² L’apprentissage, dans le cadre du cours, ne se fait donc pas par l’apprentissage d’un répertoire de formes mais par l’exploration, l’expérimentation, l’écoute de ses propres sensations : « *Être disponible à l’événement intérieur, être capable de le percevoir afin d’être conduit et contaminé par lui sans toutes les tensions parasites, c’est donc réveiller, puis découvrir sa mémoire corporelle (...)* »²⁴³. Cette disponibilité, cette écoute, cette présence à

²³⁸ LOUPPE, Laurence, “Improviser : un projet pour les temps présents”, *op. cit.*, p. 6.

²³⁹ *Id.*, p. 4.

²⁴⁰ ROBINSON, Jacqueline, *Une certaine idée de la danse, réflexions au fil des jours*, *op. cit.*, p. 71-72.

²⁴¹ LAUNAY, Isabelle, *À la recherche d’une danse moderne. Rudolf Laban – Mary Wigman*, *op. cit.*, p. 192.

²⁴² *Id.*, p. 192.

²⁴³ *Ibid.*, p. 193-194.

l'instant est liée également à la conception que se fait Mary Wigman de la "nouvelle danse" qu'elle baptise "danse moderne" en opposition à la danse classique. Dans l'expression "danse moderne", il y a chez elle la volonté d'écarter toute forme du passé, la volonté d'affirmation de soi au présent : « *J'ai toujours été fanatique du présent, amoureuse de l'instant.* »²⁴⁴ L'instant présent, c'est ce qui arrive dans l'ici et maintenant, avec tout ce qui peut apparaître comme nouveau, inattendu, inconnu : « *Le danseur contemporain dit "oui" aux présents qu'il traverse. Ils ont la capacité d'accueillir ce qu'ils ont d'unique, il en a le courage et prend même le risque de s'aveugler sur la nature de ce contemporain.* »²⁴⁵

L'improvisation est donc pour Mary Wigman un outil indispensable dans le cadre de la formation du danseur dans la mesure où elle permet la créativité, l'expression personnelle et une grande liberté donnant la possibilité d'aller au-delà de ses propres limites. Elle fait partie de la technique du danseur, lui permettant de développer son écoute et sa sensibilité. Elle est un moyen pour inventer une danse actuelle, appartenant au présent.

2) ALWIN NIKOLAÏS : L'IMPROVISATION COMME "THEORY"

Pianiste, percussionniste, marionnettiste et accompagnateurs de films muets, Alwin Nikolaïs (1912-1993) découvre la danse en accompagnant des cours. Après la seconde guerre mondiale, il suit l'enseignement d'Hanya Holm, danseuse allemande, élève de Rudolf Laban et de Mary Wigman. Il développe ensuite sa propre technique et sa méthode de travail liant la danse, la pédagogie et la chorégraphie, qu'il enseigne pendant près de cinquante ans à New-York. Son enseignement riche et complet, est également transmis en France à de nombreux chorégraphes et danseurs, grâce tout d'abord à Susan Buirge qui s'installe à Paris en 1970, puis à Carolyn Carlson qui ouvre un cours à la rotonde de l'Opéra de Paris, et enfin grâce à Alwin Nikolaïs lui-même qui devient le premier directeur du Centre National de Danse Contemporaine d'Angers (de 1978 à 1981).

Alwin Nikolaïs s'inscrit dans la lignée de la danse allemande où l'improvisation a une place importante dans la formation du danseur et dans le processus créatif. Dans les écoles qu'il

²⁴⁴ WIGMAN, Mary, *Le langage de la danse*, Paris, Chiron, 1990, p. 13.

²⁴⁵ LAUNAY, Isabelle, *À la recherche d'une danse moderne. Rudolf Laban – Mary Wigman*, op. cit., p. 156.

dirige²⁴⁶, l'enseignement comprend cours techniques, improvisation, composition, choroscript²⁴⁷, pédagogie et percussions. Le cours d'improvisation, appelé "theory" permet « (d')aborder le mouvement pour mieux le comprendre »²⁴⁸. Définissant la danse comme « l'art du mouvement, d'un mouvement qui n'a d'autre objet que lui-même »²⁴⁹, il cherche à former des danseurs experts du mouvement : « "Bon, voici mes danseurs. Comment faire pour qu'ils deviennent des experts du mouvement ?" Ils vont devoir développer une sensibilité aiguë vis-à-vis des composantes du mouvement, comme le ferait le peintre pour la couleur et le musicien pour le son. Quel est le rôle du professeur ? Il guide, il fait explorer ces composantes du mouvement. Quelles sont-elles ? En gros, elles se ramènent à quatre données fondamentales : l'espace, la forme, le temps et le motion. »²⁵⁰ L'espace, c'est à la fois l'espace extérieur avec les différentes données spatiales (place, orientation, haut et bas, devant et derrière, etc.), et l'espace intérieur avec ses relations diverses aux articulations. En ce qui concerne le temps, de multiples aspects sont également à prendre en compte : temps mécanique, temps corporel, temps poétique et durée. La forme correspond à la plasticité, à la mise en volume du corps et des parties du corps. Quant au motion, cela correspond au flux d'énergie qui circule entre plusieurs points, avec ses différents types, ses qualités et ses modalités²⁵¹ : « Dès que le motion entre en jeu, d'autres mystères apparaissent. Par exemple, le mystère de la gravité, de l'élan, de la force centrifuge ou centripète. Et puis, bien sûr, il y a l'aérodynamique et la friction. Tout cela est du motion. »²⁵² Laurence Louppe explique que dans le concept de motion est réuni le geste conscient et la conscience du geste : « Le "motion" est le geste conscient, mais avant tout la conscience du geste. La conscience du "trajet", de tous nos trajets, qu'ils parcourent la totalité du corps ou les phalanges d'un doigt, que ces trajets soient visibles ou invisibles. Le "motion" porte sur le mouvement en tant que traversée de sa propre expérience. Il y a "danse" quand cette expérience de l'être-en-

²⁴⁶ À partir de 1948, au sein du Henry Street Playhouse, puis en 1969 au Dance Lab. Ces deux écoles se situent à New-York.

²⁴⁷ Le choroscript est un système pour noter la danse, inventé dès 1942 par Alwin Nikolaïs, lié à sa démarche artistique personnelle.

²⁴⁸ LAWTON, Marc, "Alwin Nikolaïs, le creuset", dans *Nouvelles de Danse*, n° 22, Bruxelles, Contredanse, Hiver 1995, p. 35.

²⁴⁹ NIKOLAÏS, Alwin, "Nikolaïs et la composition", trad. Marc Lawton, dans *Nouvelles de danse, La Composition*, n°36-37, Bruxelles, Contredanse, automne-hiver 1998, p. 68.

²⁵⁰ *Id.*, p. 68.

²⁵¹ BUIRGE, Susan, "La composition : un long voyage vers l'inconnu", dans *Nouvelles de danse, La Composition*, n°36-37, Bruxelles, Contredanse, automne-hiver 1998, p. 79.

²⁵² NIKOLAÏS, Alwin, *op. cit.*, p. 68-71.

*mouvement, les qualités, les modes de sa déclinaison du “motion” l’emportent sur tous les autres paramètres, soit de l’action, soit de la création artistique. »*²⁵³

Lors d’improvisations en duo, en petit groupe, plus rarement en solo, l’élève n’apprend pas de l’enseignant comme dans le cours technique, mais de ses propres ressources, développant sa spontanéité, son intuition, l’écoute des autres, tout en restant au service du thème proposé²⁵⁴ (Susan Buirge préfère le terme de “sujet” à celui de “thème”²⁵⁵, sans doute pour faire la différence avec l’utilisation de ce mot qui en est faite en musique²⁵⁶). Durant ce travail, sont évacués « *les maniérismes, les tics, les gestes trop symboliques, l’interprétation trop égocentrique, dramatique ou “mystique”. Motion, not emotion.* »²⁵⁷ Il s’agit aussi pour le danseur d’être lisible, ce qui est pour Alwin Nikolaïs la clé de la beauté, « *une qualité qui permet au beau de pénétrer dans l’œil de l’observateur* »²⁵⁸. Sans qu’elle ait à devenir littérale, la danse est une forme de communication à laquelle incombe une responsabilité. Avec l’improvisation, l’élève développe sa créativité, « *explore des terrains inconnus, renouvelle sa gestuelle et surtout apprend à sentir, à voir.* »²⁵⁹ C’est dans ce cadre que l’on recherche le “geste unique” qui est « *un geste aussi imprévisible que totalement nécessaire, qu’aucune forme préalable ne saurait cerner, et qui dort dans l’imaginaire du corps jusqu’à ce que la puissance du travail de la danse n’en révèle l’émergence soudaine.* »²⁶⁰ C’est ce geste qui distingue le véritable artiste du novice.

L’improvisation est également l’étape nécessaire qui conduit à la composition : « *après l’instantané, le temps de la construction, avec un avant, un pendant, un après. Aucune recette ni modèle ne sont donnés, mais comme tout artiste en recherche, les étapes s’imposent d’elles-mêmes : explorer, choisir, jeter, explorer encore, organiser, mémoriser, peaufiner, montrer.* »²⁶¹ C’est par la pratique quotidienne du travail technique et de l’improvisation que l’étudiant développe sa capacité à composer. L’improvisation reste donc « *un mode d’investigation dans le cours de théorie. Avec cette ouverture sur le possible. Avec la conscience que chaque*

²⁵³ LOUPPE, Laurence, *Poétique de la danse contemporaine*, op. cit., p. 125.

²⁵⁴ LAWTON, Marc, “Alwin Nikolaïs, le creuset”, op. cit., p. 35.

²⁵⁵ BUIRGE, Susan, “La composition : un long voyage vers l’inconnu”, op. cit., p. 79.

²⁵⁶ En musique, le thème correspond au « *dessin mélodique qui constitue le sujet d’une composition musicale et qui est l’objet de variations.* » (*Le Petit Robert*, CD-Rom 2004, op. cit..)

²⁵⁷ LAWTON, Marc, op. cit., p. 35.

²⁵⁸ NIKOLAÏS, Alwin, “Nikolaïs et la composition”, op. cit., p. 71.

²⁵⁹ LAWTON, Marc, op. cit., p. 35-36.

²⁶⁰ LOUPPE, Laurence, op. cit., p. 125.

²⁶¹ LAWTON, Marc, op. cit., p. 36.

*proposition, chaque moment a son identité irremplaçable, sa nécessité, son urgence. Que rien ne se répète, et que la semaine prochaine un processus identique ne marchera pas. Qu'il faut chaque fois tout retrouver, tout ressaisir à la source. »*²⁶²

L'improvisation est avec Alwin Nikolais une méthode de formation du danseur et n'est donc pas destinée à la représentation. C'est par contre avec le cours de composition que l'étudiant s'exerce à la chorégraphie : « *Le cours de composition était long, dur, complexe. Là aussi, on faisait, on jetait. On fait, on jette, et surtout on regarde. On est dans un laboratoire, un lieu d'apprentissage. L'apprentissage du "comment je vais travailler moi-même avec mon corps". Et c'est aussi l'apprentissage et du regard et par le regard. Il y a des échanges. Il faut parler, s'exprimer avec une précision unique du mot qui permet d'identifier une spécificité.* »²⁶³

J'ai personnellement étudié la composition chorégraphique avec Susan Buirge lors d'ateliers qu'elle dirigeait à la Fondation Royaumont²⁶⁴. Ayant passé sept années auprès d'Alwin Nikolais, comme élève, puis comme danseuse et enseignante, elle s'inscrit dans cette grande lignée de la modernité héritée de Rudolf Laban, Mary Wigman et Hanya Holm. Lors de ces ateliers, la matinée était divisée en deux moments. Nous commençons avec un cours technique qui se finissait par une variation²⁶⁵ axée sur l'étude d'un élément de langage spécifique. Dans les ateliers de composition, Susan Buirge enseigne des outils et des techniques pour construire une chorégraphie, et plus particulièrement ce qui la structure. Les "éléments de langage" correspondent à ce que fait le danseur quand il danse. Elle en distingue cinq, les actions, les gestes, les signes, les figures géométriques et les moteurs internes : « *Un élément peut être complet en soi et réalisé un par un, l'un après l'autre. Aussi peut-il y avoir plusieurs éléments superposés simultanément, ce qui amène des données relativement complexes et demande une haute technicité de la part du danseur.* »²⁶⁶ Dans le second temps de la matinée, pour approfondir l'étude de l'élément abordé durant la variation et surtout pour faire l'expérience de la

²⁶² BUIRGE, Susan, "La composition : un long voyage vers l'inconnu", *op. cit.*, p. 80.

²⁶³ *Id.*, p. 80.

²⁶⁴ En 1995 et 1997. Chaque atelier durait trois semaines, avait lieu en résidentiel à l'Abbaye de Royaumont (Val d'Oise) et réunissait une douzaine de chorégraphes. Susan Buirge a dirigé le Centre de recherche et de composition chorégraphique de la Fondation Royaumont jusqu'en 2007.

²⁶⁵ Dans un cours de danse, une variation est une petite phrase chorégraphique, un enchaînement de mouvements dansés qui peut se répéter en boucle, et que les élèves réalisent généralement en traversant le studio.

²⁶⁶ BUIRGE, Susan, "La chorégraphie : bâtir l'éphémère...", dans *L'habiter dans sa poésie première*, Colloque du 1^{er} au 8 septembre 2006, Cerisy-la-Salle.

composition, un travail d'improvisation était proposé. Je donne ici l'exemple d'une improvisation faite en utilisant l'élément de langage "action". Cinq danseurs sont sollicités pour danser et se placer dans l'espace de la scène. Ils ne peuvent durant l'improvisation qu'effectuer trois actions : marcher, courir et rester debout à l'arrêt. Une consigne supplémentaire est donnée : au moins un danseur doit rester debout à l'arrêt. Il peut donc y en avoir un, deux, voire plus sans que ce soient obligatoirement les mêmes. À la fin de l'improvisation, un temps d'échange a lieu, durant lequel chacun est invité à analyser ce qui s'est déroulé et comprendre ce qui a pu être mis en jeu. Comprendre notamment comment ce qui a été présenté peut faire un tout ? Et quel tout ? Voir comment les danseurs ont été en relation les uns avec les autres au service d'une chorégraphie collective ? S'ils ont agi en étant "en réaction" aux propositions du groupe – on se place alors dans une réaction individuelle – ou bien "en rapport" avec les autres danseurs – dans ce cas, on se positionne dans une globalité. L'improvisation est donc à la fois le moment où l'on expérimente notre propre manière d'utiliser tel ou tel élément de langage, mais elle permet également de s'exercer à la composition à partir de différents outils. Pour Susan Buirge, le cours de composition est essentiel au danseur comme au chorégraphe éventuel car « *c'est là qu'on peut faire l'expérience de l'émergence du grain poétique. C'est le lieu de l'investigation du possible, c'est le lieu de l'ouverture aux autres arts, à la pensée, au savoir. Le cours de composition est le seul lieu pour trouver les outils véritables, qui ne se ressource pas uniquement aux effets.* »²⁶⁷

Dans le cadre de ces ateliers, l'improvisation est donc un outil pour apprendre, pour s'essayer à la composition, pour partager une réflexion, pour s'exercer le regard, pour devenir en fin de compte un danseur ou un chorégraphe plus expérimenté. Susan Buirge reste dans son enseignement fidèle à ce qu'elle a reçu d'Alwin Nikolaïs, et notamment dans sa façon d'utiliser l'improvisation comme outil pédagogique. Mais ce qu'elle apporte de nouveau, c'est la matière sur laquelle travaille le danseur, à savoir ce qu'elle définit comme étant les éléments de langage de la danse.

IV – L'IMPROVISATION ET LES PRATIQUES INSTANTANÉES EN SPECTACLE

C'est aux Etats-Unis, que se développe à partir des années 1960, un grand courant artistique qui va permettre le développement de formes spectaculaires s'appuyant sur

²⁶⁷ BUIRGE, Susan, "La composition : un long voyage vers l'inconnu", *op. cit.*, p. 82.

l'improvisation. Ce courant va entraîner dans son sillage aussi bien des danseurs que des musiciens ou des plasticiens. Pour ce qui est de la danse, les pionniers de ce mouvement avant-gardiste sont Anna Halprin, Robert Ellis Dunn et Simone Forti. Ils mettent en place « *des dispositifs, des cadres (tâches, constructions, structures aléatoires, etc...) non pas en vue de prescrire des gestes ou des actions pré-déterminées, mais en vue de générer des mouvements ou des actions imprévisibles. Cette notion de "situation" (et non de prescription gestuelle détaillée) deviendra paradigmatique dans le développement des arts visuels des années 70, en particulier dans le contexte du body art, des actions, des performances.* »²⁶⁸ Ce mouvement va ensuite se développer à New York au Judson Dance Theater avec Yvonne Rainer, Steve Paxton, David Gordon, Robert Morris, Trisha Brown, Robert Rauschenberg, etc... Le terme de *post modern dance* est utilisé la première fois par Yvonne Rainer en 1962 pour qualifier ce courant chorégraphique. Elle l'emploie dans son sens purement chronologique, c'est-à-dire ce qui vient après la *modern dance*, en situant ce mouvement dans la voie ouverte par John Cage et Merce Cunningham.

J'ai retenu ici les chorégraphes les plus importants liés à ce courant – ceux que l'on considère comme les fondateurs²⁶⁹ de la danse post-moderne – et qui chacun selon son propre style, a renouvelé les processus de création en prenant appui sur l'improvisation. Je me suis appuyé essentiellement sur l'ouvrage de Sally Banes, qui reste aujourd'hui l'ouvrage de référence pour analyser le travail et le cheminement des artistes qui ont participé à ce courant : « *La dimension documentaire du livre représente une des plus remarquables caractéristiques. Aux Etats-Unis, c'est un ouvrage de référence, étudié dans les nombreux départements universitaires de danse. (...) Sally Banes a posé les bases d'un cadre théorique donnant droit de cité aux artistes responsables de ce renouvellement. Elle a contribué à diffuser l'étiquette de post-modern appliquée à la danse, d'abord employée par Yvonne Rainer au sens strictement chronologique.* »²⁷⁰ Ces artistes ont en commun d'appartenir à la même génération, de s'être côtoyé, d'avoir travaillé les uns avec les autres, et d'être à l'origine de ce courant artistique radical. Tous ont suivi les ateliers d'Anna Halprin en Californie et, ou ceux de Robert Ellis Dunn au studio de Merce Cunningham à New York. Ce qui les différencie, c'est bien évidemment leur

²⁶⁸ LOUPPE, Laurence, "Improviser : un projet pour les temps présents", *op. cit.*, p. 8.

²⁶⁹ Les "fondateurs" ou "the originals" : voir *Supra* p. 61.

²⁷⁰ LUCCIONI, Denise, "Avant-propos", dans BANES, Sally, *Terpsichore en baskets. Post-modern dance*, trad. Denise Luccioni, Paris, Éditions Chiron, 2002 (1^{ère} éd. Houghton Mifflin Company, 1987), p. 8.

personnalité, la diversité de leur démarche, et leur manière personnelle d'introduire l'improvisation dans leurs créations : « *Si Yvonne Rainer, Simone Forti, Steve Paxton et d'autres chorégraphes post-modernes des années soixante ne se confondent pas dans une esthétique unique, ils partagent tous la même approche radicale de la création et la même impérieuse nécessité de redéfinir le médium de la danse.* »²⁷¹ Aujourd'hui, certains de ces chorégraphes se sont écartés des formes artistiques dans lesquelles ils s'étaient engagés à cette époque. D'autres continuent d'explorer avec la même passion et la même ferveur, la voie peu conventionnelle qu'ils ont défrichée et qui reste pour beaucoup d'artistes contemporains, notamment français, une sorte de référence.

1) ANNA HALPRIN : TÂCHES ET IMPROVISATIONS COLLECTIVES

Née en 1920 dans l'Illinois aux États-Unis, Anna Halprin²⁷² vit depuis 1945 en Californie. Sa trajectoire artistique s'inscrit dans le phénomène créatif de la côte Ouest des États-Unis²⁷³, moins médiatisé que celui de New York. Elle a pourtant eu une influence incontestable sur ceux qui ont pu bénéficier de son enseignement et plus particulièrement sur les danseurs Simone Forti, Yvonne Rainer, Trisha Brown, Meredith Monk et James Waring²⁷⁴.

Enfant, sa mère l'inscrit dans des cours de danse où elle travaille le style d'Isadora Duncan. Ensuite, elle prend des cours avec des professeurs de la Denishawn School²⁷⁵, créée par Ruth Saint Denis et Ted Shawn²⁷⁶. De 1938 à 1941, elle étudie l'improvisation, aussi bien en

²⁷¹ BANES, Sally, *Terpsichore en baskets. Post-modern dance, op. cit.*, p. 18.

²⁷² Elle change son prénom Ann pour Anna en 1970.

²⁷³ C'est en Californie que John Cage est à l'origine de l'utilisation du hasard dans la composition musicale, que La Monte Young crée ses premières pièces minimalistes et que Terry Riley initie la musique répétitive.

²⁷⁴ CAUX, Jacqueline, *Anna Halprin – À l'origine de la performance*, Paris, Éditions du Panama, avec le Musée d'Art contemporain de la Ville de Lyon, 2006, p. 14.

²⁷⁵ Fondée en 1915 à Los Angeles, elle est à la fois l'école et la compagnie de Ruth Saint Denis et Ted Shawn. Première grande institution de la danse moderne américaine, elle propose une formation très éclectique comprenant des cours de danse moderne, classique, orientale, des cours de yoga, des cours de composition musicale dispensés par Louis Horst, les techniques de François Delsarte et d'Émile Jaques-Dalcroze, ainsi qu'une expérience précieuse de la scène. C'est là que se forment Martha Graham, Doris Humphrey et Charles Weidman. Elle fermera en 1931 avec la séparation du couple.

²⁷⁶ Ruth Saint Denis (1879-1968) et Ted Shawn (1891-1972) font parties des pionniers de la danse moderne américaine. Alors qu'elle cherche dans la danse une expression de la spiritualité, à affirmer l'image d'une danseuse plutôt prêtresse que fille légère, et développe des "visualisations musicales" (représentation en mouvement de la musique), lui, en s'appuyant sur l'enseignement de François Delsarte, propose un entraînement corporel et une technique rigoureuse plus spécifiquement orienté vers le danseur masculin.

théorie qu'en pratique avec Margaret H'Doubler²⁷⁷ qui lui conseille de faire pendant un an, de la dissection de cadavres humains dans un laboratoire, afin de comprendre de manière objective le fonctionnement des muscles et du squelette. Elle rencontre en 1939 Lawrence Halprin²⁷⁸, jeune étudiant en horticulture, et se marie avec lui un an plus tard. C'est à cette époque qu'ils font la connaissance de Walter Gropius et de László Moholy-Nagy, personnalités marquantes du "New Bauhaus de Chicago", qui étaient venus s'installer dans cette ville à la suite de la fermeture du Bauhaus²⁷⁹ par les nazis en 1933. Grâce à eux, « elle découvre la notion d'œuvre d'art associant toutes les disciplines artistiques au sein d'un même projet. (...) "S'interroger sur le comment de la réalisation" est l'un des axiomes prônés par Josef Albers que retiendront Anna Halprin et, après elle, tous les chorégraphes et performeurs du Judson Dance Theater. »²⁸⁰ C'est également à leur contact qu'elle fait sienne l'idée « (d')abolir la pensée du génie créateur solitaire pour lui substituer celle de création collective. »²⁸¹ Pour le Bauhaus, « l'art le meilleur est celui qui est réalisé par une "diversité d'individus souhaitant coopérer sans pour autant renoncer à leur identité. " »²⁸²

Après la guerre, en 1945, elle s'installe avec son mari près de San Francisco, et s'éloigne déjà de toute forme de danse connue pour mener ses propres expérimentations. Elle refuse d'ailleurs de diriger une compagnie, dont elle serait LA chorégraphe. Elle fonde alors en 1949, dans un esprit démocratique, la Dance Cooperative, qui deviendra en 1955 le San Francisco Dancers' Workshop. Avec ce groupe, elle s'éloigne de toute institution officielle, rompt avec les codes habituels de la représentation, quitte la scène de théâtre pour improviser dans la rue, dans

²⁷⁷ Margaret H'Doubler (1889-1982), biologiste et spécialiste de danse, a été dès 1917 l'un des premiers professeurs de danse du département d'Éducation physique de l'université du Wisconsin. Elle s'est formée auprès de Bird Larson qui utilisait des exercices rythmiques naturels.

²⁷⁸ Lawrence Halprin, né en 1916, est un architecte et paysagiste américain. Il a étudié l'architecture à Harvard avec Walter Gropius.

²⁷⁹ Le Bauhaus ("maison du bâtiment") est une école d'art allemand, fondée par Walter Gropius en 1919 à Weimar, qui étendit ses recherches à tous les arts majeurs et appliqués, en vue de les intégrer à l'architecture. Sollicités par Walter Gropius, les plus grands artistes du temps y enseignèrent (Wassily Kandisky, Paul Klee, László Moholy-Nagy, Josef Albers, Oskar Schlemmer). Le Bauhaus suscita un vif intérêt dans le monde, mais provoqua de fortes réactions dans les milieux politiques allemands. Il fut transféré à Dessau en 1925, puis à Berlin en 1932, et fut définitivement fermé par les nazis arrivés au pouvoir en 1933. Les principes du Bauhaus ont profondément marqué l'art contemporain ; de nombreuses universités et écoles ont adopté ses méthodes d'enseignement, comme l'industrie ses conceptions. La plupart de ses maîtres et de ses anciens élèves, accueillis par les États-Unis peu avant 1939, continuent à influencer l'art moderne. (Cf. LEMOINE, Serge, "BAUHAUS", dans *Encyclopaedia Universalis*, op. cit.)

²⁸⁰ CAUX, Jacqueline, *Anna Halprin – À l'origine de la performance*, op. cit., p. 18.

²⁸¹ *Id.*, p. 44.

²⁸² *Ibid.*, p. 46.

des parkings, sur des chantiers, et s'habille de vêtements de tous les jours. Elle privilégie l'immédiateté, le travail collectif, la collaboration avec d'autres artistes (musiciens, poètes, peintres) en refusant tout artifice, nécessairement conventionnel selon elle²⁸³. Elle est rejointe en 1953 par A. A. Leath, puis en 1954 par John Graham, et en 1955 par Simone Forti et son mari d'alors, Robert Morris.

C'est en 1957 qu'elle introduit la notion de "tâche" (task), concept fondamental pour la danse postmoderne. Invitée à l'American Contemporary Dance Festival de New York où se produisent également Martha Graham, Doris Humphrey et Charles Weidman, elle sent la nécessité de se détacher de ses aînés. Afin de trouver une façon plus naturelle de bouger, elle se tourne du côté du somatique, de la manière dont le corps travaille, en proposant des tâches ordinaires, mais en se proposant toutefois des défis : porter des objets vraiment lourds, porter de nombreuses choses à la fois, se déplacer d'un lieu à un autre très vite ou très lentement.²⁸⁴ N'importe quel geste quotidien peut devenir intéressant (se laver, s'alimenter, s'habiller, se déshabiller...) dans la mesure où l'attention est portée sur la manière dont il est fait. Avec des activités même simples, le mouvement peut être affiné ou modulé, le rapport à l'espace ou au temps peut être modifié. L'intérêt lié aux "tâches" est qu'il n'y a pas de limite à celles-ci, qu'elles stimulent la créativité des danseurs, non à partir d'idées abstraites mais à partir de l'expérimentation des mouvements eux-mêmes. Dans ce travail d'exploration du mouvement que propose Anna Halprin, elle indique aux danseurs « quoi faire », mais elle ne leur dit jamais « comment le faire » : « *“quoi faire” était la structure, “comment le faire” était la liberté. Ma façon de procéder a toujours été plus ou moins celle-là, parce que si on ne structure pas le “quoi faire”, on s'aperçoit très rapidement que l'on répète la même chose encore et encore. Je pouvais parfois travailler sur un seul thème pendant six semaines parce que j'essayais d'aider les participants à élargir leur compréhension du mouvement ; ça me paraissait beaucoup plus intéressant que de leur demander de reproduire ce que je faisais ou de tout exécuter avec une technique parfaite. Mon intention était de leur apprendre à explorer leur corps afin de générer des mouvements inédits.* »²⁸⁵ Elle cherche à développer chez les danseurs avant tout, leur sens kinesthésique. Pour cela elle leur demande souvent de travailler les yeux fermés afin d'affiner

²⁸³ CAUX, Jacqueline, *Anna Halprin – À l'origine de la performance*, op. cit., p. 18.

²⁸⁴ *Id.*, p. 66.

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 62.

leurs sensations : « *Je voulais faire sentir aux personnes qui travaillaient avec moi comment elles pouvaient tout modifier à partir de l'attention portée à un seul point de leur corps, et comment les organes, les méridiens, la circulation sanguine, les synapses et le système nerveux fonctionnent.* »²⁸⁶ Sa démarche est tout à fait innovante car son approche de l'improvisation, conçue ici comme performance artistique, permet d'éviter des propositions qui iraient dans tous les sens – ce que l'on peut retrouver dans certaines formes d'improvisation non structurées – tout en obligeant le danseur à développer une sorte de conscience kinesthésique. La “tâche” à accomplir, pour Anna Halprin, « *n'est rien d'autre qu'une technique qui permet à chacun d'être attentif au mouvement qu'il fait et à sa résonance avec l'environnement dans lequel il se trouve à ce moment précis.* »²⁸⁷ Cela permet de développer la créativité grâce à une approche objective du mouvement. Chaque danseur peut alors développer son propre style au travers d'un langage commun au groupe. Comme il n'est pas nécessaire d'être un danseur expérimenté pour effectuer une “tâche”, cela permet à chacun, quel que soit son champ artistique, de participer à la performance de façon égalitaire.

En 1957, elle crée *Airport Hangar*, pièce déterminante dans l'histoire de la performance. Avec son groupe, elle investit un hangar en construction, avec une partition simple qui est de s'engager un par un dans cet espace, ce qui requiert une certaine qualité de mouvement puisque les danseurs sont amenés à escalader la structure. L'utilisation de la verticalité permet de s'affranchir des limitations spatiales habituelles et ouvre de nouvelles perspectives d'exploration du mouvement.

À partir de 1959, de nombreux danseurs viennent suivre les ateliers d'improvisation mis en place par Anna Halprin : Yvonne Rainer, Trisha Brown, Meredith Monk, James Waring, Kei Takei, et bien d'autres ; ce qui aura pour effet d'influencer l'orientation stylistique de nombre de performances à venir, et plus particulièrement celles qui se dérouleront dans le cadre du Judson Dance Theater. Cette même année et la suivante, La Monte Young et Terry Riley sont les deux co-directeurs musicaux du San Francisco Dancers' Workshop. Le premier crée *Trio for Strings*, la première pièce historique du courant minimaliste américain, qui accompagne la chorégraphie *Birds of America or Gardens without Walls* (1960). Tandis que le second aborde pour la première

²⁸⁶ CAUX, Jacqueline, *Anna Halprin – À l'origine de la performance*, op. cit., p. 63.

²⁸⁷ *Id.*, p. 125.

fois les principes de la musique répétitive avec *Mescaline Mix*, pour la pièce *The Four-legged Stool* (Le Tabouret à quatre pieds) présentée en 1962. La même année, dans *Five-legged Stool*, sur une musique de Morton Subotnick et David Tudor, Anna Halprin choisit pour “tâche” de placer sur scène quarante bouteilles de vin vides sur une durée de quarante minutes et d’explorer tout l’espace du théâtre (les corridors, le hall d’entrée, le garage), en se déplaçant autour des spectateurs afin de les inclure dans l’action : « “Je n’aime pas la notion de spectateurs qui veut dire que c’est de ‘l’amusement’, explique-t-elle. De plus, ils ont souvent des idées préconçues, ils jugent selon leurs a priori. Ce qui m’intéresse, c’est la notion de participants.” Une notion qui la conduira plus tard à développer des partitions pour le public afin que – tel un chœur grec – ce dernier renforce l’action. »²⁸⁸

En 1963, elle présente *Espositizione* au festival de Venise sur une musique de Luciano Berio. Dans cette pièce, elle développe un travail sur la verticalité en utilisant un filet, qu’elle a acheté sur le port de San Francisco et normalement destiné à charger et décharger les conteneurs. Tandis que certains de ses danseurs escaladent les plus hauts balcons du théâtre, qu’un grand panier placé dans le filet laisse tomber soudainement deux cent balles de tennis, sa fille Rana, âgée de douze ans, accrochée à une corde, voltige au-dessus des spectateurs.

Sa rencontre avec Fritz Perls²⁸⁹ – avec qui elle va travailler durant sept années – est déterminante dans la nouvelle orientation que va prendre sa démarche artistique. Suite au travail qu’elle fait avec lui, elle commence à prendre en compte dans ses explorations, les processus émotionnels présents dans toute relation. *Apartment 6*, pièce présentée en 1965, est le reflet justement du tournant qu’elle prend dès lors. Dans cette pièce, elle associe les “tâches” et l’improvisation à des situations psychologiques et émotionnelles réelles. Avec ses partenaires, A. A. Leath et John Graham, avec qui elle collabore depuis plus de douze ans, ils explorent la sphère de l’intime. Mais pour ne pas tomber dans un registre trop expressionniste, ils utilisent là encore, des gestes quotidiens comme écouter la radio, lire le journal, taper à la machine à écrire, faire des pancakes sur scène, s’allonger dans un lit, etc. Toutes les actions ordinaires sont exagérées, aussi bien dans leur contenu émotionnel que dans leurs mouvements physiques, ce qui requiert de la

²⁸⁸ CAUX, Jacqueline, *Anna Halprin – À l’origine de la performance*, op. cit., p. 22.

²⁸⁹ Fritz Perls (1893-1970) est un psychiatre et psychanalyste allemand, et est à l’origine de la *Gestalt-thérapie*. Je reviendrai plus longuement sur la théorie de la *Gestalt-thérapie* dans la Deuxième Partie du mémoire.

part des performers un entraînement physique préalable important²⁹⁰. Bien que la pièce comporte une structure de base, tout reste improvisé.

Dans *Parades and Changes*, présentée en 1965 en Suède, puis à New York, elle se met nue sur scène avec ses danseurs, ce qui lui vaudra une amende de la part de la police américaine pour “comportement indécent”. Cette pièce ne pourra plus être jouée, si ce n’est trente ans plus tard, en 1995, lors de la rétrospective donnée pour son soixante-quinzième anniversaire.

Son travail sur l’improvisation évolue parallèlement, car elle s’aperçoit que celle-ci conduit à des limites ; certains mouvements et certaines idées reviennent constamment. Avec de nouveaux groupes, elle décide de faire un travail d’exploration avant d’aborder l’improvisation, afin d’acquérir une technique plus précise et d’arriver à des improvisations plus intéressantes. Alors que les “tâches” permettaient déjà de structurer une recherche en fixant un but, dans l’exploration, des idées ou des consignes sont données pour approfondir les “tâches”. Il peut s’agir par exemple de travailler à partir de mouvements (la marche, la course...) et d’exécuter des variations explorant l’espace, le temps, l’énergie, tout en gardant la conscience de ce qui se fait. Anna Halprin réfère également le mot “exploration” à une charte que son mari Lawrence Halprin avait élaborée, qu’elle utilise à partir de 1969, et qui s’appelle “RSVP Cycles” : « *R pour “ressources”, c’est-à-dire la collecte des idées subjectives ou objectives avec lesquelles vous allez travailler. S pour “score”, c’est-à-dire la partition : vous utilisez vos ressources, elles prennent forme dans le temps, dans l’espace, avec d’autres personnes. V est associé à la “valeur” de l’action, valeur qui permet de se poser des questions du type : pourquoi est-ce que je joue cette pièce ? Est-ce que je dois détruire la partition ? Est-ce que la partition contient des intentions suffisamment riches ? Est-ce que je dois la renforcer ? Si oui, pourquoi ? Ces questions font surgir d’autres “ressources” qui s’ajoutent aux précédentes et modifient la partition elle-même. Et enfin, P pour “performance” : est-ce que la pièce peut être jouée en public ?* »²⁹¹ Cette méthode lui permet de faire participer chacun au processus d’élaboration des performances, de gérer les conflits en prenant en compte les idées des uns et des autres et d’aboutir à un langage commun acceptable par tous.

²⁹⁰ CAUX, Jacqueline, *Anna Halprin – À l’origine de la performance*, op. cit., p. 24 et p. 90.

²⁹¹ *Id.*, p. 101.

En 1969, *Ceremony of US* est le résultat d'un travail qu'elle entreprend avec deux groupes de danseurs, l'un noir, l'autre blanc. Cette rencontre anti-ségrégationniste ne se passe pas sans conflit, mais aboutit à un véritable "travail communautaire". À la même époque, elle multiplie les performances dans la rue, qui pour certaines d'entre elles sont de véritables actions politiques : *Blank March Protest* (1967) par exemple, est une marche de protestation contre la guerre du Vietnam. Certaines réactions du public lors de la présentation de ses performances sont souvent violentes. De même certains chorégraphes considèrent qu'elle ne fait plus de danse, ce qui va la mettre à l'écart d'une reconnaissance officielle. Pourtant son influence est considérable parmi les artistes de la génération post moderne, qui à partir des années soixante n'hésitent plus à danser dans les galeries, les musées ou en plein air ; et plus particulièrement sur ceux qui se produisent à partir de 1962 au Judson Dance Theater, Steve Paxton, Yvonne Rainer, Robert Morris ou Trisha Brown²⁹².

À partir de 1972, débute une nouvelle phase dans le travail d'Anna Halprin. Atteinte d'un cancer, elle décide dès lors de ne plus dédier sa vie à l'art, mais de « *dédier son art à la vie* »²⁹³. Elle travaille ainsi avec des malades atteints du cancer, et à partir des années quatre-vingt du sida, afin de les aider à traverser la maladie. D'ailleurs, elle ne parle plus de "performance" mais de "rituel" : « *Lorsque j'ai décidé "d'utiliser" le public de manière active, toutes mes notions sur la performance ont commencé à craquer, et c'est alors que j'ai préféré le terme de rituel. Je n'ai plus utilisé celui de performance. Ceremony of US est un rituel, Circle the Earth est un rituel. Il n'y avait plus des performers et des spectateurs, il n'y avait que des participants, chacun soutenant et intensifiant l'action.* »²⁹⁴ Elle utilise ici le mot "rituel", non dans un sens religieux ou mystique, mais selon son sens très ancien « *qui signifiait que la danse était totalement associée à la vie d'un groupe humain.* »²⁹⁵ Elle utilise également le terme de "mythologie personnelle" dans le sens où pour elle, chaque histoire personnelle peut devenir une histoire archétypale. En faisant appel à la mythologie personnelle de quelqu'un, elle peut être amenée à comprendre comment un événement de son histoire peut bloquer telle ou telle partie du corps. Un travail d'exploration sur la partie du corps en question peut permettre de trouver d'autres possibilités jusque-là ignorées. Même si pour certains, cela pourrait s'apparenter à de la thérapie, pour elle ce qui compte avant

²⁹² CAUX, Jacqueline, *Anna Halprin – À l'origine de la performance*, op. cit., p. 24-25.

²⁹³ *Id.*, p. 26.

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 102.

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 124.

tout, c'est de développer, de stimuler, d'élargir la créativité des personnes avec qui elle travaille. Elle reste avant tout une artiste, préoccupée par des questions esthétiques. Mais faire de l'art pour l'art ne l'intéresse pas. Ce qui l'intéresse, c'est comment les ressources de chacun, qu'elles soient émotionnelles ou autres, peuvent enrichir l'expression artistique²⁹⁶.

À plus de quatre-vingt ans, elle continue toujours de danser et de créer. Dans la pièce *Seasons*, réalisée en 2003, des femmes dénudées dansent dans des cocons en tissu accrochés à des arbres. En 2004, elle est invitée pour la première fois en France, et remonte pour le Festival d'Automne à Paris, *Parades and Changes*, et présente sa nouvelle pièce *Intensive Care, Reflections on Death and Dying*²⁹⁷, qui est en quelque sorte une réponse à sa propre maladie.

Contemporaine de Merce Cunningham, ils ont tous deux remis en question ce qui leur semblait figé dans la danse moderne, mais chacun par des attitudes différentes : « *Mais, alors que Merce Cunningham a choisi le collage, le hasard, la technologie, tout en conservant l'esthétique du ballet, Anna Halprin, elle, a cherché à travailler avec les particularités anatomiques tout autant que psychologiques de chaque performer. Elle a pris en compte le rapport à la nature, à la nudité, aux pulsions sexuelles, aux désirs inconscients, aux rituels, aux communautés ethniques, aux conflits sociaux, à la mort.* »²⁹⁸ Bien que peu citée dans les ouvrages spécialisés, son influence est considérable dans l'écllosion aux Etats-Unis de la "performance" en tant que genre artistique. Son apport est riche à plus d'un titre. Elle met en place avec la notion de tâche, ou avec la charte RSVP Cycles des outils de composition permettant au danseur de participer à l'élaboration des pièces et de développer la créativité à partir d'une approche objective du mouvement. Lorsque les danseurs effectuent des tâches quotidiennes, l'accent est mis sur la compréhension du mouvement, sur le sens kinesthésique, chacun gardant la liberté de développer son propre style. Elle privilégie la création collective et fait fonctionner sa compagnie selon un mode démocratique. Elle ouvre la danse à de nouveaux espaces de représentation (rue, parking, plein air, etc.) et sollicite le spectateur à devenir un participant actif. Ses pièces restent ancrées dans la réalité sociale, politique et individuelle (des participants), et elle aborde des sujets qui ont pu être tabou à une époque (la nudité, la discrimination raciale, la maladie et la mort). On peut

²⁹⁶ CAUX, Jacqueline, *Anna Halprin – À l'origine de la performance*, op. cit., p. 124-125.

²⁹⁷ Créée en 2004.

²⁹⁸ CAUX, Jacqueline, op. cit., p. 28.

également reconnaître aujourd'hui son influence – bien qu'indirecte²⁹⁹ – sur une lignée de performers et de danseurs improvisateurs notamment européens, qui reprennent avec leur propre personnalité des éléments de sa démarche : utilisation de mouvements quotidiens, travail sur la conscience kinesthésique du mouvement, pièces à messages politiques, performances en dehors des scènes de représentation habituelles, mise en place de groupes collectifs de créateurs, mise en scène de la nudité, etc.

2) ROBERT ELLIS DUNN ET LA LOGIQUE DE L'IMPROVISATION

Tout comme Anna Halprin, Robert Ellis Dunn (1928-1996) a contribué par son enseignement de l'improvisation et de la chorégraphie, à l'émergence de la danse post moderne. C'est en tant que musicien qu'il étudie auprès de John Cage à la New School of Social Research à New York, de 1956 à 1960. À la demande de ce dernier, à partir de l'automne 1960, il enseigne la composition au studio Cunningham. Durant la première année (1960-1961), ses étudiants sont Simone Forti, Steve Paxton, Yvonne Rainer et Judith Dunn. Pour la deuxième année de son atelier, les participants affluent, et notamment Trisha Brown, David Gordon, Deborah Hay et Elaine Summers. La plupart des participants à ses ateliers ont étudié la composition auprès de Louis Horst et de Doris Humphrey au Connecticut College, et se trouvent à la fois enthousiasmés et décontenancés par sa démarche : absence d'évaluation et de règles imposées, émancipation de la danse vis-à-vis de la musique, remise en cause des conceptions artistiques.

« Judith Dunn se rappelle :

Bob Dunn était un pédagogue hors norme. Il tolérait d'interminables conversations, de vraies divagations, qui s'éloignaient follement de leur point de départ. Il permettait aux participants de traiter de tout ce qui leur passait par la tête (...). Il soulevait des questions relatives aux points les plus élémentaires : structure, méthode, matériau... Il éliminait de la discussion les jugements de valeur ("bon ou mauvais") et de conformité ("acceptable ou inacceptable") qu'il remplaçait par l'analyse. C'est-à-dire : qu'est-ce qu'on avait vu, qu'est-ce qu'on avait fait, qu'est-ce qui s'était passé, comment s'y était-on pris pour construire et

²⁹⁹ Beaucoup de performers se réfèrent dans leurs recherches aux fondateurs du Judson Dance Theater : voir *Supra* p. 29 et 30.

*ordonner ? Quelles sont les sources, où les a-t-on trouvées ou comment les a-t-on rassemblées, etc. Il n'y avait aucune formule à appliquer. »*³⁰⁰

Le 6 juillet 1962, Robert Ellis Dunn organise le premier concert à la Judson Memorial Church à Washington Square Park, à New York, lieu qu'ont trouvé ses étudiants pour y présenter les travaux construits au cours de ses ateliers. Il dure trois heures dans une ambiance surchauffée, mélangeant danse et films expérimentaux. Des concerts continuent à être organisés à la Judson Church (jusqu'en 1968³⁰¹), ainsi que dans d'autres lieux comme des galeries, des lofts, d'autres églises et lieux non conventionnels, dans un esprit largement pluridisciplinaire. C'est dans ce contexte que débute la première période de la danse post moderne du XX^e siècle. Selon Jill Johnston, l'élan initial du noyau d'origine s'étiole dès la fin 1963 du fait des activités d'enseignement en dehors de New York des uns et des autres, d'engagements extérieurs, de présentation en solo et de l'arrivée constante de nouveaux chorégraphes à la Judson³⁰².

Dans son enseignement, Robert Ellis Dunn se distingue des méthodes traditionnelles de composition utilisées dans la danse moderne. Influencé par John Cage – notamment par la façon qu'il avait d'analyser une composition musicale en distinguant quatre niveaux différents (la structure, la méthode, le matériel et la forme)³⁰³ – et Merce Cunningham, mais également par les expériences pédagogiques et esthétiques du Bauhaus, il s'intéresse à la manière dont le mouvement peut être marqué par l'environnement, par la société, et préconise que n'importe quel mouvement puisse être de la danse : « *Dunn, doté d'un talent extraordinaire pour faciliter la découverte de nouvelles conceptions du vocabulaire de mouvement, de la représentation poétique, de la structuration chorégraphique et de l'expression personnelle, a illustré combien les éléments d'expression nécessaires à la création d'une danse proviennent de nous-mêmes. Les sensations à l'intérieur de notre corps, les images qui nous motivent et nos propres expériences de mouvement dans le monde, sont la base de la créativité.* »³⁰⁴ Une autre influence majeure dans son œuvre vient du travail sur l'analyse du mouvement qu'a développé Rudolf Laban³⁰⁵, ce qui

³⁰⁰ BANES, Sally, *Terpsichore en baskets. Post-modern dance, op. cit.*, p. 57.

³⁰¹ *Id.*, p. 60.

³⁰² *Ibid.*, p. 60.

³⁰³ BÉLEC, Danielle, "Improvisation et chorégraphie : l'enseignement de Robert Ellis Dunn", trad. Martine Bom, dans *Nouvelles de danse, La Composition*, n°36-37, Bruxelles, Contredanse, automne-hiver 1998, p. 86.

³⁰⁴ *Id.*, p. 85.

³⁰⁵ Robert Ellis Dunn a été formé à partir de 1972 à la Laban Movement Analysis, par Irmgard Bartenieff, une protégée de Rudolf Laban.

lui a permis de traduire en matériaux pour la danse, l'expérience et l'expressivité de l'être humain³⁰⁶.

Au cours de ses dernières années d'enseignement, il théorise les principes de sa pédagogie à partir de ce qu'il appelle "La Logique de l'Improvisation"³⁰⁷. Cette logique consiste à mettre en interaction le mouvement avec des images, qui peuvent être liées à des émotions, à un état d'esprit, à une forme poétique, etc. Pour expliquer les différentes possibilités d'influence, il propose un schéma à trois colonnes, qui s'intitulent respectivement : "Signaux perceptifs", "Corrélations" et "Réponses en mouvement". La première colonne, portant le titre "Signaux perceptifs", concerne la manière dont l'environnement influence les réponses en mouvement. Ce sont les stimuli extérieurs perceptibles par les cinq sens, et les stimuli intérieurs correspondant aux sensations kinesthésiques, proprioceptives ainsi que ce qui est de l'ordre des émotions et des pensées. La troisième colonne, "Réponses en mouvement" concerne le développement d'un vocabulaire de mouvement, avec ses qualités propres, son phrasé. Cela peut concerner un seul danseur comme un groupe de danseurs. La colonne du milieu, "Corrélations", concerne les rapports possibles entre les deux domaines d'exploration. Pour Robert Ellis Dunn, le fait de changer une image ou un stimuli, change la qualité du mouvement. Par exemple, à partir d'un simple contraste de mouvements comme marcher et s'arrêter, la dynamique et l'expression du mouvement change entièrement si les étudiants portent leur attention sur une partie du corps ou sur une sensation particulière. Il préfère « *modifier l'engagement personnel de ses étudiants et leur pouvoir d'expression en suscitant le mouvement à travers l'imagination et les images poétiques, plutôt qu'à l'aide d'une description objective ou d'un langage structuré.* »³⁰⁸ Une improvisation, telle qu'il l'enseigne, commence donc par des indications générales et simples sur le vocabulaire de mouvement à explorer. Ensuite, à un second niveau, il y a la prise en compte des signaux (environnement extérieur ou intérieur). Enfin, il met en rapport ces deux domaines en utilisant une ou plusieurs images poétiques.

Robert Ellis Dunn fait le lien dans son enseignement entre les apports de la danse moderne américaine et ceux de la danse moderne allemande. Son apport est majeur pour les

³⁰⁶ BÉLEC, Danielle, "Improvisation et chorégraphie : l'enseignement de Robert Ellis Dunn", *op. cit.*, p. 87.

³⁰⁷ Je me suis appuyé dans ma recherche de D.E.A, sur ce cadre théorique proposé par Robert Ellis Dunn. Cf. COUDERC Bruno, LÉZIART Yvon, "Influence des repères perceptifs sur les facteurs du mouvement dans l'improvisation en danse", p. 101.

³⁰⁸ BÉLEC, Danielle, *op. cit.*, p. 95.

artistes qui ont participé à l'émergence de la danse post moderne, et plus particulièrement ceux qui ont fait de l'improvisation l'axe principal de leurs recherches. Il propose un cadre original et pratique permettant la structuration et la conception de pièces improvisées ou chorégraphiées. Il fait appel à l'expérimentation, à l'analyse, à la discussion, à l'aléatoire et à l'improvisation pour offrir un espace de création ouvert à tous les possibles. Grâce à la qualité de l'enseignement qu'il a prodigué – qualité reconnue par tous ceux qui ont suivi ses ateliers – et grâce au cadre qu'il a mis en place pour étudier l'improvisation, il a ouvert le chemin à la danse post moderne, et a permis que l'improvisation puisse être enseignée selon des règles.

3) SIMONE FORTI : UNE DANSE NARRATIVE IMPROVISÉE

Simone Forti est avec Anna Halprin et Robert Ellis Dunn, une des pionnières de la danse post moderne américaine. Née à Florence en 1935, sa famille émigre à Los Angeles alors qu'elle a quatre ans. Après des études de psychologie et de sociologie, elle commence une carrière de peintre. Elle rencontre Anna Halprin à San Francisco, à l'âge de vingt et un ans, au moment où cette dernière passe de la danse moderne à l'improvisation comme performance artistique, pour substituer aux codes académiques de mouvements spécialisés une ouverture aux aptitudes du corps, placé au service de l'expression personnelle. Commençant la danse à un âge tardif, aucune technique ni théorie sur la danse n'a formaté son corps, ce qui lui permet de profiter pleinement de l'enseignement d'Anna Halprin, avec qui elle danse durant quatre années³⁰⁹. Ce que Simone Forti apprend d'essentiel avec elle, c'est comment se laisser guider par l'intelligence de son propre corps³¹⁰ : « *Elle faisait preuve d'une immense ouverture à notre égard, partageant son processus de raisonnement par des exercices variés qu'elle nous donnait à faire ou de problèmes qu'elle nous soumettait afin que nous y apportions nos propres solutions. Sa nouvelle création artistique et sa nouvelle manière d'enseigner se développaient simultanément. (...) C'est en voyant ma professeure identifier ses propres besoins et inventer les manières d'y répondre que j'ai appris ce processus élémentaire de la création artistique.* »³¹¹ L'accent est également mis sur la "conscience kinesthésique", c'est-à-dire la perception de la sensation du mouvement dans le

³⁰⁹ BANES, Sally, *Terpsichore en baskets. Post-modern dance, op. cit.*, p. 68.

³¹⁰ FORTI, Simone, "Manuel en mouvement", *Nouvelles de danse*, n°44-45, Bruxelles, Contredanse, automne – hiver 2000, p. 49.

³¹¹ FORTI, Simone, "Simone Forti – Danser le verbe, écrire le geste", Centre National de la Danse [en ligne], <<http://www.cnd.fr/saison/kinem/la-lettre-de-kinem-09/simone-forti-danser-le-verbe-ecire-le-geste>> (page consultée le 30 mai 2008).

corps et la sensation du changement des formes dynamiques du corps. Plus que la manière dont les mouvements doivent être en rapport les uns avec les autres, c'est le lien entre les différents aspects de l'improvisation qui est à comprendre : rapprochement évident, relation de cause à effet, juxtaposition...³¹² L'improvisation se fait avant tout par association libre en évitant de juger les mouvements ou de créer une image d'ensemble, mais en restant attentif à ce qui se passe. La matière orale est introduite ensuite – sans lien apparent avec le mouvement – ce qui permet de produire des contrastes, de nouvelles images : « *Le contraste entre l'action et les mots était surtout surréaliste : nous pouvions provoquer des changements soudain entre les actions, ou faire des juxtapositions d'images dans les mots : ça ressemblait plutôt à un collage.* »³¹³

En 1960, elle suit au studio Cunningham l'atelier de composition de Robert Ellis Dunn, où elle découvre les techniques aléatoires qu'utilise John Cage dans ses partitions musicales. Elle apprend avec Robert Ellis Dunn à travailler de manière rapide sur ses propres pièces et à être consciente des méthodes qu'elle utilise dans son travail. Cela l'oblige à être explicite par rapport au point de départ d'une pièce et des processus mis en place³¹⁴. La même année, Robert Whitman³¹⁵ l'invite à la galerie Reuben, à présenter deux de ses premières pièces : *Rollers* et *See-Saw*, deux pièces dont la structure montre le fonctionnement du corps d'un adulte dans une situation utilisant des jeux inventés à partir d'équipements de terrains de jeux pour enfants. Si les activités de chaque pièce – annoncées comme des happenings – sont prévues à l'avance, les mouvements qui en résultent demeurent indéterminées : « *Les danses se déroulent dans une galerie, et non sur une scène et, au lieu de proposer des mouvements spécifiques nécessitant les compétences techniques de danseurs de formation, ces pièces ne requièrent que des mouvements ordinaires permettant aux exécutants de s'adapter à l'installation. On n'assiste pas à la "création" d'une illusion, d'une narration, d'une ambiance, d'un lieu ou d'un personnage. Les exécutants ne donnent rien à croire, ils se contentent d'exécuter des actions ordinaires.* »³¹⁶ Elle

³¹² FORTI, Simone, "Manuel en mouvement", *op. cit.*, p. 51-52.

³¹³ FORTI, Simone, "Conversation avec Simone Forti", dans *Nouvelles de Danse, On the edge/Créateurs de l'imprévu*, n° 32-33, Bruxelles, Contredanse, automne – hiver 1997, p. 152.

³¹⁴ FORTI, Simone, "Manuel en mouvement", *op. cit.*, p. 56.

³¹⁵ Robert Whitman, né en 1935 à New York, est un artiste performatif. Proche d'Allan Kaprow dans les années soixante, il réalise à partir des années soixante-dix des œuvres auxquelles collaborent des ingénieurs et des scientifiques.

³¹⁶ BANES, Sally, *Terpsichore en baskets. Post-modern dance, op. cit.*, p. 73.

est ensuite invitée à présenter une série de pièces dans le loft de Yoko Ono³¹⁷, pièces qu'elle présentera ultérieurement dans d'autres lieux. C'est sa période de constructions vivantes, où les danseurs improvisent à partir de règles de jeu qu'elle définit. *Slant Board*, d'une durée de dix minutes, est une construction pour trois ou quatre personnes qui doivent se déplacer constamment sur un plan incliné muni de cordes. *Huddle* (la mêlée) est une montagne humaine – six ou sept personnes debout, forment une structure solide en se tenant les uns aux autres par la taille ou les épaules – que les exécutants doivent escalader chacun leur tour. Dans *Hangers*, cinq intervenants se tiennent debout, immobiles, accrochés à des cordes suspendus au plafond, tandis que d'autres personnes les font tourner, osciller et se heurter. Il y a également *Platforms*, *Accompaniment for La Monte's 2 sounds and La Monte's 2 sounds*, *From Instructions*, *Censor* et *Herding*. En présentant ces scènes de constructions dans différents espaces ou lieux, Simone Forti transforme la relation physique du spectateur avec la danse : « *La représentation devient une présentation directe d'activités, ainsi pratiquement transformées en objets, car exposées comme dans une galerie ; de plus, le spectateur est libre de s'en approcher ou de s'en éloigner. Lorsqu'une préparation est nécessaire, elle s'incorpore naturellement à l'activité, sans effort pour la cacher.* »³¹⁸ Les structures de jeu, qui sont le point de départ de ces pièces, permettent d'explorer le mouvement de la manière la plus simple et directe, sans chercher à rentrer dans une esthétique particulière. Toute une gamme de mouvements peut apparaître, allant de la détente la plus complète à la plus grande tension. Leur exécution ne répond pas à un code stylistique, elle est sans fioriture, ni prétention par l'absence de gestes inutiles³¹⁹.

Elle met entre parenthèse son activité chorégraphique de 1962 à 1966, pour assister Robert Whitman – qu'elle a épousé – dans ses happenings. Elle revient à la chorégraphie en 1967 à l'École des arts visuels – en compagnie de Trisha Brown et de Steve Paxton – mais en privilégiant l'élément sonore sur le mouvement (*Face Tunes*, *Cloths* et *Songs*). À partir de 1968, et durant une dizaine d'années, elle va orienter son travail à partir de l'observation qu'elle fait des animaux au Zoo de Rome. Dans les pièces qu'elle crée (*Sleepwalkers*, *Crawling*), elle ne cherche pas à les imiter, mais à entrer en empathie avec eux et à tester leurs actions sur son propre corps.

³¹⁷ Yoko Ono, née en 1933 à Tokyo, est une artiste expérimentale, plasticienne, musicienne, chanteuse, compositrice, écrivain et cinéaste japonaise. Elle fait partie dans les années soixante de Fluxus, le mouvement d'artistes d'avant-garde, fondé par George Maciunas.

³¹⁸ BANES, Sally, *Terpsichore en baskets. Post-modern dance*, op. cit., p. 74-75.

³¹⁹ *Id.*, p. 75-76.

La relation qu'elle cherche à établir avec les animaux, s'apparente selon elle à la notion d'"état de danse", un état d'enchantement qu'elle interprète comme étant la source de son mouvement : « *Je pourrais peut-être comparer cet état à ceux qu'on rencontre dans la méditation, ou à ceux auxquels on parvient à un certain niveau de concentration ; agir en étant concentré ne représente alors plus un effort, parce que tout notre système personnel va dans ce sens. Je n'irais pas jusqu'à dire qu'on agit dans un état de vide mental, mais tout notre organisme est tendu vers l'acte à accomplir. Ce pourrait être une histoire d'adrénaline ou d'onde thêta. Ce pourrait aussi être l'état décrit par Castaneda : celui du guerrier au moment de l'éveil de ses forces. Enchantement vient de la racine chant. Je vois cela comme un état musical, un état dans lequel les centres musicaux de l'esprit se mettent en action pour que s'épanouisse toute l'intelligence motrice.* »³²⁰ Pour Simone Forti, les jeux permettent aux joueurs d'être dans cet "état de danse", contrairement à la danse conventionnelle, du fait des difficultés techniques qu'elle impose aux danseurs : « *Les danseurs apprennent comment "traverser toutes sortes de numéros, mais il n'y a pas de danse, parce qu'on n'est pas dans un état de danse".* »³²¹

Son intérêt pour l'observation des animaux, mais également des plantes vertes, des formes corporelles géométriques, des enfants et de leurs jeux, la conduit à travailler plus particulièrement certains mouvements : ramper, se mouvoir comme les animaux et se déplacer en cercles. Dans *Planet* (1976), pièce pour un grand groupe, les exécutants rampent, s'assoient, marchent, tombent, émettent des hululements, tandis que certains font des mouvements empruntés aux animaux³²².

Vers 1985, alors qu'elle n'avait plus travaillé de cette manière depuis longtemps, elle recommence à explorer la relation entre le mouvement et la parole. Dans ses improvisations, elle lit et commente les actualités tout en dansant. Elle s'inspire également dans sa danse de paysages : « *Il m'arrive souvent de passer une journée à dessiner dans la nature. Ensuite je fais un travail à partir de la mémoire et de la sensation qui m'en reste, en m'inspirant aussi des dessins. Je pense que les dessins m'aident vraiment à être présente, à intégrer le tout et à me*

³²⁰ FORTI, Simone, citée par BANES, Sally, dans *Terpsichore en baskets. Post-modern dance, op. cit.*, p. 82.

³²¹ *Id.*, p. 82.

³²² BANES, Sally, *Terpsichore en baskets. Post-modern dance, op. cit.*, p. 82-84.

l'approprier ; ensuite je danse le paysage. »³²³ Aujourd'hui quand elle improvise en solo, avant le spectacle, elle écrit d'une manière continue durant vingt minutes à partir d'une image ou d'une pensée qui l'ont intéressée. Et juste avant d'entrer en scène, elle relit ce qu'elle a écrit et recherche trois points de repère, trois images qu'elle va chercher à retrouver durant l'improvisation³²⁴.

En 2003, j'ai suivi un stage d'improvisation avec Simone Forti³²⁵, dans lequel elle nous a fait partager son expérience de ce qu'elle appelle le "logomotion", c'est-à-dire une forme de danse narrative mêlant la parole et le mouvement. Elle nous demandait par exemple d'écrire de manière continue (sans lever le crayon du papier) pendant dix minutes sur un évènement particulier, un moment de notre enfance, à partir d'un mouvement improvisé précédemment ou à partir d'impressions vécues lors d'une promenade faite avec le groupe. Dans un second temps, nous nous mettions à plusieurs et nous nous lisions mutuellement nos textes. Ensuite nous improvisions en nous appuyant sur les textes que nous venions d'écrire, en mêlant voix et danse. Dans ce genre de travail, Simone Forti propose des situations, qui peuvent se complexifier au fur et à mesure, mais laisse toute sa liberté au danseur : pas de jugement, pas de valorisation des uns vis-à-vis des autres, pas de contrainte technique ou compositionnelle (dans le sens où il faudrait utiliser certains procédés de composition), pas d'attente particulière (en terme de résultat). Après chaque improvisation, un temps est réservé pour échanger sur les différentes propositions, pour partager les ressentis, pour comprendre également ce qui est mis en jeu dans le processus de composition instantanée. Ce sont des moments importants d'écoute, de respect, de partage, mais aussi des moments très constructifs pour avancer sur le chemin de la danse improvisée.

Simone Forti a aujourd'hui plus de 70 ans. Tout en enseignant dans le monde entier, elle continue de danser toujours avec une grande liberté et un grand plaisir. Ses propositions sont riches, variées, ludiques. Son travail s'appuie tout d'abord sur un travail corporel, une mise en confiance et en conscience du corps, une exploration de l'intériorité afin de favoriser "l'état de danse". Ensuite elle laisse place à l'imagination, à l'inventivité, à l'originalité. Elle est une des rares chorégraphes de sa génération à continuer à présenter des spectacles improvisés, mêlant

³²³ FORTI, Simone, "Conversation avec Simone Forti", dans *Nouvelles de Danse, On the edge/Créateurs de l'imprévu, op. cit.*, p. 156.

³²⁴ *Id.*, p. 164.

³²⁵ Le stage, organisé par *Musique et Danse en Bretagne*, s'est déroulé du 26 février au 6 mars 2003 à Cesson Sévigné (Ille et Vilaine).

gestes et paroles. Elle y privilégie l'acte improvisé, en explorant l'espace dans toutes ses dimensions et en jouant des relations avec les autres participants ou avec le public qui peut réagir ou non à ses propos. Elle ne cherche pas à être dans le spectaculaire, mais à jouer avec le mouvement. Les paroles qu'elle instille dans ses chorégraphies sont liées à son présent immédiat, ou à des interrogations d'actualité.

4) YVONNE RAINER, LE REFUS DES CONVENTIONS ESTHÉTIQUES

Yvonne Rainer est née en 1934 à San Francisco. Elle s'installe à New York en 1956 et commence des cours de théâtre. Peu satisfaite par ceux-ci, elle prend des cours de danse, puis décide de s'engager dans une carrière professionnelle de danseuse. Elle étudie brièvement à la Martha Graham School, puis sur les conseils de Simone Forti, elle participe à un atelier d'Anna Halprin à San Francisco où elle rencontre Trisha Brown, La Monte Young, A. A. Leath et John Graham. De retour à New York, elle partage un studio avec Simone Forti et Robert Morris, et danse dans la pièce *See-Saw*. Elle s'inscrit au studio de Merce Cunningham et suit l'atelier de composition de Robert Ellis Dunn. Après deux années de pratique dans cet atelier, elle participe avec Steve Paxton et Ruth Emerson à l'organisation du Judson Dance Theater, où elle a une activité très prolifique. Le public la considère d'ailleurs comme la principale instigatrice du mouvement post moderne. Après l'expérience du Judson, elle chorégraphie des pièces pour grands groupes mêlant amateurs et professionnels. À la fin des années soixante, elle donne de plus en plus de liberté à ses interprètes, les laissant décider de l'enchaînement des chorégraphies. Sa pièce *Continuous Project – Altered Daily*³²⁶ (ou *CP-AD*), présentée en 1970 est le point de départ de la création d'un groupe de danseurs-chorégraphes, réunis sous le nom de Grand Union. Mais peu à peu, elle s'éloigne de la chorégraphie pour se consacrer à partir de 1973 au cinéma³²⁷.

Ses premières pièces, éclectiques et théâtrales, mélangent sons et mouvements dans des combinaisons aléatoires. S'inspirant des procédés aléatoires qu'utilise Merce Cunningham, elle enchaîne sans aucune logique des mouvements empruntés au vocabulaire de la danse, parsemés de gestes bizarres. Dans *The Bells* (1961), elle agite ses doigts devant le visage ; dans *Three Satie Spoons* (1961), elle dessine avec son doigt sur son corps ; dans *Three Seascapes* (1962), elle hurle dans un morceau de tulle blanc. Elle introduit la répétition dans une structure aléatoire, et

³²⁶ Projet continu – modifié chaque jour.

³²⁷ BANES, Sally, *Terpsichore en baskets. Post-modern dance, op. cit.*, p. 87-88.

accompagne les mouvements de sons (abolements, plaintes, couinements, ...). Puis, elle oriente sa recherche vers le mouvement quotidien : dans *Ordinary Dance* (1962), elle récite une autobiographie tout en enchaînant des mouvements simples ; dans *We Shall Run* (1963), douze personnes en tenue de ville – dont des non danseurs – courent durant sept minutes en suivant des motifs au sol, accompagnés par un extrait du *Requiem* d’Hector Berlioz. En 1964, elle aborde un tournant décisif dans son parcours avec la pièce *Room Service*. La pièce est construite à partir d’une structure dont les règles sont empruntées à un jeu d’enfant, “Suivez le Chef”³²⁸, dans un environnement créé par le sculpteur Charles Moss. Les danseurs doivent s’acquitter de tâches, manipuler des objets, dont déplacer des meubles en les traînant. Les mouvements deviennent ainsi fonctionnels, directs, “naturels”, sans qualité théâtrale ou expressive. On ne peut percevoir dans ceux-ci ni motivation psychologique, sociale ou formelle. Influencée par la phénoménologie et certains plasticiens, Yvonne Rainer adopte la neutralité, refusant de construire des personnages ou d’entrer dans une narration³²⁹. Ses choix artistiques, radicaux pour l’époque, la conduisent à signer un manifeste résumant la plupart des enjeux esthétiques de sa génération : « *NON au grand spectacle non à la virtuosité non aux transformations et à la magie et au faire-semblant non au glamour et à la transcendance de l’image de la vedette non à l’héroïque non à l’anti-héroïque non à la camelote visuelle non à l’implication de l’exécutant ou du spectateur non au style non au kitsch non à la séduction du spectateur par les ruses du danseur non à l’excentricité non au fait d’émouvoir ou d’être ému.* »³³⁰

Le 10 janvier 1966, Yvonne Rainer présente pour la première fois au public *Trio A* à la Judson Church. Avec cette pièce, sont posés les enjeux esthétiques paradigmatiques de la danse post moderne. Cette œuvre capitale propose une nouvelle manière de créer et de regarder la danse. Yvonne Rainer cherche à y conserver le style d’exécution propre aux tâches et un dépouillement proche des sculpteurs minimalistes de son époque. Elle expose ses fondements théoriques dans son essai “A Quasi Survey of Some ‘Minimalist’ Tendencies in the Quantitatively Minimal Dance Activity Midst the Plethora, or an Analysis of *Trio A*”³³¹. Sans réduire totalement la danse post moderne aux catégories rigides suggérées par son analyse, elle

³²⁸ Cela correspond à notre jeu “Le Chef d’orchestre”.

³²⁹ BANES, Sally, *Terpsichore en baskets. Post-modern dance*, op. cit., p. 88-89.

³³⁰ RAINER, Yvonne, citée par BANES, Sally, op. cit., p. 90.

³³¹ RAINER, Yvonne, “A Quasi Survey of Some ‘Minimalist’ Tendencies in the Quantitatively Minimal Dance Activity Midst the Plethora, or an Analysis of *Trio A*”, dans *Minimal Art*, BATTCKOCK, Gregory (dir.), New York, E. p. Dutton, 1968.

souligne en quoi elle diverge principalement de l'esthétique chorégraphique traditionnelle : « *Yvonne Rainer évacue ainsi le phrasé, le développement et l'acmé, la variation, le personnage, la projection, la variété, la virtuosité et l'extension maximale du corps, pour leur substituer l'énergie uniforme et les mouvements "trouvés", l'égalité des parties, la répétition ou les évènements disjoints, la neutralité de l'exécution, la tâche ou une activité du même ordre, la singularité de l'action, de l'évènement ou du ton et l'échelle humaine. (...) Enfreignant presque toutes les règles et conventions classiques de la danse (ballet et modern dance réunis), elle oppose la ligne et le geste classiques à leurs propres subversions pour créer un tout nouveau genre de danse. Trio A bouleverse définitivement le terrain de la danse et fait exploser ses limites. Certaines actions, certaines positions et certaines attitudes sont désormais possibles, elles deviendront vite familières et s'intégreront au vocabulaire de la danse.* »³³²

Trio A est une seule phrase de quatre minute et demie, constituée de mouvements changeant constamment, avec une énergie sans accent, donnant à la pièce l'aspect d'une surface lisse et facile. Si les mouvements semblent aisés et naturels, ils sont en fait très astreignants. Certains aspects du mouvement comme les transitions et les maladresses sont mis en valeur. Aucun mouvement n'est doublé, les modules ne se répètent pas et ne se développent pas. Le style du mouvement est "réel", banal, sans exagération ni emphase, sans mise en valeur des facteurs de poids, de temps ou d'espace. Cette danse est une critique ouverte de la danse occidentale, un refus de l'esthétique fondée sur l'élégance, le brio et la virtuosité. Les mouvements font penser à des mouvements "trouvés", autonomes, qui ne sont pas censés procéder d'une intention ou d'un effet. Les danseurs sont concentrés sur leur tâche et ont le regard renfermé, ce qui oblitère la qualité de présence habituelle attendue en représentation. Mais alors que l'interprète en tant qu'individu passe à l'arrière plan, toutes les manières de mouvoir le corps, toutes les variétés de positions ressortent et focalisent l'attention. On assiste avec *Trio A* non seulement à la naissance d'un nouveau style de danse, mais également à l'émergence d'une véritable redéfinition de la danse, du point de vue de sa fonction et de sa signification³³³.

Lors de sa première représentation, elle est dansée sous forme de trois solos, exécutés simultanément par Yvonne Rainer, Steve Paxton et David Gordon. La pièce s'intitule alors *The*

³³² BANES, Sally, *Terpsichore en baskets. Post-modern dance, op. cit.*, p. 90-91.

³³³ *Id.*, p. 91-97.

Mind is a Muscle, Part 1, et est présentée deux fois sur l'accompagnement "musical" de lattes de bois jetées régulièrement, une à une, du balcon de l'église. Dans une version plus longue de *The Mind is a Muscle*, Yvonne Rainer conçoit une version "ballet" pour Peter Saul, où il doit insérer une pirouette ou un saut partout où cela est possible. Cette version s'intitule "lecture". Dans la version définitive de *The Mind is a Muscle*, donnée en 1968, *Trio A* forme le cœur d'une soirée en huit parties comprenant pièces "dansées" et interludes de musique et de dialogue. *Trio A* y est dansé une fois par un trio d'hommes et une fois dans la version solo "lecture". Sont également présentés *Trio B* (trois femmes exécutant des traversées à l'unisson), et *Trio AI* (trois hommes se hissant l'un l'autre, tout en faisant une traversée en diagonale entre deux matelas)³³⁴.

En 1970, Yvonne Rainer présente au Whitney Museum of Modern Art à New York *Continuous Project – Altered Daily*. Y participent Becky Arnold, Douglas Dunn, David Gordon, Barbara Dilley-Lloyd, Steve Paxton, Yvonne Rainer et divers lecteurs de textes. *CP-AD* emprunte son nom à une œuvre de Robert Morris, une sculpture évolutive, modifiée jour après jour. Avec cette pièce, il y a l'idée que l'œuvre se modifie pendant et entre les représentations, en utilisant différents aspects des processus de construction chorégraphique : apprentissage des mouvements, répétitions, marquages, construction et filage des séquences, exécution des mouvements dans le style définitif de la représentation. Yvonne Rainer souhaite montrer dans la pièce l'opposition entre l'attitude propre à la danse professionnelle et le mouvement (ordinaire) propre à l'amateurisme. Elle souhaite intégrer différents niveaux de réalité dans la réalisation, allant de propositions originales et personnelles faites par le danseur à une mauvaise sous-performance délibérée. La pièce assemble des morceaux de mouvements – solos, duos, séquences de groupe – placés dans n'importe quel ordre – ordre déterminé par les exécutants. Certains des matériaux sont déjà connus, d'autres sont en cours de répétition, d'autres sont appris durant la représentation. Les danseurs peuvent proposer une séquence en énonçant son titre à haute voix. Ils commentent et débattent du travail en cours. Les séquences sont souvent liées à une manipulation d'objets (cinq oreillers, une grande paire d'ailes, un objet rond et rembourré prolongé par une jambe et un pied, etc.). Des musiques accompagnent certaines séquences. Au même moment, des films sont projetés dans différentes salles du musée. Cette pièce expérimentale, entièrement initiée par Yvonne Rainer, est un travail sur le processus. Constituée

³³⁴ BANES, Sally, *Terpsichore en baskets. Post-modern dance, op. cit.*, p. 98.

de structures ouvertes, elle est propice à l'improvisation et à une modification permanente de chaque motif. La rencontre entre les corps se fait également de manière improvisée, engageant la responsabilité de chacun. Au fur et à mesure que la pièce tourne, Yvonne Rainer se pose cependant la question de sa place en tant que chorégraphe, et souhaite aller vers un fonctionnement plus démocratique³³⁵. Elle dissout alors sa compagnie en 1970, et propose aux danseurs de travailler collectivement au sein d'une compagnie d'improvisation du nom de Grand Union. Elle participe au début à cette aventure collective, mais décide progressivement d'arrêter la danse pour s'orienter vers la réalisation de films.

On peut dire qu'Yvonne Rainer a marqué de manière très importante les danseurs improvisateurs, pas tant par ses capacités d'improvisatrice – elle dit elle-même, que bien que sachant improviser seule, elle a du mal à improviser en groupe³³⁶ – que par la vision nouvelle de la danse qu'elle a proposée, questionnant à la fois le processus de composition, le sens de la danse, le rapport au corps, ainsi que l'engagement politique de l'artiste. Son apport est considérable et on ressent encore aujourd'hui son influence parmi les danseurs qui travaillent avec l'improvisation. Elle a permis de s'affranchir des codes trop sclérosés qui étaient propres à la danse académique et à la danse moderne. Elle a donné la possibilité à ce que n'importe quel mouvement puisse devenir un mouvement dansé. Elle a donc ouvert le cadre fermé dans lequel se complaisait la danse, pour permettre l'exploration de nouvelles postures artistiques, comprises ici dans le sens d'engagement esthétique et éthique.

5) STEVE PAXTON ET LE CONTACT IMPROVISATION

Steve Paxton commence à pratiquer la danse au Lycée, et devant ses qualités physiques, on lui propose une bourse pour continuer de se former. En 1958, alors qu'il a 19 ans, il suit les cours au Connecticut Collège où enseignent Martha Graham, José Limon, Doris Humphrey et Merce Cunningham. Il se sent attiré par le travail de ce dernier et va suivre ses classes à New York. Il se produit avec la compagnie de José Limon et travaille avec Yvonne Rainer, Robert Rauschenberg, Deborah Hay, Lucinda Childs, Trisha Brown et Simone Forti. Il participe à l'atelier de composition de Robert Ellis Dunn en 1960-61 et intègre la compagnie de Merce Cunningham, dans laquelle il restera jusqu'en 1964. Il est cependant assez critique par rapport à

³³⁵ BANES, Sally, *Terpsichore en baskets. Post-modern dance, op. cit.*, p. 253-257.

³³⁶ *Id.*, p. 276.

son travail. Il reproche à Merce Cunningham de ne donner aux danseurs aucune explication pour exécuter le mouvement, en dehors d'indications formelles : « *On était censé trouver soi-même comment "habiter" le mouvement ou, sinon, le laisser vide, comme la plupart des danseurs, ce qui leur donnait des allures de zombie, dans le pire des cas.* »³³⁷ Il critique également la hiérarchie de la compagnie, dans laquelle il voit régner la dictature et le vedettariat. Il fait partie en 1962 des organisateurs de la première soirée du Judson Church Theater, dans laquelle il présente des pièces qui sont le reflet de sa démarche critique³³⁸.

Il crée sa première pièce *Proxy* en 1961, composée de quatre parties. Les danseurs doivent reproduire des poses définies par avance et trouver les transitions. Ils ont également des tâches à accomplir : manger une poire, boire un verre d'eau, se tenir en équilibre sur des roulements à bille. Et ils marchent. La marche va prendre pour Steve Paxton une importance capitale comme mouvement à étudier. Elle devient le leitmotiv de son approche de la démocratie, car tout le monde marche et a une technique qui lui convient. La marche, tout comme manger, boire, raconter des histoires, s'habiller et se déshabiller, vont constituer pour lui durant vingt ans des matières à explorer. Mais c'est *Satisfying Lover* en 1967 qui marque le triomphe de la marche. De trente participants (jusqu'à quatre-vingt-quatre) traversent la scène de cour à jardin³³⁹ en suivant une partition écrite, très précise. Ils s'interrompent parfois pour se tenir immobiles ou s'asseoir. *State* en 1968, utilise également un grand groupe qui marche. Dans *Smiling* en 1969, deux intervenants sourient pendant cinq minutes, sans avoir le droit de regarder le public. Quand Steve Paxton utilise des objets quotidiens ou met sur scène des corps qui réalisent des actions ordinaires, il adopte une stratégie de remise en question des attentes que l'on peut avoir avec un spectacle. L'activité "piétonne" sur la scène s'attaque à une des conventions les plus importantes du spectacle, à savoir l'artificialité du temps scénique. Dans le ballet classique comme dans la danse moderne, le déroulement des actions suit un rythme éloigné de la réalité. Steve Paxton, comme d'autres chorégraphes de son époque, pensent qu'une activité simple, non modifiée rythmiquement, peut avoir une valeur esthétique intrinsèque. Cela rejoint la pensée d'artistes plasticiens comme Robert Morris et Robert Rauschenberg, pour qui des actions ordinaires

³³⁷ PAXTON, Steve, cité par BANES, Sally, *Terpsichore en baskets. Post-modern dance, op. cit.*, p. 106.

³³⁸ BANES, Sally, *op. cit.*, p. 106-107.

³³⁹ "Cour" et "jardin" sont des termes utilisés dans le langage scénique pour désigner le côté droit et le côté gauche de la scène (si l'on se place du point de vue du spectateur).

peuvent se transformer en objet artistique par leur simple mise en contexte dans une galerie³⁴⁰. Steve Paxton utilise dans ses premières pièces des objets de tous les jours afin de faire ressortir la physicalité du corps qui les manipule, mais aussi des objets inhabituels qui deviennent fantastiques du fait de leur matière ou de leur taille. Dans *Music for Word Words* (1963) un imposant tunnel gonflable se dégonfle et devient un costume. Il essaye d'amener le public à remettre en question ses présupposés, en reliant l'espace théâtral au monde réel. Dans *Beautiful Lecture* (1968) deux films sont projetés en parallèle, *Le Lac des cygnes* par la troupe du Bolchoï et un film pornographique. Steve Paxton, placé dans l'espace entre les deux projections, exécute des petits gestes tout en semblant prononcer une conférence sur le sexe et le ballet, diffusée en fait par une bande-son. Plusieurs de ses pièces sont de véritables manifestes politiques. *Collaboration with Wintersoldier* (1971) est une collaboration avec une association pacifiste d'anciens soldats du Vietnam. Durant la représentation, un film sur le Vietnam est projeté aux deux intervenants suspendus la tête en bas. Les pièces de Steve Paxton ont toujours un ordre précis. Par contre quand il collabore avec d'autres danseurs, comme dans le cas du Grand Union, il laisse de la place à l'improvisation ou à d'autres activités indéterminées. Ce n'est qu'à partir des années soixante-dix, qu'il utilise l'improvisation en groupe, en duo et en solo³⁴¹.

En 1972, dans le cadre d'une résidence du Grand Union à Oberlin College, Steve Paxton travaille avec huit hommes et s'attache à analyser les paramètres propres à un duo de danse (portés, opposition, abandon du corps au sol, etc.) sans rentrer dans une forme d'agression ou de tendresse. La même année, il reprend cette recherche dans *Ben Mutual* avec Nita Little. Puis toujours la même année, des étudiants de Bennington, d'Oberlin et de Rochester rejoignent Steve Paxton pour une représentation à New York. Ce sont les débuts officiels du Contact Improvisation. Les mouvements du Contact Improvisation découlent organiquement « *d'un processus continu de perte et de recherche de l'équilibre, ils comprennent des portés et des chutes. Il s'agit de prendre et de donner le poids, mais aussi de procéder à un échange des rôles observés dans la société : passivité et activité, demande et réponse. Selon les explications de Steve Paxton, l'objectif pour chaque participant est de trouver les "chemins les plus faciles pour leurs deux masses en mouvement l'une par rapport à l'autre". Le détail de la composition est laissé au choix des danseurs, qui improvisent, en gardant à l'esprit "l'idéal de formes mutuelles*

³⁴⁰ BANES, Sally, *Terpsichore en baskets. Post-modern dance, op. cit.*, p. 107-110.

³⁴¹ *Id.*, p. 110-113.

actives, réflexives, harmoniques et spontanées”. Le toucher et l’équilibre sont les deux sens fondamentaux dans le Contact Improvisation. Les danseurs se servent du toucher pour se transmettre des informations sur leur situation ; chacun des partenaires reste conscient de la pesanteur grâce au contact avec le sol ; et les danseurs “se touchent intérieurement” en maintenant la concentration à travers tout le corps. Contrairement à la plupart des techniques de danse, l’équilibre propre au Contact Improvisation est toujours relatif à la partie du corps supportant le poids, qu’il s’agisse du pied, de l’épaule, du dos ou de la tête. »³⁴² Quand les “contacteurs” présentent leur travail au public, cela ne diffère pas trop d’un atelier de contact. Les danseurs commencent parfois la soirée par un “stand”, c’est-à-dire un échauffement debout. Puis deux danseurs vont commencer un duo, tandis que le reste du groupe s’assoit pour observer. Lorsque l’énergie de ce premier duo commence à tomber, un autre duo va entrer dans l’espace, et ainsi de suite. Parfois plusieurs duos peuvent se dérouler en même temps ou s’entremêler. Les soirées peuvent durer moins d’une heure à plusieurs heures. Steve Paxton dit qu’il s’intéresse plus au phénomène qu’à la représentation, tout en indiquant l’importance du public qui donne de l’énergie aux danseurs par le simple fait qu’il pointe son attention sur eux. Avec le temps, la danse Contact est devenu un projet collectif, proposant des ateliers, des stages, des colloques, une revue de référence³⁴³. Bien que ce soit Steve Paxton qui est à l’origine de cette forme de danse, aujourd’hui, elle ne lui appartient plus en propre. Le Contact Improvisation s’est diffusé dans de nombreux pays, et selon qui la pratique, cette forme de danse évolue, connaît des développements et se transforme³⁴⁴.

Parallèlement à la pratique du Contact Improvisation, Steve Paxton continue de faire des improvisations, en duo (avec Simone Forti, Nancy Stark Smith, Lisa Nelson), et principalement des solos ces dernières années. Durant huit années, de 1985 à 1993, il improvise de manière totalement libre sur *Les Variations Goldberg* de Jean-Sébastien Bach, jouées par Glenn Gould. Après ce travail, il enchaîne avec les *Suites anglaises* du même compositeur, toujours interprétées par Glenn Gould. Mais là, il choisit de travailler sur des groupes musculaires en utilisant de manière précise l’énergie et une direction. À chaque fois qu’il rejoue la pièce, l’improvisation est totalement différente puisque la structure qu’il utilise est différente. Il se laisse guider par des

³⁴² BANES, Sally, *Terpsichore en baskets. Post-modern dance, op. cit.*, p. 114.

³⁴³ *Contact Quarterly Dance Journal* est une revue biannuelle, fondée en 1975, pour être un lieu d’échanges, de contact entre artistes pratiquant le Contact Improvisation.

³⁴⁴ BANES, Sally, *op. cit.*, p. 113-118.

images qui lui viennent, qui ne sont jamais les mêmes car les conditions changent constamment. Il remarque que même si la musique et l'espace sont identiques, lui il change, car la journée a passé, le temps est autre. Quand il travaille techniquement, ce n'est pas dans un studio de danse, mais c'est de l'ordre d'une pensée qui se reflète dans son mouvement, c'est de savoir où se situe le centre du mouvement à l'intérieur d'une pensée. L'improvisation est pour lui, une exploration de l'état d'esprit et de l'instant. Ce n'est pas un produit fini, mais un processus qu'il donne à voir. C'est pourquoi il n'a jamais cherché à faire la promotion de son travail ou à le vendre. Il ne se produit que lorsqu'il est invité³⁴⁵.

Bien qu'ayant aussi composé des pièces écrites, Steve Paxton est surtout reconnu comme étant l'inventeur du Contact Improvisation, avec lequel il met l'accent sur certains principes fondamentaux du corps en mouvement, et plus particulièrement le poids, le toucher, l'équilibre et l'échange entre deux partenaires. Comme ses contemporains de la danse post moderne, il remet en question dans ses chorégraphies les paramètres établis de la danse moderne, et a recours dans ses chorégraphies à des mouvements quotidiens comme la marche et la course, qui ne faisaient pas partie du vocabulaire de cet art. L'improvisation n'est pas seulement pour lui une manière de danser dans l'instant, c'est aussi une forme de vie, un positionnement vis-à-vis de l'art. Avec les pionniers du Contact Improvisation, il n'a pas souhaité fonder une école, ni créer un label protégé, car l'important pour eux est de laisser une porte ouverte pour l'évolution de cette pratique, où celle-ci demande un lâcher prise de la volonté, plutôt que de vouloir contrôler et figer ce qui peut advenir³⁴⁶.

6) LES IMPROVISATIONS STRUCTURÉES DE TRISHA BROWN

Adolescente, Trisha Brown suit des cours de claquettes, de ballet, d'acrobatie et réalise des numéros de jazz au sein de son lycée. Elle étudie la danse moderne au Mills College et suit des stages d'été au Connecticut College avec José Limon, Louis Horst et Merce Cunningham. En 1958, elle crée un département de danse au Reed College où elle reste deux années. Durant l'été 1960 elle suit un atelier d'Anna Halprin où elle rencontre Simone Forti, Yvonne Rainer, La

³⁴⁵ PAXTON, Steve, "Conversation avec Steve Paxton", *op. cit.*, p. 48-60.

³⁴⁶ DAMPNE, Christiane, "Le Contact Improvisation, dialoguer par le toucher. Entretiens croisés", dans *Mouvement.net*, [en ligne], <<http://www.mouvement.net/site.php?rub=2&id=8143c877f7734d54>>, (page consultée le 16 février 2009).

Monte Young, Terry Riley et Robert Morris. L'automne suivant, elle s'installe à New York et continue de travailler l'improvisation avec Simone Forti et Dick Levine ; leur base de recherche s'appuie sur des structures simples d'improvisation. Dans le même temps, elle suit les classes de composition de Robert Ellis Dunn au studio de Merce Cunningham. Elle apprécie le cadre de liberté qui est proposé, lui permettant d'aller de l'avant et de faire ce qu'elle désire³⁴⁷.

Ses premières pièces sont axées sur des improvisations structurées. Dans sa première danse au Judson Dance Theater, *Trillium* (1962), elle se donne pour règle d'être debout, assise ou allongée. Avec *Rulegame 5* (1964), des contraintes très strictes sont données aux danseurs : ils doivent partir debout et terminer leur parcours à plat ventre, tout en avançant dans des couloirs délimités au sol par des rubans adhésifs. À l'intérieur de ces contraintes, le mouvement et la parole sont improvisés. *Yellowbelly* (1969) est un solo improvisé durant lequel Trisha Brown interagit avec le public. Elle demande aux spectateurs de la chahuter en lui criant « *Yellowbelly* » (froussarde), et elle réagit en réaction à ces attaques verbales³⁴⁸.

À partir de 1968, Trisha Brown commence à construire des danses connues sous le nom de « Equipment Pieces ». Divers accessoires et supports sont utilisés comme des cordes, des poulies, des harnais d'escalade, des rails. Elle crée des dispositifs permettant aux danseurs de se mouvoir et d'explorer d'autres dimensions de l'espace, transformant ainsi la vision du spectateur. La première des « Equipment Pieces » est *Planes* (1968), dans laquelle trois danseurs évoluent sur un mur géant constitué d'un panneau alvéolé. Ils évoluent lentement et en continu, prenant appui avec leurs mains et leurs pieds dans les alvéoles. Ils escaladent la surface de haut en bas, ils se suspendent, se placent la tête en bas. En même temps, des images sont projetées sur le mur, donnant l'illusion d'une chute libre et d'une absence de pesanteur. Dans la pièce *Clothes Pipes, The Floor of the Forest, and Other Miracles, Dance for a Dirty Room, Everybody's Bed, the Costume, Adam Says Checkered Sea* (1969), un treillis en corde est suspendu à hauteur des yeux du public. Des vêtements sont posés entre les mailles du filet. Deux danseurs évoluent sur le filet, s'habillant et se déshabillant au fur et à mesure de leurs déplacements. Ils sont principalement au dessus du treillis, mais se suspendent également en dessous à l'intérieur des vêtements³⁴⁹. Pour Laurence Louppe « *Trisha Brown ne cherche pas à étonner, encore moins à susciter l'onirisme*

³⁴⁷ BANES, Sally, *Terpsichore en baskets. Post-modern dance, op. cit.*, p. 125-126.

³⁴⁸ *Id.*, p. 126-128.

³⁴⁹ *Ibid.*, p. 128-129.

d'une fiction, mais à dissocier le plus radicalement possible le corps de l'espace, du centre de gravité et de la pesanteur, de ses projections imaginaires, en supprimant, ou en démultipliant le régime habituel des lois optiques. Avec Trisha Brown la "physis" du corps terrestre s'anéantit dans une contre-nature de regard. »³⁵⁰

En 1971, Trisha Brown aborde un nouveau cycle de création en construisant ses pièces sur des systèmes mathématiques d'accumulation. C'est la période des « Accumulations » qui se fonde sur une double démarche « *minimaliste d'une part, répétitions de motifs très simples, additionnés progressivement, et un relevé du morphème gestuel (...) renvoyant à une danse impossible. Les Accumulations comptabiliseraient donc la perte des gestes, qu'elle soit due au temps ou à l'espace.* »³⁵¹ Dans la pièce *Accumulation* (1971), Trisha Brown est debout et commence une simple rotation du poignet droit qu'elle répète sept ou huit fois. Puis elle enchaîne un geste du pouce gauche. Les deux gestes se répètent plusieurs fois l'un après l'autre. Elle rajoute au fur et à mesure de nouveaux gestes simples (une torsion du bassin, un plié de genou, une rotation de la tête, etc.). La première fois que la pièce est dansée, sa durée est de quatre minutes, sur une chanson des Grateful Dead. La deuxième version en 1972, dure cinquante-cinq minutes dans le silence, car au fil des répétitions elle enrichit la phrase de nouveaux gestes. *Primary Accumulation* (1972) est une pièce qui se danse allongée. Elle consiste en une suite de trente mouvements accumulés un à un : 1, 1-2, 1-2-3, 1-2-3-4, etc. Les mouvements sont simples, calmes et s'enchaînent de manière continue sur un rythme quasi-hypnotique : lever l'avant-bras, lever tout le bras, ramener avec la main les cheveux sur la tempe, tourner la tête de côté... Sur le vingt-neuvième et le trentième mouvement, la danseuse pivote de quarante-cinq degrés. Puis la chaîne des trente mouvements est répétée quatre fois, ce qui permet à l'interprète d'effectuer une rotation de 360 degrés au sol et de se revenir à sa position initiale. Cette pièce a été dansée en solo et à plusieurs. Dans *Group Primary Accumulation*, dansée à plusieurs, deux "déménageurs" interviennent et transportent les danseuses à différents endroits de la scène, les assoient sur un banc ou contre le mur, les empilent les unes sur les autres, modifient leurs positions. Pendant ce temps, les danseuses enchaînent les mouvements de manière inexorable, sans paraître dérangée par les deux intervenants. Cette chorégraphie a été dansée sur les bancs et pelouses de jardins

³⁵⁰ LOUPPE, Laurence, "Trisha Brown : le poids du corps, le désir du regard", dans *Art Press*, n° spécial hors série 8, Paris, 1987, p. 8.

³⁵¹ *Id.*, p. 9.

publics, dans les galeries d'art et les lofts, et sur des radeaux dérivants sur les flots du Loring Lagoon à Minneapolis. Ces pièces construites de manière très logiques et précises, sont des descriptions concrètes d'idées. Elles explorent de manière posée et obsédante les domaines de l'attention et de la perception. Trisha Brown poursuit ensuite ce travail en montrant la distorsion qu'il peut y avoir entre la précision mathématique ou formelle de l'idée d'un mouvement et son exécution physique. Par exemple, dans *Theme et Variation* (1972), une danseuse répète une série de mouvements du mieux qu'elle peut malgré les efforts d'un partenaire pour l'interrompre. Dans *Roof Piece* (1971), des danseuses placées sur les toits de bâtiment à Manhattan, se transmettent en relais des mouvements amples et simples. L'objectif est une transmission des mouvements aussi juste que possible. Mais du fait de l'éloignement entre les danseuses, l'information très précise au départ se transforme et se dissout peu à peu. La pièce *Line Up*, construite entre 1976 et 1977, réutilise tous les procédés chorégraphiques explorés jusque-là. L'ensemble de la danse a été construit à partir d'improvisations des interprètes reprenant d'anciennes danses et à partir de la consigne "ligne up" (en ligne). On y retrouve donc des éléments de différentes pièces, de *Sticks*, *Mistitles* (5 » *Clacker*), *Spanish Dance* et *Figure 8*. Dans *Spanish Dance*, cinq femmes de profil sont placées immobiles sur une ligne, sur toute la largeur de la scène. Sur une musique de Bob Dylan, la dernière femme de la ligne lève les bras, se cambre et avance à petits pas en se déhanchant à la manière d'une danseuse espagnole. Quand elle arrive juste derrière la danseuse placée devant elle, son corps vient se coller à celle-ci, ce qui l'entraîne dans le même mouvement de danseuse espagnole. Toutes les deux avancent, collées l'une à l'autre jusqu'à venir heurter la troisième danseuse. Quand toutes les danseuses arrivent en bout de scène, elles s'arrêtent net sur la dernière note de la chanson. Cette danse simple, d'une précision éblouissante montre avec humour des danseuses avec un air de pince-sans-rire, qui sans le savoir font une parodie de la danse flamenco. Dans *Line Up*, certaines séquences reprennent les procédés des « Accumulation Pieces », avec différents états d'improvisation, du plus évident au plus invisible pour le public³⁵².

Trisha Brown s'intéresse plus aux procédés et aux structures d'organisation qu'à l'invention de mouvements. Cependant les contraintes qu'elle pose, que ce soit les structures dans les improvisations, les équipements qui permettent aux danseurs de se déplacer sur les murs des immeubles, ou les progressions mathématiques, donnent naissance à des gestes adaptés

³⁵² BANES, Sally, *Terpsichore en baskets. Post-modern dance, op. cit.*, p. 130-137.

fonctionnellement mais aussi à des mouvements originaux. Elle différencie trois types de mouvements issus de sa grammaire chorégraphique. Le premier type correspond aux mouvements quotidiens (marcher, courir, tomber). Le deuxième rassemble les mouvements des articulations et des membres, des mouvements non fonctionnels et non figuratifs. Le troisième type comprend des mouvements qui ont une signification personnelle pour elle, mais qui ne véhiculent aucun sens à destination du public³⁵³.

À partir de 1980, en réinvestissant le lieu théâtral, Trisha Brown aborde une nouvelle période où elle collabore régulièrement avec ses amis artistes. Elle travaille avec des plasticiens comme Robert Rauschenberg pour *Glacial Decoy* (1979), Donald Judd pour *Newark* (1987), et avec des musiciens comme Laurie Anderson pour *Set and Reset* (1983), ou Alvin Curran pour *For MG : the Movie* (1991). Bien que ses pièces restent très construites, elle laisse toujours la place à une part d'improvisation à travers des consignes. Pour *Set and Reset*, à partir d'une phrase initiale dansée, elle donne comme indications : être simple, agir d'instinct, être visible ou caché, sortir, entrer, tracer une ligne. L'improvisation semble moins ouverte et libre qu'à l'époque où elle dansait avec Simone Forti ou avec le Grand Union, mais elle fait partie à différents degrés des constructions qu'elle propose, donnant à la danse un aspect vivant que ne lui donnerait pas une danse trop fixée.

L'improvisation prend donc chez Trisha Brown une place qui évolue au fur et à mesure de son travail. Dans ses premières pièces, des contraintes d'espace ou de mouvement permettent de structurer l'improvisation. En lieu et place des difficultés et des gestes codés du danseur, Trisha Brown propose des improvisations ludiques et élargit la base de la danse en débordant sur le théâtre, la voix, les arts martiaux, le sport, etc. Par la suite, si les pièces sont moins improvisées, l'improvisation fait toujours partie de sa démarche donnant au danseur une liberté dans son expression, et la possibilité de s'adapter à des situations qu'elle laisse ouvertes. Dans ses pièces les plus récentes, elle explore une réflexion sur les rapports entre la musique et la danse. Avec *Jazz Trilogy*, présenté en France en 2000, elle explore l'univers du jazz et continue de laisser une place à l'improvisation. Elle souhaite avec cette pièce saisir l'esprit du jazz, ses interactions, sa fluidité, sa spontanéité, et son objectif est d'amener les danseurs à improviser ensemble à partir du mouvement de l'un d'eux.

³⁵³ BANES, Sally, *Terpsichore en baskets. Post-modern dance, op. cit.*, p. 137.

7) LE GRAND UNION, UN COLLECTIF D'IMPROVISATEURS

Le Grand Union est un collectif de danseurs-chorégraphes qui pratique l'improvisation collective en public, explorant de manière continue la nature de la danse et de la représentation, et où le rôle de meneur est endossé par chacun des chorégraphes à tour de rôle. La plupart de ses membres se connaissent depuis une dizaine d'année, depuis l'époque du Judson, et ont suivi les classes de Merce Cunningham. Il se produit aux quatre coins des Etats-Unis de 1970 à 1976, et devient une véritable légende. Le groupe se dissoudra à cause de l'envie de ses membres de s'impliquer plus dans leurs propres démarches personnelles et par une lassitude, un essoufflement des uns et des autres.

Le Grand Union s'est constitué sur la proposition d'Yvonne Rainer de continuer l'expérience de *Continuous Project – Altered Daily* avec un groupe où il n'y aurait pas de meneur et qui fonctionnerait sur un mode démocratique. Le groupe est donc constitué au départ de neuf chorégraphes : Yvonne Rainer, David Gordon, Steve Paxton, Barbara Dilley-Lloyd, Nancy Lewis, Lincoln Scott, Becky Arnold, Douglas Dunn et Trisha Brown (qui les rejoint rapidement). Chacun des membres du groupe a sa propre expérience de l'improvisation, de la représentation et de la chorégraphie. Chacun a également ses propres idées et attentes sur le fonctionnement du groupe. Leurs sources d'inspiration sont multiples : les chorégraphies des uns et des autres, mais aussi celles de Simone Forti, et l'enseignement d'Anna Halprin. Au départ, ils proposent des soirées de danse basées sur des structures d'organisation en partie improvisées, souvent empruntées à Yvonne Rainer. Au bout de deux années d'expérimentation, le groupe a mis au point une forme d'improvisation flexible et ouverte, qui admet l'invention, le commentaire, la transmission, la répétition. Chacun des membres peut proposer de nouvelles modalités de représentation, chacun peut prendre le contrôle d'une partie de la soirée, ils peuvent introduire des éléments nouveaux ou s'en tenir à leurs séquences préférées. Parallèlement à ces modalités de fonctionnement, chaque membre peut jouer un personnage qui peut changer d'une représentation à l'autre, ou au cours de la même soirée. Dans les dernières années d'existence du groupe, on leur reprochera de présenter des personnages et des situations prévisibles : Nancy Lewis apparaît comme le clown déjanté, David Gordon comme la rock star provocatrice, Trisha Brown comme la pince-sans-rire des calembours gestuels et verbaux, Steve Paxton comme un doux Jésus, etc. Cependant, les spectacles n'ont pas pour but de mettre en scène des personnages, mais de jouer

sur les interactions, le contact, le comportement. Tantôt on voit donc apparaître des personnages, tantôt on voit le danseur réel. Comme les personnages peuvent changer de niveau de réalité au cours d'une représentation, il se crée une atmosphère instable et surréaliste, tout en décalage dans le temps et le contenu. Dans les représentations du Grand Union, les membres mettent en scène des "comportements de coulisse", c'est-à-dire qu'ils se livrent à des activités exclues d'un spectacle de danse "normal" : ils mangent sur scène, chantonent, parlent au public pour expliquer ce qui en train de se passer, questionnent un partenaire sur son confort, ... De même, ils sont libres de se laisser aller à tous les faux-pas, les erreurs que les danseurs essayent de masquer dans un spectacle "normal". En montrant des individus qui sortent des conventions scéniques, ils semblent faire exploser toutes les règles. L'humour, le gag et la parodie sont également présents. Le Grand Union se moque facilement de lui-même en tant que groupe d'artistes : il transforme certaines activités en exploits athlétiques, en publicités pour la télévision, ou en numéros de music-hall. Mais un music-hall surréaliste, où les changements de musique, d'accessoires et d'idées surgissent sans cesse par association libre, et modifiant de ce fait le cadre de référence. Les spectacles ne suivent ni plan, ni structure. Il n'y a pas de montée vers un paroxysme, pas d'ordre particulier, ni la recherche d'une illusion. Certains thèmes narratifs reviennent régulièrement, notamment la rencontre entre le docteur et le malade. Des allusions à la sexualité sont présentes à la moindre occasion.

On peut dire du Grand Union, qu'il prolonge sur scène la vie même vue sous l'angle du changement permanent. Dans les représentations, on assiste à une circulation permanente des humeurs et des intérêts multiples des personnages. La forme même des représentations, et la démarche spécifique du groupe durant ces six années sont marquées par un flux incessant, qui vacille et se modifie tout comme la vie. Deux soirées qui se suivent peuvent se ressembler comme être totalement différentes. D'ailleurs à chaque représentation, tous les danseurs ne sont pas nécessairement présents. Au fur et à mesure, certains s'éloignent du groupe car pris par leurs propres activités. Le Grand Union cesse son activité en 1976 pour plusieurs raisons : un désintérêt commun s'installe au fur et à mesure, les danseurs ressentent le besoin de passer à autre chose, trop de pression s'exerce sur le groupe. Nancy Lewis dit qu'il est mort comme une

ampoule de 250 watts qui a grillé. En tout cas, pour beaucoup d'improvisateurs aujourd'hui, ce groupe reste comme un modèle du genre et une source d'inspiration³⁵⁴.

* * * * *

L'improvisation apparaît donc comme un élément essentiel à la danse contemporaine. Ce qu'il en ressort, c'est qu'elle est utilisée soit comme un outil pour construire une danse, pour travailler une matière corporelle, inventer de nouvelles formes gestuelles – cela correspond au travail qui est fait en amont de la représentation – soit comme un processus de composition dans l'instant au moment même où la danse est présentée au public. Dans le premier cas, elle fait partie d'un des moments de la construction de l'œuvre chorégraphique. Le chorégraphe compose en se servant du matériau qui est apparu durant l'improvisation, par un processus d'identification, de sélection et d'agencement. Selon la démarche des chorégraphes, le danseur improvisateur peut être un simple fournisseur de matériaux, ou bien être actif dans une relation dialectique avec l'auteur de la pièce. Dans le second cas, l'improvisation peut faire "œuvre" par elle-même. C'est avec Anna Halprin, Simone Forti, les artistes du Judson, le Grand Union ou le Contact Improvisation que le travail d'improvisation a été porté à son point le plus extrême de radicalité. Ici l'œuvre n'a pas besoin d'être écrite ou répétée pour exister. On parle de "composition instantanée" comme si la chorégraphie naissait de manière spontanée, directement d'un premier jet. Pour certains artistes, comme Min Tanaka³⁵⁵, qui ne conçoivent de danser qu'en improvisant, l'improvisation permet la présence absolue à l'immédiateté d'un acte, saisi dans le moment de son émergence. Cet acte est "juste" car il résulte de l'écoute de sa propre instance et des données du moment³⁵⁶.

J'ai fait le choix dans ce travail de recherche sur l'improvisation de m'intéresser plus particulièrement à l'improvisation comme "composition spontanée" à la fois pour restreindre mon champ d'investigation, pour pouvoir comparer ce qui ressort du même registre, mais aussi parce qu'il me semble que c'est dans ce cadre-là qu'elle me paraît la plus ouverte, la plus

³⁵⁴ BANES, Sally, *Terpsichore en baskets. Post-modern dance, op. cit.*, p. 253-270.

³⁵⁵ Min Tanaka est un chorégraphe japonais qui a été fortement influencé par Tatsumi Hijikata, un des fondateurs de la danse Butô.

³⁵⁶ LOUPPE, Laurence, *Poétique de la danse contemporaine*, Bruxelles, Contredanse, 1997, p. 222-226.

imprévisible et peut-être la plus révélatrice du “fonctionnement ” de l’artiste dans ce mode de création.

« Improviser en danse, en peinture, en musique, répond sûrement à notre désir d’augmenter la part non maîtrisée du métier : prendre des risques, mettre en œuvre des processus aléatoires, refuser de penser avant de faire. Cette envie a trouvé une place dans des cadres stylistiques existants : la danse contemporaine, le jazz et une peinture au bord de l’abstraction.

L’improvisation permet de quitter le domaine de la composition (ou plutôt de le différer, de le dissoudre dans l’action immédiate) et d’activer le corps, de provoquer des événements que l’on peut par la suite assumer ou renier.

Improviser, c’est lâcher prise, se laisser emmener là où veut aller la forme, dans le domaine de l’imprévu. Et, dans le même temps, engager un conflit avec cette forme, la contraindre à une discussion avec la règle (une grille harmonique, par exemple). La forme, il faut la canaliser aussi, pour qu’elle reste dans le domaine du “maîtrisable”, pour que l’envolée ne se termine pas par un fiasco ! C’est le frottement entre la liberté et la contrainte qui produit une improvisation convaincante.

L’improvisation nous emmène dans cet entre-deux, entre maîtrise et perte, et nous place constamment au bord du déséquilibre : en ce sens elle est toujours une danse.

Improviser, c’est très proche de la promenade : c’est sinueux, imprévisible, comme une rêverie dans le paysage. »³⁵⁷

J’ai montré jusqu’à présent ce qu’était l’improvisation en danse, sa place dans l’histoire de la danse contemporaine, la manière dont les différents artistes chorégraphiques avaient pu l’utiliser dans leur travail. Maintenant, la question que je pose, est de savoir comment analyser ce qui se passe dans cet instant où se crée le mouvement. Le choix de se focaliser sur ce moment me paraît tout à fait pertinent et original, car si improviser c’est « *composer sur-le-champ et sans préparation* », c’est justement cet instant qu’il est intéressant d’interroger. Sachant que par ailleurs, on ne peut pas à mon avis, utiliser les mêmes critères d’analyse qu’un spectacle composé et écrit. Car le spectacle improvisé est un peu à part, il « *n’est pas obligatoirement “réussi” de*

³⁵⁷ FERRON, Élisabeth, MARTY, Olivier, “Glissements”, dans *Comme une danse*, Les Carnets du paysage, n° 13 & 14, Versailles, École nationale supérieure du paysage et Actes Sud, automne 2006 / hiver 2007, p. 229-230.

bout en bout. Au demeurant, bien des spectacles écrits non plus ! Mais les critères ne sont pas exactement les mêmes. (...) C'est vrai, l'improvisation n'est pas forcément spectaculaire. Pour une raison simple : ce n'est pas son problème. Puisqu'il s'agit d'autre chose, communiquer une aventure, réveiller des états de perception, participer à l'avènement d'un imprévu. »³⁵⁸

Compte tenu de ces observations, il est intéressant de savoir s'il existe des recherches qui ont été faites sur l'improvisation, de savoir quelles questions sont posées pour comprendre et expliquer ce mode d'approche de la création. Je vais m'efforcer d'y répondre dans le prochain chapitre.

³⁵⁸ ADOLPHE, Jean-Marc, "L'improvisation sort de l'ombre", dans *Mouvement*, n°2, Paris, septembre/octobre/novembre 1998, p. 25.

CHAPITRE III

L'improvisation et la recherche

Pour Dominique Dupuy³⁵⁹, la recherche est inhérente à la danse contemporaine, elle est un de ses éléments fondateurs, elle est constitutive de son émergence. « *Tout écart de ce postulat de base met la danse contemporaine en péril, lui ôtant une part essentielle de son être.* »³⁶⁰ D'ailleurs d'une manière plus générale, tout artiste est un chercheur : « *L'art sans recherche n'est pas l'art, (...) la recherche agit dans l'art comme constitution de son effectuation.* »³⁶¹. La recherche est la condition de l'art, son milieu. Cependant, lorsque l'art n'a plus que pour seul but de plaire au public le plus large, et de répondre ainsi aux critères du marché, on voit alors disparaître la recherche, car celle-ci entretient cette zone trouble du sens dont se méfie la société marchande³⁶². Selon Laurence Louppe, il n'y a pas de doute, le premier chercheur en danse est le chorégraphe : « *(...) sortir des moules préexistants, travailler sur les déplacements des processus, se donner à soi-même et aux autres des consignes ouvrant sur l'inconnu, sur l'analyse, sur la visite des opérations et des agencements (...), tenter de nouvelles partitions, explorer des voies d'improvisation, observer ce qui advient, et redonner de nouveaux cadres à l'expérience, n'est-ce pas là la définition même d'un acte scientifique ? Qui plus est la définition même d'un acte poétique.* »³⁶³

³⁵⁹ Dominique Dupuy (né en 1930) est danseur, chorégraphe et pédagogue. Après avoir dansé avec Jean Weidt, il crée avec sa femme Françoise Dupuy les Ballets modernes de Paris (1955-1978). Avec celle-ci, il va contribuer à partir des années 60 au développement de la danse moderne en France. Tout en poursuivant son activité de créateur, il occupe différentes responsabilités : fondateur du Festival des Baux-de-Provence (1962-1969), inspecteur de la danse au ministère de la Culture (1989-1991), chargé de développer la recherche institutionnelle en danse (Institut de pédagogie musicale et chorégraphique, 1991-1995), créateur à Fontvielle du Centre d'études et de recherche en danse contemporaine.

³⁶⁰ DUPUY, Dominique, "Au matin de la recherche", dans *Nouvelles de Danse Info*, n°26, Bruxelles, Contredanse, hiver 2004, p. 9.

³⁶¹ BAILLY, Jean-Christophe, *Rechercher*, conférence à l'Abbaye de Royaumont – Val d'Oise, 14 décembre 2003.

³⁶² *Id.*

³⁶³ LOUPPE, Laurence, "Notes pour une recherche en danse", dans *Nouvelles de Danse Info*, n°26, Bruxelles, Contredanse, hiver 2004, p. 10.

Il est cependant nécessaire de préciser que la recherche universitaire répond à des conditions de validation bien précises et qu'elle se situe sur un autre registre que celle de l'artiste. Ces remarques étant faites, qu'en est-il de la recherche universitaire en danse ? Scott deLahunta constate qu'elle reste avant tout théorique et qu'il y a très peu de recherches pratiques en danse³⁶⁴. Toutefois certaines tentatives existent et tentent de considérer l'artiste et son travail comme le moteur d'une recherche en danse. L'anthropologue de la danse Georgiana Wierre-Gore s'est par exemple associée à l'artiste chorégraphique Pascale Houbin autour d'un projet ayant une dimension à la fois artistique et de recherche sur les gestes des métiers³⁶⁵. Il existe également depuis vingt trente ans dans le domaine des arts numériques, une collaboration de plus en plus étroite entre chercheurs et artistes. Pour *Sens 2* (2004), le chorégraphe Pedro Pauwels a collaboré avec l'équipe scientifique de Francis Lestienne, professeur de neurosciences à l'Université de Caen Basse-Normandie. Dans ce projet, la danseuse Francesca Bonato improvise en même temps qu'un système de capteurs placés sur son corps, détecte l'activité électrique de ses muscles. Les signaux électriques subissent un traitement qui les transforme en signaux acoustiques perceptibles par l'oreille. L'activité musculaire de la danseuse produit donc du son, ce qui permet au spectateur de percevoir la danse par un autre canal sensoriel que celui habituellement sollicité (la vue). Alors qu'en général, les spectateurs viennent voir de la danse, ici ils viennent l'écouter³⁶⁶.

Concernant l'improvisation, il existe très peu de recherches universitaires. En France, son étude commence à intéresser des chercheurs, mais cela reste encore assez rare. On peut cependant différencier deux types de recherches. Les premières sont faites autour de l'œuvre d'un artiste et tentent d'analyser son travail. La plupart viennent des États-Unis et s'inscrivent dans le contexte des Cultural Studies. Les secondes viennent d'artistes, eux-mêmes chercheurs universitaires, et qui souhaitent comprendre les mécanismes de l'improvisation.

I – L'IMPROVISATION DANS L'ŒUVRE D'ARTISTES CHORÉGRAPHEs

³⁶⁴ DELAHUNTA, Scott, "Recherches prospectives : Danse et nouvelles technologies", entretien avec Patricia Kuypers, dans *Nouvelles de Danse Info*, n°26, Bruxelles, Contredanse, hiver 2004, p. 13.

³⁶⁵ WIERRE-GORE, Georgiana, HOUBIN, Pascale, "Quand l'artiste devient le moteur de la recherche", entretien avec Béatrice Menet, dans *Nouvelles de Danse Info*, n°26, Bruxelles, Contredanse, hiver 2004, p. 11.

³⁶⁶ DAVIDSON, Andrea (dir.), "sens 2, cie pedro pauwels (France) / 2004", dans *Bains numériques #1, danse et nouvelles technologies*, publication faisant suite à la biennale internationale de la scène numérique les 13, 14 et 15 octobre 2005, Enghien-les-Bains, centre des arts d'Enghien-les-Bains, 2006, p. 55-61.

La recherche sur la danse aux Etats-Unis, s'est inspirée dans un premier temps des travaux anthropologiques de Marcel Mauss et de Claude Lévi-Strauss qui ont conceptualisé les techniques du corps comme des structures identifiables, ainsi que de ceux de Roland Barthes, Michel Foucault et Jacques Derrida, qui ont conceptualisé le corps du point de vue sémiotique. Après avoir ouvert ces perspectives qui ont permis d'analyser la danse malgré sa nature éphémère, dans un second temps la recherche a emprunté aux écrits des féministes françaises et développé de nouveaux champs comme les « Cultural Studies » et plus récemment les « Post Colonial Studies » ou les « Performance Studies »³⁶⁷. Les Cultural Studies ont pour objectif principal une compréhension globale de la culture, et plus particulièrement des cultures contemporaines qu'elles définissent comme des totalités expressives constituées de pratiques sociales, de croyances, de systèmes institutionnels, etc. Elles tentent donc une approche sociale des cultures, et s'appuient sur des disciplines aussi diverses que l'anthropologie, la sociologie, l'ethnographie, la littérature, la linguistique, la sémiotique, la psychanalyse, etc. — seule manière de ressaisir la réalité plurielle de la culture. Elles définissent par ailleurs, une méthodologie propre articulée autour des études empiriques et de terrain, des sondages, des démarches ethnographiques, de l'étude des textes et de l'analyse des discours³⁶⁸.

Cynthia Jean Novack est sans doute l'une des premières personnes à avoir entrepris un véritable travail de recherche sur l'improvisation en danse, et plus particulièrement sur le Contact Improvisation, avec la publication en 1990 de son ouvrage *Sharing the Dance. Contact Improvisation and American Culture*³⁶⁹. Anthropologue, mais également danseuse, chorégraphe et enseignante, elle analyse le Contact Improvisation dans son contexte historique, social et culturel. Elle montre les influences à l'origine de cette forme de danse, et plus particulièrement l'héritage de la danse moderne, le travail de Merce Cunningham, Anna Halprin et l'improvisation, Erick Hawkins et sa technique d'une danse fluide et sans tension, les danses sociales des années 60 et notamment le rock'n'roll, la danse expérimentale et plus spécifiquement l'expérience du Judson Dance Theater, et l'apport de Steve Paxton. Elle explique comment le Contact Improvisation s'est développé grâce à l'organisation de rencontres, de conférences, de

³⁶⁷ LEIGHT FOSTER, Susan, [en ligne], <<http://www.cnd.fr/saison/kinem/la-lettre-de-kinem-08?kid=colloque-international-de-la-recherche-en-danse>>, (page consultée le 15 août 2008).

³⁶⁸ CHALARD-FILLAUDEAU, Anne, "Les 'Cultural Studies': une science actuelle ?", [en ligne], <<http://www.cairn.info/revue-l-homme-et-la-societe-2003-3-page-31.htm>>, (page consultée le 10 septembre 2008).

³⁶⁹ NOVACK, Cynthia Jean, *Sharing the Dance. Contact Improvisation and American Culture*, Madison, Wisconsin, The University of Wisconsin Press, 1990.

démonstrations, de la mise en place d'ateliers, la création de groupes de danseurs spécialisés dans cette technique, la publication de la revue *Contact Quarterly*, et surtout l'implication de certains danseurs et enseignants comme Steve Paxton, Nancy Stark Smith, Lisa Nelson, etc. Ayant elle-même pratiqué le Contact Improvisation, Cynthia Jean Novack propose une description précise des principes utilisés dans cette forme de danse : le mouvement se génère à partir du changement des points de contact entre les corps ; la sensation se fait à travers la peau ; dans le roulement d'un corps sur l'autre, l'attention se porte sur les différents segments du corps tandis que le mouvement se produit dans différentes directions simultanément ; le mouvement est expérimenté à partir d'une intériorité ; l'espace est utilisé à 360° ; lors d'une impulsion, l'accent est mis sur le poids et le flux ; le public est inclus tacitement dans la présentation, qui se fait de manière simple ; le danseur est juste une personne ; il laisse la danse se faire ; chacun doit être d'égale importance³⁷⁰. Elle montre également comment le Contact Improvisation s'enseigne. Chaque enseignant a bien sûr ses propres particularités, mais on retrouve une technique de base qui consiste à développer une conscience du poids et du toucher, l'apprentissage à être désorienté dans toutes les positions possibles, et le travail sur la relation avec un partenaire où certains mouvements reviennent régulièrement (tomber, rouler, se renverser, supporter le poids avec différentes parties du corps, être porté, donner et laisser aller son corps, utiliser la vision périphérique pour avoir une vue d'ensemble plutôt qu'une vue directe et focalisée)³⁷¹. Ensuite, Cynthia Jean Novack explique que les concepts de corps réactif, éveillé, sensible et les processus de l'improvisation sont les symboles culturels qui se jouent dans l'esthétique du Contact Improvisation³⁷². Son analyse de cette forme de danse, à la fois théorique et pratique, historique et descriptive, a servi de modèle pour nombre de chercheurs intéressés par la compréhension culturelle des pratiques corporelles.

Pour le titre de son ouvrage *Dances that describe themselves. The Improvised Choreography of Richard Bull*³⁷³, Susan Leight Foster fait référence au titre d'une chorégraphie datant de 1973 de Richard Bull³⁷⁴, dans laquelle les danseurs improvisent tout en disant des

³⁷⁰ NOVACK, Cynthia Jean, *Sharing the Dance. Contact Improvisation and American Culture*, op. cit., p. 115-124.

³⁷¹ *Id.*, p. 153-154.

³⁷² *Ibid.*, p. 181.

³⁷³ LEIGHT FOSTER, Susan, *Dances that describe themselves. The Improvised Choreography of Richard Bull*, Middletown Connecticut, Wesleyan University Press, 2002.

³⁷⁴ Richard Niles Bull (1931-1998) commence sa carrière en tant que pianiste de jazz. C'est en accompagnant des cours de danse à la Juilliard School de New York qu'il rencontre la danse moderne et qu'il commence à étudier avec

textes. Dans une première partie, Susan Leight Foster montre la généalogie de l'improvisation chez Richard Bull. Ancien pianiste de jazz, il reprend pour la danse des techniques d'improvisation propres à la musique jazz. Elle montre en conséquence toute l'influence de la culture africaine sur l'improvisation. Elle explique aussi le contexte des années 60 propice au développement de cette esthétique. Ensuite, tout en analysant chronologiquement le travail de Richard Bull, elle le relie aux différents artistes impliqués dans l'improvisation à cette époque, et notamment le Judson, le Grand Union et le Contact Improvisation. Dans une troisième partie, elle expose l'aspect économique de cette communauté de danseurs engagés dans l'improvisation (problème des subventionnements, programmation, organisation des répétitions, etc.) tout en analysant le travail chorégraphique qui se poursuit et évolue. Puis, tout en exposant de nouvelles pièces de Richard Bull, elle explique que l'utilisation de textes à l'intérieur de ses danses avait été expérimenté très tôt chez lui, à la fois comme outil pédagogique, mais aussi comme acte au même titre que le mouvement. Elle fait le lien entre le travail avec le texte et la voix à celui de certains musiciens de jazz dont John Coltrane, avec les danseurs du Grand Union, avec les chorégraphes Trisha Brown, Bill T. Jones et Ishmael Houston-Jones. En analysant le travail de Richard Bull et de ses contemporains, Susan Leigh Foster montre en fin de compte que si ces artistes ont des pratiques distinctes représentatives de leurs propres communautés et courants esthétiques, ils partagent tous la même capacité de créer des œuvres qui sont le reflet de leur personnalité (describe themselves).

Laurence Louppe pense que les études sur la danse proposées dans le cadre des Cultural Studies, bien que nécessaires et importantes, s'appuient sur des discours et des analyses préexistant à ce qui se passe dans la danse. De ce fait « *les 'dance studies' renoncent à considérer le mouvement comme porteur de sens en soi. Ce qui passe outre à la possibilité du corps et des processus de création, de susciter une sémiotique propre* »³⁷⁵. Elle se pose la question de comment des outils de pensée extérieurs à la théorie et à la pratique de la danse peuvent lui être appliqués³⁷⁶. Elle se démarque donc de l'approche des critiques anglo-saxons, et étudie le fait chorégraphique, et de surcroît son sens, à partir du matériau même et des états de corps qui

Alwin Nikolais. À partir de 1965, il entame une carrière académique et a la responsabilité de différents départements de danse dans des Universités américaines, et notamment à la Wesleyan University. Il est un pionnier dans le développement de l'improvisation structurée en danse. Il utilise dans ses chorégraphies des techniques prises dans l'improvisation en jazz, et incorpore des textes dans ses danses.

³⁷⁵ LOUPPE, Laurence, "Notes pour une recherche en danse", *op. cit.*, p. 10.

³⁷⁶ LOUPPE, Laurence, *Poétique de la danse contemporaine*, *op. cit.*, p. 25.

l'instrumentent³⁷⁷. Pour cela, l'approche proposée par Rudolf Laban, en proposant une description des modalités de l'effort, c'est-à-dire la distribution qualitative des composantes du mouvement et de leur mise en œuvre, est pour elle une des plus pertinentes et de celle qui va le plus loin³⁷⁸.

Je partage le même point de vue que Laurence Louppe, et pense qu'il est primordial de comprendre comment la danse s'inscrit dans un contexte culturel, historique et politique, et d'étudier les liens qui existent entre des chorégraphes, leur pensée, leur démarche... Le cadre d'analyse que propose Rudolf Laban me paraît riche d'un point de vue pratique et pédagogique. Mais en ce qui me concerne personnellement, n'ayant pas reçu la formation nécessaire à la compréhension et à l'utilisation de ce cadre – formation qui dure plusieurs années dans des écoles spécialisées³⁷⁹ – je me sers de certains outils d'analyse proposés par Rudolf Laban lorsque j'enseigne aux étudiants, mais il me semble difficile de le reprendre ici dans ce travail de recherche.

En France, Biliانا Vassileva-Fouilhoux a soutenu une thèse³⁸⁰ en 2007 sur le rôle de l'improvisation dans le processus de création au sein de la compagnie de William Forsythe³⁸¹. Dans une première partie de son travail, elle dégage de l'histoire de la danse différentes conceptions de la pratique de l'improvisation. Dans les danses traditionnelles et les danses de société, en jouant sur la combinaison de pas, elle permet l'enrichissement des codes préexistants. Avec l'évolution de l'art chorégraphique au XX^e siècle, on l'utilise en amont de la représentation chorégraphique pour créer de la matière inconnue. Enfin, avec la danse post moderne, l'improvisation devient un processus de composition chorégraphique instantané durant la représentation. Dans une seconde partie, en se servant de ces différentes manières d'appréhender l'improvisation, elle étudie les différentes étapes de l'évolution de la pratique de l'improvisation chez William Forsythe, en s'en tenant à la période 1976-2004 et à ses pièces phares. Elle travaille

³⁷⁷ LOUPPE, Laurence, *Poétique de la danse contemporaine*, op. cit., p. 28-29.

³⁷⁸ *Id.*, p. 38-39.

³⁷⁹ Notamment au Laban/Bartenieff Intitute of Movement Studies à New York.

³⁸⁰ VASSILEVA-FOUILHOX, Biliانا, *L'improvisation chez William Forsythe : une approche singulière*, thèse de doctorat en études théâtrales, sous la direction de Mme Monique Banu-Borie, Université Paris III – Sorbonne Nouvelle, 2007.

³⁸¹ Directeur durant de nombreuses années du Ballet de Francfort, il chorégraphie également pour de nombreuses grandes compagnies (Opéra de Berlin, Opéra de Paris, Nederlands Dans Theater, San Francisco Ballet, New York City Ballet, etc.). En 2003, il a conçu un CD-Rom *Improvisation Technologie. A Tool for the Analytical Dance Eye*, afin de montrer les principaux principes qu'il utilise dans son travail sur l'improvisation.

à partir de spectacles ou de répétitions auxquels elle a assisté, et s'appuie sur des entretiens et témoignages de ses danseurs, collaborateurs et spectateurs. Sur le plan méthodologique, ne souhaitant pas enfermer l'artiste dans une seule grille de lecture, elle utilise différents modes d'approche : histoire et esthétique de la danse, analyse du mouvement, analyse des spectacles. Il en ressort de cette étude que William Forsythe s'appuie dans sa démarche chorégraphique sur une culture personnelle très riche, et que ses références sont de nature philosophique, linguistique, mathématique, architecturale et scientifique. D'un côté, l'influence du jazz, des danses de société qui en dérivent, des courants de la danse moderne et post moderne américaine nourrissent sa pensée chorégraphique et son approche de l'improvisation (principes d'indétermination que l'on trouve chez Merce Cunningham, la notion de motion propre à Alwin Nikolaïs, les tâches et les partitions d'Anna Halprin, l'improvisation structurée développée par les chorégraphes post modernes). Les caractères des formes d'improvisation présentes aux Etats-Unis se retrouvent dans l'approche expérimentale de William Forsythe. D'un autre côté, sa rencontre avec la danse européenne, et plus particulièrement sa longue tradition de la pratique de l'improvisation dans la lignée allemande de la danse moderne, est déterminante pour son évolution artistique et lui donne de nombreuses idées artistiques. Une autre caractéristique de sa démarche chorégraphique, est l'élaboration de procédure d'improvisation à partir de son questionnement sur la possibilité d'un nouveau fonctionnement du code classique. En reprenant les dispositifs de mouvements de plusieurs chorégraphes modernes et post modernes, il crée une confrontation entre des règles strictes qu'il définit, et la possibilité d'explorer les mouvements dans un cadre plus ouvert. Au départ, sa pratique de l'improvisation consiste à déstructurer les figures et les phrasés classiques. Au fur et à mesure que sa pratique évolue, les propositions se complexifient pour aboutir à un style inimitable et très personnel. Avec chaque nouvelle pièce, il institue de nouveaux modes de travail et diversifie les procédures d'improvisation. Il confie de plus en plus aux danseurs un rôle important dans l'élaboration des pièces par le biais d'opérations d'improvisation qui sont des outils de production de mouvement : « *La pratique de l'improvisation chez le chorégraphe est devenue indissociable du processus de composition chorégraphique. Les opérations spécifiques mises en place par le chorégraphe et confiées à ses danseurs structurent une grande partie de la fable chorégraphique, souvent directement sur scène.* »³⁸² La recherche entreprise par Biliana

³⁸² VASSILEVA-FOUILHOX, Biliana, *L'improvisation chez William Forsythe : une approche singulière*, op. cit., p. 318-319.

Vassileva-Fouilhoux permet de comprendre comment William Forsythe construit ses chorégraphies en s'appuyant en grande partie sur des processus d'improvisation. Elle explique comment il sait s'inspirer des procédés mis en place par les grands chorégraphes du XX^e siècle et comment en se les réappropriant, il crée un style de danse qui lui est très personnel. L'improvisation est aussi bien présente au moment de la conception de la pièce que lors de la représentation. Mon travail de recherche a des similitudes avec celui-ci dans la mesure où pour comprendre ce qu'est l'improvisation en danse, je m'appuie également dans cette première partie sur la place qu'elle occupe chez les artistes à l'origine des grandes innovations qui ont été produites au sein de la danse moderne et post moderne au XX^e siècle. Il se différencie cependant par le questionnement que je pose vis-à-vis de l'improvisation, et par la méthodologie que j'utilise pour analyser la manière d'improviser de différents artistes chorégraphiques.

II – COMPRÉHENSION DES MÉCANISMES DE L'IMPROVISATION : EXPÉRIMENTATION PAR DES ARTISTES / CHERCHEURS

Il existe quelques rares danseurs qui sont à la fois reconnus du fait de leur travail en tant qu'artiste et du fait de leur travail de recherche. Le danseur américain Kent de Spain est aussi bien un artiste multidisciplinaire qui a reçu plusieurs récompenses liées à son travail de chorégraphe, qu'un chercheur titulaire d'un doctorat, spécialiste des relations entre la danse et les technologies, ainsi que des processus d'improvisation. L'improvisation est pour lui un moyen d'être présent à l'instant, et de permettre par la conscience de soi, d'affiner sa présence à chaque moment qui advient³⁸³. Dans sa réflexion sur l'improvisation, il pose plusieurs questions. Comment cette conscience présente lors de l'improvisation fonctionne ("improvisational awareness") ? Qu'est-ce que cela peut nous dire sur l'expérience de l'improvisateur lorsqu'il danse ? Quelle connaissance pouvons-nous avoir de nous et du monde à travers l'improvisation ? Son approche de l'improvisation en tant qu'improvisateur/chercheur, se base sur l'hypothèse que si l'on souhaite comprendre comment quelque chose d'aussi subjectif que l'improvisation fonctionne réellement, nous devons le demander aux improvisateurs eux-mêmes, qui sont les "spécialistes" de cette pratique. En théorie cela semble simple, mais en pratique cela ne l'est

³⁸³ SPAIN (de), Kent, "The Cutting Edge of Awareness. Reports from the Inside of Improvisation", dans COOPER ALBRIGHT, Ann, GERE, David (dir.), *Taken by surprise, A Dance Improvisation Reader*, Middletown, Connecticut, Wesleyan University Press, 2003, p. 27.

pas³⁸⁴. Le problème est de pouvoir avoir accès directement à l'expérience de l'improvisation et de la traduire dans un langage pouvant être compris et analysé. Le problème est également de pouvoir accéder en temps réel à l'expérience sans perturber ou détruire la nature de l'improvisation. Pour cela, il met en place une méthode permettant d'enregistrer les expériences des improvisateurs en même temps qu'ils dansent. Il utilise deux magnétophones : sur l'un est enregistré du silence, entrecoupé de temps en temps par sa propre voix qui dit « *report now* »³⁸⁵ ; l'autre, relié à un microphone, enregistre tout ce que l'improvisateur dit. Il fait cette expérience avec sept danseurs (dont lui-même) qui improvisent en solo durant quarante-cinq minutes³⁸⁶. Pour comprendre le processus qu'il met en place, il fait d'abord lui-même cinq sessions d'improvisations. En écoutant et analysant ses propres commentaires, il se rend compte tout d'abord qu'il parle de ses expériences selon deux manières : il y a un "je" qui est en interaction avec les éléments de l'improvisation, et il y a un "je" qui semble être un observateur non-identifié d'une improvisation en cours. Certaines paroles l'identifient clairement comme le protagoniste de l'expérience prenant en compte ses désirs, tandis que d'autres paroles montrent une distance, un détachement par rapport à l'action. Il remarque ensuite qu'un élément important qui peut définir et clarifier son expérience est le choix des verbes qu'il utilise dans ses commentaires. Il trouve trois catégories de verbes particulièrement révélatrices. Il y a les verbes utilisés pour *décrire les mouvements* (balancer, déplacer, marcher, courir, ramper, atteindre). Il y a également les verbes faisant référence à des *actions de prise d'information* (écouter, sentir, repérer, percevoir, remarquer, penser, scruter). Ces actions sont plus difficiles à percevoir de la part d'un observateur extérieur que les actions liées aux mouvements, et pourtant elles sont très importantes quant à l'expérience de l'improvisation. Il y a enfin une troisième catégorie de verbes, qui est aussi présente que les deux premières et qui mérite une attention particulière. Ce sont les verbes qui indiquent *la nature de la relation entre l'improvisateur et les matériaux de l'improvisation* (jouer, répondre, exagérer, laisser, forcer, manipuler). On peut, à partir de ces différentes catégories de verbes décrire le processus d'improvisation : se mettre dans le mouvement, expérimenter différents états en relation avec son intention de se mouvoir, expérimenter différentes formes de relations entre soi-même et les matériaux de l'improvisation, prendre des

³⁸⁴ SPAIN (de), Kent, "The Cutting Edge of Awareness. Reports from the Inside of Improvisation", *op. cit.*, p. 28.

³⁸⁵ « *Raconte (fais le compte rendu) maintenant* ».

³⁸⁶ SPAIN (de), Kent, *op. cit.*, p. 28.

informations et avoir la connaissance de l'état dans lequel on est et de son environnement³⁸⁷. En analysant les commentaires des différents improvisateurs, Kent de Spain remarque, comme il avait pu le noter pour lui-même, qu'il y a une différence radicale entre l'improvisation telle qu'elle est vécue de l'intérieur, et la même improvisation vue de l'extérieur. L'improvisateur a aussi bien conscience de sensations, d'images, de mémoires, d'intentions, de considérations esthétiques, alors qu'un observateur extérieur ne peut que remarquer des tensions musculaires qui peuvent affecter le mouvement, la forme ou l'expression. Ensuite afin de comprendre le cheminement des improvisateurs à travers leur propre vécu intérieur, il regroupe les mots et phrases qui décrivent chaque expérience dans quatre catégories : le Monde Intérieur, le Monde Extérieur, la Mémoire et l'Intentionnalité. Dans le "Monde Intérieur" il y a tout d'abord les sensations internes, les sensations proprioceptives, qui peuvent influencer le mouvement ou être influencées par le mouvement. Ce qui est important, c'est comment ces sensations sont utilisées comme un matériel pour se mouvoir. Il y a ensuite les images mentales qui ont pour pouvoir d'inspirer l'improvisateur ou d'être le reflet de mouvements ou d'états de corps. Il y a également les émotions, mais dont il n'est pas souvent fait état dans ces sessions. La dernière catégorie de l'expérience interne concerne les réactions esthétiques des improvisateurs à leurs propres mouvements³⁸⁸. Le "Monde Extérieur" correspond aux relations qu'entretient l'improvisateur avec son environnement à travers ses cinq sens (vue, toucher, ouïe, odorat, goût), c'est-à-dire comment il peut explorer l'environnement, lui répondre, être en conflit ou non avec lui, suivre des images ou des émotions qu'il véhicule. Pour les deux catégories suivantes, "Mémoire" et "Intentionnalité", bien que faisant partie du monde interne, Kent de Spain préfère les traiter à part. Pour la rubrique "Mémoire", il distingue la *mémoire associative* et la *mémoire kinesthésique*. La mémoire associative concerne des images, des faits, des mouvements ou des qualités de mouvement qui peuvent réapparaître dans certaines conditions lors de l'improvisation. Par mémoire kinesthésique, il se réfère à l'habileté inconsciente du corps et de l'esprit à se rappeler et à reproduire des mouvements et/ou des qualités spécifiques, des coordinations complexes ou des réponses corporelles habituelles. Il remarque à plusieurs reprises dans les sessions d'improvisation des cas précis de mémoire associative. Pour ce qui est de la mémoire kinesthésique, cela semble plus difficile à identifier. En ce qui concerne sa propre expérience de

³⁸⁷ SPAIN (de), Kent, "The Cutting Edge of Awareness. Reports from the Inside of Improvisation", *op. cit.*, p. 29-30.

³⁸⁸ *Id.*, p. 30-31.

cette mémoire, il lui semble difficile d'expliquer et de catégoriser ce qui apparaît de manière spontanée³⁸⁹. L'«Intentionnalité» est la catégorie qu'il trouve à la fois la plus complexe à étudier et la plus intéressante, car elle est liée aussi bien à notre conscience qu'à notre inconscient. Alors qu'il est facile de savoir ce que nous voulons, nous savons rarement comment nos intentions apparaissent. Kent de Spain pense que si nous voulons mieux connaître les relations entre notre vouloir et nos actes, le fait d'être conscient de nous-même pendant que nous improvisons peut être un moyen d'y arriver. Il divise l'Intentionnalité en trois domaines : les relations entre les intentions et le mouvement, entre les intentions et le corps physique, et entre les intentions et les éléments de la forme artistique. En ce qui concerne les relations entre les intentions et le mouvement, il distingue l'intention directe (nous voulons bouger d'une certaine manière, et nous le faisons) et l'intention indirecte (l'intention de départ produit seulement en partie ce qui arrive). Pour ce qui est du second domaine, il considère que le corps a sa propre intentionnalité, qui peut ne pas aller dans le même sens, ou répondre entièrement à l'intention du danseur. Vis-à-vis du dernier domaine, il parle d'«agenda» pour improviser, qui permet de rendre compte du déroulement de la stratégie qu'adoptent les danseurs au fur et à mesure de l'improvisation. L'intention durant l'improvisation, peut être un simple filtre dans le choix des mouvements, ou jouer un rôle de «feed back» entre ce que nous voulons et ce que nous faisons. Mais elle peut aussi être l'élément principal quand nous rentrons dans l'espace, et où le choix des mouvements peut être moins important que les sensations et l'exploration de la nature du désir³⁹⁰. Pour conclure, Kent de Spain dit que si l'improvisation est une forme de recherche, la conscience de l'improvisation («improvisational awareness») est une méthode scientifique. À travers cette conscience, nous devenons conscients de nos propres théories et partis pris, de notre histoire et de nos désirs, de nos limites et de nos méthodes, et même des résultats et des conclusions auxquels nous parvenons. C'est avec ce moyen que nous distinguons à un moment donné, le bon du mauvais, ce qui est désiré de ce qui n'est pas acceptable. L'improvisation, telle qu'il la comprend, est une pratique de l'attention. Plus nous sommes présents au mouvement, à la mémoire, aux sensations et à l'intention, et plus nous pouvons jouer (improviser) avec tous les éléments présents. Notre attention permet à des choix de se faire et à l'expérience de se dérouler. Mais ce qui est choisi et ce qui s'accomplit ne résulte pas seulement de nos choix, car le monde improvise

³⁸⁹ SPAIN (de), Kent, «The Cutting Edge of Awareness. Reports from the Inside of Improvisation», *op. cit.*, p. 32-33.

³⁹⁰ *Id.*, p. 33-36.

aussi. La danse que nous produisons, qui est le résultat de notre relation avec le monde, nous transforme comme nous-même, nous transformons le monde³⁹¹.

Cette recherche propose un cadre d'expérimentation proche de la réalité pratique de l'improvisation. Le fait de demander aux danseurs de commenter leur propre danse en même temps qu'elle se déroule, interfère bien évidemment sur le processus de l'improvisation – Kent de Spain en est bien conscient – et accentue sans doute le fait que les danseurs sont très tournés sur eux-mêmes et privilégient ou l'aspect sensoriel ou l'aspect intentionnel. Il manque une véritable relation avec un public (qui est absent dans le cadre de cette expérimentation), avec l'environnement scénique (espace scénique, musique, lumière, etc.) et peut-être un vrai projet artistique (les danseurs improvisent sans véritable intention artistique préalable). Cependant le fait d'essayer de comprendre ce qui se passe pour le danseur au moment même où il improvise, de proposer des catégories pour analyser son discours, d'avancer que l'état de conscience dans lequel il se trouve est primordial pour improviser me paraît tout à fait pertinent. C'est d'ailleurs tout à fait dans ce sens que s'inscrit ma propre recherche.

Ivar Hagendoorn est également un chorégraphe et un chercheur. Il s'intéresse particulièrement aux questions concernant le contrôle moteur et la perception du mouvement. Il remarque que lorsque les danseurs improvisent librement, nombre d'entre eux se sentent limités, soit parce qu'ils sentent qu'ils se répètent, soit parce qu'ils sont incapables d'apporter une structure à leur danse. Pour comprendre ce phénomène, il pense qu'il faut essayer de comprendre comment une décision de se mouvoir se prend, comment un mouvement est sélectionné à partir de plusieurs possibilités, comment une séquence de mouvements s'exécute, comment les mouvements sont appris et mémorisés, etc. En s'appuyant sur des recherches liées aux mécanismes neurologiques du mouvement humain ainsi que sur le travail du chorégraphe William Forsythe, il a étudié les possibilités de développer des méthodes pour créer des mouvements et définir une séquence et/ou une structure hiérarchisée à l'intérieur d'une séquence de mouvements. S'appuyant sur l'étude du système moteur, il propose donc plusieurs techniques pour improviser. Celle qu'il appelle *la technique du point fixe* repose sur le fait qu'une partie du corps peut devenir un point fixe tandis que le reste du corps peut se mouvoir en fonction de ce point. Une autre technique appelée *inversion du membre en action* s'appuie sur l'idée que nous

³⁹¹ SPAIN (de), Kent, "The Cutting Edge of Awareness. Reports from the Inside of Improvisation", *op. cit.*, p. 36-37.

pouvons faire bouger une partie du corps en direction d'une autre, et également faire l'inverse (par exemple l'index de la main droite peut aller gratter le dos de la main gauche, et inversement le dos de la main gauche peut se diriger vers l'index de la main droite et se gratter à lui). Cette technique s'inspire de données scientifiques liées au contrôle moteur, et plus précisément ce que l'on appelle l'équivalence motrice³⁹². Je pense que ce style de recherche, bien que s'appuyant sur des données scientifiques, n'est qu'une manière de trouver de nouvelles sources d'inspirations pour improviser et de nouveaux outils permettant au danseur de renouveler son langage chorégraphique. Elle peut bien sûr être une aide pour le pédagogue ou le chorégraphe.

Jacques Gaillard ³⁹³, danseur, chorégraphe et enseignant, montre que l'improvisation nécessite une structure, implique finement la conscience, le jeu de l'attention, et un contrôle qu'il qualifie d'émergent³⁹⁴. Selon lui « *l'essentiel se joue dans la partition discrète, non consciente, de l'activité noétique de la conscience : les actes attentionnels. Ceux-ci joueraient comme un commutateur électrique assurant continuité ou discontinuité entre la pensée et le corps. Merveilleuse continuité qui, de l'intention, se déploie grâce à une attention ouverte dans une mise en jeu souple et évidente du corps, pour tracer les pistes émergentes de la réalisation de l'intention dans des possibles jamais encore appréhendés.* »³⁹⁵ Il pense que vouloir résoudre l'imprévu – ce qui est la spécificité de l'improvisation – par des moyens connus est un non-sens. Le problème serait d'orienter finement la conscience tout en restant libre et détaché par rapport à ce qui peut apparaître. Il faut selon lui un dispositif qui permette à l'ego, tout en suspendant son contrôle, de se remplir sensoriellement, qui soit à la fois déstructurant et structurant. Il donne comme exemple de dispositif, point de départ d'un cours, une proposition : « *D'où vous êtes, vous choisissez visuellement un objet, vous le regardez et vous vous laissez impressionner par lui.* »³⁹⁶ Dans la mesure où l'improvisation est pour lui un travail concernant l'activité noétique de la conscience et non un travail sur le corps, il engage les danseurs à mettre en mots leur vécu, les

³⁹² HAGENDOORN, Ivar, "Cognitive Dance Improvisation : How Study of the Motor System Can Inspire Dance (and Vice Versa)", [en ligne], <<http://www.ivarhagendoorn.com/files/articles/Hagendoorn-Leonardo03.pdf>>, (page consultée le 20 août 2008).

³⁹³ Jacques Gaillard est actuellement formateur d'enseignants à l'IUFM Nord - Pas-de-Calais. Formé à la danse contemporaine, à l'improvisation dansée et à la technique FM Alexander, il a fondé la compagnie Interstice.

³⁹⁴ GAILLARD, Jacques, "L'improvisation dansée : risquer le vide. Pour une approche psycho-phénoménologique", dans *Approche philosophique du geste dansé. De l'improvisation à la performance*, BOISSIÈRE, Anne, KINTZLER, Catherine (dir.), Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2006, p. 71.

³⁹⁵ *Id.*, p. 72.

³⁹⁶ *Ibid.*, p. 74.

invitant à dissocier la dimension sensorielle et perceptive de celle qui relève de l'attention : « Apprendre à faire taire le langage interne, à suspendre le contrôle à priori de ce qui doit exister face à l'imprévu est sans doute la clé de voûte de l'improvisation en danse. Faire taire le langage interne invite le danseur à un autre rapport à la temporalité, à être disponible à l'instant présent, à un autre état d'attention, à une autre corporéité. Le "tourné attentionnel" se modifie, change de sens : focalisé sur la recherche, il se met en position d'accueil, de disponibilité, assurant une possible continuité entre l'intention et les moyens ajustés de sa réalisation. »³⁹⁷ Le danseur, qui est capable de tourner son attention en accueil, a un corps ouvert, rayonnant, disponible, présent, mobile, prêt au mouvement, et dans une attitude d'alerte détendue. Les dispositifs que propose Jacques Gaillard, sont des structures contraignantes permettant au danseur de valoriser l'activité d'accueil sensoriel : « Il est important de noter qu'à partir d'elle ce n'est pas le corps qui se libère ; celui-ci ne fait que porter, en sa chair rendue disponible, la liberté mentale de celui qui, un moment, accepte de ne pas savoir et de ne pas chercher à tout contrôler. L'ouverture sensorielle déplie l'activité attentionnelle, réduisant le contrôle, offrant à la chair une détente et une disponibilité qui peuvent se déployer en imagination en acte et en une fertile créativité. »³⁹⁸ Pour répondre à l'imprévu, il faut être capable de rester en « position de saisie attentionnelle ouverte », s'ouvrir à l'altérité.

Dans cet article, à partir d'un regard psycho-phénoménologique, Jacques Gaillard nous montre sa conception de l'improvisation, et la manière dont il fait accéder les danseurs à cette connaissance pratique. Sa démarche réunit une forme de théorisation de l'improvisation et sa mise en pratique avec des danseurs qui expérimentent ses propositions. Sa façon d'appréhender l'improvisation correspond tout à fait à la manière dont en parlent de nombreux improvisateurs : aller vers l'inconnu, suspendre le contrôle mental, affiner la conscience, être disponible à l'instant présent et à un autre état d'attention, se tourner vers le présent en développant une attitude d'accueil et d'ouverture, valoriser l'activité sensorielle. Cette approche de l'improvisation, tant dans sa conception que dans sa pratique, est tout à fait pertinente. Mais elle s'apparente plus selon moi à celle d'un chorégraphe ou d'un pédagogue, qu'à celle d'un chercheur dans un cadre universitaire.

³⁹⁷ GAILLARD, Jacques, "L'improvisation dansée : risquer le vide. Pour une approche psycho-phénoménologique", *op. cit.*, p. 75.

³⁹⁸ *Id.*, p. 77.

* * * * *

Je pense que ces recherches sur l'improvisation sont importantes car elles ont déjà pour premier intérêt d'esquisser des pistes de réflexion et de donner des résultats qui peuvent faire l'objet de nouvelles recherches dans un domaine où il n'en n'existe que très peu. Nous en sommes qu'aux premiers pas, et il est essentiel pour la connaissance de la danse et de l'improvisation de les poursuivre. On peut remarquer que la manière dont les chercheurs questionnent l'improvisation est étroitement liée à la façon dont ils la définissent. Ce n'est pas la même chose de dire que l'improvisation peut s'apparenter à l'exécution d'un enchaînement non mémorisé d'éléments moteurs ou que l'improvisation est une ouverture à tous les possibles, et surtout à l'imprévisible. En ce qui concerne ma propre recherche, je me situe fondamentalement sur ce second point de vue, et il me semble que le travail qui se rapproche le plus du mien est sans conteste celui de Kent de Spain, dans lequel il montre l'importance de l'état de conscience du danseur durant l'improvisation, de son attention, de ses choix. Pour moi, ce sont ces aspects qui font que nous sommes dans l'improvisation et qui la caractérisent. Ce sont justement la place de ces éléments que je souhaite vérifier et expliquer.

DEUXIÈME PARTIE

LA GESTALT-THÉRAPIE, UN OUTIL POUR ANALYSER LE PROCESSUS DE CRÉATION DANS L'IMPROVISATION DANSÉE

« L'art du danseur est bâti sur une attitude d'écoute, qui implique tout son être. Quand j'évoque la nécessité d'écouter son propre corps, je ne manque jamais de rappeler ce merveilleux lion au commencement des films de la MGM. Quand il se tourne de côté, il se tourne complètement. Il se tourne pour écouter sa lionne, pour écouter sa propre vie intérieure. Il a cette capacité de prendre du recul au lieu d'attendre que quelqu'un le regarde. Il écoute. Quoi ? Lui-même. Et le corps est retenu au point précis où il peut se remettre en mouvement. »³⁹⁹

³⁹⁹ GRAHAM, Martha, *Mémoire de la danse*, trad. C. Le Bœuf, Arles, Actes Sud, 1992, p. 212.

Comment définir cet état, cette attitude, ce moment clé où se crée le mouvement lorsque le danseur improvise ? À partir de quoi se crée ce mouvement ? D'une sensation, d'une image, d'un désir, d'une mémoire ? Les improvisateurs parlent beaucoup d'un "état de conscience", d'un "état de corps" dans lequel ils seraient et qui leur permettraient d'être à l'écoute de leurs sensations, de l'environnement dans lequel ils improvisent (scène, éclairage, musique, public...), et d'être disponible pour s'engager corporellement. Certes, on peut parler facilement de cet état, le décrire – surtout quand il s'agit de sa propre expérience – mais pour l'analyser d'une manière rigoureuse dans le cas d'un travail de recherche, on n'a pas d'autre choix que de faire appel à un cadre théorique scientifique précis. Différentes approches peuvent contribuer à analyser et comprendre cette réalité complexe, qui est celle de l'acte créatif. Je pense plus particulièrement à la philosophie (plus particulièrement la phénoménologie et l'esthétique), à la psychologie cognitive, aux neurosciences, ainsi qu'à l'analyse fonctionnelle du corps dans le mouvement dansé⁴⁰⁰. Mon expérience de la Gestalt-thérapie⁴⁰¹, et le fait de m'être aperçu qu'Anna Halprin avait elle-même été influencée par cette approche dans son travail d'improvisatrice, m'ont déterminé pour utiliser les concepts et le cadre théorique qu'elle offre.

⁴⁰⁰ L'analyse fonctionnelle du corps dans le mouvement dansé offre une analyse à la fois esthétique et fonctionnelle de la danse. En France, ce sont Hubert Godard et Odile Rouquet qui sont à l'origine du développement de cette discipline. Aux États-Unis, on utilise plutôt le terme d'éducation somatique. Voir note 126, p. 49.

⁴⁰¹ J'ai "rencontré" la Gestalt-thérapie en septembre 2002 quand ma femme a commencé sa formation de gestalt-thérapeute. Je travaille personnellement avec un Gestaltiste depuis janvier 2003.

CHAPITRE I

État de corps, état de danse, état de conscience ?

I – LE FAIT DE DANSER IMPLIQUERAIT D’ÊTRE DANS UN CERTAIN “ÉTAT”.

La notion d'état de corps est une notion à laquelle font souvent référence danseurs et chorégraphes, sans que celle-ci soit explicitée clairement. Elle se mélange, s'échange avec d'autres manières de dire ce qui les traverse quand ils dansent, que ce soit de l'ordre d'un état d'être ou de sensations. On relève alors des expressions comme "état de danse", "énergie", "présence", "état de conscience", qui iraient même jusqu'à qualifier ce qu'est la danse pour eux. Pour définir ces états, chacun évoque, décrit une expérience, des perceptions. On pourrait multiplier les citations des uns et des autres, certains définissant ces états de manière assez précise, d'autres étant plus poétiques, voire mystiques. Simone Forti nous dit par exemple : « *Je pense qu'il existe un état de danse, comme il existe un état de sommeil, ou un état de frisson. Il y a des gens qui sont timides quand il s'agit d'entrer dans cet état, mais tout le monde le fait à un moment donné ou à un autre. Souvent, dans les fêtes, les gens laissent de côté leur timidité et entrent en état de danse. Quand je me trouve dans un état de danse, les mouvements qui viennent m'enchantent. Cela peut être un mouvement très simple, mais il vient toujours accompagné d'un sentiment de curiosité, et comme un des moments les plus délicieux de la vie. Les mélodies sont comme ça aussi. Elles apparaissent. Dieu sait d'où.* »⁴⁰² Le musicien Barre Phillips – musicien qui accompagne régulièrement des danseurs improvisateurs – décrit son expérience de l'improvisation en disant qu'il s'est aperçu qu'il avait deux états en musique, l'un intérieur, l'autre extérieur, et qu'il passait perpétuellement de l'un à l'autre : « *Dans le premier état, je suis pris par les sons de mon instrument et ceux des autres, je reste à leur source. Mes réactions sont viscérales et immédiates, seconde par seconde, fraction de temps par fraction de temps. Dans le*

⁴⁰² FORTI, Simone, "Manuel en mouvement", *op. cit.*, p. 135.

second, je suis extérieur au son d'ensemble, que j'écoute comme si j'étais loin ; mes réactions sont plus "musicales" : comme quand on joue en studio au casque, on se place dans le mixage. Je suis arrivé petit à petit à passer du premier état au second, et j'arrive à présent à combiner les deux en situation de performance (...) »⁴⁰³. Philippe Guisgand et Thierry Tribalat parlent d'état de corps et lui donne la définition suivante : « L'état est une manière d'être physique, morale, intellectuelle. Les techniques théâtrales de formation du comédien montrent qu'à partir de la mise en état psychologique, on peut créer une mise en état physique ou inversement (par la recréation d'un rythme respiratoire, par exemple, car ce dernier influe directement sur la tonicité corporelle mais aussi sur les images mentales permettant d'interpréter un personnage). En danse, on parle d'état de corps pour désigner les variations physiques que l'on peut provoquer sur le corps du danseur pour obtenir des qualités de mouvement spécifiques. »⁴⁰⁴ Dans un article sur le peintre Jackson Pollock, Philippe Guisgand montre comment cette notion assez floue peut renvoyer au *Che* (ou *Ki*)⁴⁰⁵ des arts martiaux, ou à ce que Rudolf Laban appelle la "pensée motrice"⁴⁰⁶. L'état de corps désigne finalement selon lui « l'ensemble des tensions et des intentions qui s'accumulent intérieurement et vibrent extérieurement, à partir duquel le spectateur peut reconstituer une généalogie de l'émotion qui préside à la forme. »⁴⁰⁷ Cette notion d'état de corps, me semble caractériser l'implication – en pensée et en mouvement – de l'artiste dans son art. Pour la danse cela se traduirait par un "état de danse". S'il n'y a pas cette motivation intérieure et motrice – Rudolf Laban parle d'effort⁴⁰⁸ – il me semble difficile alors de parler de danse. Dans les fêtes, on fait facilement la différence entre les individus qui "dansent", qui sont

⁴⁰³ PHILLIPS, Barre, "Paroles d'improvisateurs" dans *Nouvelles de Danse*, n° 22, Bruxelles, Contredanse, hiver 1995, p. 61.

⁴⁰⁴ GUISGAND, Philippe, TRIBALAT, Thierry, *Danser au lycée*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 184.

⁴⁰⁵ Le *Ki* désigne dans la pensée orientale une forme subtile d'énergie vitale, une source de force intérieure.

⁴⁰⁶ « Il n'est probablement pas trop hardi d'introduire la notion de penser en termes de mouvement, s'opposant à celle de penser en mots. La "pensée motrice" pourrait être considérée comme une accumulation, dans l'esprit de chacun, d'impressions d'évènements, pour laquelle manque une nomenclature. Cette pensée ne sert pas, comme le fait la pensée en mots, à s'orienter dans le monde extérieur, elle perfectionne plutôt l'orientation de l'homme à travers son monde intérieur, duquel affluent continuellement des impulsions débouchant sur l'action, le jeu théâtral et la danse. » LABAN, Rudolf, *La maîtrise du mouvement*, op. cit., p. 39-41.

⁴⁰⁷ GUISGAND, Philippe, "Pollock ou les états de corps du peintre", dans *Revue DEmeter*, Université de Lille 3, juin 2003, p. 8, [en ligne], <<http://demeter.revue.univ-lille3.fr/corps/guisgand.pdf>> (page consultée le 17 avril 2008).

⁴⁰⁸ « Pour pouvoir discerner les mécanismes moteurs dans le mouvement vivant où fonctionne le contrôle intentionnel des évènements physiques, il est utile de nommer la fonction intérieure créant un tel mouvement. Le mot utilisé, ici, dans ce sens est l'effort. Chaque mouvement humain est indissolublement lié à un effort qui en constitue assurément l'origine et l'aspect intérieur. L'effort et l'action qui en résulte peuvent, tous deux, être involontaires et inconscients, mais ils sont toujours présents dans toute action corporelle (...) » LABAN, Rudolf, *La maîtrise du mouvement*, op. cit., p. 49.

dans un état de danse, qui sont “présents”, et ceux qui font des mouvements d’une manière mécanique. Dans un autre contexte historique et culturel, Mary Wigman et Rudolf Laban évoquent l’idée d’extase : « *Au principe de toute création dansée, disait Laban, est l’état d’extase. Cet état d’extase se définit simultanément comme une expérience d’absorption et d’abstraction. Le danseur s’abstrait du monde pour ne garder que “la conscience d’exister”. “Il s’absorbe dans la nature du mouvement” pour s’abstraire d’un ordre qui oppose l’animé et l’inanimé et accepte de ne pas savoir où son mouvement le conduit.* » Pour atteindre ces “états” (états de corps, états de danse, extases...) cela suppose du danseur, un travail sur son corps, ses émotions, cela suppose expérience et maturité, cela suppose dans certains contextes le lâcher prise. Certaines techniques – appelées également techniques de conscience du corps⁴⁰⁹ – permettent aux danseurs de développer la connaissance et la maîtrise de leur corps, et de ce fait d’enrichir la qualité gestuelle de leur danse. Elles leur permettent de rendre plus qualitatif leur “état de conscience”⁴¹⁰ en affinant l’écoute de leurs propres sensations, et en éveillant leur conscience du mouvement.

L’état de corps dont parle des danseurs serait donc une forme d’attitude, de disponibilité corporelle, de manière d’être, qui se traduit par une mise en tension musculaire liée à des intentions de mouvements. Dans l’état de danse, on a un état de corps particulier qui s’est affiné grâce à un travail spécifique, pouvant faire appel à différentes techniques, dont les techniques de conscience du corps. Cet état implique une motivation intérieure et motrice (l’effort de Rudolf Laban), et peut déboucher sur des sensations de grâce, d’enchantement (cf Simone Forti), ou d’extase (cf Mary Wigman et Rudolf Laban).

II – L’IMPROVISATION, UNE EXPÉRIENCE ET UN PROCESSUS

Pour expliquer ce qu’est l’improvisation en danse, je pense que toutes ces notions que je viens de présenter assez succinctement permettent de comprendre ce que serait un préalable pour danser et improviser : « il faut être dans un certain état pour ... ». Elles permettent également de

⁴⁰⁹ Voir note 126, p. 49.

⁴¹⁰ « *La conscience représente l’ensemble des sentiments et des pensées d’une personne et comprend la connaissance de sa propre existence, ses sensations, la perception et l’interprétation de son environnement et de son monde intérieur.* » LAUREYS, Steven, FAYMONVILLE, Marie-Elisabeth, MAQUET, Pierre, dans *Encyclopaedia Universalis, op. cit.*. L’état de conscience correspond à la totalité des phénomènes existant simultanément dans la conscience à un instant donné et dont la succession représente l’activité cérébrale du sujet.

donner comme une image ou une photo du danseur à un moment précis : « *je comparerai l' "état" à ce qui (...) – et s'agissant d'un personnage en mouvement – me renseigne sur sa dynamique intérieure, grâce à la permanence du médium qui assure celle de l'instant fixé. Chaque état de danse identifié par le spectateur serait ce qui – dans le flux de la danse, mais en deçà de la forme – pourrait être désigné, pointé, arrêté comme un "devenir statue" du danseur.* »⁴¹¹ L'état correspond à des caractéristiques que l'on peut décrire, spécifiques à un instant donné. Il renvoie donc nécessairement à quelque chose de statique, figé, sans doute en devenir, mais néanmoins ne permettant pas d'expliquer l'entièreté d'un processus en mouvement. Or comme je l'ai montré dans la première partie de ma thèse, l'improvisation ne peut être fixée car elle fait partie d'un processus. Son but n'est pas d'être "quelque chose", mais de faire partager une expérience. Elle n'est pas reproductible, et on ne peut pas savoir ce qu'elle va être. Elle est vivante et appartient à l'instant dans lequel elle se réalise. Dans ce sens, je pense que les notions d'état de corps, d'état de conscience peuvent aider à comprendre ce qu'est l'improvisation, mais néanmoins ils ne sont pas suffisants pour expliquer un phénomène qui ne peut être fixé une fois pour toutes, incluant à la fois des dimensions esthétiques, psychiques, corporelles et environnementales.

J'ai donc fait le choix d'analyser l'improvisation en me servant du cadre théorique qu'a développé la Gestalt-thérapie pour différentes raisons. Elle a pour spécificité de se focaliser sur le "processus" (qui signifie *progrès* en latin), et s'intéresse plus au comment qu'au pourquoi en recadrant l'évènement étudié dans son présent plutôt que dans son passé. Elle propose une démarche herméneutique en ne prétendant pas donner une interprétation unique à un évènement. Elle offre avec "le cycle de contact", un cadre permettant d'analyser toute interaction (et donc tout ajustement) d'un individu avec un environnement, en relation éventuellement avec d'autres individus, dans un contexte précis – ce qui est le cas de l'improvisation. Avec "la théorie du self", elle s'intéresse à la manière qu'a l'individu d'être dans le processus de l'action. Avec les concepts "d'awareness" et "d'ajustement créateur", elle explique le processus à l'œuvre dans l'acte créatif.

Je vais maintenant dans un premier temps, montrer sur quels fondements conceptuels s'appuie la Gestalt-thérapie, et expliquer ses principaux outils théoriques (chapitre II). Dans un

⁴¹¹ GUISGAND, Philippe, "Pollock ou les états de corps du peintre", *op. cit.*, p. 5.

second temps, je vais m'attarder sur la notion d'awareness, qui est selon moi au cœur du processus de création dans l'improvisation en danse (chapitre III).

CHAPITRE II

La Gestalt-thérapie, histoire et théorie

La naissance officielle de la Gestalt-thérapie date de 1951 avec la publication de l'ouvrage fondateur *Gestalt Therapy : Excitement and Growth in the Human Personality*⁴¹², écrit collectivement par Frederick S. Perls⁴¹³, Ralph E. Hefferline et Paul Goodman. C'est un événement important dans l'histoire de la psychothérapie car elle propose une nouvelle approche psychologique de l'homme ainsi qu'une démarche thérapeutique originale. Cette démarche se situe dans le courant de la "psychologie humaniste", courant qui a ouvert une "troisième voie" entre la psychanalyse et le comportementalisme (béhaviorisme) : « *Face à la psychanalyse qui met l'accent sur l'inconscient, et au comportementalisme qui ne prend en compte que les conduites observables, la psychologie humaniste affirme l'importance centrale de l'expérience vécue. Il s'agit à la fois de privilégier l'abord subjectif de l'expérience et d'affirmer le primat de l'existence sur tout point de vue essentialiste. (...) Il n'y a pas pour elle une essence de l'homme, un modèle humain. Chacun peut devenir l'artisan et le créateur de sa vie.* »⁴¹⁴ En mettant l'accent sur les notions de croissance, d'autonomie et de responsabilité, il s'agit pour la psychologie humaniste de permettre à chaque personne de vivre pleinement ses potentialités, plus librement, et d'être l'auteur de sa vie. La Gestalt-thérapie considère la personne comme une totalité, et s'oppose ainsi à d'autres démarches qui découpent l'individu en une somme de parties, de fonctions ou de mécanismes : « *l'homme (...) est un organisme qui vit comme une unité, et c'est l'ensemble qui donne sens aux différents éléments en interaction.* »⁴¹⁵ De même, l'environnement physique et social est considéré comme faisant partie intégrante de l'individu. Les relations qu'il a avec son environnement et les autres individus, ont donc un rôle fondamental : « *La Gestalt affirme l'unité irréductible des dimensions somatiques, psychiques, relationnelles et*

⁴¹² Traduit en français sous le titre *Gestalt thérapie. Technique d'épanouissement personnel*.

⁴¹³ Friedrich Salomon Perls, en s'installant aux Etats-Unis, américanise son nom en Frederick, puis en Fritz.

⁴¹⁴ MASQUELIER, Gonzague, *Vouloir sa vie ; La Gestalt-thérapie aujourd'hui*, Paris, Retz, 1999, p. 7.

⁴¹⁵ *Id.*, p. 9.

socioculturelles de l'homme. »⁴¹⁶ Ces orientations existentielles et humanistes se traduisent dans la démarche gestaltiste par diverses attitudes et intentions. L'«éprouvé» est préféré à l'«expliqué», la compréhension de ce qui advient dans l'«ici et maintenant» à la recherche des causes, l'empathie à l'interprétation. On cherche à rendre l'individu à sa totalité en élargissant le champ de sa conscience, de ses relations à lui-même et aux autres. Les qualités d'attention, de présence sont privilégiées, ainsi que tous les modes de communication (verbal, corporel, émotionnel...) ⁴¹⁷.

Bien qu'à l'origine, la Gestalt-thérapie se soit développée dans un cadre thérapeutique, aujourd'hui, de nombreuses personnes l'utilisent dans des domaines professionnels éloignés de la psychothérapie. La Gestalt⁴¹⁸ devient alors un art, une méthode pédagogique, un modèle descriptif de ce qui se passe dans le contact⁴¹⁹ ou un outil favorisant la communication. Anna Halprin, par exemple, a dans son travail artistique, réinvestit la démarche gestaltiste qu'elle avait pu vivre au contact de Fritz Perls⁴²⁰. Pour Serge Ginger et Anne Ginger⁴²¹, la Gestalt est aussi bien un art qui contribue à rendre la vie plus harmonieuse, qu'une science qui possède des outils d'analyse rigoureux⁴²². Jean-Michel Fourcade⁴²³ nous dit que la psychothérapie – il y inclue la Gestalt-thérapie – n'est pas une science expérimentale dans la mesure où « *elle n'est pas fondée sur des lois qui permettent de reproduire une expérience à l'identique* »⁴²⁴, mais appartient aux sciences humaines « *car son objet – l'être humain – est un Sujet porté par une histoire sur laquelle il ne peut revenir.* »⁴²⁵ Il distingue quatre modèles de construction du savoir selon les sciences du psychisme. Le modèle 1 concerne les sciences expérimentales : « *on définit un champ de la réalité qui devient l'objet de ce savoir, dans lequel on émet des hypothèses théoriques et on définit les conditions de l'expérience qui permettra de vérifier la validité des hypothèses.* »⁴²⁶ Ce modèle est celui des sciences physiques, chimiques, biologiques, mais aussi celui de la

⁴¹⁶ MASQUELIER, Gonzague, *Vouloir sa vie ; La Gestalt-thérapie aujourd'hui*, op. cit., p. 9.

⁴¹⁷ *Id.*, p. 8.

⁴¹⁸ J'utilise le terme de *Gestalt* dans la mesure où j'envisage ses applications dans des domaines autres que thérapeutiques.

⁴¹⁹ Le «contact» fait partie d'un des concepts fondamentaux de la Gestalt-thérapie.

⁴²⁰ Voir *Supra*, p. 89.

⁴²¹ GINGER, Serge, GINGER, Anne, *La Gestalt, une thérapie du contact*, Paris, Hommes & Groupes Éditeurs, 2000, (1^{ère} éd. 1987), p. 11.

⁴²² Dans leur ouvrage *La Gestalt, une thérapie du contact*, ils répertorient 840 publications en français.

⁴²³ Jean-Michel Fourcade est Docteur en psychologie clinique, psychothérapeute, et président de l'Association Européenne de Psychologie Intégrative et de la Fédération Française de Psychologie Intégrative et Multiréférentielle.

⁴²⁴ FOURCADE, Jean-Michel, «Science et psychothérapies», dans *Implications sociales*, Gestalt, n°26, Gadancourt, Éditions Revue Gestalt, juin 2004, p. 28.

⁴²⁵ *Id.*, p. 28.

⁴²⁶ *Ibid.*, p. 28.

psychologie dite expérimentale. Le modèle 2 est celui des sciences humaines dites “dures”. Dans celui-ci, l’objet du savoir est l’être humain construit par une histoire qui ne peut être reproduite : « *les hypothèses concernant ses lois de fonctionnement ne peuvent être vérifiées par la construction d’une expérience scientifique, mais par la répétition spontanée des faits mis en concordance les uns avec les autres, saisie et analysée par le biais de statistiques permettant de montrer l’existence de lois stables.* »⁴²⁷ C’est le modèle de la psychologie s’appuyant sur l’utilisation de tests, de la psychosociologie des enquêtes par questionnaire, mais également de la psychanalyse dans le projet initial de Sigmund Freud, qui avait l’ambition de construire une science sur le modèle des sciences médicales. Le modèle 3 est celui des sciences humaines dites “molles”. Ici, « *le savoir ne peut se construire que par co-expérience du “savant” avec les sujets humains qui font l’objet de sa recherche.* »⁴²⁸ C’est sur ce modèle que fonctionne la psychologie clinique, la Psychologie Sociale clinique avec “l’observation participante”, et la psychanalyse avec sa découverte de l’inconscient, et la mise en évidence que « *le savoir ne peut être compris, acquis, développé par l’homme de science, le psychanalyste, que s’il analyse, comprend ce qui barre pour lui-même l’accès à ce savoir inconscient : les rapports entre son moi pensant/sentant et ses pulsions (...).* »⁴²⁹ Le modèle 4, développé principalement par le courant lacanien en psychanalyse, énonce que la psychothérapie est une science du Sujet : « *C’est une science sans objet car elle est celle du Sujet qui échappe au sujet de la science. C’est la science du sujet unique, la science de l’exception qui s’oppose aux lois de la science qui cherche une preuve de ce qu’elle énonce.* »⁴³⁰ Pour ce modèle, il n’y a pas de savoir à statut scientifique dans les sciences humaines : « *Ce savoir est renvoyé au statut de l’Imaginaire et du symbolique, catégories théorisées par Lacan.* »⁴³¹ La Gestalt-thérapie s’est constituée à partir de plusieurs courants de pensées, et fait donc appel à des connaissances appartenant essentiellement aux deux derniers modèles de construction du savoir.

Dans le cadre de ma recherche, je m’appuie sur le modèle théorique développé par la Gestalt, et j’envisage l’utilisation des outils qui y sont liés pour décrire et comprendre ce qui se passe dans l’improvisation, dans le moment où s’invente la danse.

⁴²⁷ FOURCADE, Jean-Michel, “Science et psychothérapies”, *op. cit.*, p. 29.

⁴²⁸ *Id.*, p. 30.

⁴²⁹ *Ibid.*, p. 31.

⁴³⁰ *Ibid.*, p. 33.

⁴³¹ *Ibid.*, p. 33.

I – HISTOIRE ET FONDEMENTS CONCEPTUELS DE LA GESTALT-THÉRAPIE

“Gestalt” vient du mot allemand *gestalten*, qui signifie « mettre en forme, donner une structure signifiante ». Historiquement, son sens premier vient de la Gestalt-psychologie, théorie selon laquelle nos perceptions s’organisent spontanément sous la forme d’ensembles structurés et signifiants (“bonnes formes”). La perception d’un fait, d’une chose, d’une personne ne se résume pas à la somme des stimuli reçus. En effet, un tout est différent de la somme de ses parties. Une chorégraphie, ce n’est pas une juxtaposition d’une danse, d’une musique, d’une scénographie. C’est un ensemble qui fait sens et qui dépasse la simple mise en place de différents ingrédients : « (...) *la danse n’est jamais la somme des parties. Toute la problématique, c’est d’aller au-delà de la somme des parties pour faire un tout.* »⁴³² De même, une partie dans un tout est autre chose que cette partie isolée ou placée dans un autre tout, car ses propriétés dépendent de sa place et sa fonction dans chacun d’entre eux : « *Pour comprendre un comportement, il importe donc, non seulement de l’analyser, mais surtout, d’en avoir une vue synthétique, de le percevoir dans l’ensemble plus vaste du contexte global, avoir un regard, non pas plus “pointu” mais plus large.* »⁴³³

La Gestalt-thérapie a été élaborée surtout à partir des intuitions de Fritz Perl. Sa conception date de 1942 avec la parution en Afrique du Sud de l’ouvrage *Le Moi, la Faim, l’Agressivité*⁴³⁴ et son baptême officiel de 1951 à New York. Elle reste à ses débuts peu développée, et ce n’est qu’avec le mouvement de contre-culture des années 60-70 en Californie qu’elle va connaître la célébrité. Elle est aux Etats-Unis, l’une des méthodes de thérapie, de développement personnel et de formation les plus répandues (loin devant la psychanalyse). Bien que d’origine européenne, elle n’est introduite sur le Vieux Continent qu’à la fin des années soixante, et encore plus tardivement en France.

1) FRITZ PERLS, LE PÈRE DE LA GESTALT

⁴³² BUIRGE, Susan, “La composition : un long voyage vers l’inconnu”, *op. cit.*, p. 79-80.

⁴³³ GINGER, Serge, GINGER, Anne, *La Gestalt, une thérapie du contact*, *op. cit.*, p. 33.

⁴³⁴ PERLS, Frederick S., *Le Moi, la Faim et l’Agressivité*, trad. François Lourbet, Paris, Tchou, 1978, (*Ego, Hunger and Agression*, 1947).

Ce qu'a apporté de nouveau Fritz Perls, n'est pas sans lien avec sa vie mouvementée, son tempérament et sa vision du monde. Personnalité très cultivée, qui écrit beaucoup, mais qui en même temps dévalorise la théorie au profit de la pratique, de la relation et du contact, il donne à la Gestalt son "empreinte", sa "marque", au même titre qu'un chorégraphe marque de son style une œuvre chorégraphique.

« *“Le tout est différent de la somme de ses parties”, démontraient dans le premier quart de ce siècle les psychologues allemands de la Gestalt-théorie.*

Cet axiome est vrai pour la Gestalt-thérapie. Elle constitue une entité originale à laquelle participent autant la personnalité de son fondateur Frédérick S. Perls, qu'un certain nombre de courants de pensée contemporains.

La biographie de Perls, ses luttes, ses espoirs, son pessimisme et son immense vitalité, comme l'analyse des différents éléments qu'il a synthétisés pour en tirer une approche originale, permettent de mieux comprendre l'extrême fluidité et le refus de se rigidifier dans une théorisation qui caractérisent la Gestalt-thérapie. »⁴³⁵

Fritz Perls est né le 8 juillet 1893 à Berlin dans une famille aisée. Son père, Nathan, est négociant en vin, voyage beaucoup et multiplie les infidélités. Sa mère, Amélia, juive pratiquante, est passionnée de théâtre et d'opéra. Ses parents vivent dans un état de conflit permanent où les disputes sont fréquentes. Fritz Perls développe peu à peu contre son père une haine intense et devient un enfant rebelle. Pendant son adolescence, il découvre le théâtre en travaillant comme figurant au Théâtre Royal, puis rencontre le metteur en scène Max Reinhardt⁴³⁶, qui prône l'engagement total de l'acteur dans son rôle et insiste sur les émotions, la justesse de la voix et du geste. Il prend des cours avec lui et obtient des rôles d'acteur⁴³⁷. Il conservera cet intérêt pour le théâtre toute sa vie : « *Cette passion pour la mise en scène et l'expression des émotions influencera plus tard son métier de psychothérapeute.* »⁴³⁸

⁴³⁵ PETIT, Marie, *La gestalt, thérapie de l'ici et maintenant*, Paris, Les éditions ESF, 1984, p. 129.

⁴³⁶ Max Reinhardt (1873-1943) est un metteur en scène autrichien, dont la carrière s'est déroulée essentiellement à Berlin, à la tête du Deutsches Theater qu'il dirigea de 1905 à 1933. Sa place et son influence dans le théâtre allemand et européen sont considérables. Il est à l'origine du puissant courant de réforme qui, après la Première Guerre mondiale, revendique l'autonomie de la mise en scène.

⁴³⁷ PENARRUBIA, Paco, "Fritz Perls et le théâtre. De Max Reinhardt à quelques autres...", dans *Le passé composé. Sources et contextes de la Gestalt-thérapie*, Gestalt, n°6, Paris, Éditions Morisset, printemps 1994, p. 25.

⁴³⁸ MASQUELIER, Gonzague, *Vouloir sa vie ; La Gestalt-thérapie aujourd'hui*, op. cit., p. 20.

À la suite de sa scolarité, il entreprend des études de médecine, puis de psychiatrie. Celles-ci sont interrompues du fait de la première guerre mondiale. À 22 ans, il s'engage comme volontaire à la Croix-Rouge. Envoyé au front en Belgique, il participe à la guerre des tranchées et vit des moments traumatisants : « *Il traverse ces épreuves profondément bouleversé, avec deux traits de tempérament qui le définissent bien : un profond humanisme (il se révolte par exemple quand on lui interdit de soigner les blessés anglais) et une étonnante lucidité, parfois désabusée, quant à la personne humaine (qu'il sait capable des pires atrocités).* »⁴³⁹

Après la guerre, il reprend ses études et obtient en 1920 son Doctorat de médecine. Il s'installe comme neuropsychiatre, mais reste surtout intéressé par le théâtre, la fréquentation des cafés gauchistes de Berlin où se retrouvent les philosophes, poètes et artistes anarchistes de la contre-culture : « *La Gestalt restera marquée par cette hostilité à se laisser enfermer dans des normes "bourgeoises", à se soumettre à la pression sociale de l'establishment, qu'il soit mondain, psychanalytique ou politique...* »⁴⁴⁰ C'est là qu'il rencontre le philosophe expressionniste Salomo Friedlaender⁴⁴¹ qui l'initie à l'"indifférence créatrice".

À 32 ans, Fritz Perls entreprend une psychanalyse, considérée à l'époque comme une démarche novatrice mais très controversée. Il commence un travail avec Karen Horney, une élève dissidente de Sigmund Freud : « *Cette psychanalyste insiste sur la prise en compte de l'environnement socioculturel dans la cure : négligeant l'exploration minutieuse du passé, elle insiste sur les difficultés actuelles, responsables des troubles du comportement.* »⁴⁴²

En 1927, il s'installe à Francfort et trouve un poste de médecin-assistant, sous la direction de Kurt Goldstein⁴⁴³ qui poursuit des recherches sur les troubles de la personnalité chez des

⁴³⁹ MASQUELIER, Gonzague, *Vouloir sa vie ; La Gestalt-thérapie aujourd'hui*, op. cit., p. 20.

⁴⁴⁰ GINGER, Serge, GINGER, Anne, *La Gestalt, une thérapie du contact*, op. cit., p. 87.

⁴⁴¹ Salomo Friedlaender (1871-1946), philosophe et satiriste allemand, est à l'origine du concept d'"indifférence créatrice". Installé à Berlin à partir de 1902, il s'est trouvé au cœur des courants philosophiques et littéraires du XX^e siècle – l'expressionnisme et le dadaïsme. Il a formulé dans ses satires populaires, une critique sévère de la culture en attirant l'attention sur l'utopie pratique de la paix éternelle.

⁴⁴² MASQUELIER, Gonzague, op. cit., p. 21.

⁴⁴³ Kurt Goldstein (1878-1965) est un neurologue et psychiatre américain d'origine allemande : « *Il a défendu une théorie unitaire de l'organisme humain et du fonctionnement cérébral, très influencé par la gestalt-théorie. Après avoir enseigné la neurologie à Königsberg, puis à Francfort-sur-le-Main où il soigne beaucoup de grands blessés cérébraux de la Première Guerre mondiale, Goldstein fuit le nazisme en 1933 pour s'installer définitivement aux Etats-Unis. Il y enseigne successivement la neuropathologie et la psychopathologie à l'université Columbia (New York) puis à Harvard. Ses observations cliniques sur les blessés du cerveau l'ont conduit à mettre en doute les localisations cérébrales trop limitées pour adopter un point de vue plus globaliste et gestaltiste sur le*

blessés du cerveau à partir des travaux de la Gestalt-psychologie. C'est là qu'il rencontre sa future femme Lore Posner⁴⁴⁴. Étudiante en Gestalt-psychologie, elle se partage entre la recherche et sa passion pour l'art (c'est une excellente pianiste, passionnée d'opéra). Il continue également son analyse avec Clara Happel et fréquente les philosophes comme Martin Buber⁴⁴⁵ et Paul Tillich⁴⁴⁶. Il montre aussi un vif intérêt pour les expérimentations menées au Bauhaus. Il se rend à Vienne, capitale de la psychanalyse, pour y compléter sa formation auprès de Hélène Deutsch⁴⁴⁷ réputée glaciale, et y recevoir ses premiers clients. L'année suivante, il revient à Berlin et s'installe comme psychanalyste tout en poursuivant une analyse avec Eugen Harnick, psychanalyste hongrois très à cheval sur les principes de la règle d'abstinence qui interdit tout contact physique avec le patient, excluant même de lui serrer la main. Sur les conseils de Karen Horney, il poursuit sa thérapie avec Wilhelm Reich⁴⁴⁸ avec qui il découvre l'intérêt de l'approche corporelle et émotionnelle. De ses quatre psychanalystes successifs, Wilhelm Reich reste pour lui le plus important, et la Gestalt-thérapie en sera par la suite particulièrement inspirée : « *Reich s'intéresse davantage au présent qu'aux "fouilles archéologiques" de la première enfance. En effet, il demeure préoccupé par le fait que, bien souvent au terme d'une analyse, l'origine et la signification inconsciente d'un symptôme sont clarifiés... mais que ce dernier ne disparaît pas*

fonctionnement cérébral. (...) Le cerveau réagit en effet dans sa totalité, et les relations corps-esprit sont toujours à envisager d'une manière holistique, dans leur globalité. C'est du moins ce que Goldstein défend dans son livre La structure de l'organisme (1934) qui aura un impact considérable sur la psychologie occidentale des années 1950, et en particulier sur l'œuvre de M. Merleau-Ponty. » BLOCH, Henriette, CHEMANA, Roland, DÉPRET, Éric, GALLO, Alain, LECONTE, Pierre, LE NY, Jean-François, POSTEL, Jacques, REUCHLIN, Maurice (dir.), "GOLDSTEIN (Kurt)", dans *Grand Dictionnaire de la Psychologie*, Paris, Larousse, 2000, (1^{ère} éd. Larousse 1991), p. 402.

⁴⁴⁴ En arrivant aux Etats-Unis, elle transformera son prénom en Laura.

⁴⁴⁵ Martin Buber (1878-1965), philosophe israélien d'origine allemande, est considéré, comme le meilleur représentant de l'existentialisme juif de la moitié du XXe siècle. Avec son ouvrage principal *Je et Tu (Ich und Du)*, Francfort-sur-le-Main, 1923), il est le précurseur de la réflexion contemporaine sur la relation personnelle à autrui, appelée par Maurice Nédoncelle la dyade.

⁴⁴⁶ Paul Tillich (1886-1965) est un philosophe et théologien d'origine allemande. Sa pensée est une théologie en dialogue, qui essaye de concilier la foi et la culture, la civilisation et la religion. Pour lui, la tâche du théologien consiste à interpréter la culture afin d'entrer en dialogue avec tous ceux qui se posent, de quelque façon que ce soit, la question de la réalité ultime.

⁴⁴⁷ Hélène Deutsch (1894-1984) est une psychiatre et psychanalyste américaine née en Pologne. Elle appartient à la première génération des pionniers de la psychanalyse. Analysée par Sigmund Freud, puis par Karl Abraham, elle est surtout reconnue par ses travaux sur la féminité. *La Psychologie des femmes* reste son ouvrage le plus connu.

⁴⁴⁸ Wilhelm Reich (1897-1957) est à la fois médecin, psychanalyste, philosophe, écrivain et homme politique. Dès l'âge de 23 ans, il est admis à la Société psychanalytique de Vienne et autorisé à recevoir ses premiers clients. Il publie en 1927 *La Fonction de l'orgasme*, ouvrage dans lequel il attribue les névroses à des troubles de la génitalité sur lesquels l'orgasme a des vertus curatives et préventives. Il rejette par ailleurs la pulsion de mort et nie l'universalité de l'Œdipe. Dans *La lutte sexuelle des jeunes* (1932), il attaque la morale conjugale et familiale responsable de la misère sexuelle. Il est exclu en 1934 de l'Association internationale de psychanalyse car on le juge dangereusement bolchevik. Avec la montée du nazisme, il s'enfuit au Danemark, en Norvège puis aux États-Unis.

pour autant ! Il cherche donc à découvrir les processus de guérison. Il mène une analyse active, n'hésitant pas à toucher le corps de ses patients pour attirer leur attention sur les tensions de leur "cuirasse caractérielle". Il aborde directement l'agressivité, la sexualité et la politique... »⁴⁴⁹

En avril 1933, Fritz Perls quitte l'Allemagne où la persécution des juifs a commencé. Il part en urgence aux Pays-Bas, puis en Afrique du Sud où Ernest Jones, ami et biographe de Sigmund Freud, lui propose un poste. En 1935, il fonde avec sa femme l'Institut Sud-Africain de Psychanalyse. Ils ont de nombreux clients et deviennent vite riches et célèbres. L'année suivante, il se rend au Congrès international de Psychanalyse à Prague, pour y présenter une communication sur « Les résistances orales », complétant ainsi les idées de Sigmund Freud sur « Les résistances anales ». Il montre l'importance de l'oralité et des modalités d'ingestion de la nourriture chez le bébé, et met en parallèle la faim, instinct de conservation de l'individu, et la sexualité, instinct de conservation de l'espèce. Il est cependant meurtri par la manière glaciale dont est accueillie sa communication par l'ensemble de ses collègues psychanalystes. Sigmund Freud le reçoit en entretien privé, mais l'éconduit très rapidement⁴⁵⁰.

Fritz Perls se sent alors à l'étroit avec la psychanalyse orthodoxe, du fait de son éloignement géographique et de la culture différente qu'il rencontre en Afrique du Sud. Il achève son premier livre *Le Moi, la Faim et l'Agressivité* en 1940, dans lequel il développe ses propres thèses et montre la distance qu'il prend avec la psychanalyse : « *Dès ce premier livre, on voit se dessiner déjà plusieurs notions qui aboutiront, neuf ans plus tard, à la naissance officielle de la Gestalt-thérapie : l'importance du moment présent, celle du corps, la recherche d'une approche plus synthétique qu'analytique, la contestation de la névrose de transfert qui lui semble "une complication inutile et une perte de temps". Il préconise déjà un contact direct et authentique du patient et de son analyste et non "un pseudo-contact avec ses projections". Il y est question d'une approche "holistique" de l'organisme et de son environnement, des résistances, de l'introjection et de la projection, des "émotions incomplètes", et l'ouvrage s'achève par l'exposé d'une "thérapie de la concentration", comprenant des techniques de visualisation, l'utilisation de la première personne du singulier, la prise de responsabilité de ses sentiments, la*

⁴⁴⁹ GINGER, Serge, GINGER, Anne, *La Gestalt, une thérapie du contact*, op. cit., p. 89.

⁴⁵⁰ Il était quand même déjà très âgé et gravement atteint par un cancer à la mâchoire. Il n'enseignait plus à cette époque, et ne s'entretenait qu'avec des proches.

concentration sur le corps et sur les sensations et le repérage des évitements. »⁴⁵¹ On perçoit également dans cet ouvrage l'influence de Jan Christiaan Smuts⁴⁵² avec l'idée du *holisme*, et d'Alfred Korzybski⁴⁵³ avec celle de *sémantique*. Le *holisme* est une doctrine fondée par Jan Christiaan Smuts qui considère les phénomènes comme des totalités, et qui défend l'idée selon laquelle la nature aurait tendance à constituer des ensembles qui sont supérieurs à la somme de leurs parties. Alfred Korzybski – dont Fritz Perls a étudié *la sémantique générale* durant son séjour en Afrique du Sud – cherche à développer une pensée intuitive “non aristotélicienne”. Il est l'auteur de la formule « *une carte n'est pas le territoire, elle le représente* », ce qui signifie que dans une perspective non-aristotélicienne, le langage est une carte verbale : il ne peut prétendre rendre compte des faits totalement, encore moins avec une totale fidélité. Le langage représente symboliquement le donné vécu, d'où une nouvelle attitude à adopter à l'égard du langage. La thérapie intégrative se doit d'englober la langue et tout son contexte sémantique : « *parler, c'est agir, et agir dans un contexte culturel donné.* »⁴⁵⁴

À la fin de la seconde guerre mondiale, inquiet de la montée du fascisme sud-africain, il décide de partir aux Etats-Unis, laissant sur place sa vie luxueuse, sa clientèle fortunée et sa famille. À New York, il est mal accueilli par les psychanalystes orthodoxes qui lui reprochent son comportement asocial et provocant. Mais avec l'aide d'amis psychanalystes, dont Karen Horney, il se recrée une clientèle assez rapidement et sa famille peut alors le rejoindre. Parallèlement à ses activités thérapeutiques, il fréquente les milieux artistiques et contestataires de New York. C'est là qu'il rencontre Paul Goodman⁴⁵⁵, poète, écrivain, homme de théâtre et anarchiste militant. Il

⁴⁵¹ GINGER, Serge, GINGER, Anne, *La Gestalt, une thérapie du contact*, op. cit., p. 92.

⁴⁵² Jan Christiaan Smuts (1870-1950) a été Premier Ministre d'Afrique du Sud de 1920 à 1924 et de 1939 à 1948. Il a été l'un des fondateurs de la Société des Nations en 1919 et des Nations Unies en 1945. Il est considéré comme le fondateur du *Holisme*, théorie élaborée à partir des idées de Charles Robert Darwin, d'Henri Bergson et d'Albert Einstein.

⁴⁵³ Alfred Korzybski (1879-1950) a fait des études d'ingénieur à l'Institut Polytechnique de Varsovie. Durant la Première Guerre Mondiale, il est attaché au Service de Renseignements du Quartier général de la Seconde Armée russe. Il devint ensuite Conseiller militaire au Canada et aux Etats-Unis. Il s'établit définitivement aux Etats-Unis, et y publie en 1933 son ouvrage le plus important *Science and Sanity : An Introduction To Non-Aristotelian Systems and General Semantics*. Il fonde en 1938 l'Institut de Sémantique Générale.

⁴⁵⁴ GINGER, Serge, GINGER, Anne, op. cit., p. 94.

⁴⁵⁵ Paul Goodman (1911-1972) passionné de philosophie, d'anthropologie et d'histoire de l'art, connaissait Fritz Perls par son premier livre. Avant de le rencontrer, il avait suivi une psychothérapie avec Alexander Lowen, élève de Wilhelm Reich, et futur fondateur de la Bioénergie. Laura Perls le prendra en thérapie et en formation. Il a enseigné dans différentes universités, d'où il s'est fait expulser pour des histoires de mœurs (l'Amérique, à cette époque, ne plaisait pas avec l'homosexualité). Poète, romancier, anarchiste, il a joué dans les années 60 un rôle important de maître à penser dans les milieux actifs des mouvements contre-culturels américains. Il a publié une cinquantaine de livres, des centaines d'articles, poèmes, pièces de théâtre, romans, essais...

fréquente également Merce Cunningham, John Cage, Julian Beck et Judith Malina, les fondateurs du Living Theatre qui prônent l'expression direct du ressenti "ici et maintenant" à travers un contact spontané avec le public. Tous ces artistes pratiquent une sexualité très libre, cherchant à explorer leurs limites et à transgresser celles de la société.

En 1950, avec Paul Goodman et Laura Perls, Fritz Perls met en place un groupe de travail et de formation, le "Groupe des Sept" qui se réunit toutes les semaines dans leur appartement. Peu à peu, de nouveaux concepts se précisent, en particulier grâce à Paul Goodman qui met en forme les intuitions de Fritz Perls. Les autres participants de ce groupe, vont chacun à leur manière, marquer les origines de la Gestalt-thérapie. Paul Weisz, en particulier, psychothérapeute et passionné de zen, apporte sa connaissance des philosophies orientales, insiste sur l'"ici et maintenant", et explique l'importance à ne pas séparer la tête du corps dans le travail thérapeutique. Isadore From, grand érudit des questions philosophiques, insiste sur les conceptualisations théoriques. Elliott Shapiro, directeur d'une école progressiste fondée sur les pédagogies actives, aide le groupe à mettre en forme des expérimentations concernant leurs propres recherches. Ralph E. Hefferline intègrera le groupe un peu plus tard, apportant sa caution scientifique du fait de son statut de professeur d'Université. Le choix du nom de cette nouvelle thérapie s'est fait à la suite de débats vifs et montre l'influence de chacun dans l'élaboration de celle-ci. C'est le terme de *Gestalt-thérapie* qui est retenu, en référence aux travaux de la Gestalt-théorie, que Laura Perls avait étudié pour son doctorat sur la perception visuelle. Les travaux du groupe d'étude aboutissent en 1951 à une œuvre collective de Fritz Perls, Paul Goodman et de Ralph E. Hefferline *Gestalt Therapy : Excitement and Growth in the Human Personality*, dont la teneur est quelque peu américanisée par la collaboration active des deux co-auteurs américains.

Fritz Perls tourne définitivement la page de ses vingt-trois années de pratique psychanalytique, et crée en 1952 avec Laura Perls le premier institut de Gestalt : *The Gestalt Institute of New York*. Très rapidement, il abandonne la direction de l'Institut à Laura Perls, Paul Goodman et Paul Weisz, pour sillonner les Etats-Unis et promouvoir sa méthode – qui ne rencontre pendant plus de 15 ans qu'un écho modeste. Au cours de ses déplacements, il rencontre d'autres pionniers des nouvelles thérapies à qui il emprunte des idées et des techniques. Ainsi il s'initie au zen avec son ami Paul Weisz, s'inspire de la "prise de conscience corporelle du corps"

de Charlotte Selver⁴⁵⁶, pratique le *psychodrame* de Jacob Levy Moreno⁴⁵⁷ ainsi que sa variante de *monodrame* (le protagoniste joue lui-même les différents personnages qu’il évoque). Ses recherches empiriques sont sévèrement critiquées par Paul Goodman et Laura Perls qui défendent l’orthodoxie telle qu’elle est développée dans *Gestalt Therapy*. Il leur abandonne alors progressivement la direction des deux instituts qu’ils avaient créés ensemble, à New York et à Cleveland, d’où naît la seconde génération de Gestaltistes (Isadore From, Joseph Zinker, Erving Polster, ...).

En 1956, à 63 ans, lassé des tensions qui existent avec les autres membres du groupe, dont sa femme, il décide de quitter New York pour s’installer à Miami en Floride. Il y anime quelques groupes, vit une passion amoureuse pour une de ses patientes, et à la recherche d’expériences toujours nouvelles, s’adonne au LSD à la mode dans les mouvements contestataires de l’époque. En 1963, il rencontre Michaël Murphy qui l’invite à venir s’installer à Esalen en Californie. C’est un lieu de séminaires où sont organisés des stages de yoga, de thérapie, de massage. Des centaines de personnes américaines et européennes y viennent chaque année, à la recherche d’une vie plus libre et plus authentique, dans la vaste mouvance libertaire des années 60. Malgré des premiers contacts réservés, Fritz Perls consent à s’y installer et à y donner des démonstrations et des formations professionnelles à la Gestalt. Le succès ne vient pas tout de suite, mais il retrouve là une nouvelle jeunesse. Il donne à nouveau des conférences dans tout le pays et se rend régulièrement en Europe. En 1968, c’est le grand mouvement de contestation de la jeunesse, c’est la crise du Vietnam, ce sont les revendications pour plus de liberté. La société est enfin prête à accueillir le message de la Psychologie humaniste et de la Gestalt. La photo de Fritz Perls fait la une de la couverture du magazine *Life*, où il est promu “le Roi des hippies”. La notoriété est enfin là, et des centaines de personnes – néophytes et spécialistes de relations humaines – viennent le voir faire des démonstrations. Il demande à des volontaires de venir s’asseoir sur une chaise en face de lui, sur le “*hot seat*” (la chaise chaude), et en quelques minutes il détecte leurs difficultés existentielles à travers leurs attitudes ou leurs rêves. Des troubles ayant résisté à des années de psychanalyse, semblent disparaître dans l’instant... Certains de ces séminaires sont filmés, puis

⁴⁵⁶ Charlotte Selver est fondatrice de la méthode *Sensory Awareness*. Elle a eu comme professeur Elsa Gindler (1885-1961), considérée comme la “mère” des techniques de relaxation.

⁴⁵⁷ Jacob Levy Moreno (1889-1974) est psychiatre et psychologue américain d’origine roumaine. Il est le pionnier de la psychothérapie de groupe, de la sociométrie et du psychodrame. Avec le psychodrame, qui est une forme de théâtre de la spontanéité, il élabore une théorie du rôle telle que le sujet se libère des rôles dans lesquels la vie sociale avec ses conflits l’a aliéné.

publiés en 1969 dans un ouvrage intitulé *Gestalt Therapy Verbatim* (La Gestalt mot à mot)⁴⁵⁸. La même année, il publie un récit autobiographique très personnel *In and out the garbage pail* (*Ma Gestalt-thérapie, une poubelle vue du dedans et du dehors*), dans lequel il raconte sa vie et essaie d'en tirer des concepts, contrairement à ceux qui construisent des théories et veulent absolument que leur existence s'y conforme.

Après cinq années passées à Esalen, il décide une nouvelle fois de partir. Son rêve est de créer une communauté où l'on vivrait la Gestalt « *vingt-quatre heures sur vingt-quatre* », une sorte de *Gestalt-Kibboutz*. En juin 1969, il fait l'acquisition d'un vieux motel de pêcheurs sur l'île de Vancouver au Canada, et avec quelques amis, fonde un nouvel institut de Gestalt. Une trentaine de fidèles d'Esalen viennent le rejoindre pour y suivre des séminaires de thérapie ou se former. En mars 1970, au retour d'un voyage en Europe, il meurt à Chicago d'un infarctus du myocarde. C'est Paul Goodman, qui à la demande de Laura Perls, prononce le discours funèbre. Après en avoir fait l'éloge, il le critique vivement, estimant qu'il avait trahit "La Gestalt", ce qui ne fit qu'attiser la querelle entre ses anciens amis de la côte Est et ceux de Californie. Le clivage entre les élèves de l'Institut de New York, davantage axés sur la théorie, et ceux de Fritz Perls, acteurs d'une thérapie engagée, corporelle et émotionnelle, principalement développée sur la côte Ouest des Etats-Unis, semble perdurer aujourd'hui.

« La Gestalt a donc pour père fondateur un homme qui ne peut être idéalisé comme modèle. Sa vie de couple ne fut pas longtemps satisfaisante, et on le sait père très absent pour ses deux enfants. Sa vie professionnelle est un curieux mélange d'intuitions géniales et d'échecs retentissants.

Cela donne un espace de liberté pour chaque Gestalt-thérapeute, qui n'a pas à s'identifier à une "bonne image" qu'il devrait essayer de reproduire. C'est la preuve, une fois de plus, que le thérapeute n'est pas un homme qui a "tout réglé dans sa vie personnelle", mais quelqu'un qui est en recherche permanente.

Ce que je retiens de Perls, c'est sa formidable énergie vitale, son intuition remarquable, l'acceptation de ses propres paradoxes, sa curiosité insatiable...

⁴⁵⁸ Traduit en français sous le titre *Rêves et existence en gestalt thérapie*.

Ce que je retiens de Goodman, c'est sa finesse d'analyse théorique et son implication sociale, au service d'un monde plus libre. »⁴⁵⁹

2) FONDEMENTS THÉORIQUES DE LA GESTALT-THÉRAPIE

En créant la Gestalt-thérapie, Fritz Perls et ses collaborateurs (plus particulièrement Laura Perls et Paul Goodman) ont su réaliser une synthèse cohérente entre différents courants thérapeutiques, philosophiques et méthodologiques d'origine européens, américains et orientaux. La Gestalt-thérapie se situe ainsi au carrefour de la psychanalyse, des thérapies psychocorporelles d'inspiration reichienne, du psycho-drame, du rêve éveillé, des groupes de rencontre, des approches phénoménologiques et existentielles et des philosophies orientales⁴⁶⁰.

« Contrairement à l'idée qu'on pourrait s'en faire à cause de ses appartenances nord-américaines, la Gestalt a ses racines en Europe. Elle est issue du courant herméneutique allemand qui (...) prend ses distances avec le modèle mécaniste et causaliste des sciences de la nature et élabore pour les sciences humaines un mode de compréhension fondé sur la signification que les individus donnent à ce qu'ils vivent et aux relations avec leur environnement. Cette évolution épistémologique donnera lieu à un foisonnement d'écoles de pensée dont, entre autres, la phénoménologie, la Gestalt-théorie, l'existentialisme, la psychanalyse, la psychologie humaniste qui seront les grandes inspiratrices de la Gestalt. Elle reviendra au pays de ses origines après un périple à travers les continents lorsqu'en 1969 le premier institut européen de formation à la Gestalt-thérapie ouvrira ses portes à Düsseldorf. »⁴⁶¹

La question de savoir si la Gestalt-thérapie doit plus à la culture américaine ou la culture européenne fait l'objet de débats ouverts et intéressants⁴⁶², mais ce qui importe dans le cadre de cette recherche, c'est de comprendre les liens qu'elle entretient avec les différents courants de pensées citées plus haut, et comment elle s'en est nourrie pour former une nouvelle "Gestalt".

⁴⁵⁹ MASQUELIER, Gonzague, *Vouloir sa vie ; La Gestalt-thérapie aujourd'hui*, op. cit., p. 37.

⁴⁶⁰ GINGER, Serge, GINGER, Anne, *La Gestalt, une thérapie du contact*, op. cit., p. 39.

⁴⁶¹ DELORY-MOMBERGER, Christine, dans VANOYE, Francis, *La Gestalt. Thérapie du mouvement*, Paris, Vuibert, 2005, p. 49-50.

⁴⁶² André Jacques montre qu'une part importante de la Gestalt-thérapie relèverait de théories conçues et élaborées aux Etats-Unis. Voir JACQUES, André, "La Gestalt-thérapie, irrémédiablement américaine ?", dans *Le passé composé. Sources et contextes de la Gestalt-thérapie*, Gestalt, n°6, Paris, Éditions Morisset, printemps 1994, p. 93-104.

LA GESTALT-THÉORIE

La Gestalt-théorie est née en Allemagne au début du XX^e siècle, en réaction à la théorie Associationniste du XIX^e siècle. Cette dernière conçoit la perception comme résultant d'un processus de type stimulus-réflexe. Il y aurait par exemple une correspondance exacte entre un objet extérieur perçu et l'image interne produite par les cellules cérébrales. Les phénomènes psychiques, et en particulier la perception, seraient envisagés comme la combinaison complexe (l'association) d'éléments simples. Les chercheurs de l'Ecole de Frankfort – Max Wertheimer (1880-1943), Wolfgang Köhler (1887-1967) et Kurt Koffka (1886-1941) – renversent la perspective associationniste en considérant qu'il n'y a pas d'identité entre un objet et l'image interne associée, mais une identité structurelle qui prend en compte le temps et l'espace. Pour Max Wertheimer, « *Ce ne sont pas les “stimuli élémentaires” qui sont intégrés par l'organisme, mais les configurations entières elles-mêmes. Ce qui veut dire que pour l'organisme en train de percevoir, la “totalité qui fait sens” est le stimulus.* »⁴⁶³ La Gestalt-théorie naît de ces travaux, empruntant son nom au psychologue viennois Christian von Ehrenfels (1859-1932), qui le premier avait étudié les caractéristiques des Formes (Gestalt), et qui avait souligné dès la fin du XIX^e siècle, qu'une forme est « *autre chose ou quelque chose de plus que la somme de ses parties.* » Une mélodie, par exemple, est bien plus qu'une succession de notes⁴⁶⁴.

« *La théorie de la Forme (Gestalt-theorie) est à la fois une philosophie et une psychologie. D'une part, elle introduit les notions de forme ou de structure dans l'interprétation du monde physique comme dans celle du monde biologique et mental ; elle établit la parenté de faits que les conceptions traditionnelles séparent et fonde sur ces rapprochements une philosophie moniste de la nature. D'autre part, elle applique ces mêmes notions, dans le domaine spécial de la psychologie, à des problèmes précis et concrets. Elle veut affranchir cette science de certains cadres traditionnels qui ont limité ses horizons et l'ont éloignée de la réalité de la vie.* »⁴⁶⁵

⁴⁶³ Cité par PETIT, Marie, “La Gestalt Théorie : grand-mère ou parente éloignée de la Gestalt-thérapie ?”, dans *Le passé composé. Sources et contextes de la Gestalt-thérapie*, Gestalt, n°6, Paris, Éditions Morisset, printemps 1994, p. 54.

⁴⁶⁴ On pourrait dire de la même manière qu'une danse est bien plus qu'un enchaînement de mouvements.

⁴⁶⁵ GUILLAUME, Paul, *La psychologie de la forme*, Paris, Flammarion, 1975, (1^{ère} édit Flammarion 1937), p. 5.

Selon la Gestalt-théorie, tout champ perceptif⁴⁶⁶ se différencie en une *forme* et un *fond*. La forme, la *Gestalt*, est conçue comme un tout spécifique, délimité, structuré, signifiant, qui possède des qualités propres et qui est inséparable de son environnement, de son *fond*. Un objet par exemple, n'a pas une forme, il *est* une forme. On ne peut donc distinguer une forme – bien que son contour semble lui appartenir – de son fond. La Gestalt s'intéresse à l'une comme à l'autre, mais surtout à leur *interrelation*.

David Katz⁴⁶⁷, dans son ouvrage *Introduction à la Psychologie de la Forme*, précise les propriétés des Gestalts (Gestalten en allemand) : « *Mis à part le caractère de totalité, on reconnaît une forme à ce qu'elle est limitée, détachée, cohérente et articulée. La sensation figurale de la forme présente une unité qui en règle générale ne peut être modifiée au gré du sujet.*

Plus la forme est forte, plus elle résiste aux interventions du sujet. Dans la structuration de la forme l'ensemble et les parties se déterminent réciproquement, tandis que la qualité totale y domine phénoménologiquement les qualités partielles. Avec une dislocation croissante la forme perd sa qualité de totalité. »

Dans un premier temps, les psychologues gestaltistes (les Écoles de Francfort et de Berlin) étudient essentiellement les mécanismes physiologiques et psychologiques de la perception, ainsi que les rapports de l'organisme avec son milieu. Ils montrent que la perception dépend à la fois de facteurs objectifs et de facteurs subjectifs, et que sa qualité dépend des relations dynamiques entre l'objet perçu et le fond. Le sujet a ainsi tendance à isoler des *bonnes formes* ou *formes prégnantes* qui régissent les relations entre l'organisme et le milieu. Il existe donc une relation dialectique entre le sujet et l'objet : l'aspect de l'objet dépend des besoins du sujet, et inversement le besoin du sujet dépend de l'aspect de l'objet. Ainsi un besoin particulier

⁴⁶⁶ « K lher définit un champ par une distribution dynamique d'énergie entre ses parties. Il postule l'existence d'un isomorphisme de nature topologique entre trois sortes de champs : un champ physique, dont l'équilibre est fonction des dimensions relatives (position, grandeur, etc.) des objets qui le composent ; un champ cérébral, crée par l'arrivée sur les zones projectives cérébrales des excitations sensorielles issues du champ physique ; et un champ perceptif. L'isomorphisme entre ces trois champs explique entre autres pourquoi l'objet perçu ressemble à l'objet physique et non à sa projection rétinienne. La perception d'un changement dans l'environnement passe forcément par un changement dans le champ cérébral. » BLOCH, Henriette, CHEMANA, Roland, DÉPRET, Éric, GALLO, Alain, LECONTE, Pierre, LE NY, Jean-François, POSTEL, Jacques, REUCHLIN, Maurice (dir.), "GESTALTTH ORIE", dans *Grand Dictionnaire de la Psychologie*, op. cit. p. 398.

⁴⁶⁷ KATZ, David, cité par PETIT, Marie, "La Gestalt Théorie : grand-mère ou parente éloignée de la Gestalt-thérapie ?", op. cit., p. 55.

(faim, soif, ...) d'emblée oriente mon intérêt vers l'objet qui peut combler ce besoin, et inversement la perception d'un objet peut réveiller en moi un besoin.

« La reconnaissance claire de la figure dominante pour moi à un instant donné permettra seule la satisfaction de mon besoin, après quoi sa dissolution (ou retrait) me rendra disponible pour une nouvelle activité physique ou mentale. On sait que le flux sans entrave de tels cycles successifs définit, en Gestalt-thérapie, l'état de "bonne santé".

La thérapie encourage la formation souple de Gestalts successives, adaptées à la relation sans cesse fluctuante de l'organisme et de son environnement, dans un ajustement créateur permanent. La Gestalt-thérapie pourrait ainsi être définie comme "l'art de la formation de bonnes formes". »⁴⁶⁸

Dans un second temps, les travaux de Kurt Lewin (1890-1947) et de Kurt Goldstein (1878-1965) vont passer de l'étude du champ perceptuel à celui du comportement, et étendre la notion de l'organisation du champ de la perception en Gestalts à celle du champ mental. Ils montrent que les pensées, les sentiments, les souvenirs s'organisent en Gestalts, avec une forme dominante : *« Sa formule de 1926 (de Kurt Lewin) : "Le besoin organise le champ" demeure toujours d'actualité. Elle signifie que chaque élément perçu dans l'environnement par le sujet est retenu comme significatif ou non et investi d'une charge positive ou non. Lewin nomme cette charge valence. La valence dépend de la capacité de l'élément à favoriser la satisfaction du besoin. »⁴⁶⁹* Kurt Lewin extrapolera ensuite les principes de la Gestalt-théorie à une théorie générale du champ psychique, et montrera l'interdépendance entre la personne et son milieu social. Ses travaux déboucheront sur la création de la dynamique des groupes qui l'a rendu célèbre dans le monde entier⁴⁷⁰. Quant à Kurt Goldstein, à la suite de l'observation de blessés atteints de lésions cérébrales ou d'aphasie⁴⁷¹, il élabore une théorie globale de l'organisme dans ses rapports avec son environnement, où il refuse une dichotomie entre le biologique et le

⁴⁶⁸ GINGER, Serge, GINGER, Anne, *La Gestalt, une thérapie du contact*, op. cit., p. 71-72.

⁴⁶⁹ PETIT, Marie, "La Gestalt Théorie : grand-mère ou parente éloignée de la Gestalt-thérapie ?", op. cit., p. 57.

⁴⁷⁰ GINGER, Serge, GINGER, Anne, op. cit., p. 73.

⁴⁷¹ « Trouble de l'expression et/ou de la compréhension du langage oral (surdité verbale) ou écrit (cécité verbale ou alexie), dû à une lésion cérébrale localisée, en l'absence d'atteinte des organes d'émission ou de réception. » Cf. "APHASIE", dans *Le Petit Robert*, CD-Rom 2004, op. cit..

psychique, de même qu'entre le normal et le pathologique. Ses théories vont être à la base de la psychologie humaniste et de l'anti-psychiatrie⁴⁷².

Marie Petit résume de manière simple et explicite comment la Gestalt-théorie propose une vision complète de l'homme :

« - *L'être humain constitue une totalité organismique qui est en permanente interaction avec son environnement afin de s'actualiser. (Goldstein)*

- *Le champ est un miroir de l'état de besoin (au sens large du terme) du sujet et cet état est à son tour conditionné par le champ. Ils se déterminent l'un par l'autre. Leur ensemble constitue une Gestalt. (Köhler)*

- *L'objet externe existe bien physiquement avec des propriétés constantes, mais il n'y a pas d'objet de perception qui lui corresponde. L'aspect de l'objet dépend du besoin du sujet et inversement le besoin du sujet dépend de l'aspect de l'objet. (Köhler, Koffka)*

À toute organisation de la perception correspond une organisation de l'action qui tend à résoudre certaines tensions.

La mise en acte dépend d'un remaniement structurel de la perception. Celui-ci modifie le milieu objectif, le champ phénoménal et l'état du sujet. (Lewin)

- *L'aptitude à inventer des réponses nouvelles est liée à la faculté de se distancier des propriétés de l'objet dans son champ habituel et de transposer une structure connue dans un situation nouvelle. (Köhler, Duncker)*

- *Toute organisation spécifique est susceptible de se conserver dans les traces. Si elle est conservée, cette organisation, en tant que telle, exercera une influence puissante sur l'évocation et le comportement. (Zeigarnik, Lewin, Ovsiankina) »⁴⁷³*

La Gestalt-théorie a fourni à la Gestalt-thérapie deux de ses concepts : la définition même de ce qu'est une Gestalt, et l'idée de Gestalt inachevée. La Gestalt est donc « *une entité constituée des rapports dynamiques entre une forme et un fond, qui permet à la personne d'organiser ses perceptions en un tout. Concept qui inclut l'alternance du contact et du retrait, et l'innéité du besoin qu'a la personne d'organiser son expérience selon ses besoins.* »⁴⁷⁴ Le concept de Gestalt inachevée implique qu'un individu « *ne peut être disponible à un autre type*

⁴⁷² GINGER, Serge, GINGER, Anne, *La Gestalt, une thérapie du contact*, op. cit., p. 72.

⁴⁷³ PETIT, Marie, "La Gestalt Théorie : grand-mère ou parente éloignée de la Gestalt-thérapie ?", op. cit., p. 61-62.

⁴⁷⁴ PETIT, Marie, *La gestalt, thérapie de l'ici et maintenant*, op. cit., p. 141.

d'expérience, que lorsqu'elle a mené à terme les expériences incomplètes de sa vie. Tant que la Gestalt ne sera pas achevée, la personne la reproduira compulsivement, et elle constituera un pattern, un schéma répétitif de comportement. »⁴⁷⁵ Ce concept explique le processus de croissance des individus : de Gestalt en Gestalt, le sujet prend dans son environnement ce qui est nécessaire à ses besoins afin de développer son champ de conscience et d'expérience.

LA PSYCHANALYSE

La Gestalt-thérapie doit énormément à la psychanalyse. Outre le fait que Fritz Perls a suivi plusieurs analyses – successivement avec Karen Horney, Clara Happel, Eugen Harnick et Wilhelm Reich – il s'est considéré comme un psychanalyste orthodoxe pendant près d'un quart de siècle (de 1928 à 1951). Les critiques nombreuses qu'il a pu formuler à l'encontre de la psychanalyse ont sans doute plusieurs raisons : des désaccords réels par rapport à certains points de la théorie psychanalytique, une idée caricaturale qu'il s'était faite de la psychanalyse, la blessure narcissique qu'il avait vécue lors du congrès de Prague, et enfin la nécessité pour lui et Paul Goodman de faire reconnaître la valeur de leur propre méthode (c'est en s'opposant que l'on s'affirme). Pour Serge Ginger et Anne Ginger, la Gestalt-thérapie s'inspire de la psychanalyse autant qu'elle s'y oppose⁴⁷⁶. Je ne souhaite pas aborder ici les aspects thérapeutiques des deux méthodes, mais voir leurs conceptions – proches ou différentes – de l'être humain et de ses relations à son monde environnant.

L'inconscient.

Sans nier l'inconscient, Fritz Perls préfère parler de “non conscient en ce moment”. Pour lui, l'inconscient freudien regroupe abusivement soit des sentiments qui ont été conscients à un moment puis qui ont été refoulés, soit des impressions qui ne sont jamais parvenues à la mémoire, ou encore des sensations physiologiques qui ne peuvent être conscientisées (comme les processus végétatifs). Il s'intéresse avant tout à ce que l'individu sait de lui-même et ressent, plus qu'à ce qu'il ignore. Il estime que l'observation précise des “phénomènes de surface” peut en

⁴⁷⁵ PETIT, Marie, *La gestalt, thérapie de l'ici et maintenant*, op. cit., p. 142.

⁴⁷⁶ GINGER, Serge, GINGER, Anne, *La Gestalt, une thérapie du contact*, op. cit., p. 136.

apprendre autant que l'exhumation de souvenirs enfouis et souvent déformés avec le temps et des réélabores successives⁴⁷⁷.

Instinct sexuel et oralité.

Fritz Perls met en doute la prééminence de l'instinct sexuel, et attache beaucoup d'importance aux besoins physiologiques oraux et cutanés, correspondant à la faim et au besoin de contact. Ces besoins sont pour lui fondamentaux à la survie individuelle, et antérieurs à la pulsion sexuelle⁴⁷⁸. Il développe ces idées dans son ouvrage de 1947, *Ego, Hunger and Agression* : « il développe la notion d'une oralité présidant à la croissance de l'être pendant toute sa vie et non circonscrite à une période bien définie de l'enfance. Notion qui prend en compte la destruction, la mise en pièce de l'expérience afin de l'intégrer, tout comme la nourriture doit être préalablement détruite pour être assimilée. »⁴⁷⁹ C'est cette prise de position radicale qui lui fera prendre ses distances avec la psychanalyse.

La névrose.

Il considère que la névrose est la conséquence de Gestalts inachevées, c'est-à-dire des besoins non satisfaits ou interrompus, plutôt qu'à des désirs interdits par la société ou refoulés : « La névrose naît donc essentiellement d'un conflit entre l'organisme et son environnement (la mère, le père, les autres) et c'est pourquoi elle est décelable notamment à la frontière-contact⁴⁸⁰ entre l'individu et son milieu de vie. »⁴⁸¹

Ici et maintenant.

« En tant qu'événement spatio-temporel, notre centre temporel est le présent. Il n'existe pas d'autre réalité que le présent. Notre désir de conserver davantage le souvenir du passé ou d'anticiper le futur peut recouvrir entièrement ce sens de la réalité. Bien qu'il nous soit possible d'isoler le présent du passé (les causes) et du futur (le but), tout refus du présent comme centre

⁴⁷⁷ GINGER, Serge, GINGER, Anne, *La Gestalt, une thérapie du contact*, op. cit., p. 108-109.

⁴⁷⁸ *Id.*, p. 109.

⁴⁷⁹ PETIT, Marie, *La gestalt, thérapie de l'ici et maintenant*, op. cit., p. 146.

⁴⁸⁰ Voir Concepts fondamentaux, la frontière-contact, p. 193.

⁴⁸¹ GINGER, Serge, GINGER, Anne, op. cit., p. 109.

d'équilibre – levier de notre vie – aboutit à une personnalité déséquilibrée. »⁴⁸² Fritz Perls insiste sur le présent, sur l'«ici et maintenant» dans le traitement du fait psychologique. Il pense que l'analyse du passé – même réussie – ne suffit pas à faire disparaître les symptômes dans le cas d'une névrose. Il encourage la prise de responsabilité au lieu d'une soumission à un passé pesant : « *Je ne veux pas nier que toute chose ait son origine dans le passé et tende à un développement ultérieur ; je veux simplement insister sur le fait que passé et futur prennent continuellement appui sur le présent et qu'il faut les y relier. Sans la référence au présent, ils perdent toute signification.* »⁴⁸³

La Gestalt-thérapie a repris chez nombre de dissidents de l'école freudienne des concepts dont elle s'est inspirée. On peut citer Sándor Ferenczi (1873-1933), Carl Gustav Jung (1875-1961), Otto Rank (1884-1939), Karen Horney (1885-1952), Donald Woods Winnicott (1896-1971) et Wilhelm Reich (1897-1957).

Sándor Ferenczi et la bio-analyse.

Il rencontre Sigmund Freud en 1908 et resteront amis intimes toute leur vie durant. Il contribue à faire de la psychanalyse une branche de la science par ses nombreuses contributions cliniques et théoriques. C'est lui qui propose en 1910, sur la suggestion de Sigmund Freud, de créer l'*Association Psychanalytique Internationale*, puis dix ans plus tard, celle du *Journal International de la Psychanalyse*. Il est pendant vingt ans le président de l'Association Hongroise de Psychanalyse, et analyse, entre autres Ernest Jones, Mélanie Klein, Donald Woods Winnicott, Clara Thomson, et même à l'occasion et de manière amicale Georg Groddeck, Otto Rank et Sigmund Freud lui-même. Quelques-unes de ses idées et pratiques seront reprises et développées par Fritz Perls et ses successeurs. C'est lui qui énonce en 1909 le concept d'*introjection*⁴⁸⁴, que reprendra Sigmund Freud en 1915 dans son ouvrage *Pulsions et Destins des pulsions*. Dans son travail d'analyste, Sándor Ferenczi est très attentif au corps, aux petits mouvements, aux

⁴⁸² PERLS, Frederick S., *Le Moi, la Faim et l'Agressivité*, trad. François Lourbet, Paris, Tchou, 1978, (*Ego, Hunger and Agression*, Londres, George Allen and Unwin, 1947), p. 111.

⁴⁸³ *Id.*, p. 113.

⁴⁸⁴ L'introjection, dans la théorie psychanalytique, est un « *processus selon lequel le moi, soumis au principe de plaisir, fait passer au-dedans de lui, identifie comme étant lui-même, ce qui est bon (tandis que par la projection, il rejette de soi le mauvais), modifiant ainsi la frontière entre lui et le monde extérieur. C'est une notion voisine de celles d'incorporation et d'identification.* » BLOCH, Henriette, CHEMANA, Roland, DÉPRET, Éric, GALLO, Alain, LECONTE, Pierre, LE NY, Jean-François, POSTEL, Jacques, REUCHLIN, Maurice (dir.), "INTROJECTION", dans *Grand Dictionnaire de la Psychologie*, *op. cit.*, p. 490.

modifications corporelles, aux changements de voix. Il est sans doute le premier à parler d'inconscient biologique et fonde à partir de là, ce qu'il appelle la *bio-analyse*. Au niveau thérapeutique, il intervient activement auprès de ses clients, propose des exercices physiques – comme l'enracinement ou *grounding* – fait des propositions de mise en action corporelle symbolique des fantasmes, et peut montrer des marques d'affection verbales et physiques, pouvant aller jusqu'à l'échange de baisers dans le but de proposer des expériences narcissiques réparatrices pouvant compenser une carence de tendresse. On retrouve des attitudes similaires chez Donald Woods Winnicott et nombre de Gestaltistes (notamment ceux formés en Californie)⁴⁸⁵.

Carl Gustav Jung : inconscient personnel et inconscient collectif, animus et anima.

Psychiatre suisse, exerçant à Zurich, il rencontre Sigmund Freud en 1907, dont il connaissait et admirait ses travaux sur l'inconscient. Très vite, ils se lient d'amitié, et Sigmund Freud en fait son disciple préféré. Invités en 1909 par la Clark University, ils font ensemble le voyage aux Etats-Unis (ainsi que Sándor Ferenczi). Mais peu à peu des divergences de doctrine entraînent leur rupture (lettre de Sigmund Freud du 27 octobre 1913). Afin de comprendre le monde originel de l'inconscient, Carl Gustav Jung étudie de 1918 à 1926 les gnostiques. Passionné de voyages, il s'intéresse aux mythes et aux usages des autres cultures. Il visite, outre l'Europe, l'Afrique du Nord, le Nouveau Mexique, le Kenya, l'Ouganda, et enfin l'Inde. Alors que Sigmund Freud considère la libido comme uniquement sexuelle et à l'origine de la notion de refoulement, Carl Gustav Jung conçoit celle-ci comme l'analogie psychique de l'énergie physique. Elle est pour lui plurielle, elle est énergie, et pas seulement sexuelle. La névrose serait le signe d'une accumulation de l'énergie dans l'inconscient au point de devenir impossible à supporter. Un autre point de divergence concerne la conception de l'inconscient. Carl Gustav Jung le définit comme ce qui est inconnu de notre monde intérieur. Cela comprend tout ce que l'on a oublié, nos pensées, nos ressentis, nos désirs, notre passé, et aussi ce qui est refoulé. C'est ce qu'il appelle l'*inconscient personnel*. Il le distingue de l'*inconscient collectif*, qui se situe dans une couche plus profonde, et qui comprend les *instincts* et les *archétypes*. Il parle d'inconscient collectif, car ils ne sont pas le fait de contenus individuels plus ou moins uniques, mais de contenus universels qui apparaissent régulièrement. Là encore, la névrose serait liée au refus de

⁴⁸⁵ GINGER, Serge, GINGER, Anne, *La Gestalt, une thérapie du contact, op. cit.*, p. 123-129.

reconnaître l'autonomie et la richesse créative de l'inconscient individuel et collectif. L'inconscient – comme en Gestalt – est considéré comme un réservoir de potentialités futures et non comme un dépôt d'objets refoulés.⁴⁸⁶ Une autre différence concerne le choix du terme pour parler de la vie psychique. À celui de *psyché*, il préfère celui d'âme, venu du latin anima. L'*anima* est pour lui, une figuration féminine typique ou archétypique dans l'inconscient de l'homme. Il appelle *animus*, la figure correspondante dans l'inconscient de la femme. Anima et animus sont donc les deux expressions pour désigner en l'âme humaine les deux sources de l'imagination : une imagination à visage féminin pour l'homme (l'Éternel Féminin, l'archétype de la femme) et une imagination à visage masculin pour la femme (l'Éternel Masculin, l'archétype de l'homme). On retrouve cette analogie dans la cure : dans la mesure où elle permet de rendre conscient l'“ombre” de l'individu, une faille et une tension se créent entre les contraires. Ce n'est qu'en intégrant les aspects contradictoires de sa personnalité, que l'individu retrouve une harmonie. Les notions freudiennes de refoulement et de retour du refoulé se déclinent chez lui comme le passage de l'inconscient au conscient suivant différents paliers qui vont de l'obscurité, à l'ombre, à l'indistinction et à la clarté progressive⁴⁸⁷. Cette tendance à permettre l'intégration des polarités complémentaires chez l'individu a été reprise par la Gestalt-thérapie. De même, le fait de considérer le rêve comme une expression riche et complète par laquelle la personnalité s'exprime, est une conception commune aux Gestaltistes et aux Jungiens. Le rêve est ici considérée, non comme l'expression déguisée de pulsions ou d'expériences angoissantes qu'il s'agirait d'analyser, mais comme l'indicateur soit de Gestalts inachevées, soit renverrait à des facettes de la personnalité⁴⁸⁸. On peut enfin noter comme point commun entre Fritz Perls et Carl Gustav Jung, leur intérêt pour les philosophies orientales. Ce dernier a longuement étudié le bouddhisme zen, le taoïsme, le tantrisme, le Livre des Morts Tibétains et le Yi-King, dont il s'est beaucoup servi pour son propre usage.

Otto Rank : le traumatisme de la naissance, l'importance de l'expression créatrice, la thérapie centrée sur le processus et le présent.

⁴⁸⁶ GINGER, Serge, GINGER, Anne, *La Gestalt, une thérapie du contact*, op. cit., p. 130.

⁴⁸⁷ BLOCH, Henriette, CHEMANA, Roland, DÉPRET, Éric, GALLO, Alain, LECONTE, Pierre, LE NY, Jean-François, POSTEL, Jacques, REUCHLIN, Maurice (dir.), “JUNG (Carl Gustav)”, dans *Grand Dictionnaire de la Psychologie*, op. cit., p. 508-509.

⁴⁸⁸ PETIT, Marie, *La gestalt, thérapie de l'ici et maintenant*, op. cit., p. 147.

Il rencontre Sigmund Freud en 1906 alors qu'il est amené à le consulter pour des problèmes pulmonaires. Très vite ce dernier le prend en affection et l'incite à reprendre des études, qui le mèneront à un Doctorat de Philosophie. Il le nomme secrétaire de la Société Psychanalytique de Vienne et l'associe de près à son travail. Au début des années 20, Otto Rank est très proche de Sándor Ferenczi, avec qui il publie *Le Développement de la Psychanalyse* (1923). Ils poursuivent leur collaboration ce qui mènera Otto Rank à publier *Traumatisme de la naissance*. De nombreux psychanalystes réagissent à cette publication, où est remis en question la prééminence du complexe d'Œdipe. Ils pressent Sigmund Freud de l'exclure de la Société Psychanalytique, sans doute par jalousie de la proximité qu'il entretenait avec le Maître. Otto Rank quittera par lui-même Vienne pour la France, puis pour les États-Unis. Son influence sur la psychothérapie contemporaine est considérable. Le thème du traumatisme de la naissance sera repris par de nombreux psychanalystes intéressés par les expériences natales et périnatales. Il a été le premier à insister sur l'importance des relations précoces entre la mère et l'enfant, et de ce fait a été le précurseur de Mélanie Klein et des psychanalystes de l'école anglaise de la relation d'objet, dont Donald Woods Winnicott. Son travail sur la volonté et la créativité a influencé les psychothérapeutes américains Karen Horney, Isadore From, Carl Rogers. Son influence sur la psychothérapie gestaltiste est essentiellement due à Paul Goodman⁴⁸⁹. Ce dernier lui reprend l'idée de l'ajustement créateur, le fait que l'expression créative est un moyen de réintégration et que l'acte créateur est la condition de la santé. Otto Rank envisage trois possibilités existentielles, celle de « *L'homme moyen ou normal qui accepte comme réalité ce qui est socialement vrai. Sa conscience du réel est très développée et il adapte sa volonté à la généralité sociale. (...) L'homme névrosé qui trouve sa vérité subjective mais ne peut l'accepter. Il détruit la réalité et en souffre. Sa conscience de soi est très développée, et il nie sa volonté. (...) L'homme créateur qui cherche et trouve sa propre vérité et veut la réaliser, la transformer en vérité générale. Avec sa vérité, il crée, il réalise. Il a une conscience très développée de sa volonté et il l'affirme (éthique individuelle). Il élabore des contenus subjectifs qui représentent des phénomènes de volonté. Il dirige sa conscience et sa volonté vers l'extérieur.* »⁴⁹⁰ Pour lui, il n'y a de psychologie qu'individuelle, car la vie psychique est essentiellement mouvante et toute volonté de la fixer dans un cadre est vouée à l'échec. La thérapie doit donc être individuelle, et être avant tout une

⁴⁸⁹ PIRIOU, Jean-Paul, "Créativité, volonté, psychothérapie. Otto Rank et la Gestalt-thérapie", dans *Le passé composé II. Sources psychanalytiques et contextes*, Gestalt, n°7, Paris, Éditions Morisset, automne 1994, p. 55.

⁴⁹⁰ *Id.*, p. 57.

expérience à vivre. Il propose donc de replacer l'expérience émotionnelle au centre de la psychothérapie : « *Aussi longtemps qu'on fait de l'expérience émotionnelle en tant que telle – expérience dans laquelle se révèle toute l'individualité – l'objectif unique de l'explication et de la compréhension, on se tient sur une terre ferme et l'on garantit ainsi la seule valeur thérapeutique qui permette au patient de se comprendre lui-même en une expérience immédiate qui rend possible la coïncidence du vécu et du comportement. (Volonté et Psychothérapie, p. 48)* »⁴⁹¹ Il s'oppose aux thérapies qui s'attachent au contenu, où le patient risque de s'enfermer dans les présupposés théoriques du thérapeute, pour privilégier au contraire une thérapie dynamique, centrée sur le processus. Cela le conduit à se centrer sur le présent, et tout comme Paul Goodman et Fritz Perls, à critiquer le principe de causalité défendu par la psychanalyse. Un des thèmes dominants de son œuvre est celui de la séparation : « *À la naissance physiologique doit succéder la naissance psychologique : l'homme alors se met au monde comme individu original. (...) La thérapie doit amener le névrosé à accepter et à affirmer sa différence et son originalité, ce qui est le cas de l'artiste. Mais cela implique la séparation, la séparation choisie et voulue. Nous dirions dans le jargon gestaltiste, sortir de la confluence.* »⁴⁹² Enfin Otto Rank, tout comme Fritz Perls et Paul Goodman, critique l'adaptation au principe de réalité. Il ne cherche pas par la thérapie, à adapter le patient à la réalité, mais à adapter le patient à lui-même, à sa propre réalité, et à libérer ses potentialités créatrices⁴⁹³.

Karen Horney : accent sur le comment plus que sur le contenu, place de l'expérience émotionnelle.

Karen Horney a été la première analyste de Fritz Perls, et ils sont restés en contact et très proches alors que tous les deux s'étaient éloignés de la psychanalyse orthodoxe. À la lecture de son ouvrage *Dernières conférences* (1988), Giovanni Salonia voit une influence essentiellement au niveau de la pratique, et plus encore au niveau de la théorie de la pratique⁴⁹⁴. Les convergences entre Karen Horney et Fritz Perls concernent plusieurs points. On peut noter l'insatisfaction par rapport à l'efficacité de la psychothérapie et la nécessité d'en abrégier la durée, l'importance et

⁴⁹¹ Cité par PIRIOU, Jean-Paul, "Créativité, volonté, psychothérapie. Otto Rank et la Gestalt-thérapie", *op. cit.*, p. 59.

⁴⁹² PIRIOU, Jean-Paul, *op. cit.*, p. 60.

⁴⁹³ *Id.*, p. 60.

⁴⁹⁴ SALONIA, Giovanni, "Karen Horney et Frederick Perls : De la psychologie interpersonnelle à la thérapie du contact", dans *Le passé composé II. Sources psychanalytiques et contextes*, Gestalt, n°7, Paris, Éditions Morisset, automne 1994, p. 42.

l'intérêt accordés au patient, l'attention au "comment" le patient communique et pas seulement au "contenu". Par rapport à ce point, la Gestalt-thérapie a « *substitué à la théorie de la personnalité, la théorie du fonctionnement de la personnalité ou mieux du fonctionnement de l'organisme humain. La focalisation sur le "comment" amène en effet à travailler sur le rétablissement d'une fonction plutôt que sur le changement des contenus.* »⁴⁹⁵ Il y a également la manière d'appréhender les "résistances". Karen Horney demande au thérapeute de découvrir les valeurs subjectives qui sont défendues dans chaque blocage du patient. Pour Fritz Perls « *Si le symptôme est produit par le patient comme ajustement créateur de l'organisme en situation d'urgence existentielle, alors la tâche de la thérapie (...) sera de permettre au patient de se réapproprier l'énergie et le sens de la responsabilité inhérents à la création du symptôme, pour s'ajuster, encore une fois de façon créatrice, au contexte modifié.* »⁴⁹⁶ Un autre point commun est la place accordée à l'expérience émotionnelle et à son efficacité pour induire chez le patient la perception du Moi et une attitude d'auto-acceptation. Karen Horney présente trois arguments qui rendent l'expérience émotionnelle efficace en analyse. Plus une chose est vécue et ressentie et plus son efficacité thérapeutique est importante : « *Rien n'est plus réel que ce que nous expérimentons* »⁴⁹⁷. La possibilité d'éprouver quelque chose d'intense, voire de vivre des difficultés sans les occulter, permet de les traverser. Enfin, faire l'expérience d'une émotion donne une sensation de libération.⁴⁹⁸

Donald Woods Winnicott : la préoccupation maternelle primaire, l'objet transitionnel.

Donald Woods Winnicott est l'un des psychanalystes contemporains dont les thèses sont les plus proches de celles de la Gestalt-thérapie. Jean-Marie Delacroix formule des points communs entre les deux approches. Il apparaît clairement dans son œuvre :

- « - *qu'il est influencé par la phénoménologie ;*
- *qu'il base toute sa clinique sur les rapports entre le jeune enfant et son environnement ;*

⁴⁹⁵ SALONIA, Giovanni, "Karen Horney et Frederick Perls : De la psychologie interpersonnelle à la thérapie du contact", *op. cit.*, p. 44.

⁴⁹⁶ *Id.*, p. 44.

⁴⁹⁷ HORNEY, Karen, cité par SALONIA, Giovanni, *op. cit.*, p. 45.

⁴⁹⁸ SALONIA, Giovanni, *op. cit.*, p. 45.

- qu'il accorde autant de place, sinon plus, aux besoins qu'aux pulsions (ce qui lui vaut d'être rejeté par certains psychanalystes comme l'un des leurs) ;
- qu'il accorde une valeur certaine à l'expérience, à son déroulement, et donc au processus ;
- qu'il accorde une certaine place au corps réel, et qu'il ne considère pas forcément comme un "passage à l'acte" un agir dans le contexte thérapeutique ;
- qu'il utilise l'interprétation avec prudence et parcimonie ;
- qu'il privilégie le jeu de la créativité, et par là, un certain type de relation entre lui et son client ;
- qu'il ne fait jamais référence au mythe oedipien (à peine le mentionne-t-il une fois ou l'autre). »⁴⁹⁹

Dans son ouvrage *Jeux et réalité*⁵⁰⁰, Donald Woods Winnicott propose une théorie qui met l'accent sur la *préoccupation maternelle primaire*, notion qui désigne la capacité de la mère à s'identifier à son enfant et à répondre à ses besoins. Le rôle de la mère est primordial, et comporte trois fonctions : le *handling* désigne les activités concernant le corps (habillage, toilette, toucher, caresses) ; le *holding* concerne le soutien physique et psychique du nourrisson ; l'*object-presenting* correspond à la capacité de la mère d'offrir à son enfant l'objet au moment où il en a besoin. Cette notion est importante, car « de cette dernière fonction dépend la possibilité pour l'enfant, de se forger l'illusion positive de créer et transformer le monde »⁵⁰¹. À côté de cette analyse des fonctions maternelles, il propose un concept original, celui d'*objet transitionnel*. L'objet transitionnel est un objet concret (jouet, peluche, couverture, chiffon, etc.) que l'enfant conserve avec lui, notamment dans les situations de séparation. Cet objet représente pour lui un objet intermédiaire entre deux situations, qui permet la transition d'un point de vue développemental, entre la fusion initiale avec l'objet (la mère le plus souvent) et la séparation⁵⁰². L'utilisation éventuelle en Gestalt-thérapie d'un coussin ou d'un objet représentant un

⁴⁹⁹ DELACROIX, Jean-Marie, cité par GINGER, Serge, GINGER, Anne, *La Gestalt, une thérapie du contact*, op. cit., p. 132-133.

⁵⁰⁰ WINNICOTT, Donald Woods, *Jeu et réalité*, trad. Claude Monod et J.-B. Pontalis, Paris, Gallimard collection folio / essais, 2004, (*Playing and Reality*, Éditions Tavistock, 1971).

⁵⁰¹ BIDEAUD, Jacqueline, HOUDÉ, Olivier, PEDINIELLI, Jean-Louis, *L'homme en développement*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001, (1^{ère} édit. 1993), p. 136.

⁵⁰² *Id.*, p. 136.

personnage absent affectivement investi, peut présenter une certaine ressemblance avec cette notion⁵⁰³.

Wilhelm Reich : la notion de carapace caractérielle, la valorisation de l'expression totale de l'individu.

C'est sur la suggestion de Karen Horney qu'en 1933 Fritz Perls rencontre Wilhelm Reich, au moment où ce dernier publie *L'analyse du caractère*. Selon son témoignage, l'analyse qu'il entreprit avec lui, fut de loin la meilleure. Wilhelm Reich était très actif et impliqué dans sa façon d'intervenir, incluant la dimension corporelle dans le processus de changement thérapeutique. Cette méthode très différente de la pratique psychanalytique de l'époque mit Fritz Perls en confiance et suscita son enthousiasme. Wilhelm Reich a joué très tôt, dès 1920, un rôle important au sein de la Société Psychanalytique de Vienne où il collabore avec Sigmund Freud, et où il a la responsabilité didactique des psychanalystes. À l'époque, certains patients, malgré le traitement psychanalytique, voient leur état empirer. Il émet alors l'hypothèse du phénomène de résistance à l'analyste, et pense que c'est l'hostilité du patient face à l'analyste qui se doit d'être interprétée. Il propose alors d'observer méthodiquement les manifestations des résistances telles qu'elles apparaissent à l'analyste. Par ailleurs, il remet en question le principe de l'instinct de mort, et soutient que le patient recherche le plaisir, même s'il est incapable de l'atteindre – alors que Sigmund Freud soutient l'existence d'un instinct masochiste primaire. Il attribue la névrose et l'agressivité à des troubles de la génitalité sur lesquels l'orgasme a une fonction curative et préventive, permettant la détente et l'harmonisation des énergies contenues. L'anxiété, selon lui trouve sa source dans la répression du plaisir sexuel. Il constate également, qu'au terme d'une analyse, la mise à jour du sens inconscient des symptômes n'entraîne pas automatiquement leur disparition. Il abandonne alors l'analyse symptomatique pour l'analyse caractérielle : « *Il conçoit l'armure caractérielle comme étant au service de deux fonctions : celle de protéger le patient des dangers provenant de l'extérieur et d'absorber l'excès d'énergie sexuelle, donc l'anxiété.* »⁵⁰⁴ Le corps n'est plus seulement évoqué comme symbole mais il s'exprime directement à travers la carapace caractérielle. La théorie reichienne marque donc un tournant décisif par rapport à la psychanalyse freudienne, aussi bien dans la manière de concevoir le psychisme humain et la

⁵⁰³ GINGER, Serge, GINGER, Anne, *La Gestalt, une thérapie du contact*, op. cit., p. 135.

⁵⁰⁴ CORBEIL, Janine, "Wilhelm Reich et deux de ses héritiers : la Bio-énergie et la Gestalt-thérapie", dans *Le passé composé II. Sources psychanalytiques et contextes*, Gestalt, n°7, Paris, Éditions Morisset, automne 1994, p. 62.

source de ses blocages et difficultés, que dans celle de les aborder et les guérir. Pour rétablir la liberté de circulation du flux énergétique – la rigidité de la musculature est le côté somatique du refoulement et la base de son maintien – le travail thérapeutique doit impliquer une action directe sur le corps, encourager un mode d’expression totale du patient, et non se contenter uniquement des interventions verbales. La prise en compte des émotions est également effective et l’approche corporelle peut provoquer des décharges émotives. Il met également en avant la primauté du comment sur le pourquoi, de la forme sur le contenu des messages. Wilhelm Reich comme Fritz Perls, ont en commun d’être des anti-conformistes : « *La poursuite des objectifs thérapeutiques ne vise aucunement l’ajustement de l’individu à la société. Reich voyait comme incompatible le fait pour un individu d’être libéré des tensions sexuelles créées par la société et le fait de vivre en accord avec les diktats de celle-ci. La position existentielle gestaltiste, qui voit la santé mentale comme la capacité de se développer, de se “créer” en faisant et assumant ses propres choix, favorise chez l’individu le développement de ce qu’il est intrinsèquement, c’est à dire la forme la plus parfaite pour lui, ce qui peut fort bien contrarier l’environnement.* »⁵⁰⁵

Il existe donc une filiation certaine entre Wilhelm Reich et la Gestalt-thérapie, sans que celle-ci ne se réduise à être un avatar de ses idées.

LES THÉORIES PHILOSOPHIQUES

Les philosophes existentialistes français, Jean-Paul Sartre, Albert Camus, Gabriel Marcel, n’ont jamais été trop appréciés Outre-Atlantique, car jugés trop pessimistes. Les américains leur ont préférés les tenants de l’existentialisme juif avec Martin Buber, ou protestant avec Paul Tillich. C’est surtout par l’intermédiaire de Laura Perls qu’ils ont fait leur entrée dans la Gestalt-thérapie, car elle suivait leur enseignement durant ses études en Allemagne,.

Martin Buber : la relation Je-Tu, la sphère Entre-deux.

La philosophie de Martin Buber s’inscrit dans le courant phénoménologique et existentiel. Dans son livre *Je et Tu* paru en 1923, il développe en particulier le primat de la relation et du dialogue comme événement. Fritz Perls mentionne dans ses écrits sans s’y attarder la relation Je-Tu, notamment avec sa fameuse formule « *Je et Tu, ici et maintenant* ». Mais, ce sont surtout

⁵⁰⁵ CORBEIL, Janine, “Wilhelm Reich et deux de ses héritiers : la Bio-énergie et la Gestalt-thérapie”, *op. cit.*, p. 71.

Paul Goodman et Laura Perls qui semblent s'être le plus imprégnés de la pensée de Martin Buber. Pour ce dernier, l'homme d'emblée existe par sa relation au monde : « *Le fait fondamental de l'existence humaine n'est ni l'individu comme tel, ni le sous-ensemble (groupe) comme tel. Considérés en soi, l'un et l'autre ne sont que de puissantes distractions. L'individu est un fait de l'existence dans la mesure où il entre dans une relation vivante avec d'autres individus ; le sous-ensemble est un fait de l'existence dans la mesure où il se constitue d'unités vivantes de relation. Le fait fondamental de l'existence humaine est l'homme-avec-l'homme.* »⁵⁰⁶ Martin Buber souligne l'attitude duelle à l'égard du monde : la relation Je-Tu et la relation Je-Cela. Ni le Je, ni le Tu n'existent séparément, ils n'existent que dans le contexte Je-Tu. C'est la même chose pour le Je-Cela qui ne peuvent exister séparément. Le Je n'a donc de sens que pris dans une relation, que son corrélat soit Tu ou Cela. De même, il n'y a pas de Tu ou Cela en soi. Nous ne sommes rien en dehors de cette relation. Selon la manière que Je appréhende l'autre, homme ou objet, en se plaçant soit dans le Je-Tu ou le Je-Cela, change totalement l'attitude envers le monde. L'être humain ne peut accéder à une vie authentique que s'il rentre dans la relation Je-Tu, confirmant ainsi l'altérité de l'autre. À la différence de ce qui se passe dans la sphère du Je-Cela, la relation Je-Tu exige un engagement total, qui n'est pas sans risque car elle suppose une ouverture totale du Je. La réalité subjective Je-Tu s'enracine dans le dialogue, tandis que le rapport instrumental Je-Cela s'ancre dans le monologue, qui transforme le monde et l'être humain en objet. Martin Buber considère que l'on peut rencontrer l'autre si on le rend présent, s'il est reconnu comme être singulier. Cette rencontre se situe dans une zone intermédiaire, « *Sur la crête étroite où le Je et le Tu se rencontrent.* »⁵⁰⁷ Voici une description qu'il donne de cet entre-deux (*Zwischen* en allemand) : « *Le fait fondamental de l'existence humaine est l'homme-avec-l'homme... D'être-à-être, il se passe quelque chose qui n'a pas de pareil dans la nature... Elle a sa racine là où un être voit dans l'autre son altérité, voit en lui un autre être, bien déterminé, afin de communiquer avec lui dans une sphère qui leur soit commune, mais qui dépasse les domaines particuliers de l'un comme de l'autre. Cette sphère qui est dominée avec l'existence de l'homme mais qui n'a pas été conceptuellement saisie, je l'appelle la sphère de Entre-deux. C'est une catégorie*

⁵⁰⁶ BUBER, Martin, cité par SCHOCH DE NEUFOM, Sylvie, "La philosophie du dialogue chez Martin Buber et son apport à la Gestalt-thérapie", dans *Le passé composé. Sources et contextes de la Gestalt-thérapie*, Gestalt, n°6, Paris, Éditions Morisset, printemps 1994, p. 109.

⁵⁰⁷ YARON, Kalman, "Martin Buber (1878-1965)", dans *Perspectives : revue trimestrielle d'éducation comparée*, vol. XXIII, n°1-2, Paris, Unesco, Bureau international d'éducation, 1993, p. 135-147.

primordiale de la réalité humaine, quoiqu'elle se réalise à des degrés fort variés. »⁵⁰⁸ On peut voir entre la philosophie de Martin Buber et la Gestalt-thérapie des points de convergences, notamment par la mise en parallèle de la relation Je-Tu et le contact (modalités d'engagement particulières du Self) d'une part, et le rapprochement qui peut être fait entre l'Entre-deux et la frontière-contact (lieu de contact entre l'organisme et l'environnement) d'autre part⁵⁰⁹. C'est donc surtout au niveau de la relation thérapeutique – dans la relation pédagogique également – que l'approche dialogale est particulièrement intéressante.

Paul Tillich : la préoccupation ultime, l'éveil au présent.

Paul Tillich est un philosophe existentialiste, et surtout un théologien. Universitaire d'origine allemande, il émigre aux Etats-Unis avec la montée du nazisme, où il obtient une grande notoriété. Il est probable que Fritz Perls l'ai rencontré à plusieurs reprises, à Berlin dans les années 20 au fameux Romanische Café que tous deux fréquentent, à New York dans les années 50, et à Esalen. Laura Perls de son côté, a suivi ses cours en 1926 à Frankfort, et également à New York quand elle s'y installe avec son mari. Paul Tillich est un théologien de la culture, c'est à dire qu'il cherche à unifier le monde de la spiritualité et le monde profane. Il pense qu'un homme est réellement lui-même quand il est en contact avec ce qui lui importe le plus au monde, avec ce qui exige de lui le plus grand respect de soi. C'est ce qu'il appelle la "préoccupation ultime" : « Être saisi par une préoccupation ultime, c'est être en contact avec le fondement de notre être. Ce fondement de notre être, cette assise de notre personne nous est révélé par l'expérience que nous avons de nous-mêmes. C'est une donnée subjective, existentielle qui n'a, comme l'amour, aucune justification qu'elle-même. »⁵¹⁰ Toute sa philosophie concerne l'ontologie, c'est à dire une réflexion sur la nature de l'être humain. Il considère qu'avant toute analyse ou théorisation psychologique, on doit avoir une compréhension de la nature de l'être, et il invite donc les psychologues à penser leurs recherches à partir d'un arrière-fond psychologique. C'est sans doute cette réflexion existentielle et phénoménologique qui a intéressé Fritz Perls et Laura Perls. Cette idée de préoccupation ultime renvoie à l'un des bases de la théorie gestaltiste, qui dit qu'il ne peut y avoir prédominance simultanée de deux Gestalts. S'il

⁵⁰⁸ BUBER, Martin, cité par SCHOCH DE NEUFOM, Sylvie, "La philosophie du dialogue chez Martin Buber et son apport à la Gestalt-thérapie", *op. cit.*, p. 112.

⁵⁰⁹ Je reviendrai plus tard sur les notions de contact, de self et de frontière-contact. Voir p. 192 et suivantes.

⁵¹⁰ CHEVALLEY, Bernard, "Paul Tillich et la Gestalt-thérapie", dans *Le passé composé. Sources et contextes de la Gestalt-thérapie*, Gestalt, n°6, Paris, Éditions Morisset, printemps 1994, p. 132.

arrive qu'il y ait une confusion entre deux Gestalts émergeant en même temps, il y a nécessairement une préférence pour l'une ou l'autre, sinon il y a conflit et trouble de la personne.⁵¹¹ Bien que l'homme soit bipolaire (ou multipolaire), il ne peut que choisir une option préférentielle pour être : « *Quand il s'agit de l'émergence d'un besoin organique, le choix opéré est le plus souvent à la mesure de ce besoin. Mais quand il s'agit d'un besoin affectif ou culturel, la prise de décision se complique bien davantage. Et finalement, l'homme doit se définir en tant qu'homme selon le choix le plus ultime, celui du sens qu'il donne à son existence.* »⁵¹² Dans la thérapie, on est également confronté à cette nécessité de choix d'une préoccupation ultime. L'épanouissement de l'individu dépend de la qualité de ses choix en cohérence avec son être. La possibilité de vivre pleinement le présent, c'est choisir à chaque instant ce qui lui convient le mieux pour être ce qu'il est. Une autre idée qu'avance Paul Tillich, est la nécessité d'« *Être en éveil, présent à ce qui se passe en soi comme dans son environnement, être attentif aussi bien sur le mode actif, conscient, conceptualisant que sur un mode plus passif, intuitif, pré-conscient (...). Le temps du présent est celui de cet éveil. La nature de cet éveil est celui de la conscience d'être.* »⁵¹³ Cet état de conscience de soi et de l'environnement semble proche de l'état d'awareness⁵¹⁴ dont parlent les Gestaltistes.

Jan Christiaan Smuts : le holisme.

Il semblerait que durant son séjour en Afrique du Sud, Fritz Perls ait été un intime de Jan Christiaan Smuts, alors Premier ministre. Dans son livre *Holism and Evolution*⁵¹⁵, Jan Christiaan Smuts se propose de réexaminer certains concepts fondamentaux à la lumière de ce qu'il appelle le "holisme" (terme qui vient du mot grec *holos* qui signifie entier, totalité) : « *L'organisme est fondamentalement une société à laquelle d'innombrables membres coopèrent dans une entr'aide mutuelle... Dans ce continuum est contenu tout le passé conservé qui agit toujours pour influencer le présent et le futur... En d'autres termes, l'organisme et son champ, ou encore, l'organisme comme un tout, l'organisme holistique, contient son passé et beaucoup de son futur*

⁵¹¹ CHEVALLEY, Bernard, "Paul Tillich et la Gestalt-thérapie", *op. cit.*, p. 136.

⁵¹² *Id.*, p. 137.

⁵¹³ *Ibid.*, p. 136.

⁵¹⁴ Serge Ginger et Anne Ginger donnent la définition suivante de l'awareness : « *L'awareness (...) est une forme particulière de prise de conscience, de vigilance, n'impliquant pas une analyse rationnelle mais une attitude alliant paradoxalement l'attention flottante et la concentration.* » dans GINGER, Serge, GINGER, Anne, *La Gestalt, une thérapie du contact*, *op. cit.*, p. 20.

⁵¹⁵ SMUTS, Jan Christiaan, *Holism and Evolution*, London, Macmillan & Co Ltd, 1926.

*dans son présent... L'activité spontanée de l'organisme dans l'assimilation du matériel nécessaire pour sa nutrition et son développement montre qu'il fonctionne comme un ensemble organique libre... »*⁵¹⁶. Il s'élève d'abord contre le principe de causalité, selon lequel l'effet réside dans la cause. Il pense nécessaire d'utiliser le concept de champ qui permet de comprendre les connexions et les interactions entre les choses (il n'y a pas de référence ici aux travaux de la Gestalt-théorie). En s'inspirant des travaux d'Albert Einstein sur la relativité, il décrit la matière comme une structure d'énergie liée à l'espace-temps. La matière est comme la vie, active, et du fait de son caractère structural, elle est également créative, créative de formes. Son idée semble être de lier structure et processus. Ensuite, s'intéressant à l'évolution, il adhère à la conception selon laquelle il y aurait un donné initial minimum, et que c'est le processus d'évolution qui est créateur de la réalité. Dans la mesure où matière et vie sont des structures unitaires produisant des totalités naturelles (corps, organisme), il propose le terme de "Holisme" pour désigner ce facteur fondamental opérant la création de totalités dans l'univers : *« Ce principe de totalité concerne tant le domaine biologique que l'inorganique ou l'esprit humain. Le tout est plus que la somme des parties : c'est ce qui donne une conformation et une structure particulière à chaque partie et qui organise également leur synthèse. Totalité et partie s'influencent et se déterminent réciproquement ; le tout est dans les parties et les parties sont dans le tout. »*⁵¹⁷ Une totalité est donc un type de structure, un schéma, une synthèse qui affecte le caractère des fonctions ou des activités, et qui les rend plus unifiées. Elle constitue un pouvoir de coordination et de régulation de la structure. Dans la perspective holistique, le concept de causalité est radicalement transformé. Lorsqu'un stimulus extérieur agit sur un organisme, c'est la totalité considérée qui semble absorber le stimulus et l'assimiler au sein de sa propre activité. La réponse n'est plus considérée comme un effet lié au stimulus, mais comme l'activité de la totalité. C'est cette dernière qui apparaît comme cause réelle de la réponse, le stimulus semblant jouer un rôle mineur d'excitant ou de condition favorable⁵¹⁸. L'idée de totalité concerne également la personnalité. Jan Christiaan Smuts s'élève contre la séparation qui est faite à l'époque entre le corps et l'esprit – après l'atome et la cellule, l'esprit est la troisième grande structure fondamentale du Holisme, la personnalité étant la structure la plus évoluée de l'univers. Esprit et corps sont des éléments qui

⁵¹⁶ Cité par GINGER, Serge, GINGER, Anne, *La Gestalt, une thérapie du contact, op. cit.*, p. 93.

⁵¹⁷ ROBINE, Jean-Marie, "Le Holisme de J.C. Smuts", dans *Le passé composé. Sources et contextes de la Gestalt-thérapie*, Gestalt, n°6, Paris, Éditions Morisset, printemps 1994, p. 83.

⁵¹⁸ *Id.*, p. 85.

sont en “per-action” ou en “intro-action” dans la personnalité en tant que totalité. Cette totalité est une activité créatrice et transformatrice qui tient compte de tout ce qui se passe dans la personnalité, le holisme étant le véritable agent créateur⁵¹⁹.

On trouve donc dans l’œuvre de Jan Christiaan Smuts nombre d’idées que l’on retrouve ensuite chez Fritz Perls :

« - *L'idée que tout a un champ et que les choses et les organismes sont inintelligibles si on ne les considère pas dans leur champ,*

- *L'accent mis sur le processus, affirmant que tout est en processus incessant de changement créatif et que c'est là qu'il faut chercher l'aptitude des organismes à former des totalités structurées,*

- *L'importance de l'introjection/assimilation,*

- *La nature holistique des personnes et de l'univers, l'interconnexion de toutes choses, vivantes et non-vivantes,*

- *L'interdépendance de l'organisme et de l'environnement. »*⁵²⁰

LA PSYCHOLOGIE HUMANISTE

La Gestalt-thérapie appartient au courant de la Psychologie Humaniste, bien que Fritz Perls n’ait jamais milité dans ce courant.

La Psychologie Humaniste est née dans les années 1950 autour d’Abraham Maslow (1908-1970), Rollo May (1909-1994), Carl Rogers (1902-1987), Charlotte Bühler (1893-1973), Gordon Willard Allport (1897-1967), et quelques autres. La plupart d’entre eux ont été fortement influencés par le courant existentialiste européen et plus particulièrement allemand et français : Martin Heidegger (1889-1976), Martin Buber (1878-1965), Ludwig Binswanger (1881-1966), Jean-Paul Sartre (1905-1980), Maurice Merleau-Ponty (1908-1961), Gabriel Marcel (1889-1973), etc. Il s’agissait pour eux de « “remettre l’homme au centre de la psychologie” *devenue de plus en plus “scientifique”, froide et “déshumanisée”* »⁵²¹. Leur objectif était de créer une “troisième force” « *permettant de se démarquer à la fois des deux impérialismes envahissants de la*

⁵¹⁹ ROBINE, Jean-Marie, “Le Holisme de J.C. Smuts”, *op. cit.*, p. 87.

⁵²⁰ *Id.*, p. 91.

⁵²¹ GINGER, Serge, GINGER, Anne, *La Gestalt, une thérapie du contact, op. cit.*, p. 159.

psychanalyse orthodoxe et du comportementalisme (*behaviorisme*) – accusés l'un et l'autre de traiter l'homme en produit de sa bio-chimie cellulaire et de son environnement familial et social et de l'avoir réduit à un objet d'études, au lieu de lui conférer le statut de sujet, responsable de ses choix et de sa croissance. »⁵²² Le courant de la Psychologie Humaniste est donc né progressivement entre 1945 et 1955. Il prend forme dans un premier temps en 1954, avec l'envoi par Abraham Maslow d'un bulletin périodique à une centaine de personnes intéressées par des communications réciproques. Cela conduira ensuite en 1961 à la parution régulière d'une revue sous le titre *Journal of Humanistic Psychology*, qui se présente à l'époque ainsi : « *Le Journal of Humanistic Psychology est fondé par un groupe de psychologues et de professionnels d'autres secteurs, intéressés par les capacités et potentialités humaines qui n'ont pas trouvés de place systématique ni dans la théorie positiviste et comportementaliste, ni dans la théorie psychanalytique classique, telles que, par exemple : la créativité, l'amour, le "Self", la croissance personnelle, l'organisme, la satisfaction des besoins fondamentaux, la réalisation de soi, les valeurs élevées, la transcendance de l'ego, l'objectivité, l'autonomie, l'identité, la responsabilité, la santé psychique, etc. Cette approche peut aussi être caractérisée par les écrits de : Goldstein, Fromm, Horney, Rogers, Maslow, Allport, Angyal, Bühler, Moustakas, etc., de même que par certains aspects des écrits de Jung, Adler, et des "psychanalystes du moi".* »⁵²³ Puis en 1963 est créé l'Association de Psychologie Humaniste avec l'aide et la participation de Gordon Willard Allport et d'Henry Murray, les deux fondateurs des théories américaines de la personnalité. Gordon Allport, qui avait suivi une formation post-doctorale à Berlin de 1922 à 1924, personnifie la triple filiation de ce mouvement, à savoir, la Gestalt, l'Humanisme et l'existentialisme. C'est d'ailleurs lui qui invente en 1930 l'expression "psychologie humaniste". La déclaration de fondation de la jeune association contient cinq postulats : « *1. La personne dépasse la somme de ses parties ; 2. Nous sommes affectés par notre relation aux autres ; 3. La personne est consciente ; 4. Elle a le choix ; 5. Elle est dotée d'intentionnalité.* »⁵²⁴

La Psychologie Humaniste n'a jamais fait l'objet d'une définition rigoureuse, et encore aujourd'hui ses contours restent flous. Elle ne reste qu'une orientation, qui demeure ouverte, et qui refuse de tomber dans une doctrine trop précise qui l'enfermerait dans un dogmatisme, en

⁵²² GINGER, Serge, GINGER, Anne, *La Gestalt, une thérapie du contact*, op. cit., p. 159-160.

⁵²³ *Id.*, p. 161.

⁵²⁴ SALATHÉ, Noël K., *Psychothérapie existentielle : une perspective gestaltiste*, Genève, Publication de l'Institut de Psychothérapie Gestalt-Existentielle, 1995, p. 14.

contradiction avec ses principes de base. Sa reconnaissance vient d'abord du monde industriel, très intéressé par les conférences d'Abraham Maslow sur le développement du potentiel créatif. C'est ensuite dans le domaine éducatif, et enfin dans les secteurs psychologiques et thérapeutiques, que les techniques de créativité sont devenues des thèmes de recherches florissantes⁵²⁵.

C'est à Esalen que Fritz Perls rencontre la troisième force. La Gestalt-thérapie a déjà conquis sa crédibilité théorique, académique et scientifique grâce à l'impact de l'ouvrage *Gestalt Theory*, et aussi grâce à l'enseignement rigoureux dispensé par Isadore From, dans les différents instituts créés depuis lors. Le mouvement humaniste rencontre donc en ce lieu la Gestalt, et trouve en elle son outil thérapeutique de prédilection⁵²⁶.

Salomo Friedlaender : l'indifférence créatrice et la pensée différentielle.

Fritz Perls a emprunté au philosophe et essayiste Salomo Friedlaender deux idées importantes "l'indifférence créatrice" et la "pensée différentielle". L'indifférence créatrice serait cette possibilité de se placer dans le "point zéro" à partir duquel émerge une nouvelle expérience ou une nouvelle sensation. Le zen appelle cet état de vacuité "Ku". On retrouve la même idée dans la philosophie taoïste avec la notion d'équilibre entre polarités opposées⁵²⁷. La pensée différentielle suggère qu'en restant vigilant dans le centre, nous avons la possibilité d'avoir une vue profonde et plus élargie de la nouvelle structure qui se met en place. Elle permet d'acquérir la capacité créatrice de voir les différents côtés, voire contraires d'une possibilité, et qui d'ailleurs souvent se complètent⁵²⁸.

LE PSYCHODRAME

Fritz Perls et Jacob Levy Moreno ont un parcours assez proche. Ils ont pratiquement le même âge. Ils ont grandi au début de siècle, l'un à Berlin, l'autre à Vienne, dans une époque riche de découvertes, avec le développement d'un expressionnisme révolutionnaire et très créateur. Tous deux se passionnent pour le théâtre et jouent des rôles en tant qu'acteur : « *En*

⁵²⁵ GINGER, Serge, GINGER, Anne, *La Gestalt, une thérapie du contact*, op. cit., p. 162.

⁵²⁶ SALATHÉ, Noël K., *Psychothérapie existentielle : une perspective gestaltiste*, op. cit., p. 15.

⁵²⁷ GINGER, Serge, GINGER, Anne, op. cit., p. 87.

⁵²⁸ PETIT, Marie, *La gestalt, thérapie de l'ici et maintenant*, op. cit., p. 151.

*accord avec l'expressionnisme, ils militent pour la réhabilitation de la subjectivité, de l'intuition, de l'imaginaire ; ils récusent les notions traditionnelles de mécanisme et de déterminisme du XIX^e siècle, la focalisation systématique sur la transcendance et la causalité, ainsi que la prééminence de la raison et du déterminisme. »*⁵²⁹ Ils rencontrent tous les deux Sigmund Freud (Jacob Levy Moreno en 1912, Fritz Perls en 1936), et pour chacun deux, ce sont des “rencontres ratées”. Ils se sentent autant l'un que l'autre à l'étroit dans l'orthodoxie freudienne de l'époque, et prennent leur distance avec celle-ci.

Ils ont de nombreux points communs et se sont sans doute influencés mutuellement : *« (leur) posture thérapeutique est voisine : tous deux contestent le transfert et prétendent nouer avec le client une relation égalitaire “d'homme à homme”, à travers ce que Moreno appelle le phénomène “télé”, et Perls, la relation “authentique”.*

*Et surtout, après la longue suprématie du verbe en psychothérapie, le corps sort de son apathie : il est réhabilité dans son triple rôle de véhicule des émotions, de métaphore et de langage. La mobilisation effective du corps représente peut-être l'un des apports les plus riches du psychodrame et de la Gestalt à la psychothérapie d'une époque foisonnante en expériences et méthodes diverses impliquant le patient “corps et âme” (...). »*⁵³⁰

Jacob Levy Moreno est considéré comme le pionnier de la psychothérapie de groupe, de la sociométrie et du psychodrame. Après des études de médecine et de philosophie à Vienne, il se livre à ses premières expériences auprès de groupes d'enfants, de prostituées et de réfugiés. Il s'établit ensuite aux États-Unis où il crée dans l'État de New York un établissement où il continue ses recherches, en particulier dans la psychothérapie des marginaux. Pour lui, il faut rapprocher la psychothérapie de la vie réelle, en passant de la psychothérapie individuelle à l'espace libre et multidimensionnel de la psychothérapie de groupe. Dans celle-ci chaque patient peut être l'agent thérapeutique d'un autre, chaque groupe celui d'autres groupes, la spontanéité individuelle jouant un rôle libérateur. Le psychodrame, forme de théâtre de la spontanéité, permet au sujet de se libérer des rôles dans lesquels la vie sociale avec ses conflits l'a aliéné, et de recréer sa propre

⁵²⁹ PEYRON-GINGER, Anne, “Perls et Moreno : deux frères ennemis”, dans *Le passé composé. Sources et contextes de la Gestalt-thérapie*, Gestalt, n°6, Paris, Éditions Morisset, printemps 1994, p. 43.

⁵³⁰ *Id.*, p. 46.

personnalité à travers une liberté qui le fait évoluer selon lui-même et en fonction de rencontres vraies avec autrui⁵³¹.

Fritz Perls a repris du psychodrame la technique du renversement de rôle entre le protagoniste et l'antagoniste pour permettre de voir ce que l'autre peut ressentir. Il lui a également emprunté la notion de mise en acte ("enactment"), qui permet de rejouer un épisode imaginaire ou conservé en mémoire en s'approchant le plus possible de la réalité. Enfin, il a abandonné la forme classique du psychodrame où un thème est donné et des personnages bien définis, pour laisser la personne jouer les rôles de sa propre histoire⁵³².

LA PENSÉE ORIENTALE

Fritz Perls s'est initié au zen avec Paul Weisz qui faisait partie du Groupe des Sept. Il s'est également rendu au Japon dans un monastère zen dans le secret espoir de vivre "l'illumination", mais il en est revenu déçu, son attente n'ayant sans doute pas été satisfaite. Son expérience méditative a quand même empreint sa philosophie, et l'on peut voir des liens entre la Gestalt-thérapie et les philosophies orientales, plus particulièrement avec le taoïsme et le zen. La culture occidentale est très marquée par une rupture radicale entre matière et esprit, entre le corps et l'âme, s'enracinant dans la distinction platonicienne et adoptée par la tradition cartésienne. La tradition orientale propose d'autres perspectives : un être humain unifié intégré dans l'univers, l'acceptation de sa condition temporelle et son dépassement par l'accès à des valeurs transcendantes. Cette vision de l'homme propose des réponses aux questions sur la nature humaine et sur son sens, qui ne pouvaient pas laisser Fritz Perls indifférent.

Le taoïsme plonge ses racines dans la culture ancienne chinoise et se fonde sur des textes, dont le *Tao tê king* (ou *Livre de la Voie*) de Lao-Tseu, contemporain de Confucius (fin du V^e siècle avant notre ère). La philosophie qu'il prône est celle de la spontanéité, de la tolérance et de la liberté. Il s'agit d'être en harmonie avec l'Univers, en privilégiant la non-intervention dans le cours des choses (le lâcher-prise). Dans le taoïsme, il existe deux principes fondamentaux, le yin – principe féminin qui symbolise la Beauté, la douceur, la lune, exprimant la stabilité – et le yang – principe masculin qui symbolise la Vérité, la force, le soleil, exprimant le mouvement. Ce sont

⁵³¹ DERIVRY, Daniel, "MORENO JACOB LEVY (1892-1974)", dans *Encyclopaedia Universalis*, *op. cit.*.

⁵³² PETIT, Marie, *La gestalt, thérapie de l'ici et maintenant*, *op. cit.*, p. 150.

deux contraires fondamentalement complémentaires, qui émergent l'un de l'autre. On retrouve dans la Gestalt-thérapie la même idée qui consiste à faire l'expérience aussi totale que possible de ce qui est, expérience amenant le plus souvent à différencier en ses deux pôles un sentiment primaire indifférencié. Le taoïste par ailleurs vénère le corps qu'il considère comme la demeure de l'esprit. C'est pourquoi il recherche des pratiques vivifiantes, et cherche à réveiller toutes les énergies disponibles dans le corps, dans les émotions et dans l'esprit. Il préconise de vivre intensément dans l'ici et maintenant car seul le présent est vivant⁵³³.

On retrouve également dans le zen, l'idée de vivre le présent : « *Le temps n'est pas une ligne mais une succession de points du maintenant qui ne laisse pas de trace. Le passé, le futur, ne sont pas existence. Ici et maintenant seulement existe.* »⁵³⁴ Le zen est l'une des nombreuses écoles du bouddhisme japonais. Il enseigne à retrouver le Bouhhda qui est en chacun d'entre nous. Si l'homme ne vit pas dans le présent, le passé risque de lui échapper. Le seul monde qui existe est celui dans lequel nous vivons, un monde de relations avec d'autres êtres. La seule manière qu'a l'homme de s'accomplir, c'est de vivre ce qu'il est profondément, en harmonie avec le monde. Le zen enseigne que "l'éveil" est au bout de "l'attente-attention" qui doit être une "vigilance sans objet" – attitude proche de celle de l'awareness⁵³⁵ en Gestalt. Il faut pratiquer le lâcher-prise, passer d'une chose à l'autre, avec un perpétuel détachement : accepter la réalité, ne rien fuir et ne rien rechercher. C'est par la pratique du zazen que le disciple cherche à atteindre cet état : « *(le) zazen, consiste à se concentrer sur son corps, sa respiration, à être attentif (awareness) à tout ce qui surgit durant la pratique (sensations, perceptions, désirs, pensées, souvenirs) sans s'y attacher ni les rejeter. On réalise un état de conscience en miroir toujours disponible pour accueillir la nouveauté car on revient constamment au point zéro de non pensée, vide fertile d'où peut surgir une pensée neuve.* »⁵³⁶ La discipline des koans⁵³⁷ permet de dissoudre progressivement l'esprit logique de celui qui s'y adonne, afin d'accéder à la pensée translogique et unificatrice du zen. On retrouve-là des points communs avec la pensée de Maurice Merleau-

⁵³³ GINGER, Serge, GINGER, Anne, *La Gestalt, une thérapie du contact*, op. cit., p. 146-148.

⁵³⁴ DESHIMARU, Taïsen, cité par GINGER, Serge, GINGER, Anne, op. cit., p. 152.

⁵³⁵ La notion d'awareness sera développée plus amplement dans le chapitre suivant. Voir p. 202 et suivantes.

⁵³⁶ RECH, Roland, "Zen et Gestalt", dans *Orient – Occident. Entre spiritualité et psychothérapie*, Gestalt, n° 19, 2000, p. 19.

⁵³⁷ Le koan est une courte phrase absurde ou paradoxale, insoluble à résoudre par la logique, utilisé comme un objet de méditation et susceptible de déclencher l'éveil.

Ponty (« *l'esprit comme l'autre côté du corps* »⁵³⁸) et de Jean Charon (« *toute matière est porteuse d'esprit* »⁵³⁹). Pour John Blofeld, « *Les Bouddhistes déterminés à suivre le chemin de la Libération se préoccupent davantage des comment de la pratique que des pourquoi de l'existence. Les écoles du Zen et du Vajrayâna (tantrisme), en particulier, sont revenues à l'attitude bouddhiste primitive décourageant la spéculation. L'esprit humain, dans son état de conscience ordinaire, est probablement incapable de saisir les ultimes mystères de la vie et le temps passé à la spéculation serait mieux utilisé à progresser pour réaliser l'Illumination.* »⁵⁴⁰ Fritz Perls, parfois avec un vocabulaire très imagé⁵⁴¹, dénonçait de la même manière l'importance trop grande accordée au mental qui empêche réellement de goûter, sentir, voir la réalité des choses.

L'intérêt que porte la Gestalt-thérapie pour les philosophies orientales s'accorde également avec sa vision de l'être humain en tant que totalité, où la recherche de spiritualité est une aspiration inhérente à la personne. Elle est à prendre en compte au même titre que les autres besoins, conformément à la représentation d'Abraham Maslow. Ce dernier avait établi en 1954 une hiérarchisation des besoins, dans laquelle une nouvelle catégorie apparaît lorsqu'un besoin de niveau inférieur a été comblé :

- « - *besoins organiques (respiration, soif, faim, besoin d'uriner, etc.) ;*
- *besoins de sécurité ou de protection (matérielle et psychologique) ;*
- *besoins d'appartenance à un groupe ("inclusion") ;*
- *besoins d'estime et de reconnaissance sociale (compétence, prestige, réussite) ;*
- *besoin d'accomplissement de soi et de son potentiel.* »⁵⁴²

Dans le cadre de la Gestal-thérapie, le besoin de spiritualité n'est pas nécessairement associé à une pratique religieuse ou à la croyance en un Dieu particulier. La pensée orientale est séduisante dans le sens où elle pose l'évidence d'un continuum "corps-émotion-esprit-transcendance". Elle propose une vision de l'homme qui répond au questionnement sur la nature humaine et son sens. Mais également elle accompagne son orientation philosophique ou

⁵³⁸ MERLEAU-PONTY, Maurice, cité par GINGER, Serge, GINGER, Anne, *La Gestalt, une thérapie du contact*, *op. cit.*, p. 156.

⁵³⁹ CHARON, Jean, cité par GINGER, Serge, GINGER, Anne, *op. cit.*, p. 156.

⁵⁴⁰ BLOFELD, John, cité par GINGER, Serge, GINGER, Anne, *op. cit.*, p. 150.

⁵⁴¹ "Bullshit" (connerie ou merde de taureau), "fucking mind" (masturbation intellectuelle), etc.

⁵⁴² GINGER, Serge, GINGER, Anne, *op. cit.*, p. 167.

spirituelle d'un art de vivre (accent mis sur le présent, hygiène de vie, méditation, travail corporel)⁵⁴³.

L'APPROCHE SYSTÉMIQUE

Selon Serge Ginger et Anne Ginger, la Gestalt-thérapie propose une vision de l'homme et du monde, qui relève d'une conception systémique. Edgar Morin définit un système comme « *unité globale organisée d'interrelations entre éléments, actions, ou individus* ». ⁵⁴⁴ Le système possède des propriétés qui ont quelque chose de plus que les parties isolées : son organisation, l'unité globale elle-même, les qualités et propriétés nouvelles émergeant de l'organisation et de l'unité globale. L'idée de totalité est donc cruciale. Cependant le fait de ne voir que la totalité (le holisme) est aussi réducteur que le fait de ne voir que les éléments constitutifs (le réductionnisme). Edgar Morin considère que *le tout est plus que le tout*, mais également que *le tout est moins que le tout*⁵⁴⁵ : « *Il y a toujours, et dans tout système, et même chez ceux qui suscitent des émergences, des contraintes sur les parties, qui imposent restrictions et servitudes. Ces contraintes, restrictions, servitudes leur font perdre ou leur inhibent des qualités ou propriétés. Le tout est donc, dans ce sens, moins que la somme des parties.* »⁵⁴⁶ Le système est donc à la fois plus, moins, autre que la somme des parties : « *un système est un tout qui prend forme en même temps que ses éléments se transforment.* »⁵⁴⁷ On ne peut donc réduire la description d'un système en termes quantitatifs. La description d'un système doit être qualitative, et surtout complexe. Aussi bien l'explication holistique que l'explication réductionniste cherchent à simplifier le problème de l'unité complexe. Le tout est beaucoup plus que forme globale, il est aussi qualités émergentes, et plus encore, il rétroagit sur les parties. Mais il est également incertain, car on peut difficilement l'isoler des autres systèmes auxquels il est relié – qui eux-mêmes sont reliés à d'autres systèmes. Edgar Morin montre également la relation qui s'établit entre le système observé et l'observateur. Tout système observé est perçu et conçu par un système cérébral, qui lui-même fait partie d'un système vivant – l'homme – qui appartient à une société, etc. : « *l'observateur fait aussi partie de la définition du système observé, et le système*

⁵⁴³ MASQUELIER-SAVATIER, Chantal, "Éditorial", dans *Orient – Occident. Entre spiritualité et psychothérapie*, Gestalt, n° 19, 2000, p. 3-9.

⁵⁴⁴ MORIN, Edgar, *La méthode*, Paris, Éditions Le Seuil, 2008, p. 149.

⁵⁴⁵ *Id.*, p. 181.

⁵⁴⁶ *Ibid.*, p. 164.

⁵⁴⁷ *Ibid.*, p. 166.

observé fait aussi partie de l'intellect et de la culture de l'observateur-système. Il se crée dans et par une telle inter-relation une nouvelle totalité systémique qui englobe l'un et l'autre. »⁵⁴⁸ Le développement de son raisonnement le conduit à proposer une nouvelle définition du système : « *Désormais le système, ou unité complexe organisée, nous apparaît comme un concept pilote résultant des interactions entre un observateur/concepteur et l'univers phénoménal ; il permet de représenter et concevoir des unités complexes, constituées d'interrelations organisationnelles entre des éléments, des actions ou d'autres unités complexes ; l'organisation, qui lie, maintient, forme et transforme le système comporte ses principes, règles, contraintes et effets propres ; l'effet le plus remarquable est la constitution d'une forme globale rétroagissant sur les parties, et la production de qualités émergentes, tant au niveau global qu'à celui des parties ; la notion de système n'est ni simple, ni absolue ; elle comporte, dans son unité, relativité, dualité, multiplicité, scission, antagonisme ; le problème de son intelligibilité ouvre une problématique de la complexité.* »⁵⁴⁹ Pour Edgar Morin, de ce fait, le système est le concept complexe de base concernant l'organisation : « *Nous allons utiliser universellement notre conception du système, non pas comme le maître mot de la totalité, mais à la racine de la complexité.* »⁵⁵⁰

Nous avons là une remise en question évidente de la pensée cartésienne. C'est ce que fait également Jean-Louis Le Moigne dans son ouvrage *Théorie du Système Général*⁵⁵¹ en montrant que les quatre préceptes logiques sur lesquels repose tout le cartésianisme sont totalement obsolètes :

- le précepte d'évidence : « *ne recevoir aucune chose vraie que je ne la connusse évidemment être telle, c'est-à-dire (...) ne comprendre rien de plus en mes jugements que ce qui se présenterait si clairement et si distinctement à mon esprit que je n'eusse aucune occasion de la mettre en doute.* » ;

- le précepte réductionniste : « *diviser chacune des difficultés que j'examinerais en autant de parcelles qu'il se pourrait et qu'il serait requis pour les mieux résoudre.* » ;

⁵⁴⁸ MORIN, Edgar, *La méthode, op. cit.*, p. 203.

⁵⁴⁹ *Id.*, p. 211.

⁵⁵⁰ *Ibid.*, p. 212.

⁵⁵¹ LE MOIGNE, Jean-Louis, *La théorie du système général. Théorie de la modélisation*, Collection Les classiques du réseau intelligence de la complexité, [en ligne], <<http://www.mcxapc.org/inserts/ouvrages/0609tsgtm.pdf>> (page consultée le 25 août 2008).

- le précepte causaliste : « *conduire par ordre mes pensées en commençant par les objets les plus simples et les plus aisés à connaître, pour monter peu à peu comme par degrés jusque à la connaissance des plus composés* » ;

- le précepte d'exhaustivité : « *faire partout des dénombrements si entiers et des revues si générales que je fusse assuré de ne rien omettre.* »⁵⁵².

Il leur oppose dès lors :

- le précepte de pertinence : « *Convenir que tout objet que nous considérons se définit par rapport aux intentions implicites ou explicites du modélisateur.* » ;

- le précepte du globalisme : « *Considérer toujours l'objet à connaître par notre intelligence comme une partie immergée et active au sein d'un plus grand tout. Le percevoir d'abord globalement, dans sa relation fonctionnelle avec son environnement sans se soucier outre mesure d'établir une image fidèle de sa structure interne* » ;

- le précepte téléologique : « *Interpréter l'objet non pas en lui-même, mais par son comportement, sans chercher à expliquer à priori ce comportement par quelque loi impliquée dans une éventuelle structure. Comprendre en revanche ce comportement et les ressources qu'il mobilise par rapport aux projets que, librement, le modélisateur attribue à l'objet.* » ;

- le précepte de l'agrégativité : « *Convenir que toute représentation est partisane, non par oubli du modélisateur, mais délibérément. Chercher en conséquences quelques recettes susceptibles de guider la sélection d'agrégats tenus pour pertinents et exclure l'illusoire objectivité d'un recensement exhaustif des éléments à considérer.* »⁵⁵³.

Ces quatre nouveaux préceptes, qui sont le reflet d'une civilisation qui se perçoit en mutation, participent selon Jean-Louis Le Moigne de la pensée systémique.

Afin de rendre explicite l'approche systémique multidimensionnelle de la Gestalt-thérapie, Serge Ginger et Anne Ginger proposent d'avoir recours au symbolisme. C'est ce que propose d'ailleurs Jean-Louis Le Moigne, en expliquant que si « *le causalisme s'exprimait par des lois, la téléologie doit s'exprimer par des signes, faisant de l'aptitude à la manipulation des symboles (...) la caractéristique centrale de l'exercice de la rationalité* »⁵⁵⁴. La représentation symbolique permet une vision synthétique et unificatrice, une approche polysémique de l'homme

⁵⁵² LE MOIGNE, Jean-Louis, *La théorie du système général. Théorie de la modélisation*, op. cit., p. 30.

⁵⁵³ *Id.*, p. 43.

⁵⁵⁴ *Ibid.*, p. 39.

et du monde. En effet, le symbolisme propose une multiplicité de lectures, d'interprétations, de perceptions spontanées, qui loin de s'exclure l'une l'autre, se complètent et s'enrichissent. Pour représenter l'homme dans toutes ses dimensions, Serge Ginger et Anne Ginger ont recours au pentagramme étoilé, symbole déjà utilisé dans de nombreuses traditions, allant de Pythagore à Léonard de Vinci. Sans rentrer dans le détail des significations symboliques de l'étoile et du chiffre cinq, on peut simplement dire que le pentagramme "actif" avec la pointe en haut, représente "l'Homme debout" avec sa tête, ses deux bras écartés, et ses deux jambes. Dans le "pentagramme de Ginger", la "jambe gauche" (pointe de l'étoile dirigée vers le bas et la gauche) représente la dimension physique (le corps, la sensorialité, la motricité, la sexualité...), le "bras gauche" la dimension affective (le "cœur", les sentiments, la relation d'amour, l'autre...), la "tête" est liée à la dimension rationnelle (la "tête" avec ses deux hémisphères, les idées et l'imaginaire créateur...), le "bras droit" à la dimension sociale (la relation aux autres, l'environnement humain, culturel...), et la "jambe droite" à la dimension spirituelle ou méta-physique (l'univers). La partie gauche du pentagramme concerne la vie intérieure de l'homme (son corps, son cœur), tandis que la partie droite concerne son environnement proche (social) ou global (cosmique). À partir de ce pentagramme, Serge Ginger et Anne Ginger montrent que la Gestalt-thérapie s'intéresse à toutes les dimensions de l'être humain (aux cinq branches de l'étoile), alors que d'autres thérapies s'intéressent plus à certains aspects au détriment des autres. La psychanalyse viserait essentiellement une meilleure prise de conscience (notamment intellectuelle) de la vie affective. Les médecines naturelles seraient plus axées sur le corps (acupuncture, massage) en lien avec les énergies cosmiques ou spirituelles. La Gestalt-thérapie est donc une approche multidimensionnelle par un abord à la fois physique, affectif, rationnel, social et spirituel de l'homme⁵⁵⁵.

* * * * *

Pour conclure, on peut dire que la Gestalt-thérapie est une pratique originale, dynamique et expérientielle, qui a su assimiler les principaux éléments théoriques de nombreuses méthodes issues du freudisme classique, s'inspirer d'un grand nombre de théories et philosophies, et qu'elle reste encore ouverte aux influences de l'extérieur. Tout comme Fritz Perls qui ne s'est jamais refermé sur des vérités connues et découvertes une fois pour toutes, elle présente un système de

⁵⁵⁵ GINGER, Serge, GINGER, Anne, *La Gestalt, une thérapie du contact*, op. cit., p. 198-205.

concepts et d'instruments cohérents mais ouverts⁵⁵⁶ : « (...) il ne s'agit pas, en effet d'une approche éclectique, empruntant, de ci de là, des apports plus ou moins féconds ; il ne s'agit pas davantage d'une simple combinaison harmonieuse d'éléments complémentaires qui s'additionnent ou s'enrichissent mutuellement ; il s'agit de plus que cela : d'une vision nouvelle de l'homme et du monde en interaction permanente, d'une conception systémique – révolutionnaire par rapport au paradigme cartésien-newtonien dont la vision mécaniste a dominé la science pendant plus de trois siècles. »⁵⁵⁷

II – CONCEPTS FONDAMENTAUX

Après avoir vu comment la Gestalt-thérapie s'est constituée, à partir de quels courants de pensées, je vais aborder maintenant sa théorie, les principes fondamentaux sur lesquels elle se base, et les concepts qu'elle a développés.

1) PRINCIPES DE LA GESTALT-THÉRAPIE

Pour cette partie, je me suis surtout appuyé sur l'ouvrage de Joel Latner⁵⁵⁸ *Gestalt-thérapie. Théorie et méthode*⁵⁵⁹. Publié en 1973, un peu plus de vingt ans après la naissance de la Gestalt-thérapie, il est considéré comme un des ouvrages de base présentant ses origines, ses bases théoriques et sa méthode. Certains concepts présentés ici ont déjà été abordés précédemment⁵⁶⁰ puisque, comme je l'ai montré, ils ont été empruntés à différents courants de pensées. Je souhaite maintenant préciser les principes sur lesquels s'appuie la Gestalt-thérapie, et faire le point sur ce que recouvrent ces concepts dans ce cadre précis.

« Les principes fondamentaux d'une théorie sont les lignes directrices qui déterminent ce qui doit être inclus et pris en compte dans la théorie et ce qui doit être ignoré et laissé de côté. On peut dire que les principes fondamentaux traduisent les choix de celui qui est à l'origine de la

⁵⁵⁶ CORBEIL, Janine, POUPARD, Danielle, "La Gestalt", dans *Santé mentale au Québec*, vol. 3, n° 1, 1978, p. 61-84 [en ligne], <<http://id.erudit.org/iderudit/030032ar>> (page consultée le 18 août 2008).

⁵⁵⁷ GINGER, Serge, GINGER, Anne, *La Gestalt, une thérapie du contact*, op. cit., p. 183.

⁵⁵⁸ Joel Latner s'est formé en tant que Gestalt-thérapeute au Gestalt Institute de Cleveland et auprès également de Fritz Perls, Laura Perls, Erving Polster et Isadore From.

⁵⁵⁹ LATNER, Joel, *Gestalt-thérapie. Théorie et méthode*, trad. Sylvie Schoch de Neuforn, Bordeaux, l'expressimie, 2003, (texte original Joel Latner, 1973).

⁵⁶⁰ Dans la partie "Fondements théoriques de la Gestalt-thérapie", p. 153 et suivantes.

*théorie. D'une manière plus formelle, on dira que les principes fondamentaux sont les règles épistémologiques. »*⁵⁶¹

LE HOLISME

La Gestalt-thérapie se base sur un principe fondamental qui est le holisme⁵⁶². Dans la conception holistique de la réalité, la nature est un tout unifié et cohérent, où tous les éléments de l'univers (organiques et inorganiques) existent conjointement dans un processus d'activités coordinatrices en constant changement. Chacun de ces éléments – du plus petit au plus grand – représente lui-même un processus ordonné et complet, inclus dans un ensemble plus vaste. Dans cette perspective, l'homme est vu d'une manière globale avec ses émotions, sa culture, ses comportements sociaux. De même, l'esprit n'est pas séparé du corps ; on ne peut donc pas dire que c'est l'esprit qui est à l'origine de ce que fait le corps ou l'inverse. L'homme n'est pas que la somme de ses fonctions, il est plus que cela – comme l'eau est plus que de l'oxygène additionné à de l'hydrogène : *le tout est plus grand que la somme des parties*. En conséquence, le tout est un élément nouveau, qui a des propriétés, des caractéristiques différentes de ses éléments⁵⁶³.

Dans la théorie gestaltiste, l'intérêt est plus porté sur l'intégration que sur l'analyse. Car c'est la manière dont les choses s'assemblent qui est privilégié, ce qui peut les unir plutôt que ce qui les sépare. Ce sont les processus et les principes qui se manifestent dans un comportement qui sont retenus, et non les formes momentanées que prennent ces processus. On s'intéresse plus à la dynamique des comportements, la dynamique de la vie, qu'aux formes statiques. Quand nous écoutons une musique, nous entendons avant tout une mélodie, et non une succession de notes ; d'ailleurs parfois nous la reconnaissons car elle peut nous être familière. Cela est dû au fait que notre appareil perceptuel ordonne le monde quand nous le contactons, donnant sens au réel dans le processus d'exploration qui consiste à l'explorer. En tant qu'êtres humains, de manière naturelle, nous organisons de façon intrinsèque les éléments en ensembles finis⁵⁶⁴.

⁵⁶¹ LATNER, Joel, *Gestalt-thérapie. Théorie et méthode*, op. cit., p. 22.

⁵⁶² Avec toutes les réserves vis-à-vis du holisme, telles qu'elles ont été présentées dans la partie "Approche systémique et Gestalt". Voir p. 180-183.

⁵⁶³ LATNER, Joel, op. cit., p. 22-23.

⁵⁶⁴ *Id.*, p. 24-25.

Pour le holisme, tout ensemble que nous considérons est relié au reste de l'univers dans toute sa complexité ; nous devons donc étudier son contexte pour bien le comprendre. De même, celui qui prend connaissance d'un événement ou d'un objet fait partie de son contexte. Il n'y a donc pas une connaissance objective et une connaissance subjective, car il n'y a ni objet ni sujet. Sinon cela impliquerait que le sujet soit séparé de l'objet. Quand un observateur étudie un objet, il fait partie du contexte de l'observation, puisque pour le connaître il doit se mettre en contact avec lui. Il n'y a donc pas d'événements extérieurs, ni de sujets impersonnels⁵⁶⁵.

*« Les biologistes ont montré que l'organisme est en constante interaction avec son environnement. Le point de vue selon lequel il se soumet passivement à son environnement n'est plus acceptable. Comment alors l'homme pourrait-il être simplement un enregistreur des événements extérieurs ? Quand il transforme son environnement en agissant sur lui, il acquiert une connaissance du monde plus approfondie qu'aucune copie de la réalité ne pourrait lui fournir. »*⁵⁶⁶

L'approche holistique présente des caractères particuliers : elle utilise la description détaillée de l'objet ou de l'événement qu'elle prend en compte, y compris son contexte. Elle s'intéresse au "comment" et non au "pourquoi" qui renvoie à une causalité, à un passé, elle laisse de côté l'histoire au profit de l'ici et maintenant. L'accent est mis sur le présent tel qui peut être connu à travers l'empathie, l'observation et l'expérimentation. Les choses sont expliquées à partir de leur existence au moment où elles sont appréhendées.

*« La Gestalt-thérapie est une théorie du comportement qui repose sur l'épistémologie holistique (...). Elle est descriptive, intégrative, structurelle, mettant l'accent sur la phénoménologie et le présent. Elle l'est parce que la théorie de la connaissance à laquelle elle se réfère l'est aussi. »*⁵⁶⁷

L'AUTORÉGULATION ORGANISMIQUE

Les organismes (hommes, animaux, plantes) ont des besoins spécifiques qui doivent être satisfaits pour vivre, mais aussi pour se développer. Ces besoins peuvent être simplement

⁵⁶⁵ LATNER, Joel, *Gestalt-thérapie. Théorie et méthode*, op. cit., p. 26-27.

⁵⁶⁶ PIAGET, Jean, cité par LATNER, Joel, op. cit., p. 27.

⁵⁶⁷ LATNER, Joel, op. cit., p. 28.

biologiques, mais aussi affectifs, voire spirituels⁵⁶⁸. Dès que des carences apparaissent, l'organisme y remédie ; de même il se débarrasse des surplus. La Gestalt-thérapie appelle ce principe "autorégulation organismique" : « (...) *l'organisme lutte pour maintenir son équilibre, continuellement troublé par ses besoins et retrouvé par leur élimination ou leur satisfaction.* »⁵⁶⁹ Ce mode opératoire cohérent et intégré s'observe chez tous les êtres vivants et tous les sous-systèmes qui constituent les organismes. On le retrouve également dans les cellules qui sont elles aussi des systèmes s'autorégulant de manière organisée. L'autorégulation organismique permet de rendre compte du phénomène qui consiste à trouver, à perdre et à regagner l'équilibre biologique⁵⁷⁰.

Certaines théories expliquent selon un point de vue mécaniste, que les besoins correspondent à des instincts. La théorie holistique avance de son côté, que l'autorégulation organismique est un processus biologique complexe, une description de l'organisation des différents besoins de l'organisme dans le comportement. L'autorégulation n'est donc pas un mécanisme, mais un processus. Une autre caractéristique de l'autorégulation organismique est que l'organisme fonctionne avec une prudence issue de ses besoins et de leur satisfaction. C'est-à-dire que les organismes montrent une prudence et une économie dans leur comportement, excepté dans le cas où leur capacité à se satisfaire est perturbée – ce qui est souvent le cas chez les humains. Les animaux mangent seulement ce dont ils ont besoin, et pas plus. Allant dans le même sens, Otto Rank affirme que l'être humain possède dans sa nature essentielle la capacité de se débrouiller et d'être en harmonie avec lui-même⁵⁷¹.

Il y a l'idée implicite dans l'autorégulation organismique que les organismes peuvent être conscient, dans le sens de "apprendre sur", "connaître", "avoir des informations au sujet de". Afin d'obtenir ce dont ils ont besoin pour retrouver leur équilibre, les organismes doivent être conscients d'eux-mêmes. L'enfant qui apprend à marcher a conscience de la gravité, même s'il est incapable d'en parler ou de la conceptualiser. Fritz Perls pensait que la conscience prise dans ce sens, était un des aspects de toute existence, organique et non-organique⁵⁷².

⁵⁶⁸ Voir la hiérarchisation des besoins d'Abraham Maslow, p. 179.

⁵⁶⁹ PERLS, Frederick S., *Le Moi, la Faim et l'Agressivité*, op. cit., p. 13

⁵⁷⁰ LATNER, Joel, *Gestalt-thérapie. Théorie et méthode*, op. cit., p. 31-32.

⁵⁷¹ *Id.*, p. 33-34.

⁵⁷² *Ibid.*, p. 34-35

Le principe de l'autorégulation organismique implique que les organismes font de leur mieux pour satisfaire leurs besoins, compte tenu de leurs possibilités et de l'environnement. Ce qui n'implique pas nécessairement qu'ils soient satisfaits⁵⁷³.

LA RELATION DE L'ORGANISME AVEC L'ENVIRONNEMENT

L'organisme est complètement inséré dans son environnement, et pour comprendre son fonctionnement, on a besoin de comprendre les relations qu'il entretient avec lui. Pour vivre, nous avons besoin de respirer et nous échangeons donc avec notre environnement oxygène et gaz carbonique. Mais nous avons aussi besoin d'affection, de créer des liens avec notre entourage. Cela peut également passer par de la colère ou d'autres sentiments. La vie de l'organisme dépend ainsi de ses relations à l'environnement⁵⁷⁴.

Les organismes possèdent deux systèmes qui régissent leurs interactions avec l'environnement : le système sensoriel et le système moteur. Le premier organise tout ce qui permet de recevoir des informations concernant l'environnement. Le second permet la manipulation, et donc de changer l'environnement. On pourrait penser à priori que le système sensoriel est passif – il reçoit ce qui vient de l'extérieur – et que le système moteur est actif – il agit sur l'environnement. Une réponse motrice de l'organisme répondrait à une stimulation sensorielle reçue de l'environnement. En fait, ce sont les deux systèmes qui peuvent être actifs vis-à-vis de l'environnement. Les perceptions étant structurées, on peut voir certains aspects de l'environnement et pas d'autres. Et l'on agit par rapport à nos besoins. Mais l'inverse est aussi vrai quand l'environnement nous sollicite et nous demande d'être attentif à ce qui s'y passe. Ce processus d'accommodation réciproque entre l'organisme et l'environnement, est appelé "ajustement créateur" en Gestalt-thérapie : « *L'autorégulation organismique est ce qui permet à l'organisme de réaliser l'ajustement créateur dans le champ.* »⁵⁷⁵ Cela implique que l'organisme peut satisfaire ses besoins dans la mesure où l'environnement le permet. Si l'environnement est pauvre ou absent, les besoins ne peuvent être satisfaits et entraîner une crise qui peut être fatale pour l'organisme⁵⁷⁶.

⁵⁷³ LATNER, Joel, *Gestalt-thérapie. Théorie et méthode*, op. cit., p. 35-36.

⁵⁷⁴ *Id.*, p. 36-37.

⁵⁷⁵ LATNER, Joel, op. cit., p. 39.

⁵⁷⁶ *Id.*, p. 37-39.

LA FORMATION DES GESTALTS

« *En Gestalt-thérapie, le champ indifférencié – l'unité de l'organisme et de l'environnement – est appelé fond, ou arrière plan. La focalisation émergente de l'attention est appelée figure ou gestalt, et ce qui n'est pas focalisé reste le fond. Le processus qui permet la focalisation de l'attention et de l'activité est appelé formation de la gestalt ou formation de la figure ; le processus de satisfaction et de disparition des besoins et des gestalts qui l'accompagnent est appelé destruction de la gestalt ou destruction de la figure.* »⁵⁷⁷ Une Gestalt est un tout, un ensemble cohésif, signifiant. La configuration de la Gestalt est indivisible, mais si on change la relation qui existe entre les parties, on détruit la Gestalt. Par exemple, une mélodie jouée en clé de sol ou en clé de fa, reste toujours la même mélodie – bien que la hauteur du ton ait changée. La Gestalt reste la même. Mais si on interverti une mesure avec une autre, alors ce n'est plus du tout la même mélodie, c'est une autre Gestalt⁵⁷⁸.

La formation des Gestalts est considérée comme une caractéristique première du fonctionnement organismique. C'est dans la nature des organismes de former des Gestalts. La formation des Gestalts est la création d'une figure dans le fond, le fond étant toujours présent. Lorsque la Gestalt se porte au centre de notre attention, le champ peut sembler diminuer en importance, mais la formation de la Gestalt reste toujours dans le contexte du champ. La Gestalt est une manifestation du champ, nette et distincte, mais qui reste attachée à son arrière-plan. La Gestalt, c'est ce qui est pertinent et intéressant pour nous. En d'autres termes, ce qui est signifiant pour nous devient une Gestalt. Nous avons besoin d'organiser le champ pour qu'il prenne sens pour nous. Si nous rentrons dans une pièce et que nous sommes fatigués, nous allons diriger notre attention vers une chaise pour pouvoir s'asseoir. Alors qu'une autre personne rentrant dans la même pièce sera peut-être attirée par un tableau accroché au mur. C'est l'organisme qui crée du sens à partir du champ, en fonction de ses besoins et d'un contexte. Si je suis fatigué, une chaise sur laquelle me reposer a du sens. Si je suis curieux, un tableau à découvrir a du sens car il me satisfait intellectuellement⁵⁷⁹.

⁵⁷⁷ LATNER, Joel, *Gestalt-thérapie. Théorie et méthode*, op. cit., p. 44.

⁵⁷⁸ *Id.*, p. 44-46.

⁵⁷⁹ *Ibid.*, p. 46-48.

Les expériences émotionnelles prennent également leur source dans la formation et la destruction du rapport figure/fond. Lorsque nous sommes en interaction avec le champ, les différents aspects de nous-même – facultés cognitives, perceptives, motrices et affectives – réagissent selon leurs caractéristiques, comme parties de l'activité organismique globale⁵⁸⁰.

Pour satisfaire ses besoins et quelque soient les circonstances, l'organisme juge ce qui est bon pour lui de faire. Le premier jugement que fait l'organisme est appelé la dominance spontanée ; cela correspond au sommet de la hiérarchie des urgences à ce moment-là. Ce qui est le plus important pour lui permet de canaliser l'énergie dont il dispose, nécessaire pour former de façon satisfaisante une figure. Si un autre intérêt est poursuivi – parce que l'organisme y est contraint – l'organisme doit réfréner sa tendance naturelle à s'orienter vers ce qui l'attirait, et l'énergie utilisée pour cela ne peut être investie dans la Gestalt émergente. Lorsque notre attention est divisée et nos énergies dispersées – quand nous faisons plusieurs choses à la fois – nous vivons un conflit relatif à la dominance. Les deux figures (ou plus) se développent simultanément, chacune d'elle réclamant une partie de nous-même. Dans cet état, nous créons des Gestalts faibles et diffuses, qui ne donnent pas la satisfaction d'une Gestalt forte et unifiée. On retrouve le même style de situation quand face à un conflit d'intérêt nous devons en choisir un au détriment de l'autre. Décider à un moment non opportun de faire un choix – notamment lorsque nous ne sommes pas encore conscients de tous les aspects de la Gestalt qui s'annonce – empêche le processus naturel qui consiste à découvrir notre préférence. Cela impose un résultat artificiel qui est en dehors de la sagesse de l'organisme et de son fonctionnement global⁵⁸¹.

Les Gestalts sont donc créées à partir des besoins de l'organisme dans le contexte du champ. Elles continuent de persister tant qu'elles répondent ou essayent de répondre au besoin de l'organisme. Quand elles n'ont plus de raison d'être, elles sont détruites et oubliées. La figure particulière qui avait été formée dans ce contexte, à ce moment donné comme faisant partie de l'autorégulation organismique, disparaît. La formation et la destruction de Gestalts fait partie de notre processus structurel. Dans le processus de vie, nous devons créer et détruire. Lorsque nous

⁵⁸⁰ LATNER, Joel, *Gestalt-thérapie. Théorie et méthode*, op. cit., p. 48-49.

⁵⁸¹ *Id.*, p. 49-52.

mangeons, nous devons détruire notre nourriture, et la transformer pour pouvoir l'assimiler. La formation d'une Gestalt est un acte de création, sa disparition est un acte de destruction⁵⁸².

Donc une fois que le besoin a été satisfait, la Gestalt qui avait été créé pour y répondre est détruite. À cet instant, nous sommes ouvert aux possibilités créatrices du champ. Il n'y a pas de point précis où fixer notre attention ni d'occupation particulière. Ce moment du processus de formation et de destruction des Gestalts s'appelle "l'indifférence créatrice", le point après lequel une figure a été détruite et avant qu'une autre commence à se former. C'est le point "zéro", le commencement et le centre. À ce moment, il y a un processus qui consiste à rendre le champ clair, ainsi que ses différents aspects. Pour qu'une nouvelle figure apparaisse, nous devons prendre connaissance de ce que nous avons à notre disposition, et choisir des éléments à partir du champ pour les organiser en un ensemble cohérent. Le processus de différenciation consiste à dissocier les possibilités en opposés, en pôles. Cela suppose d'être conscient de leur nature polaire. Tout dans la nature, dans nos comportements, notre compréhension a une nature duelle. Nous ne connaissons la lumière que parce que nous l'opposons à l'obscurité. Nous distinguons la nature de la culture, le corps de l'esprit, le jeu du travail. Nous différencions nos sentiments également en amour et haine, en passion et détachement, etc. De même, dans le fonctionnement organismique, les polarités y sont profondément enracinées : la soif provoque la recherche d'eau, la chaleur la recherche de fraîcheur. L'existence d'une polarité entraîne nécessairement l'existence de l'autre, et leur interaction fonctionne selon un processus dialectique. Tout d'abord les opposés se distinguent l'un de l'autre, puis dans leur conflit, une solution est trouvée qui les réunit en une figure plus importante. Dans le cadre de la Gestalt-thérapie, les dualités ne sont pas des contradictions inconciliables, mais des distinctions qui sont intégrées dans le processus de formation et destruction des Gestalts. Plus les oppositions sont importantes, et plus la synthèse qui en résulte est signifiante. Dans tous les cas, les potentialités sont contenues dans les oppositions, et c'est leur interaction qui est nécessaire pour que la dialectique puisse opérer.

Pour résumer, Joel Latner formule ainsi les principes fondamentaux de la formation des Gestalts : « *Si on part du point zéro de l'organisme dans son champ, on constate que le champ est indifférencié. Les besoins de notre organisme sont équilibrés ; nous sommes en état d'indifférence créatrice. Puis notre point zéro est perturbé par une altération de l'équilibre dans*

⁵⁸² LATNER, Joel, *Gestalt-thérapie. Théorie et méthode, op. cit.*, p. 54-55.

le champ. Dans le processus d'autorégulation organismique, les éléments du champ commencent à se différencier selon l'importance de leur relation aux besoins de l'organisme. Par la nature de ce processus, ils se distinguent en polarité. La dynamique des polarités est ensuite unifiée en une figure qui englobe des parties de l'organisme et des parties de l'environnement en un ensemble unifié de compréhension, et a pour résultat un comportement qui satisfait les besoins, détruit les figures et restaure l'équilibre organisme/environnement. »⁵⁸³

2) LA THÉORIE DU SELF

La “théorie du Self” a été développée dans l'ouvrage *Gestalt Therapy* écrit en 1951, et plus particulièrement dans la partie écrite par Paul Goodman. La place du *self* dans la théorie de la Gestalt a une place nuancée selon les praticiens : ceux qui sont dans la lignée de Paul Goodman lui donnent une place fondamentale dans leur pratique, tandis que ceux qui sont dans celle de Fritz Perls l'utilisent moins. Pour Serge Ginger et Anne Ginger la théorie du self peut constituer la colonne vertébrale de la Gestalt, mais la Gestalt ne peut se réduire à celle-ci.

Le “self” en Gestalt a un sens très particulier, différent de celui qu'il a en psychanalyse traditionnelle ou chez Donald Woods Winnicott. Serge Ginger et Anne Ginger le définissent ainsi : « *Le Self, n'est pas une entité fixe ni une instance psychique – comme le “Moi” ou “l'Ego” – mais un processus spécifique à chacun et qui caractérise sa manière propre de réagir, à un moment donné et dans un champ donné, en fonction de son “style” personnel. Ce n'est pas son “être” mais son “être-au-monde”, variable selon les situations. »⁵⁸⁴ Pour compléter cette définition, voici celle qu'en donne Joel Latner : « *Le self est notre essence même ; c'est le processus qui consiste à évaluer les possibilités du champ, à les intégrer, à les mener à terme en fonction des besoins de l'organisme. Le self est l'agent qui est en contact avec le présent, provoquant l'ajustement créateur, donnant du sens. Le self est notre processus permanent et sain, fonctionnant pour la croissance et le développement de l'organisme. »⁵⁸⁵ À tout moment, nous sommes notre self, mais comme les situations varient les manifestations de notre self varient. La façon d'exprimer notre self, qui nous est propre, a son origine dans la croissance et les expériences du passé, et leur interaction avec les caractéristiques avec lesquelles nous sommes**

⁵⁸³ LATNER, Joel, *Gestalt-thérapie. Théorie et méthode, op. cit.*, p. 64.

⁵⁸⁴ GINGER, Serge, GINGER, Anne, *La Gestalt, une thérapie du contact, op. cit.*, p. 215.

⁵⁸⁵ LATNER, Joel, *op. cit.*, p. 79.

venus au monde. Le self est un concept unitaire qui recouvre les domaines physique, émotionnel et cognitif. Bien qu'ils ne soient pas séparés, chacun d'eux est une manifestation différente de l'activité du self. Le self est notre investissement complet dans le processus continu de notre vie. Il travaille à l'élaboration et à la clôture des Gestalts⁵⁸⁶.

LA FRONTIÈRE-CONTACT

« *L'étude de la manière dont une personne fonctionne dans son environnement est l'étude de ce qui se passe à la frontière-contact entre l'individu et son environnement. C'est à cette frontière-contact que les événements psychologiques prennent leur place. Nos pensées, nos actions, notre comportement, nos émotions, sont notre mode d'expérience et de rencontre de ces événements de frontière.* »⁵⁸⁷ La frontière-contact est donc cette frontière entre moi et le monde. C'est le lieu où s'effectuent les échanges, où se développe l'awareness⁵⁸⁸. Une métaphore intéressante pour comprendre cette notion est celle de la peau. D'une part, la peau est un tissu, un contenant qui donne une limite à mon corps. Elle me protège tout en me délimitant (idée de frontière). Et d'autre part, elle est un lieu d'échange avec l'environnement. Je respire grâce à celle-ci, j'élimine des toxines par la sueur, elle me transmet des informations sensorielles (organe de contact). Séparant mon corps de l'environnement, la peau est aussi leur zone de contact. C'est là où je fais l'expérience de l'environnement, et où je découvre ce qui est moi et ce qui ne l'est pas. « *La frontière-contact n'est donc pas une frontière "entre", qui sépare, mais une zone d'échange qui à la fois contient l'organisme et en même temps touche l'environnement.* »⁵⁸⁹

C'est lorsque le self entre en jeu dans le processus de formation d'une Gestalt que la frontière-contact se forme. Il fonctionne à la frontière-contact, dans l'expérience du contact. En fonction de la qualité des échanges à la frontière-contact, le self peut se déployer (échanges nombreux), il peut être inadapté (échanges pauvres ou stéréotypés), ou il peut être perturbé (résistances trop nombreuses)⁵⁹⁰.

LES FONCTIONS DU SELF

⁵⁸⁶ LATNER, Joel, *Gestalt-thérapie. Théorie et méthode*, op. cit., p. 79-81.

⁵⁸⁷ PERLS, Fritz, cité par GINGER, Serge, GINGER, Anne, dans *La Gestalt, une thérapie du contact*, op. cit., p. 216.

⁵⁸⁸ Voir la définition donnée note 514, p. 171, et le paragraphe "L'ajustement créateur et l'awareness", p. 199.

⁵⁸⁹ MASQUELIER, Gonzague, *Vouloir sa vie ; La Gestalt-thérapie aujourd'hui*, op. cit., p. 61.

⁵⁹⁰ *Id.*, p. 62.

Le self fonctionne selon trois modes – on parle des “modes” ou des “fonctions” – qui sont toujours co-présents mais plus ou moins activés dans une situation donnée : le “ça”, le “moi” et la “personnalité”. Certains auteurs y ajoutent le “mode moyen”. Il faut également préciser que le “ça” et le “moi” des Gestaltistes ont une signification différente de celle des Freudiens⁵⁹¹. Elles ne sont pas des structures fixes, des instances psychiques, mais des modes de relation au monde.

La fonction ça

C’est la première modalité du self. Ce mode est essentiellement passif. Il concerne les pulsions internes, les besoins vitaux. Il peut s’agir de sensations corporelles, de besoins conscients ou inconscients qui s’imposent à moi. C’est le ça qui diffuse en moi une impression de faim, de fatigue, d’étouffement, de colère. Il fonctionne dans les actes automatiques (marcher, respirer, faire quelque chose de manière machinale). Le ça m’agit, en quelque sorte presque à mon insu : « ça m’arrive ». Ce mode intervient en début du cycle de contact⁵⁹² et est en général éphémère.

La fonction moi

Elle constitue un fonctionnement actif de choix ou de rejet délibéré. Le self s’engage consciemment dans un processus de contact où il prend la mesure de ce qui se passe, et élabore des décisions. C’est cette fonction du self qui constitue l’exercice du libre arbitre et de la volonté : *« C’est le registre caractéristique du fonctionnement lorsque l’équilibre organismique, l’organisation du champ, ne sont pas facile à atteindre. C’est le registre de la discrimination, de l’identification et de l’aliénation (...) la configuration du Self dans laquelle l’organisme établit clairement ce qui est lui et ce qui est autre, ce qui lui appartient et ce qui doit être rejeté. (...) Nous ne nous abandonnons pas au processus comme dans le Ça, nous en sommes l’artisan, nous le créons et agissons. Bien entendu dans ce sous-système, la frontière-contact n’est pas estompée,*

⁵⁹¹ Dans la théorie psychanalytique, le ça, le moi et le surmoi sont des instances psychiques. Le ça est la plus ancienne, et comprend tout ce que l’être apporte en naissant. Le ça est le premier mode d’expression psychique qui comprend toutes les pulsions venant de l’organisation somatique. Le moi se construit à partir d’une fraction du ça, qui sous l’influence du monde extérieur subit une évolution particulière. Le moi sert d’intermédiaire entre le ça et l’extérieur. Le surmoi est la conséquence de l’influence qu’ont sur l’enfant ses parents et la société. C’est une instance qui se forme dans le moi, qui constitue une troisième puissance dont le moi doit tenir compte.

⁵⁹² Voir partie suivante “Le cycle de contact”, p. 196.

mais au contraire très clairement perçue. »⁵⁹³ Il s'agit de ma responsabilité d'accroître ou diminuer le contact, d'intervenir sur l'environnement à partir d'une prise de conscience de mes besoins. J'ai la conscience d'agir, d'être en interaction. Lorsque que j'ai soif, mon corps me donne des signaux, et c'est le mode du ça qui s'active. Je vais alors chercher un verre pour boire ; mon self passe sur le mode du moi pour diriger mon organisme là où il faut, prendre un verre et boire.

La fonction personnalité

C'est la représentation que l'individu se fait de lui-même. C'est l'image de soi. C'est ce qui lui permet de se ressentir comme responsable de ce qu'il fait et ressent. Elle renvoie à toutes les expériences, les savoirs sur moi et le monde que j'ai accumulés, et qui m'ont permis de me forger des représentations de moi-même, du monde et des autres. C'est elle qui construit mon sentiment d'identité. Fritz Perls dit que c'est « *la copie verbale du self* ». Dans le contact, le self agit en fonction de toutes ces représentations.

Le mode moyen

Pour Joel Latner « *Le mode moyen est la voix des évènements unifiés. C'est la modalité d'expression qui représente le mieux ce qui est centré sur le présent* »⁵⁹⁴. Dans la structure de notre langue, nous sommes obligés de diviser ce dont nous parlons en objets et en sujets. J'agis sur quelque chose, ou quelque chose agit sur moi. Ce sont les voix actives et passives. Lorsqu'un évènement survient sans la contribution d'une personne, on utilise la voix intransitive : « il pleut ». Notre langue sépare les évènements, elle est plus appropriée pour parler des interactions entre des entités séparées qu'entre des entités reliées. Mais il existe des moments, où nous sommes complètement présent dans l'expérience, où nous sommes impliqués et agissant, et ce qui nous arrive possède les qualités de quelque chose de différent par rapport à nos intentions, ou aux intentions d'autres personnes. Nous ne sommes pas agissant, ni agi. Nous ne sommes ni actif, ni passif, mais les deux. C'est ce qui se passe quand l'artiste est dans l'acte de création, ou quand nous faisons l'amour. Voici ce que dit Federico Fellini : « *Je prépare tout... mais ensuite je veux que le film prenne forme par lui-même et me dise ce que je dois faire. Ce n'est pas de*

⁵⁹³ SALATHÉ, Noël K., *Psychothérapie existentielle : une perspective gestaltiste*, op. cit., p. 29.

⁵⁹⁴ LATNER, Joel, *Gestalt-thérapie. Théorie et méthode*, op. cit., p. 43.

*l'improvisation, c'est se mettre humblement au service d'une créature autonome, qui grandit et qui a ses propres besoins. »*⁵⁹⁵ En grec, il existe une voix appelée le mode moyen qui permet de parler de manière pertinente d'activités intégrées spontanément, de prendre en compte l'interpénétration réciproque et holistique de tous les aspects d'une expérience⁵⁹⁶. Le mode moyen « *représente le lâcher prise qui se produit au moment de l'interaction et lors de l'accomplissement. Ni actif ni passif c'est celui de l'abandon au libre écoulement du flot énergétique, de sa décharge dans l'action unifiée et spontanée, dans la danse, dans le jeu de la mère avec l'enfant. Il y a réduction de l'attention délibérée et libre expression des sentiments. »*⁵⁹⁷

Les trois fonctions du self (ça, moi et personnalité) sont toujours co-présentes dans une expérience du contact, mais toujours à des degrés et des intensités différents. Le self n'est pas une structure, puisque justement le rapport entre les trois modes n'est jamais le même.

3) LE CYCLE DE CONTACT-RETRAIT

Le cycle de contact-retrait décrit les différentes étapes que nous suivons lorsque nous entrons en contact avec une personne, avec un besoin ou avec une émotion. Selon les auteurs, il prend des noms différents : "cycle de satisfaction des besoins", "cycle de l'auto-régulation organique", "cycle de l'expérience" ou "cycle de la Gestalt". Il va de soit, comme je l'ai dit par ailleurs, que les besoins de l'homme ne se limitent pas à des besoins organiques, mais comprennent également des besoins psychologiques et sociaux. Ce cycle correspond à « *la manière dont un besoin émerge à notre conscience, se développe, trouve satisfaction puis s'estompe, pour laisser place à un nouveau besoin. »*⁵⁹⁸ Il s'agit du flux permanent de formations puis de dissolutions de Gestalts, mouvement lié à la hiérarchie des besoins face à l'apparition successive des figures sur un fond. Chaque auteur subdivise ce cycle de contact en un certain nombre de phases principales. Paul Goodman en distingue quatre phases : le pré-contact, la prise de contact, le plein contact et le post-contact. À chaque étape du cycle, le self fonctionne selon un mode différent.

⁵⁹⁵ FELLINI, Federico, cité par LATNER, Joel, *Gestalt-thérapie. Théorie et méthode*, op. cit., p. 40.

⁵⁹⁶ LATNER, Joel, op. cit., p. 39-43.

⁵⁹⁷ SALATHÉ, Noël K., *Psychothérapie existentielle : une perspective gestaltiste*, op. cit., p. 29.

⁵⁹⁸ MASQUELIER, Gonzague, *Vouloir sa vie ; La Gestalt-thérapie aujourd'hui*, op. cit., p. 54.

Le pré-contact

C'est le moment où émerge un besoin ou un désir. C'est essentiellement une phase de sensations au cours de laquelle un stimulus précis devient la figure qui sollicite mon intérêt : « *La figure qui émerge, c'est "l'appétit ou le stimulus environnemental" qui éveille un faisceau de sensations, indices du ça de la situation.* »⁵⁹⁹ Les besoins, désirs, appétits, prennent forme à l'intérieur de l'individu grâce au self dans sa fonction ça. L'appétit ou le stimulus environnemental est la figure, le corps est le fond. La figure se détache du fond, c'est l'émergence d'un nouveau besoin.

La prise de contact

La prise de contact (ou *contacting* en anglais) est une phase active dans laquelle l'organisme choisit de satisfaire son besoin, et décide d'agir. L'objet désiré, ou les différentes possibilités offertes par l'environnement deviennent la figure. Tandis que l'excitation du corps se retrouve progressivement comme fond : « *La sensation, figurale dans la phase de pré-contact, le "besoin" identifié et constitué en gestalt, passe en arrière-plan, énergétise le fond, ce qui permet l'émergence d'une nouvelle figure qui cette fois se situe du côté externe de la frontière-contact : l'environnement en tant que série de possibilités. L'environnement, c'est-à-dire la nouveauté. Ce mouvement de retour vers le fond et d'émergence d'une nouvelle figure, c'est l'excitation.* »⁶⁰⁰ Cette phase s'accompagne généralement d'émotion. Durant cette étape, le self fonctionne sur le mode du moi, permettant choix ou rejet des possibilités afin de satisfaire le processus engagé.

Le plein contact

Paul Goodman parle de "contact final". Serge Ginger et Anne Ginger le trouvent ambiguë et préfèrent celui de "plein contact". Durant cette phase, il y a une indifférenciation entre l'organisme et son environnement, entre le je et le tu. C'est un moment d'ouverture ou d'abolition de la frontière-contact. Il y a une cohésion, une unité spontanée entre la perception, le mouvement et l'émotion : « *À ce moment, s'opère une confluence saine, c'est-à-dire un moment de dissolution de la frontière-contact organisme-environnement puisque la motion pulsionnelle*

⁵⁹⁹ ROBINE, Jean-Marie, *Gestalt-thérapie. La construction du soi*, Paris, Éditions l'Harmattan, 1998, p. 68.

⁶⁰⁰ *Id.*, p. 69.

du contact trouve ici sa pleine réalisation en rencontrant l'objet sélectionné. C'est un moment d'unité de la figure et du fond : "l'expérience est totalement intrinsèque, c'est le relâchement de l'intention délibérée et la disparition des frontières qui fournissent cette poussée de clarté et de vigueur". »⁶⁰¹ Le self fonctionne encore ici sur le mode du moi, mais sur le mode moyen : à la fois actif et passif, à la fois sujet et objet.

Le post-contact

C'est la phase de retrait, qui après l'accomplissement, sert à l'assimilation et à l'intégration de l'expérience de contact. À ce moment, le self fonctionne sur le mode personnalité, intégrant l'expérience dans les acquis de la personne. Il perd peu à peu de l'acuité, la conscience diminuant progressivement. Le sujet va redevenir disponible pour une nouvelle action. La Gestalt est bouclée, et on revient au moment charnière de l'état zéro, au vide fertile de l'indifférence créatrice, d'où peut émerger une nouvelle expérience.

Serge Ginger et Anne Ginger complètent cette description du cycle de contact en insistant sur deux moments clés que sont "l'engagement" et le "désengagement". Lors de la prise de contact, l'engagement correspond au moment où l'action se noue, où l'on s'engage dans une relation, une décision, un projet. Cet engagement ne se fait pas toujours avec une prise de conscience claire (awareness), mais peut être dû à une intuition, voire à une situation qui bascule. Le désengagement est également un moment important, qui se situe juste avant la phase de retrait. C'est le moment où la situation se dénoue, où l'on passe à la conclusion. On n'est plus dans le plein contact, ni encore dans le post-contact, où l'assimilation de l'expérience se fait. C'est un moment charnière où l'on clôt la Gestalt, où l'on termine une relation⁶⁰².

Chez une personne saine, ces cycles se reproduisent de manière permanente et sont sources de croissance. Un besoin crée une tension, et lorsque celui-ci est comblé, l'organisme retourne à un état de détente. C'est un phénomène adaptatif, indispensable à la vie. Mais souvent les choses ne se passent pas aussi simplement. Les cycles peuvent être interrompus (Gestalts inachevées) pour différentes raisons et ne permettent pas au self de se déployer. Ces mécanismes de défense ou d'évitement du contact peuvent être sains ou pathologiques, selon leur intensité, le

⁶⁰¹ ROBINE, Jean-Marie, *Gestalt-thérapie. La construction du soi*, op. cit., p. 71.

⁶⁰² GINGER, Serge, GINGER, Anne, dans *La Gestalt, une thérapie du contact*, op. cit., p. 238.

moment où ils interviennent, selon leur opportunité. La pathologie apparaît lorsqu'ils s'installent de façon inadaptée et répétitive, car ils empêchent le déroulement fluide du cycle de contact. Différentes dénominations, en fonction des auteurs, sont utilisées pour répertorier ces mécanismes de défense : "perturbations névrotiques à la frontière-contact" (Fritz Perls), "défenses du Moi" (André Jacques), "désordres du self" (Joel Latner), "mécanismes névrotiques d'évitement" (Marie Petit), etc. Quant à Paul Goodman, il distingue quatre mécanismes principaux : la confluence, l'introjection, la projection et la rétroflexion. Il en décrit un cinquième, mais avec un statut différent, l'égotisme.

4) L'AJUSTEMENT CRÉATEUR ET L'AWARENESS

L'ajustement créateur est la manière que nous avons de nous adapter le mieux possible à nos propres besoins et à l'environnement qui changent en permanence. Celui qui est à l'origine de cette adaptation est le self. Mais pour s'adapter, cela suppose d'abord de sentir ce qui se passe en nous, c'est de prendre conscience de ce que dit le corps et des émotions qui le traversent : c'est "l'awareness". Dans le déroulement du cycle de contact, au moment de la prise de contact, le self fait des choix. C'est une fois qu'il a pris conscience de ce qui l'habite (awareness), qu'il rentre dans l'action, mouvement qui l'oriente vers l'extérieur. L'ajustement créateur est donc l'ensemble des décisions que prend l'individu en tenant compte de ses sensations. C'est donc la possibilité dans une situation donnée de trouver le meilleur équilibre entre les besoins et les ressources de l'environnement. Paul Goodman fait une distinction entre les ajustements conservateurs et les ajustements créateurs. Les premiers concernent la physiologie, ils permettent à l'organisme de se maintenir en vie, c'est l'auto-préservation. Nous développons les seconds dans une perspective de croissance, qui nécessitent à la fois un déséquilibre, une ouverture et un accueil de la nouveauté. Le self, en tant que processus de contact avec l'environnement, favorise la création de nouvelles formes, de nouvelles figures. Pour cela, il est nécessaire de détruire les anciennes figure et de favoriser l'assimilation⁶⁰³.

* * * * *

La Gestalt-thérapie, du fait de son histoire, du fait de son inventeur Fritz Perls et de ceux qui ont collaboré avec lui, et plus particulièrement Paul Goodman, du fait des continuateurs qui

⁶⁰³ MASQUELIER, Gonzague, *Vouloir sa vie ; La Gestalt-thérapie aujourd'hui*, op. cit., p. 65-66.

sont su préciser certains de ses éléments, est une méthode de compréhension de l'homme dans son environnement d'une extrême richesse. Pour cela elle a su emprunter à différents courants de pensée des concepts venant éclaircir sa vision de l'homme. Ces concepts ne sont pas seulement utiles au thérapeute dans une relation de soins, mais également à toute personne qui souhaite mieux appréhender les comportements les individus dans des situations données. Je pense que pour analyser et comprendre ce qui se passe au moment de l'improvisation – en danse dans le cas de cette recherche – l'utilisation de certains de ces concepts est tout à fait pertinente. Le self par exemple, permet de prendre en compte la personne – dans le cas présent, l'artiste – comme une totalité, dans ses dimensions physiques, émotionnelles et cognitives. Il permet aussi de considérer le processus par lequel l'individu rentre en contact avec son environnement et agit sur lui, et donc comment l'improvisateur invente, fait des choix, réagit, dans un lieu donné, en présence d'un public. Le concept de cycle de contact, qui découle de l'approche du self en tant que processus temporel, est un outil théorique pour observer les différentes phases par lesquelles passe une personne pour satisfaire ses besoins organiques, psychologiques et sociaux. Pour l'improvisation, il permet d'étudier comment le danseur prend en compte différentes informations, les utilise pour inventer une danse, puis s'en détache pour ensuite recommencer avec de nouvelles informations. La notion d'awareness permet quant à elle, de préciser la qualité du contact, c'est-à-dire la façon avec laquelle le self est présent, éveillé (*awake*), ouvert aux sens, disponible. Cette notion rend compte de la manière qu'a le danseur d'être à l'écoute et de prendre conscience de ses sensations, de ses envies, de l'espace.

Je voudrais citer à nouveau Joel Latner : « *On cite souvent en Gestalt-thérapie comme modèle de fonctionnement sain l'activité créatrice de l'artiste. Comme Otto Rank l'a souligné dans son travail, l'acte créatif témoigne de la santé psychologique. La psychologie de l'art est la psychologie de toute chose ; c'est un paradigme qui consiste à assembler les éléments du champ avec une imagination spontanée, de manière directe, avec conscience et savoir-faire, dans l'optique d'élargir et de développer le self. Ici, l'intelligence organismique appelée intuition est à l'œuvre.* »⁶⁰⁴ Un peu plus loin, pour décrire ce qu'est l'activité artistique, Joel Latner donne la parole au réalisateur Ingmar Bergman : « *La chose la plus importante dans un travail créatif est de laisser votre intuition vous dire quoi faire. Je suis en train d'écrire un script et je prévois que*

⁶⁰⁴ LATNER, Joel, *Gestalt-thérapie. Théorie et méthode*, op. cit., p. 76-77.

cet homme va faire ceci ou cela. Je sais que s'il ne fait rien, tous les autres éléments de l'ensemble tomberont en morceaux. Mais mon intuition me dit tout à coup que cet homme dit qu'il ne fera ni ceci ou cela. Aussi je demande à mon intuition pourquoi. Et l'intuition dit, je ne vous dirai jamais pourquoi. Vous n'avez qu'à trouver par vous-même. Ensuite vous partez pour un long, long safari dans la jungle pour suivre la piste de l'intuition. Mais si je refuse l'intuition, c'est que j'ai certainement arrangé les choses. Mes personnages sont ainsi, ils ne m'obéissent jamais. Ils cheminent à leur guise. S'ils devaient m'obéir, ils mourraient. »⁶⁰⁵

Dans la mesure où selon mon hypothèse de travail, les danseurs improvisateurs développeraient une manière d'être (le self) où avant tout leur aptitude à être à l'écoute, conscient de leur propre corps et de l'environnement (awareness) leur permettrait d'être dans l'improvisation, je souhaiterais maintenant revenir sur cette notion d'awareness, car c'est un concept essentiel dans l'approche gestaltiste et plus particulièrement pour qualifier l'acte de création artistique.

⁶⁰⁵ BERGMAN, Ingmar, cité par LATNER, Joel, dans *Gestalt-thérapie. Théorie et méthode*, op. cit., p. 77.

CHAPITRE III

L'awareness", une connaissance immédiate et implicite du champ⁶⁰⁶

I – AWARENESS ET CONSCIOUSNESS

L'awareness fait partie d'un des vocables fondateurs de la Gestalt-thérapie. Fritz Perls, Ralph E. Hefferline et Paul Goodman dans *Gestalt Therapy* emploient ce mot pour décrire le mode de conscience qui caractérise la bonne santé du contact. Ils l'expliquent et l'illustrent abondamment : « *L'awareness est la sensation spontanée et ce qui monte en vous concernant ce que vous êtes en train de faire, sentir, prévoir* », ou bien « *L'awareness n'est pas oisive : elle est orientation, appréciation et approche, choix d'une technique* ». Ils posent "l'awareness" en contaste avec le "consciousness", qui est le mode de conscience qui correspond aux hésitations, aux blocages de l'interaction créative⁶⁰⁷. Pour ce qui est de traduire cette notion en français, cela ne va pas sans mal, car nous tombons rapidement dans nos a priori cartésiens où nous plaçons le "penser" lié de près à la consciousness, plus haut que le "vécu" qui est plus proche de l'awareness⁶⁰⁸.

En anglais, il existe deux mots pour parler de la conscience – awareness et consciousness – alors qu'en français, on ne fait pas de distinction. Le mot "aware" renvoie à "connaissance" et à "vigilance", se référant à la connaissance acquise par perception ou information, tandis que "conscious" renvoie à la reconnaissance de quelque chose de senti. L'awareness est donc immédiate et implicite, c'est-à-dire qu'elle ne met pas en jeu le langage. Quant à la consciousness, elle fait appel à la conscience "recul" ; elle est décalée par rapport au moment

⁶⁰⁶ Je reprends ici la définition que donne Jean-Marie Robine de l'awareness dans ROBINE, Jean-Marie, *Gestalt-thérapie. La construction du soi*, op. cit., p. 81.

⁶⁰⁷ JANIN, Pierre, "Éditorial", dans *L'awareness*, Gestalt, n°27, Gadancourt, Éditions Revue Gestalt, décembre 2004, p. 3.

⁶⁰⁸ *Id.*, p. 4.

d'awareness, puisqu'elle implique la mise en mots de ce qui vient de se passer à l'instant d'avant. On ne peut donc parler de consciousness s'il n'y a pas awareness au préalable⁶⁰⁹. Jean-Marie Robine relève que dans le dictionnaire de langue anglaise *A comprehensive Dictionary of Psychological and Psychoanalytical Terms*⁶¹⁰ – ouvrage qui fait référence en la matière – le terme “awareness” se réfère au fait d’être conscient de quelque chose, à l’action de prendre en compte un objet ou un état de choses. Les auteurs de l’ouvrage ajoutent : « *Le terme n’implique ni attention ni évaluation des qualités ou de la nature de l’objet : il peut y avoir une simple awareness sans discrimination ni reconnaissance spécifique de caractéristiques objectives, même si ces caractéristiques ont à être jugées pour avoir un effet.* » Pour ce qui est de la définition de “consciousness”, il désigne pour les auteurs « *La somme totale des processus de l’être-aware, de prendre en compte et de réagir à des objets ; c’est la somme totale des actes.* » Plus loin, ils définissent également le terme de “unconscious awareness” : « *Activité ou processus personnels qui ne sont pas directement vérifiables et ne sont connus que par inférence, mais qui influencent néanmoins le comportement d’une personne comme s’il s’agissait d’un processus conscient.* »⁶¹¹

Fritz Perls et Paul Goodman se réfèrent aux artistes ou aux enfants pour illustrer ce qu’est l’awareness. Selon eux, lorsque l’artiste crée, il est en situation d’awareness. C’est-à-dire qu’il n’est pas dans un état d’inconscience, mais mû par la recherche et son désir : « *L’artiste est tout à fait aware de ce qu’il fait (...); il n’est pas inconscient de son travail, pas plus que pour l’essentiel, il ne calcule délibérément. Son awareness est une sorte de modalité moyenne, ni active, ni passive, mais acceptante des conditions, attentive à la tâche, et croissant en direction de la solution* »⁶¹². Tandis que l’enfant qui joue, est proche de ses sensations, libre et dans la gratuité. Erving Polster et Miriam Polster distinguent une expérience-synthèse d’une expérience-ingrédients. Pour expliquer la différence entre ces deux expériences, ils donnent l’exemple de l’œnologue. Dans un premier temps, il porte le verre à sa bouche, goûte le vin. À ce moment, il vit une expérience non discriminative du goût dans sa totalité, où le breuvage et ses papilles forment une unité. C’est la connaissance immédiate, implicite, l’équivalent de l’awareness. Dans

⁶⁰⁹ CHRÉTIEN, Anne, “L’awareness, un concept qui traverse le temps et les chapelles”, dans *L’awareness, Gestalt*, n°27, Gadancourt, Éditions Revue Gestalt, décembre 2004, p. 26.

⁶¹⁰ ENGLISH, H.B., & ENGLISH, A.C., *A comprehensive Dictionary of Psychological and Psychoanalytical Terms*, New York, Longmans, Green & Co Publ., 1958.

⁶¹¹ ENGLISH, H.B., & ENGLISH, A.C., cités par ROBINE, Jean-Marie, *Gestalt-thérapie. La construction du soi*, *op. cit.*, p. 82-83.

⁶¹² PERLS, Fritz, HEFFERLINE, Ralph E., GOODMAN, Paul, cités par ROBINE, Jean-Marie, *op. cit.*, p. 87.

l'expérience-ingrédient, l'œnologue prend une certaine distance et analyse les caractéristiques du vin. C'est la mise en mots de l'expérience, c'est la consciousness⁶¹³. Dans l'exploration de la situation, une large place est donc faite au ressenti et à l'affect en tant qu'indicateurs. Dans l'acte d'être aware (présent), j'accepte d'être construit par la situation en même temps que la situation me construit. Dans ce sens, pour Anne-Marie Chappuis⁶¹⁴, l'awareness est inséparable de l'esthétique⁶¹⁵.

En français, certains n'hésitent pas à remplacer le mot "awareness" par celui de présence. D'ailleurs, Paul Goodman dit clairement lui-même « être présent à la frontière-contact », ou encore « *L'awareness n'est qu'un simple état de présence, tant perceptuelle que motrice* »⁶¹⁶. Jean-Pierre Klein⁶¹⁷ quant à lui, traduit l'awareness par le terme de "présence à". Il fait en cela référence à la phénoménologie, pour qui, la conscience est toujours présence à quelque chose, à quelqu'un. Il ajoute que cette "présence à" immédiate nécessite une attitude préalable, un état général d'ouverture : c'est ce qu'il appelle "la présence à la présence à" qu'il résume mathématiquement par la formule "(présence à)²". Il pense également que l'awareness a rapport avec la position spatiale et temporelle de la présence au-devant de soi : « *le terme présence désigne cette vibration entre la verticalité du sujet et ce qui est à l'avant de lui, le prolonge à la fois spatialement vers l'autre sans pour autant s'y confondre, et temporellement vers le futur, vers lui-même à venir.* » Cette attitude est la condition posturale de l'attitude⁶¹⁸. Il définit donc l'awareness « *comme une "présence vigilante" qui procède d'une intentionnalité et participe davantage de la perception que de la prise de conscience.* »⁶¹⁹ Elle privilégie plutôt l'intuition que le tout-savoir. L'awareness se distingue donc de "l'état de corps" dont parlent les danseurs car elle est une posture extrêmement mobile, proche du mouvement. On peut parler d'attention

⁶¹³ CHRÉTIEN, Anne, "L'awareness, un concept qui traverse le temps et les chapelles", *op. cit.*, p. 35.

⁶¹⁴ CHAPPUIS, Anne-Marie, "Essai sur le thème de l'awareness. Chronos et Kairos", dans *L'awareness, Gestalt*, n°27, Gadancourt, Éditions Revue Gestalt, décembre 2004, p. 22.

⁶¹⁵ L'esthétique est définie par le philosophe allemand Martin Heidegger comme « la science du comportement sensible et affectif de l'homme et de ce qui le détermine ».

⁶¹⁶ GOODMAN, Paul, cité par CHAPPUIS, Anne-Marie, *op. cit.*, p. 15.

⁶¹⁷ KLEIN, Jean-Pierre, "(Présence à)²", dans *L'awareness, Gestalt*, n°27, Gadancourt, Éditions Revue Gestalt, décembre 2004, p. 82.

⁶¹⁸ *Id.*, p. 83-84.

⁶¹⁹ *Ibid.*, p. 87.

vigile. Dans la conception phénoménologique, le mot conscience signifie “modalité d’être au monde”⁶²⁰.

Pour résumé, Sophie Fourure nous parle de l’awareness en ces termes : « *L’awareness est la connaissance ou la conscience implicite et immédiate du champ (selon la définition de Jean-Marie Robine), la présence attentive, la présence au champ, présence en acte, engagée, immédiate, la contuition. L’awareness est à distinguer de la consciousness qui signifie conscience réflexive, observatrice, attentive de ce qui est là et constitue un arrêt attentif de l’expérience, du processus en cours. L’awareness est une expérience au niveau corporel, émotionnel, une expérience relationnelle et spirituelle, diront certains. Cette expérience branchée sur les ressentis se situe en amont de la consciousness, qui, elle, est une conscience accompagnée de mots et d’images. L’awareness exclue donc la conscience, plus précisément la prise de conscience qui signe le passage de l’awareness à la consciousness.* »⁶²¹

II – L’AWARENESS ET LA GESTALT

Les concepteurs de la Gestalt-thérapie placent l’awareness au centre de leur démarche. Ce concept parcourt l’ensemble de l’œuvre de Fritz Perls, et est déjà présent dans *Le Moi, la Faim et l’Agressivité* de 1942. Ils reconnaissent par ailleurs leur dette à l’égard de la phénoménologie, de la Gestalt Psychologie et de la Psychanalyse, et quand ils réfléchissent sur le problème de la conscience, ils évoquent en particulier Sigmund Freud et William James.

Pour Fritz Perls, Ralph E. Hefferline et Paul Goodman, l’expérience se situe à la frontière de l’organisme et de l’environnement. Ils désignent le phénomène à cette frontière le contact : « *Le contact, c’est l’awareness du champ ou la réponse motrice dans ce champ* »⁶²². Jean-Marie Robine définissant l’awareness comme la connaissance immédiate et implicite du champ, propose à son tour comme définition : « *le contact, c’est la connaissance immédiate et implicite du champ, ou la réponse motrice dans le champ* »⁶²³. Awareness et comportement moteur sont

⁶²⁰ CHRÉTIEN, Anne, “L’awareness, un concept qui traverse le temps et les chapelles”, *op. cit.*, p. 30.

⁶²¹ FOURURE, Sophie, “Awareness et consciousness”, dans *L’awareness, Gestalt*, n°27, Gadancourt, Éditions Revue Gestalt, décembre 2004, p. 12.

⁶²² PERLS, Fritz, HEFFERLINE, Ralph E., GOODMAN, Paul, cité par ROBINE, Jean-Marie, *Gestalt-thérapie. La construction du soi*, *op. cit.*, p. 85.

⁶²³ ROBINE, Jean-Marie, *op. cit.*, p. 85.

donc liés pour constituer le contact. C'est au niveau de la frontière-contact que l'awareness se développe. On peut rappeler que la frontière-contact ne se réduit pas à un lieu géographique (les limites du corps, les frontières de soi...). Elle désigne ce qui fait figure à un moment donné, et qui s'extrait du fond. C'est une façon de parler de l'expérience en cours : « *La frontière-contact est, si l'on peut dire, l'organe de la prise de conscience de la situation nouvelle, contrairement, par exemple aux organes "organiques" plus intérieurs du métabolisme ou de la circulation qui fonctionnent de façon conservatrice sans besoin d'awareness, de caractère délibéré, de sélection ou d'évitement de la nouveauté.* »⁶²⁴

Dans l'awareness, ce qui constitue la figure, c'est une perception, une intuition, une image ; alors que dans le comportement moteur la figure c'est le mouvement avec ses différentes qualités, son rythme. Dans ce cadre, on ne peut dissocier l'organisme de l'environnement : « *le besoin ou le désir ainsi que les possibilités de l'environnement sont incorporés et unifiés dans la figure qui se constitue. Le fond, générateur de cette émergence, est une continuité de l'organisme et de l'environnement et le surgissement de la figure relève plus d'un "ça de la situation", d'un "donné de la situation" que d'une localisation intra-organismique, même si c'est du côté de l'organisme qu'elle pourra être expérimentée.* »⁶²⁵ L'awareness n'est pas à confondre avec un simple contenu, une mise en mot ou en souvenirs. Elle n'est pas une forme de réflexion – réfléchir sur un problème par exemple – mais elle est elle-même intégration créative. C'est une connaissance immédiate qui permet la construction des rapports figure/fond⁶²⁶. L'awareness n'est due à aucun fait mental hors de l'acte en cours d'expérience, mais elle est impliquée dans cet acte et en est une composante intrinsèque.

Fritz Perls dissocie l'awareness de soi (le corps, les émotions...), l'awareness du monde (ce qui est extérieur à notre peau) et l'awareness de la zone intermédiaire qui rassemble les fantasmes, les projections, l'intellect, les rêves, etc.⁶²⁷ Il insiste également sur l'importance du "vide fertile" comme condition de l'awareness : « *Être vide, c'est être ouvert à tous les possibles et permettre que le développement de la Gestalt émergente balaye tous les aspects pertinents du champ. (...) Du vide fertile, quelque chose peut émerger, il n'y a rien d'autre que du processus. Il*

⁶²⁴ PERLS, Fritz, HEFFERLINE, Ralph E., GOODMAN, Paul, cité par ROBINE, Jean-Marie, *Gestalt-thérapie. La construction du soi*, op. cit., p. 85.

⁶²⁵ ROBINE, Jean-Marie, op. cit., p. 86.

⁶²⁶ *Id.*, p. 86-88.

⁶²⁷ *Ibid.*, p. 89.

*est notre possibilité de transformer notre confusion en clarté. Ce sont des trous qui sont des espaces pour des développements ultérieurs. »*⁶²⁸

Selon Gary Yontef, l'awareness se réfère à trois corollaires, à trois modalités de la conscience, mais qui supposent au préalable que l'énergie, l'excitation, l'émotivité de l'organisme soient investis dans la figure qui émerge, sinon la figure n'a pas de sens, de force. Le premier corollaire est que la conscience n'est complète que s'il y a une connaissance de la situation. Si la personne, bien qu'elle accepte la situation, ne la connaît pas ou n'y réagit pas, elle n'est alors pas consciente et pas réellement en contact. La conscience doit impliquer l'acceptation et la connaissance de soi. Le second corollaire est que la conscience est toujours "ici et maintenant". Mais elle change sans arrêt, elle évolue sans arrêt. La conscience est sensorielle, expérientielle et connaissance de ce que je suis en train de faire maintenant. Le dernier corollaire est que la conscience n'est pas statique, c'est un processus d'orientation sans cesse renouvelé⁶²⁹. Anne Chrétien, en s'appuyant sur Maurice Merleau-Ponty qui dit "*il n'est de conscience qu'incarnée*", qui passe donc par le corps, la chair, fait la supposition que la présence est avant tout celle du corps, d'un corps qui ne peut exister que dans son environnement⁶³⁰.

III – VIDE FERTILE, RESPONSABILITÉ, PRÉSENCE

Pour être en relation avec la Gestalt émergente, il faut être conscient (aware) du champ, c'est-à-dire qu'il faut contacter les éléments de la figure et être dans ce contact. Si l'on ne prend pas conscience de ce contact, les réponses seront peu adaptées. En effet, dans la mesure où les exigences de la situation changent au fur et à mesure qu'elle se développe, nos a priori ne correspondent pas nécessairement au caractère unique de chaque Gestalt. D'où l'importance de cet état de vide qui permet d'être ouvert à toutes les possibilités. C'est pouvoir, quel que soit le développement de la Gestalt, balayer tous les aspects pertinents du champ. Dès que nous intervenons avec nos jugements, nos pensées, cela interfère avec l'expérience elle-même et en réduit les possibilités. Les Gestalts ainsi formées sont faibles et inappropriées. Si la figure apparaît à partir de ce que nous choisissons librement, alors notre comportement est authentique.

⁶²⁸ ROBINE, Jean-Marie, *Gestalt-thérapie. La construction du soi*, op. cit., p. 90.

⁶²⁹ CHAPPUIS, Anne-Marie, "Essai sur le thème de l'awareness. Chronos et Kairos", op. cit., p. 19.

⁶³⁰ CHRÉTIEN, Anne, "L'awareness, un concept qui traverse le temps et les chapelles", op. cit., p. 32.

C'est ce qui correspond au principe d'indifférence créatrice, au vide fertile : « *C'est un vide plein de potentialités, attendant l'inévitable déséquilibre. Si nous sommes conscients de lui, il se dissout alors que les besoins de la situation apparaissent. Si nous y portons attention, nous maintenons la vitalité de notre expérience.* »⁶³¹

Être conscient (aware), c'est aussi être responsable. Dans la Gestalt-thérapie, être responsable prend deux sens. Le premier signifie que nous sommes responsables que si nous sommes conscients de ce qui arrive (prendre la vie comme elle vient). Le second correspond au fait que nous devons reconnaître et assumer nos actes, nos pensées, nos émotions. Cela nous appartient, et nous acceptons comme notre, tout ce que nous faisons. Ces aspects de la responsabilité varient selon les fonctionnements du self. Dans la fonction moi, nous sommes conscient de ce que l'on fait, ou de ce que l'on nous fait. Dans la fonction ça, nos expériences sont sur le mode moyen (actif-passif)⁶³².

Nous ne pouvons être conscients (aware) que dans le présent. La conscience est l'expérience de ce que nous vivons là, maintenant. Le contact n'est possible que dans le présent. Si nous prenons conscience de ce qui s'est produit dans le passé (conscient), notre prise de conscience (aware) a lieu maintenant. La seule réalité intangible est le moment présent. Cela ne signifie pas que rien ne s'est jamais passé auparavant, et qu'il n'y a pas de futur. Cela veut dire que nous nous souvenons ou que nous anticipons dans le contexte de notre existence actuelle. Le passé et le futur existent en nous et font partie de notre vie présente. Dans un comportement sain, la conscience immédiate se porte sur le moment présent, sur le processus de formation des Gestalts. Être dans le présent, c'est assurer l'existence du processus figure/fond dans tous ses aspects. C'est permettre au processus de se dérouler et d'avoir lieu d'un bout à l'autre⁶³³.

* * * * *

Si, comme j'en fais l'hypothèse, la notion d'awareness, est au cœur du processus de création dans l'improvisation en danse, différentes questions peuvent se poser compte tenu des caractéristiques de cette notion. Comment se traduisent pour le danseur improvisateur ces idées

⁶³¹ LATNER, Joel, *Gestalt-thérapie. Théorie et méthode*, op. cit., p. 96.

⁶³² *Id.*, p. 96-97.

⁶³³ *Ibid.*, p. 98-99.

de vide fertile, de responsabilité et de présence ? Par ailleurs est-ce que cette notion suffit à caractériser l'improvisation en danse ? Je vais tenter de répondre à ces questions dans la troisième et dernière partie de mon mémoire.

TROISIÈME PARTIE

ANALYSE DE TROIS IMPROVISATIONS EN SPECTACLE (CHORÉGRAPHERS : MICHEL RAJI, LOÏC TOUZÉ ET PASCAL QUÉNEAU)

« Être improvisateur, c'est développer un état d'esprit plus qu'une forme. Improviser, c'est composer dans l'instant à partir d'une multitude d'informations subjectives et objectives, c'est dire son rapport au monde. »⁶³⁴

⁶³⁴ TOUZÉ, Loïc, "Improviser, c'est dire son rapport au monde", dans *Improviser*, Revue Théâtre S, n° 24, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2^e semestre 2006.

Chaque artiste étant unique, je cherche avant tout à rendre compte d'histoires individuelles, de choix esthétiques et d'engagements personnels. Ce qu'il y a de commun entre les artistes que j'ai invités à improviser, c'est qu'ils appartiennent à la même génération et qu'ils se situent dans le courant très ouvert de la danse contemporaine française. Pour chacun d'eux, je cherche à comprendre le processus mis en place lors de l'improvisation, et la manière personnelle, d'inventer dans l'instant une danse. Je ne cherche pas à identifier des règles qui permettraient de dire ce que doit être une improvisation. Je cherche à démontrer que l'improvisation peut être vécue, traversée, expérimentée de façon singulière, et qu'en même temps il y a une attitude commune entre les danseurs improvisateurs, qui est d'être disponible, ouvert, attentif à l'instant présent.

CHAPITRE I

« Trois petits tours et puis ... »

I – EXPÉRIMENTATION

Le festival universitaire « Trois petits tours et puis ... »⁶³⁵ a lieu chaque année au Triangle⁶³⁶ depuis 2002. Différents groupes chorégraphiques d'étudiants provenant de Rennes et d'autres villes universitaires, sont invités à y présenter leurs chorégraphies. Des compagnies professionnelles de danse sont également sollicitées pour passer sur scène. En 2006, le festival se déroulait les 9, 10 et 11 mai. Pour cette édition, j'ai contacté trois chorégraphes français – Michel Raji, Loïc Touzé et Pascal Quéneau – que je savais être aussi des improvisateurs. Je leur ai proposé de danser chacun un soir sur scène et de présenter un spectacle improvisé qui devait durer entre 20 et 30 minutes⁶³⁷. Le matin de leur propre représentation, chaque artiste avait à sa disposition, le plateau ainsi que trois techniciens (pour la lumière, le son et la régie)⁶³⁸. Il pouvaient ainsi procéder à des réglages techniques et répéter sur scène s'ils en avaient le désir. Les conditions de préparation et de présentation correspondent à ce qui peut se faire dans un cadre professionnel.

Avant leur passage sur scène⁶³⁹, je les ai interrogés individuellement durant une heure, tout en enregistrant l'échange verbal. Cet interview avait pour but à la fois d'avoir un premier contact avec l'improvisateur, de mieux le connaître et d'essayer de comprendre ses liens avec le travail de l'improvisation. Un questionnaire avait été préparé préalablement et le danseur pouvait

⁶³⁵ Il est organisé conjointement par les enseignants spécialistes de danse de l'UFR STAPS de l'Université de Rennes 2 (Charlotte Herné M'Bodj et Bruno Couderc) et par les étudiants également spécialistes de danse regroupés au sein de l'Association "En toute complicité".

⁶³⁶ Le Triangle est un centre culturel à Rennes, labellisé par le Ministère de la culture "Plateau pour la Danse" et doté d'une très belle salle de spectacle.

⁶³⁷ Michel Raji a été programmé le 9 mai, Loïc Touzé le 10 mai, et Pascal Quéneau le 11 mai.

⁶³⁸ Chacun des artistes a été rémunéré pour son travail par le Triangle.

⁶³⁹ L'après-midi même pour Michel Raji (le 9 mai), la veille pour Pascal Quéneau (le 10 mai), et à des dates différentes pour Loïc Touzé du fait de son agenda très rempli (le 7 avril et le 9 mai).

y répondre assez librement⁶⁴⁰. Les questions étaient ordonnées de la manière suivante : 1) La place de l'improvisation dans son travail ; 2) L'utilisation de l'improvisation en spectacle ; 3) La part de ce qui est préparé et de ce qui est improvisé dans le cas d'une improvisation en spectacle ; 4) Les éléments, les facteurs, les considérations et les choix qui sont privilégiés durant une improvisation ; 5) La création de la danse durant l'improvisation (motricité, composition, engagement, etc.) ; 6) Le courant artistique dont il se sent proche (influences, attirances, etc.).

Durant la représentation, deux caméras sur pied, ont filmé intégralement les propositions artistiques de chacun des improvisateurs.

À la suite de leur performance, je les ai à nouveau interviewés individuellement durant une heure⁶⁴¹. Tout en regardant la vidéo de leur propre spectacle, et en mettant sur "pause" si cela était nécessaire⁶⁴², je leur ai demandé de m'expliquer le processus à l'œuvre dans leur travail et de me raconter ce qu'ils avaient vécu. Le but de cet interview était d'observer et de comprendre le déroulement de leur improvisation. Je voulais également savoir – les questions que je posais allaient donc dans ce sens – comment leur improvisation était construite, ce qui était vraiment improvisé, comment le mouvement improvisé apparaissait, à partir de quoi ils réagissaient et dans quelle attitude (état) ils étaient.

Dans ce travail de recherche, je souhaite comprendre ce qu'est l'improvisation et montrer l'importance d'un état d'awareness lorsque le mouvement s'invente. À partir d'une compréhension large de l'improvisation – sa définition, l'intérêt de cette pratique, les conditions de sa réalisation – je cherche ensuite à saisir ce qui se passe au moment même de sa réalisation. Je m'appuie donc dans un premier temps sur le discours des danseurs, sur la façon qu'ils ont de concevoir l'improvisation, et plus particulièrement dans le contexte de cette présentation au Triangle. Ensuite, j'analyse leur prestation à partir des images vidéos prises, tout en prenant en compte leur propre analyse.

II – ANALYSE DES INTERVIEWS – LA FONCTION PERSONNALITÉ

⁶⁴⁰ Voir Annexe 4, p. 448.

⁶⁴¹ Pour Michel Raji, l'interview a eu lieu le 10 mai, pour Pascal Quéneau le 12 mai, et pour Loïc Touzé le 16 juin.

⁶⁴² Nous mettons le lecteur vidéo en mode pause à la demande du danseur ou de moi-même afin de prendre le temps d'analyser les images vues. Nous avons également la possibilité de revenir en arrière si l'on souhaitait visionner à nouveau une séquence.

Dans un premier temps, j'ai procédé à une analyse de contenu⁶⁴³ de l'interview des danseurs. J'ai rassemblé leurs réponses dans quatre catégories qui regroupent leurs propos en fonction de : 1) Leur parcours dans la danse ; 2) Ce qu'est pour eux l'improvisation en danse ; 3) L'intérêt qu'ils ont pour l'improvisation ; 4) La manière dont ils improvisent.

En ce qui concerne leur parcours dans la danse (1), je me suis intéressé à leur cheminement dans la danse (1a), aux influences artistiques qui les marquent ou qui les ont marquées (1b), et à leurs positionnements artistiques sur la danse (1c). Je cherche à comprendre ici ce qui fait leur histoire personnelle, en la liant à leur formation, à leurs rencontres et à leurs points de vue sur la danse. Je questionne leur propre histoire, leur passé, pour comprendre ce qu'ils sont aujourd'hui.

Pour ce qui est de la manière dont ils définissent l'improvisation (2), je leur ai demandé de la caractériser et de donner le sens qu'ils donnent à ce mode de travail. Ce qui m'intéresse ici, c'est là représentation qu'ils en ont, dans le présent de notre rencontre.

J'ai questionné leur intérêt pour l'improvisation (3), d'une manière générale au niveau de leur démarche personnelle (3a), et de manière plus particulière par rapport à son utilisation dans le processus de création (3b). Je m'interroge avec cette catégorie sur leurs intentions, sur leurs motivations à utiliser l'improvisation dans la réalisation d'une œuvre chorégraphique.

Enfin, j'ai cherché à savoir comment ils utilisent l'improvisation (4), c'est-à-dire comment et dans quelle mesure celle-ci est présente dans leur travail chorégraphique (4a), et de quelle manière elle se manifeste au moment même de l'invention du mouvement (4b). J'ai subdivisé ces deux dernières catégories en plusieurs sous-catégories. Vis-à-vis de la place de l'improvisation dans l'œuvre créée, j'ai différencié ce qui est de l'ordre de la composition construite en amont et de la composition spontanée (4a/1), les procédés de composition utilisés au moment de l'improvisation (4a/2), et la place des autres arts (musique, lumière, costume, texte, scénographie) (4a/3). Pour ce qui est de la mise en œuvre de l'acte improvisé, j'ai distingué les différents aspects sur lesquels pouvait s'appuyer le danseur pour improviser. J'ai pris en compte l'aspect physique dans ses dimensions sensorielles et motrices (4b/1), l'aspect affectif (4b/2), l'aspect rationnel avec tout ce qui est de l'ordre des idées et de l'imaginaire (4b/3), et enfin

⁶⁴³ Voir Annexe 5, p. 450.

l'aspect social, c'est-à-dire la relation aux autres et notamment au public (4b/4). Ce que je souhaite appréhender avec cette catégorie très large, c'est leur manière d'être par rapport au fait d'improviser. Ce que je questionne donc ici, c'est leur "self"⁶⁴⁴, c'est-à-dire le processus propre à chacun qui le fait agir dans un environnement particulier.

Loïc Touzé dit qu'« *Être improvisateur, c'est développer un état d'esprit* » – ce que j'ai par ailleurs montré en me référant aux artistes utilisant l'improvisation comme composition spontanée. Il me semble donc nécessaire de connaître l'état d'esprit, la pensée de l'improvisateur. Dans la théorie du self, cela correspond à la fonction "personnalité"⁶⁴⁵. C'est l'image qu'il se fait de lui-même, ce sont ses représentations. Cela concerne bien évidemment les représentations qu'il a de lui en tant qu'artiste, et ses idées sur l'art, sur la danse ou sur l'improvisation. Je désire donc dans un premier temps étudier cette fonction pour chacun des artistes qui sont mes "sujets d'étude". Je m'appuie pour cela sur l'analyse de contenu que j'ai faite à partir des interviews des danseurs, et des différentes catégories que je viens de présenter.

Pour retranscrire l'analyse de la fonction personnalité de chaque artiste, je reprends le découpage en quatre parties que je viens de présenter, en donnant à chacune d'entre elles un titre qui puisse rendre compte de manière synthétique son contenu et mettre en avant l'aspect qui selon moi est le plus important. Par exemple, dans le cas de Michel Raji, j'ai choisi de définir sa fonction personnalité dans les termes de "Danseur et Choréographe". Pour ce qui concerne son parcours en danse (1), j'ai donné le titre de "Entre le Maroc et la France". Sa façon de concevoir l'improvisation (3) se résume par "L'improvisation comme présentation". Et ainsi de suite.

III – ANALYSE DES VIDÉOS – DÉPLOIEMENT DU SELF

Loïc Touzé dit également qu'« *Improviser, c'est composer dans l'instant à partir d'une multitude d'informations subjectives et objectives* ». Je souhaite donc analyser le déroulement de l'improvisation et plus précisément l'instant dans lequel se crée le mouvement. C'est ce que permet le cycle de contact⁶⁴⁶. Celui-ci décrit en effet les différentes étapes par lesquelles une personne entre en contact avec ses besoins, ses émotions, comment dans un environnement donné

⁶⁴⁴ Voir p. 192-196.

⁶⁴⁵ Voir p. 195.

⁶⁴⁶ Voir p. 196-199.

elle réagit à ceux-ci et y répond. Pour comprendre la façon dont l'artiste prend en compte toutes les informations présentes et comment il se rend disponible pour créer, je fais appel aux notions d'ajustement créateur, d'awareness et de vide fertile⁶⁴⁷.

À partir de l'enregistrement vidéo de chaque improvisation, dans un premier temps, je donne mes "premières impressions" à la manière d'un spectateur qui verrait pour la première fois une chorégraphie et exprimerait ses ressentis. C'est donc une première analyse simple, directe, assez globale. Ensuite je procède à une analyse plus complète de l'improvisation en visionnant à nouveau les images et en les mettant en parallèle avec l'analyse qu'en a fait le danseur au moment du second interview. J'essaie tout d'abord de définir les différents cycles de contact. Cela peut correspondre aux différentes parties de l'improvisation, comme à l'intérieur de celles-ci à des séquences encore plus réduites. Si je le peux, et si c'est suffisamment clair, je montre également les phases principales de chaque cycle de contact (pré-contact, prise de contact, plein contact et post-contact). Ensuite je cherche à déterminer comment le self se déploie, c'est-à-dire comment l'artiste dans le moment présent de l'improvisation fait des choix, comment il entre en action. Pour faire cette analyse, je pars d'abord de ce que je vois de l'improvisation, c'est-à-dire un corps qui est en mouvement, avec une qualité gestuelle particulière, qui occupe l'espace. Je cherche à caractériser cette qualité gestuelle, l'enchaînement des mouvements, leur rythme, l'espace utilisé. Pour déterminer les choix que fait l'artiste (choix de mouvements, de composition, etc.) et comprendre ses intentions et ce qui le motive, je prends en compte ce qu'il me dit au moment où nous visionnons ensemble la vidéo, sachant que ce qu'il dit ne peut être qu'une réinterprétation de ce qu'il a fait.

Cette manière d'aborder une œuvre artistique se rapproche à certains égards d'une lecture poétique de l'art, telle que l'entend Laurence Louppe :

« La poétique cherche à cerner ce qui, dans une œuvre d'art, peut nous toucher, travailler notre sensibilité, résonner dans l'imaginaire. Soit l'ensemble des conduites créatrices qui donnent naissance et sens à l'œuvre. Son objet n'est pas seulement l'observation du champ où le sentir domine l'ensemble des expériences, mais les transformations mêmes de ce champ. Son objet, comme celui de l'art, est à la fois du côté du savoir, de l'affectif et de l'agir. Mais la

⁶⁴⁷ Voir p. 199, p. 202 et suivantes.

poétique a encore une mission plus singulière : elle ne dit pas seulement ce que nous fait une œuvre d'art : elle nous apprend comment c'est fait.

Autrement dit, quel chemin suit l'artiste pour parvenir au seuil où l'acte artistique s'offre à la perception. Là où notre conscience la découvre et se met à vibrer avec elle. Là encore, le trajet de l'œuvre ne s'achève pas : il se transforme et s'enrichit à travers les retours, les résonances. Car la poétique inclut la perception dans son propre processus. »⁶⁴⁸

⁶⁴⁸ LOUPPE, Laurence, *Poétique de la danse contemporaine*, op. cit., p. 19.

CHAPITRE II

Dialogue avec le souffle de Michel Raji

I – FONCTION PERSONNALITÉ : DANSEUR ET CHORÉSOPHE

1) ENTRE LE MAROC ET LA FRANCE

Il y a deux éléments qui m'interpellent d'emblée chez Michel Raji : le fait qu'il se situe entre deux cultures et qu'il trouve dans chacune d'elles une place originale et très personnelle ; la pensée qu'il développe sur la danse s'apparente à une philosophie de la danse.

Il naît au Maroc en 1954 et y vit jusqu'à son adolescence, élevé essentiellement par sa mère. En 1966, à douze ans, lui et sa famille, rejoignent leur père à Rennes qui y travaille depuis 1963. Sa mère l'a mis au monde, et son père lui a fait connaître le monde (« *c'est mon père qui nous a, qui m'a, qui m'a fait connaître un petit peu, le monde* »). Il y a chez lui des liens très forts entre l'Afrique et la France, entre la tradition et la modernité, entre une certaine forme de religiosité et de laïcité, entre le passé et le présent. Il habite aujourd'hui à Toulouse, et le fait de revenir danser à Rennes à l'occasion de ce festival le touche énormément, car c'est l'occasion pour lui de se souvenir de ses parents et de leur rendre hommage (« *je trouvais que même symboliquement le fait de revenir danser à Rennes, là, à cette période, ça me touche aussi. Donc le fait de rendre hommage à mes parents, c'est aussi pour les avoir avec moi à ce moment-là* »).

Depuis qu'il est enfant, il danse, car cela fait partie de sa culture. Mais c'est en France qu'il décide de devenir danseur, et c'est notamment sa rencontre avec certains artistes qui va l'inciter à trouver une voie très personnelle. C'est tout d'abord Elsa Wolliaaston qui propose une danse proche d'un rituel africain. C'est le partenariat de cette même danseuse avec Hideyuki Yano où « *cette dimension d'être dans le temps, d'être à l'intérieur de temps* » le touche particulièrement. Il y a également les spectacles d'Alvin Ailey lui font prendre conscience de sa

propre africanité. Et il y a aussi la découverte de la danse Butô, et notamment de la compagnie Sankai Juku du chorégraphe japonais Ushio Amagatsu. À Avignon, il rencontre un autre danseur Butô, Min Tanaka, qui lors d'un solo, descend tout simplement un escalier avec une extrême lenteur. Il voit dans cette danse un travail de l'ordre du rite où la présence du danseur est extrêmement développée : *« moi j'appelle ça toujours du rite, du rituel, de la présence. Peut-être que là aussi, ça me touche beaucoup, parce que je me sens un peu plus dans dans ces notions-là. »* Il se dit "inspiré-respiré" par ces artistes.

Son parcours le conduit à avoir une véritable pensée sur sa danse. Il parle avec une grande facilité de son travail, invente des mots, joue avec eux pour montrer qu'un simple mot peut cacher derrière son sens commun d'autres significations plus profondes ou plus subtiles. Il dit que sa danse est une "chorésophie", une voie qui se situe dans une autre dimension que celle de la forme ou du mouvement, qui permet d'être dans un état de joie, de folie, de vie : *« s'il y a un concept qui traduit ma danse, c'est le ravissement. La notion du ravissement, c'est-à-dire le fait d'être dans cet état de joie, de vie, la danse, le rire »*. Serge Pey, poète et performeur, qui se produit régulièrement avec Michel Raji, explique fort bien dans un entretien qu'il a avec lui, ce qu'est la chorésophie : *« C'est un terme utile pour indiquer une voie à la fois nouvelle et totalement " traditionnelle ", pour montrer la reviviscence d'une forme ancienne de mouvoir. Le corps exprime deux choses totalement inverses. Non seulement comme on le pense habituellement, il y a dans la danse un moyen de spiritualiser le corps mais bien plus, de faire que la gestuelle du corps soit manifestation de l'invisible et que le corps dansant, se néantisant en tant que corps, soit l'expression d'un autre corps, d'un corps imaginal lui-même expression d'une transcendance. C'est-à-dire que la chorésophie peut faire comprendre que le chorégraphe n'était pas le mouvement mais son écrit du mouvement mais que son corps est écriture, comme le Coran manifeste la " mère du Livre ", c'est-à-dire le Coran caché et hors du temps. La première utilité de faire reconnaître qu'il y a de l'âme dans les pieds et qu'il y a, comme il y a une prière de l'esprit, une prière du corps et des pieds. La deuxième idée est de comprendre qu'il n'y a pas de corps priant mais un corps prié et que l'idée d'une création de formes est inappropriée. La danse que tu produis est un art du temps plus qu'un art de l'espace, un art du temps qui se manifeste dans l'espace mais qui se réfère à un au-delà de l'espace-temps. »*⁶⁴⁹ Michel Raji dit

⁶⁴⁹ PEY, Serge, dans RAJI, Michel, *Entretiens sur la Chorésophie*, Nancy, novembre 1999.

d'ailleurs que sa danse s'inscrit plutôt dans une dimension intemporelle (à l'intérieur du temps) que dans une dimension contemporaine (avec le temps). Il apparente aussi sa danse à une forme de rituel, dans le sens où il y a une forme de préparation et de prise de possession du lieu dans lequel il se produit. Ce n'est pas un rituel dans le sens religieux ou spirituel, mais dans le sens où il y a un acte conscient au niveau de l'esprit : « *C'est un terme qui veut dire que quelque part, pour moi, quelque chose où tu mets les choses, tu places les choses, tu es conscient de ce que tu es en train de faire.* » La préparation, la mise en forme permet ensuite au danseur « *d'atteindre la danse* ». Car pour lui justement, tout le travail du danseur doit lui permettre de « *rentrer en danse* », de prendre « *le chemin du danseur* », de « *se travailler en tant que danseur* ».

Pour expliquer ce qu'il entend par "être danseur", il distingue trois étapes dans le processus du "grandir" du danseur : « *être dansé* », « *être dansant* » et « *être danseur* ». "Être dansé" est lié à l'enfance. Quand une musique est mise et qu'un rythme se déclenche, naturellement les enfants dansent, ils sont dansés. Mais la culture ou l'entourage va permettre de développer ou non cet état de danse. Si cela est favorisé, on passe à l'étape suivante qui est d'"être dansant" et qui correspond généralement à l'adolescence. À cette étape, quand on danse on s'adresse à quelqu'un, on le séduit, on rentre dans l'expression, dans la mise en forme, dans le donné à voir. Alors que dans le dansé, on se situe plus au niveau du fond, dans le dansant on rentre dans la forme. La dernière étape est celle d'"être danseur" et se situe généralement à l'âge adulte. Quand l'entourage ou un contexte pousse une personne à reproduire une danse, à faire et à refaire, il devient alors danseur. Il acquiert une technique, un savoir faire et un faire savoir : « *Donc il sait le faire, mais il sait aussi le faire savoir aux autres.* » La technique est pour lui essentielle pour permettre la mise en forme, pour passer le cap où l'on devient danseur. À chaque fois qu'il se met en scène, il se remémore ces trois étapes, repasse par celles-ci afin d'être danseur. De même, quand il travaille avec des personnes à qui il enseigne, il se pose les mêmes questions, à savoir qu'ils doivent être dansés avant d'être dansant. Pour cela, ils cherchent à les mettre en état de danse en leur proposant des rythmes qu'ils doivent incorporer. Ensuite pour être dansant ils doivent acquérir une certaine maîtrise afin de rentrer dans le jeu. La dernière étape, être danseur, c'est de l'ordre du métier.

Sa danse est le résultat de son travail personnel, mais aussi de ses recherches à travers ce qu'il appelle une "mémoire enfouie". Son travail, sa danse, sont tellement présents en lui qu'ils

sont inscrits dans son squelette. Il dit que lorsqu'il sera mort, si l'on se penche sur son squelette, on pourra trouver toute l'empreinte (la mémoire) de sa danse. Car sa danse n'est pas narrative, elle ne raconte rien, mais c'est un travail sur l'anatomie, sur un état de danse qu'il met en geste et en corps. Ce qu'il présente sur scène au public a un sens artistique, qui est de l'ordre d'une connaissance. Ce qu'il exprime par ses gestes – ce que le public perçoit – est tout d'abord une pensée qui s'imprime en lui et qui se traduit par des mouvements. Il y a donc comme un dialogue en lui, une double action : *« tu pars de l'impression, et de l'impression il y a l'expression. Ce que je donne à voir, ce que le public voit, c'est toujours en second, en – comment on appelle ça ? – en projection. »*

2) L'IMPROVISATION COMME PRÉSENTATION

Michel Raji définit l'improvisation essentiellement à partir de quatre caractéristiques : c'est une pratique qui se fait dans l'instant ; le danseur est dans une écoute intérieure ; être improvisateur nécessite un travail ; improviser c'est composer.

L'improvisation est d'abord pour lui une danse qui se fait dans l'instant : *« être danseur de l'instant ; être dans le présent »*. Et si c'est être dans le présent, il vaut mieux alors parler de présentation que de représentation : *« c'est de la présentation plutôt que de la REprésentation, donc on présente ça, c'est-à-dire c'est au présent »*. Il ne décide pas par avance tout ce qu'il va faire, mais il est toujours prêt, car il doit pouvoir s'adapter à d'éventuels problèmes techniques, comme une musique mal enregistrée. Il est prêt à être présent : *« je me suis préparé à être prêt, à être présent »*. Il ne tient pas non plus à refaire ce qu'il a fait dans le passé. Il compose avec l'instant. Et il y a pour lui un vertige avec ce travail, parce qu'il peut se passer des choses inattendues.

Ensuite il y a dans l'improvisation une forme d'écoute qui renvoie à un danseur intérieur. Au lieu de parler d'improvisation, il parle d'"improvision" ce qui renvoie au fait de voir les choses de l'intérieur. Celui qui improvise se met dans un état particulier, un "état d'improvisation" qui est avant tout une forme d'écoute : *« tu es dans l'état de l'improvisation – c'est-à-dire que tu es dans l'écoute, c'est-à-dire que tu es prêt, et quand tu rentres en scène, c'est au moment où tu vas rentrer que (claquement de doigts) tu te mets dans la présence de l'état »*. Mais il ne se voit ni *« à côté, ou en dehors, ou dedans »*, il est tout simplement attentif au

moment présent. Il parle aussi d'une écriture intérieure dans sa recherche. Il y a également dans l'improvisation, le passage d'une intériorité à une extériorité : on passerait d'une IM-provisation à une EX-provisation, c'est-à-dire d'une impression qui s'inscrit chez le danseur à une gestuelle qui s'extériorise.

L'improvisation se caractérise par le fait qu'elle demande un travail en amont, une préparation. C'est un véritable art car cela suppose une pratique quotidienne, une technique particulière, l'utilisation d'outils liés au corps : *« un danseur improvisateur – si on utilise les termes comme ça – c'est un danseur qui a quand même du bagage, qui sait de quoi il s'agit, qui a travaillé »*. Quand il improvise, il ne vient pas à "l'improviste", car il connaît ses outils. Il est satisfait quand le public pense que sa danse est composée, écrite et qu'il peut la refaire à l'identique. Cela signifie pour lui que cela relève de l'art : *« c'est quand même artistiquement travaillé, posé, etc. Ça veut dire que tu as travaillé l'instrument d'improvisation »*.

L'improvisation est enfin une composition qui se fait dans l'immédiat, directement : *« je compose directement avec l'instant »*. Il existe des processus, des moyens qui permettent de composer dans le cadre d'une improvisation. Composer, c'est faire des choix, mais il ne décide pas tout ce qu'il va faire.

3) LIBRE ET RECONNAISSANT

Michel Raji a toujours improvisé : *« depuis que j'ai commencé à danser, j'ai toujours improvisé quant au bon sens du terme, j'ai toujours fait ça directement »*. Cela imprègne sa culture où dit-il, on aime danser et écouter de la musique, où on danse spontanément durant les fêtes. Son premier solo en tant que danseur professionnel date de 1972. Pour cette danse, il a tout simplement écouté une musique plusieurs fois, il s'en est imprégné, a voyagé à l'intérieur, et a visualisé sans bouger les différents moments de son solo. Lors de la représentation, il danse directement en improvisant. Il a donc toujours travaillé en improvisant. C'est la base de sa recherche : *« la part de l'improvisation, elle existe fondamentalement, à la naissance même de mon travail de danseur »*. D'ailleurs, dès qu'on lui fait une proposition pour se produire, il ne se pose pas la question de ce qu'il va faire car il se sent toujours prêt : *« on me propose de danser quelque part, et bon, je suis prêt, quoi. Je suis danseur avant tout »*. Le choix de cette forme de

travail répond mieux selon lui à son corps qui évolue, qui vieillit ; il souhaite continuer de danser ainsi « *jusqu'à la sortie* ».

Il improvise, car de cette manière il se sent libre. Il fait ainsi le choix de ne pas s'encombrer d'une chose qu'il aurait composée, et qu'il devrait faire et refaire : « *j'ai privilégié ça parce que ça me donne une liberté de danser, que je n'aurais pas si par exemple, je suis obligé toujours d'exécuter une danse, qui est toujours la même, enfin en tous cas, une gestuelle qui est toujours à la limite pratiquement la même, avec le même état, le même ingrédient.* » Durant sa formation de danseur, il a dû apprendre, travailler et répéter une technique de danse. Mais pour arriver à ce qu'il fait maintenant, il a dû se débarrasser des outils appris, car ils ne lui permettent pas d'arriver à l'«*état de danse* » : « *Et à un moment donné, il fallait s'en débarrasser pour arriver justement à l'état de danse* ». Quand il dansait avec des chorégraphes, il devait apprendre une partition et la reproduisait chaque soir. Il savait ce qu'il allait faire et ne ressentait plus d'émotions, excepté à de rares exceptions : « *à un moment donné, tu deviens fonctionnaire de ta danse* ». Parfois, durant certains spectacles, il se permettait de faire des écarts, « *des petits coups de cœur comme ça* », et de danser spontanément. Ces moments étaient la seule possibilité de donner « *un peu de jus* » à sa danse. Le fait de danser librement lui apporte du plaisir, mais il y a aussi du vertige à ne pas savoir ce qu'il va se passer.

Dans son parcours d'improvisateur, il y a eu un déclic qui a transformé sa danse et l'a fait passer d'un travail sur le geste à un travail sur le souffle. En 1982, son ami Serge Pei lui demande de rendre un hommage à un jeune poète⁶⁵⁰ qui s'était suicidé. Dans ce contexte, il ne pouvait plus se contenter de ce qu'il faisait auparavant et souhaite danser autrement, chercher différemment. Au même moment, il tombe sur un enregistrement musical d'une cérémonie soufie et sur un ouvrage qui vient de sortir sur Djalâl al-Din Rûmi⁶⁵¹, le fondateur de la danse des derviches tourneurs. Immédiatement cela lui évoque son enfance au Maroc et les cérémonies rituelles auxquelles il participait. Il sent alors qu'il ne peut faire autrement qu'introduire dans sa danse cette « *vocalité du souffle* » qu'il entend dans l'enregistrement : « *il s'est avéré que c'était le souffle qui était là, qui était prêt à – comment dire ? – à s'incorporer, en tout cas à s'exprimer* ». Cet hommage a donc été pour lui l'acte fondateur d'une nouvelle recherche dans sa danse. À

⁶⁵⁰ Jean Bennassar (1957-1979).

⁶⁵¹ Djalâl al-Din Rûmi (1207-1273), un des plus grands mystiques persans du XIII^e siècle, est le fondateur de l'ordre des «*derviches tourneurs*», la principale confrérie mystique de l'Islam.

partir de là, régulièrement il rend hommage à des personnes mortes ou vivantes, qu'il rencontre réellement ou dans ses pensées. C'est ainsi qu'il a rendu hommage à Mary Wigman, à Bob Marley. Très prochainement, il rendra hommage à l'Émir Abd El-Kader⁶⁵². Il profite de sa venue à Rennes pour rendre hommage à ses parents.

4) UNE DANSE DU CŒUR ET DES POUMONS

Lorsque Michel Raji propose un spectacle improvisé, il semblerait qu'il suive plusieurs étapes : il y a tout d'abord une phase de préparation, ensuite il se met dans un état de disponibilité pour improviser, enfin il improvise à partir d'une "organicité".

4a) SE PRÉPARER POUR ÊTRE PRÊT, POUR ÊTRE PRÉSENT

La phase de préparation en elle-même comporte deux temps : le premier temps consiste en une prise d'information, le second en la mise en place d'une structure. Quand on l'invite à danser, il s'enquiert tout d'abord du caractère de la demande : pourquoi l'invite t'on ? quel sens doit-il donner à sa danse ? dans quel lieu va t'il danser ? combien de fois va t'il danser ? Comme il travaille à partir de la commande que l'on lui fait, il voit s'il dispose des outils nécessaires pour y répondre. Sinon il cherche d'autres informations : « *pour construire, il faut s'instruire* ». Ce qui lui paraît peut-être le plus important, c'est le sens qu'il va donner à sa danse (« *mais en amont en tous cas, c'est-à-dire avant, c'est le sens de ma danse* »), c'est-à-dire s'il doit danser pour le simple plaisir de l'instant ou pour rendre hommage à quelqu'un (« *Est-ce que c'est une danse, – comment dire ? – purement – comment on appelle ça ? – physique ou métaphysique ? Est-ce qu'elle prend un sens, purement par rapport à une symbolique de mes origines, de mes ..., ou alors par rapport à un anniversaire ? Ou, est-ce que par exemple je vais, cette danse-là que je vais faire, est-ce que je rends hommage à quelqu'un ?* »). Ensuite il prend en compte le lieu dans lequel il va danser, le public à qui il s'adresse, le temps de sa prestation. Dans le second temps de sa préparation, il pense et construit le déroulement de sa danse. C'est ce qu'il appelle le rituel du danseur : « *le rituel du danseur, c'est : comment il se prépare ? comment il va rentrer ? comment il va sortir ?* » ; « *on le ritualise, c'est-à-dire, j'ai préparé tous les ingrédients pour faire mon improvisation* ». Il choisit donc les morceaux musicaux, leur enchaînement, la mise en espace de

⁶⁵² L'Émir Abd El-Kader (1808-1883) est un personnage éminent et charismatique de l'histoire contemporaine algérienne.

sa danse, le costume. Cette préparation est avant tout mentale : « *les improvisations que j'ai, plus j'avance plus elles sont pensées, c'est-à-dire que je les mesure. Je travaille dans ma tête l'espace, je travaille la température, je travaille le temps* ». Il s'appuie surtout sur la musique pour construire son improvisation ; il l'écoute plusieurs fois et voyage à l'intérieur. Toute cette structuration, cette mise en place est pour lui essentielle, car c'est ce qui lui permet ensuite d'improviser. Il parle d'ailleurs dans le cadre de son travail d'improvisation structurée, et pense que danser sans rien préparer n'est pas si évident que cela. Pour l'improvisation qu'il fait à Rennes, il sait ce qu'il va faire dans chaque séquence. À chaque morceau de musique correspond une mise en espace structurée par un éclairage particulier et des indications de mouvements (une marche, un travail sur le souffle, un tournoiement) avec une énergie précise : « *je sais que par exemple, il y a un moment donné je vais être accroupi, à un moment donné je me donne à un mouvement postural comme ça, dans lequel ça me donne le schéma, j'ai un moment où je vais tourner, un moment donné je vais mettre le souffle, tout ça ce sont mes outils* ». Il sait pour chaque séquence comment il commence, dans quelle posture il se place, il sait comment il finit, mais il ne sait pas le chemin qu'il va prendre entre ces deux instants : « *Et alors suivant ce qui se passe, il se peut qu'à ce moment-là, tout d'un coup "hop", je sens qu'il faut courir, alors je vais courir. Ou parce que le public, tout d'un coup je sens que ce public-là, il faut que j'aïlle dans ses bras, ou sortir de la scène, et bien, j'ai encore cette liberté-là* ». Il ne sait pas les gestes qu'il va faire, il ne sait pas ce qui va « *sortir* ». Il compose son improvisation en faisant des choix simples, en faisant se succéder des séquences qui sont callées sur une musique, mais à l'intérieur de ce cadre, il se donne toute la liberté d'inventer une autre danse.

Cette première étape semble avoir pour but à ce qu'il soit prêt : « *je me suis préparé à être prêt, à être présent* » ; « *alors avant, après, c'est être prêt* ». Dès qu'il a reçu l'invitation à venir danser à Rennes, il s'est préparé pour cela. Une fois qu'il a posé la structure de sa danse, son rituel, il peut être disponible à tout imprévu, à répondre à un problème éventuel. Le moment venu où il doit danser, où il va rentrer en scène, il y a encore cette idée d'être prêt qu'il associe à la présence, à l'état, à l'écoute : « *Mais au moment où je vais rentrer et au moment où je vais sortir, c'est un moment plein. Et à ce moment-là, je suis à l'écoute, parce que je sais jamais ce qui va m'arriver physiquement à ce moment-là, et qu'est-ce qui peut arriver, donc il faut être prêt* » ; « *En spectacle, vraiment quand je suis en public, quand même, je me prépare quoi. Je prépare vraiment ce que je vais ..., j'essaye de me mettre vraiment dans l'état, dans la présence de ce que*

je vais donner ». Cette préparation, qu'il qualifie d'intérieure, ne s'appuie pas sur des exercices d'échauffement, mais tout simplement sur la conscience d'une respiration continue.

4b) UNE DANSE ORGANIQUE

À partir de cette écoute intérieure, de cette concentration, de cet état dans lequel il se trouve, il rentre dans la danse : *« j'ai une manière de commencer : je commence le plus profond, de l'intérieur pour petit à petit monter »*. Pour lui, le plus important dans sa danse est l'"organique", c'est-à-dire qu'il ne cherche pas à développer une gestuelle spécifique, mais il part de son cœur et de ses poumons : *« ma première écoute c'est mon cœur et mon poumon quoi, et mes poumons. C'est-à-dire pour moi, c'est toujours une ..., même si la terminologie n'est pas toujours évidente à dire, c'est toujours une écoute cardio-pulmonaire »*. Son instrument, c'est son corps, et il cherche à être en accord avec lui dans ce qu'il a de plus vital, le cœur et les poumons. Dans sa danse, il ne raconte rien, il propose des états qui se racontent physiquement, avec et dans le corps. S'il est en accord avec son corps, il est libre et peut faire ce qu'il veut.

Quand il parle de sa danse, Michel Raji distingue ce qui relève de la gestuelle (l'alphabet) et ce sur quoi il s'appuie pour danser (l'organique). L'alphabet, ce sont les ingrédients, le vocabulaire de sa danse : se mettre accroupi, debout, assis, marcher, s'allonger ... Cette gestuelle, qu'il connaît bien, s'est construite au fur et à mesure de son travail. C'est sa manière personnelle de bouger. Mais pour lui, quand il danse, la gestuelle ne relève pas du mécanique mais de l'organique : *« Si je décide à ce moment-là de, d'allonger la jambe, elle vient – comment dire ? – organiquement. Parce que c'est ça, c'est pas mécaniquement, c'est organiquement »*. C'est de sa respiration que naît son mouvement, de son souffle. Ce qui compte également pour lui c'est l'énergie qui est mise en jeu et qu'il mesure en terme de température : *« je connais l'énergie que je vais mettre en circulation, plus ou moins, à vingt degrés, à trente, à quarante, à soixante. Donc je vais donner de la température »*. Quand il fait un mouvement, il ne décide pas par avance de sa qualité, mais c'est l'état dans lequel il est qui la conditionne : *« Est-ce que tu fais quelque chose de fluide ? Quelque chose qui va tomber, qui doit chuter ? Quelque chose qui doit rebondir ? Donc, ça vient dans l'état. Ça vient par rapport à l'état que je mets en place. »* De même, il ne se dit pas qu'il va faire tel ou tel geste ; cela se fait spontanément dans l'instant, les gestes s'enchaînant les uns après les autres. Il se concentre sur la manière dont il met en place le rythme

et la respiration : « *la façon dont je mets en place le rythme, la respiration. Comment tu la déclenches ? Comment tu la projettes ?* »

Lorsqu'il parle d'"improvisation", il veut dire qu'il voit les choses de l'intérieur : « *Donc une improvisation en danse, c'est de voir cette danse se faire, se mouvoir, c'est-à-dire qu'à un moment donné tu vois la gestuelle* ». Selon lui, cela est possible car c'est de l'ordre d'une sensation en lien avec une perception physique du squelette et de la musculature profonde. Mais l'écoute qu'il a vis-à-vis de ses propres sensations ne veut pas dire qu'il se referme complètement. Au contraire, l'improvisation est pour lui une rencontre avec l'autre, c'est un dialogue avec le public. Et si cette rencontre est authentique, si l'artiste est lui-même authentique, alors le public est touché.

II – LE DÉPLOIEMENT DU SELF : UN ÊTRE EN CHEMIN

1) MES PREMIÈRES IMPRESSIONS

Quand j'ai vu *Dialogue avec le souffle* lors de sa représentation à Rennes, et que je le regarde à nouveau en vidéo, je suis d'emblée sensible à la qualité de la danse, à l'énergie et la puissance qui se dégage de Michel Raji, à sa manière d'habiter son corps qui pourrait être proche d'une transe, et enfin au fait d'assister à ce qui semblerait être une forme de rituel dansé. Je sais très bien qu'il improvise en ayant toutefois posé une structure et imaginé le déroulement de sa danse, je sais très bien qu'il se situe dans une démarche artistique et non mystique ou religieuse, cependant je ne peux m'empêcher de voir l'influence de sa culture d'origine et ce qui se rapprocherait d'une danse de transe. Mais certains de ses mouvements (les chutes notamment), les ruptures qu'il introduit, la façon de jouer avec la musique, son extrême précision et le contrôle de ce qu'il fait d'un bout à l'autre de la chorégraphie, font que sa danse est artistique et d'une esthétique contemporaine.

La danse qu'il propose est très lisible et assez simple dans son déroulement. D'emblée, je pourrais déterminer trois éléments la caractérisant : la manière dont elle est composée, la qualité des mouvements, et la "présence" du danseur. La structure de la danse est facile à identifier : il y a cinq séquences qui s'enchaînent. Chacune d'elle est callée par rapport à une musique – à

l'exception de la quatrième séquence qui se fait sur du silence – et par l'utilisation d'un espace de la scène, à chaque fois délimité par un éclairage précis. La musique est très importante car elle permet de cadrer les durées de chaque séquence, et d'entraîner le danseur dans une certaine qualité de mouvements. Les transitions entre chaque séquence se font harmonieusement et de façon assez classique : la musique baisse pour laisser la place à une nouvelle musique dont le son augmente peu à peu. Le mouvement suit généralement la même procédure. Les séquences s'enchaînent de manière fluide et il n'y a pas véritablement de rupture. Toute la chorégraphie reste dans le même esprit. Aussi bien au niveau de la composition de la pièce, de la mise en scène (éclairages, occupation de l'espace, costume) et des mouvements, je perçois une sobriété et une simplicité. Ce qui ne veut pas dire que la danse est facile à réaliser. Au contraire, ce qui ressort c'est l'énergie qu'elle demande, la puissance qui s'en dégage et sa précision. Certains mouvements reviennent de manière récurrente (le cercle/tourner, pointer du doigt le ciel et la terre, se lever/chuter, tremblements/secousses) et leur symbolique est facilement identifiable. L'alphabet qu'utilise Michel Raji – terme qu'il aime à utiliser – est assez concis et complètement à-propos. Il maîtrise parfaitement ce qu'il fait. D'ailleurs je n'ai pas l'impression de voir quelqu'un qui danse, mais de quelqu'un qui fait un avec sa danse. Je pourrai le dire d'une autre manière en disant qu'il est "habité" par sa danse. Les expressions qui l'accompagnent (yeux fermés, mimiques, sourires) ne sont pas là pour "décorer", donner un "plus" à ses mouvements, ni pour dire quelque chose. Elles font naturellement parties de sa danse. On pourrait donc penser qu'il danse en étant complètement coupé de l'extérieur, en étant entièrement concentré sur ce qu'il ressent, sur ce qu'il vit intérieurement. Pourtant je ne sens pas quelqu'un qui serait dans une forme d'autisme, au contraire je sens que sa danse, il la donne au public, qu'il la communique, de manière énergique, sensible, et avec modestie. D'ailleurs les applaudissements du public, qui arrivent alors que la danse n'est pas encore finie, semblent l'attester.

2) ANALYSE DE *DIALOGUE AVEC LE SOUFFLE*

Comme je viens de le dire, la chorégraphie se divise en cinq séquences qui s'enchaînent de manière simple et harmonieuse. Chaque séquence peut être analysée comme correspondant à un cycle de contact dans la mesure où quand une nouvelle musique démarre et qu'un nouvel espace dessiné par les éclairages apparaît, Michel Raji rentre dans celui-ci et commence une nouvelle proposition gestuelle. La musique et l'espace scénique semblent être le stimulus

environnemental qui permet au besoin de danser avec une certaine qualité gestuelle d'émerger. Lorsque le volume sonore de la musique commence à diminuer, cela indique qu'il arrive à la fin de sa proposition. Son engagement corporel s'amointrit et il semble être dans un moment d'attente et d'écoute, prêt à recommencer une nouvelle danse. Cela correspond au post-contact du cycle de contact. À chaque séquence, on assiste au même fonctionnement, au même processus, ce qui donne à l'ensemble une cohérence, une harmonie et une lisibilité. Je souhaite ici décrire la danse de Michel Raji, de dire simplement ce qu'il fait, mais également essayer de comprendre sa manière d'improviser, de composer dans l'instant, de déterminer son "style" personnel.

En regardant la chorégraphie de Michel Raji, on pourrait avoir l'impression que toute la danse est composée dans la mesure où l'ensemble est très construit et où tout s'enchaîne. Chaque séquence suit d'ailleurs la précédente sans qu'il y ait de véritable coupure, les mouvements sont exécutés avec une grande précision et il n'y a pas d'hésitation.

[Séquence 1 (50'') : La chorégraphie démarre dans la pénombre alors que nous entendons une musique celtique. Michel Raji marche lentement en cercle. Il est éclairé par une douche de lumière blanche dessinant un cercle au sol, et qui monte peu à peu en intensité. Il est habillé d'une longue robe de couleur crème très échancrée au niveau de la poitrine. Il marche la tête baissée et les bras esquissent un mouvement autour de son corps. Dès que la musique s'arrête, il s'accroupit soudainement en soufflant, les jambes légèrement écartées, les mains se posant au sol et la tête restant toujours baissée. Cette première séquence ne dure que trente secondes. Cette partie semble faire office d'introduction, d'entrée en matière.]



Dès le départ, dès cette entrée, Michel Raji improvise. Il s'adapte en fait à un imprévu. Normalement il avait prévu d'aller se placer et s'accroupir sur scène dans la pénombre, alors que la première musique était diffusée. Le technicien qui s'occupe des lumières, ne devait donc envoyer le cercle de lumière qu'une fois qu'il était placé. Mais comme la lumière arrive plus tôt que prévu, Michel Raji décide de rentrer sur scène en même temps que la lumière monte en intensité, et de commencer à danser. Bien que non prévue de cette manière, cette entrée fait office de "prologue" et donne déjà la couleur de ce que sera la pièce : concentration, cheminement, souffle et cercle. On peut aussi y voir les prémisses d'une danse qui peut s'apparenter à un rituel. Enfin la musique celtique que l'on entend nous rappelle que nous sommes en Bretagne, et que cette danse est donc offerte au public qui est présent ce soir.

[Séquence 2 (6') : La seconde séquence est beaucoup plus longue, elle dure à peu près six minutes. Michel Raji est toujours accroupi tandis que la musique démarre. C'est une musique électronique à base de sons percussifs qui s'accélère progressivement. Elle est très répétitive tout comme le sera la danse. Il reste immobile quelques instants, puis commence à déplacer légèrement ses mains pour ensuite dessiner avec son index droit pointé vers le sol, un cercle dans le sens inverse des aiguilles d'une montre. Ce mouvement qu'il conduit avec tout son corps se prolonge soudainement par un mouvement des bras vers le haut, ce qui fait qu'il se relève légèrement pour revenir ensuite accroupi en rebondissant un peu sur ses jambes. Puis il reprend à nouveau le mouvement de cercle avec son doigt qui reviendra un peu comme un leitmotiv durant cette seconde partie. Il enchaîne plusieurs fois cette séquence (cercle du doigt, mouvement des bras vers le haut, se relever, revenir accroupi en rebondissant sur les jambes). Le moment où il se relève prend de plus en plus d'importance et de force : les rebondis sont plus amples et les jambes se soulèvent. C'est comme si le mouvement du cercle fait avec l'index s'était propagé à travers tout le corps pour prendre plus d'ampleur. Il revient à nouveau accroupi, puis se retourne, s'assoit, et s'allonge sur le dos. Il reste immobile dans cette position un court instant. Sa poitrine se soulève légèrement dans un mouvement d'ondulation et il s'assoit. Il lève ses bras et fait tourner ses mains l'une autour de l'autre au-dessus de sa tête. Tout en gardant ce mouvement avec ses mains, il s'allonge et s'assoit plusieurs fois. Parfois quand il est assis son torse est pris de soubresauts. Il s'allonge à nouveau et se rassoit très lentement tout en bougeant légèrement sa tête. Il se retourne avec lenteur, et saute à partir de sa position assise pour arriver le corps allongé en appui sur les mains et les pieds. Il a quelques mouvements saccadés avec ses

mains, et avec sa tête qu'il tourne vers sa droite. Il se relève sur ses deux pieds et saute soudainement avec tout son corps à la verticale. Il retombe sur ses deux pieds et s'allonge à nouveau sur le dos. Il revient assis puis prolonge ce mouvement par des cercles avec ses épaules, des petites secousses avec sa tête et sa main droite qui tremble en se levant. Puis brusquement il fait un tour sur lui-même tout en se levant et en gardant le corps penché en avant. Et il retourne à la position accroupie du début, où il reprend d'abord lentement le mouvement de cercle avec son index droit. Ce mouvement prend de plus en plus d'amplitude et de vitesse, mouvement qui se propage à tout le corps avec de plus en plus d'intensité, jusqu'à ce qu'il se lève. À ce moment, le mouvement de cercle est repris essentiellement avec le torse et la tête, pour finir très rapidement et seulement avec la tête. Il s'arrête un instant très bref dans la position debout, légèrement recroquevillé en avant, puis déploie d'une manière continue son corps en ouvrant les bras sur les côtés et en levant la tête vers le haut. Et tout d'un coup, il chute brutalement sur le côté droit. Dans cette position, les jambes à peine repliées, la tête se tourne lentement, le corps semble flotter. Puis il referme et ouvre brusquement tout le corps, pour revenir dans cette qualité de flottement, de suspension. Il s'assoit avec lenteur, les bras semi pliés, la tête tournée vers le plafond. Il tourne à nouveau sur lui-même et revient encore à la position accroupie pour reprendre le même mouvement circulaire avec son doigt. Mais cette fois-ci le doigt est moins présent et le cercle est surtout fait avec le buste. Ce n'est pas très long. Il interrompt le mouvement par un saut d'une grande ampleur sur place en regroupant les jambes. Debout, il enchaîne d'une manière saccadée avec le haut du corps qui se replie et qui s'ouvre en se tournant d'un côté ou de l'autre. La musique semble s'accélérer. Il stoppe son mouvement alors qu'il est debout, les bras recroquevillés, la tête penchée en avant et les yeux apparemment fermés. Chaque fois qu'il arrête un mouvement, cela ne correspond pas à un vide ou à l'absence de quelque chose, au contraire l'énergie continue de circuler à l'intérieur de son corps, et cela se traduit par l'impulsion d'une nouvelle gestualité. Là, le corps s'ouvre, les bras et les jambes s'écartent, il se tourne de profil, la tête s'oriente vers le haut. Le mouvement est continu, lent. Tout en restant très ouvert, il se penche et lève son bras droit sur le côté pour réamorcer le mouvement de cercle avec son index. Il rapproche ses jambes, se redresse tandis que son index continue toujours d'avoir ce mouvement circulaire. Son bras se lève au fur et à mesure, et l'index continue de tourner, autour de sa tête, puis au-dessus de celle-ci tout en tournant autour de l'autre main. La musique semble ralentir tandis que Michel Raji baisse ses deux bras. Il regarde

en haut et remonte son bras droit, l'index pointé vers les cintres tout en continuant de dessiner des cercles. Le mouvement est de plus en plus lent, l'intensité sonore de la musique diminue. Il baisse son bras, se penche en avant et commence à marcher sur place tout en balançant sa tête d'un côté et de l'autre. C'est la transition qui le conduit à la troisième séquence.]



Michel Raji danse cette seconde séquence en restant sur place dans le cercle de lumière. Tout le cheminement de cette danse est de passer accroupi au sol à la position debout, avec la prédominance de mouvements circulaires, commençant seulement avec l'index pour se prolonger dans tout le corps. La danse monte en intensité au fur et à mesure, aussi bien dans l'amplitude, dans la vitesse d'exécution, que dans l'énergie déployée. Les mouvements commencent donc souvent lentement pour s'accélérer, avec parfois des ruptures de rythme (arrêt ou mouvement explosif). Quand le mouvement s'accélère, il introduit souvent un rythme saccadé avec des répétitions de gestes. Mais les répétitions ne se prolongent jamais trop longtemps, et je ne ressens pas de "longueurs" dans la danse qui pourraient conduire à un ennui. La répétition de mouvements est un procédé couramment employé dans les danses qui mènent à des transes. On peut donc logiquement faire un parallèle entre la danse qui nous est montrée ici et les danses de transe. Mais dans ces dernières, les répétitions sont très longues jusqu'à ce que le danseur entre dans des états où il n'est plus "lui-même", alors que Michel Raji reste toujours conscient et maître de ce qu'il fait. Il est entièrement présent dans sa danse, il jubile parfois même du plaisir qu'elle lui procure, et il ne se laisse jamais dépasser par ce qui arrive. Il contrôle et maîtrise entièrement sa danse ; on pourrait donc penser qu'il n'improvise pas. Mais ce n'est pas le cas,

puisque les seuls éléments qu'il a fixés préalablement, c'est la musique, l'éclairage et des idées de mouvements. Ensuite, tout ce qu'il fait à partir de ce cadre est entièrement libre.

Pour lui, ce qui permet à la danse de se développer, c'est l'ancrage qu'il pose au départ, c'est-à-dire le fait qu'il se place dans une position accroupie : « *le cheminement, c'est de ce passage accroupi, c'est-à-dire de cette concentration, qui est pour moi, le passage accroupi, c'est le fait d'être au centre de ce cercle, et d'être le point* ». On en revient toujours à la même idée chez Michel Raji qui est de se préparer – là, c'est en se mettant dans une position accroupie – pour permettre ensuite au mouvement de circuler. Et c'est la respiration qui sert en quelque sorte de combustible au corps pour que le mouvement se déploie : « *Et petit à petit, je diffuse dans mon corps, et j'ouvre, et je laisse circuler cette respiration, et c'est elle qui va susciter ce mouvement, et cette énergie qui va circuler, le rythme que je déploie* ». Si la dynamique du mouvement change, c'est parce qu'il change la dynamique de la respiration. L'idée de se préparer renvoie pour lui aux notions de “pré-danse”, de “pré-mouvement”, de “pré-expression”, de “pré-geste”, de “pré-respiration”, « *c'est-à-dire quelque chose qui est avant. Et en même temps, comme c'est quelque chose qui est avant, tu restes toujours avec cette dimension* ».

Dans le programme qui était donné aux spectateurs avant le spectacle, Michel Raji avait souhaité que l'on présente sa chorégraphie avec le texte suivant : « *Alors commençait la danse du cercle. Ce cercle symbolique enseigné par le tournoiement figuré des corps, les lois qui régissent le souffle harmonieux, les gestes et les mouvements de l'être humain.* » Cette séquence, qui devait normalement commencer sa chorégraphie, correspond bien à cette danse du cercle. Elle est symbolique à plus d'un titre. On peut aussi y voir comme une forme de naissance. Le fœtus dans le ventre de sa mère est souvent dans une position regroupée, et pour que la mise au monde du nourrisson soit facilitée, le travail de la mère au moment de l'accouchement s'accompagne d'une respiration ample et intensive. Cette séquence est également le début du cheminement qui conduit à la dernière danse, qui est une danse de tournoiement.

[*Séquence 3 (5'05'')* : *Entre ces deux séquences, la transition est très courte. Une musique s'efface, il y a un très court silence et une nouvelle musique arrive d'abord doucement, puis avec le volume sonore qui augmente. La nouvelle musique est dans le même esprit que la précédente, répétitive et électronique. Le début de la séquence commence avec une marche qui*

lui permet de quitter le rond de lumière dans lequel il était depuis le début, et d'avancer vers l'avant de la scène dans un couloir de lumière qui apparaît progressivement. Il marche le buste penché en avant, chaque main appuyée sur une cuisse. À chaque pas qu'il fait, il tourne sa tête d'un côté et de l'autre, mouvement qu'il accentue avec un petit balancé du haut de son corps. Au fur et à mesure, les mouvements deviennent plus francs et plus saccadés. Tout en continuant d'avancer, il se redresse et secoue sa tête. Il s'arrête et ouvre les bras sur les côtés. Les bras continuent de monter et il ouvre son buste vers le haut comme s'il prenait une grande inspiration. Puis il tourne avec une grande vitesse sur un pied et enchaîne une série de mouvements rapides et saccadés : lever une jambe pliée sur le côté puis l'autre, écarter les bras et les replier, les lever et les baisser, balancer la tête. Il finit le corps immobile tandis que la tête continue avec un mouvement de secousse. Puis brutalement, il chute sur le côté (comme lors de la seconde séquence), et immédiatement lève le bras gauche tendu vers le haut l'index pointé également vers le haut. Il reste dans cette position immobile quelques instants, puis progressivement le mouvement de secousse réapparaît au niveau de la tête. Tout en continuant ce mouvement, il se rassoit et se relève. Sur son visage, on aperçoit un large sourire. Debout, il frappe avec ses pieds sur le sol tout en secouant sa tête. Tout en continuant de frapper avec ses pieds au sol, il lève le bras droit tendu vers le haut, l'index pointé, et marche tout en tournant sur lui-même. Quand il est à nouveau face au public, les jambes écartées, il enchaîne une série de mouvements saccadés avec parfois des arrêts : allonger les bras devant et les ramener vers lui, balancer la tête de chaque côté, frapper d'un pied. Puis il s'arrête un grand sourire aux lèvres, et brusquement il chute à nouveau sur le côté. Dès qu'il touche le sol, il lève son bras gauche tendu, l'index pointé. Puis à nouveau sa tête est prise de secousses ainsi que sa main gauche. Ensuite tout son corps se replie sur lui-même et s'ouvre dans une extension plusieurs fois, comme s'il était pris de spasmes. À partir de la position où il est en extension, il s'assoit progressivement alors que le mouvement de secousse gagne d'abord ses mains avant de regagner sa tête. Tout en étant assis il tourne sur lui-même pour revenir à une position accroupie, puis debout. Il répète à nouveau des mouvements qu'il a pu faire précédemment toujours avec une qualité de saccadé : frapper des pieds, allonger les bras devant et les ramener contre lui. Puis il s'arrête à nouveau les jambes écartées, l'index droit pointé vers le haut. Revenant à un moment de lenteur, il rapproche ses jambes l'une de l'autre, et fait faire à son index des petits cercles qu'il dirige vers sa tête. Les yeux fermés, il descend son bras, se penche un peu en avant, secoue légèrement sa tête. Cela

pourrait être un moment de répit, de repos. Et comme s'il recevait un coup dans le corps, il se redresse vivement en écartant ses bras et ses jambes. Il reste là immobile comme suspendu par les poignets, la tête penchée reposant sur son épaule, les yeux fermés. Sa respiration est intense, on voit nettement son ventre se gonfler et se dégonfler. Puis progressivement sa main droite se remet à trépider, le mouvement passant ensuite dans son buste et sa tête. Il enchaîne ensuite une série de mouvements rythmés qu'il répète plusieurs fois tout en frappant alternativement avec ses pieds le sol : balancement de la tête, lever et baisser les bras sur les côtés, tourner la tête et le buste, lever et baisser les épaules. Tout en faisant des grimaces il fait des signes avec son index droit comme s'il voulait raconter quelque chose. Puis, à nouveau, il chute brusquement sur le côté. Tout en maintenant son bras droit fléchi contre lui et son index droit pointé, il lève lentement son bras gauche avec l'index également pointé, tout en affichant un sourire sur son visage. Il regarde ensuite alternativement et de façon répétitive sa main droite qu'il a ouverte et son index gauche pointé vers le haut. Lentement il se recroqueville et roule sur le dos, passe sur le ventre et sur les genoux. Au même moment, l'intensité sonore de la musique a diminué pour finir sur un silence complet. Sur le sol, le couloir de lumière laisse progressivement la place à un cercle de lumière. C'est la fin de cette séquence qui aura duré cinq minutes.]



Cette séquence se caractérise par plusieurs éléments. Il y a tout d'abord l'espace dans lequel se déroule la danse, qui change. Alors que précédemment Michel Raji évoluait dans un cercle de lumière, maintenant il marche dans un couloir de lumière. On passe donc d'un espace

circulaire à un espace rectiligne. Si l'on reprend l'image de l'accouchement, il est maintenant sorti de la matrice originelle et marche sur son chemin. On passe de ce fait d'un mouvement circulaire à un mouvement plus tranché, plus linéaire et saccadé. Il dit lui-même que c'est en quelque sorte un voyage qu'il entreprend avec cette séquence : *« on peut dire presque, comme si je venais du Maroc, et j'arrivais en ..., si je partais de l'Afrique et j'arrivais en Europe »*. Ce chemin le conduit du premier cercle au cercle final, c'est un espace de transition. J'observe également des mouvements qui reviennent de manière récurrente : la marche avec des frappes de pieds au sol, des secousses ou des tremblements de la main ou de la tête, le bras qui se lève vers le haut et l'index qui est pointé, des chutes sur le côté. Le vocabulaire reste simple. Je perçois dans le choix de ces mouvements l'influence d'une danse africaine, et plus particulièrement dans les frappes de pieds, les balancements dans le corps, la répétition symétrique de certains mouvements et l'énergie très puissante et très ancrée dans le sol. Pour lui, ce qui caractérise avant tout sa danse, c'est un *“état cardio-pulmonaire”*. Il ne réfléchit pas à ce qu'il fait, il est dans l'énergie pure : *« c'est un état d'énergie qui fait que c'est très physique. Et à partir du moment où c'est physique, tu rentres dans le travail à la fois musculaire, énergétique. Mais c'est pour ça que je dis toujours : “c'est cardio-pulmonaire”. C'est pas du tout cérébral, ou, c'est pas au niveau du cortex ou de “corps-sexe” – pour jouer avec les termes. C'est dans la poitrine que ça se passe »*. Cette danse évoque également pour lui la danse de Saint Guy, une danse pratiquée au Maroc lors de certains rites de transe. C'est ce qui le conduit à avoir sur son visage des expressions de contentement, de plaisir, voire de douce folie. Une autre caractéristique de cette séquence est la manière dont c'est composé, que l'on retrouve d'ailleurs dans les autres parties d'une façon moins accentuée. Les mouvements s'enchaînent sous forme de cycles, et à l'intérieur de ceux-ci ils se répètent mais pas systématiquement dans le même ordre. À chaque fois une chute vient interrompre le “voyage” qu'il semblait entreprendre. S'ensuit un moment de calme, ce qui pourrait correspondre au “vide fertile” à partir duquel le cycle suivant peut démarrer. Un geste apparaît alors (pointer le bras, tremblement) et peu à peu l'intensité des mouvements augmente. La musique, comme tout au long de la chorégraphie, a une importance capitale. C'est un support sur lequel il prend appui pour donner un rythme à sa danse et une intensité aux mouvements : *« elle me tempère. C'est elle qui me donne la, “clac”, qui me donne le pulse quoi. C'est un peu, la musique, elle est là, un petit peu comme un tempérament, comme une saison »*. Il joue avec elle en suivant sa pulsation, mais aussi en s'en démarquant, provoquant des ruptures là

où il n'y en a pas, accélérant ou ralentissant son rythme sans toujours tenir compte de celui de la musique. Tout comme pour les autres séquences, la musique et l'espace dans lequel il évolue sont préparés par avance, il sait également qu'il va traverser cet espace. Ensuite il improvise et joue avec son vocabulaire qui lui est familier : « *Il faut qu'il y ai, j'ai un espace qui construit, qui me permet de passer ..., parce qu'il faut passer d'une station à une autre, il faut passer d'un état à un autre, donc je passe d'un espace à un autre.* »

[*Séquence 4 (1'35'')* : La nouvelle séquence se fait dans un silence total, excepté que l'on entend la respiration de Michel Raji qui donne le rythme à toute cette danse. Elle est assez courte et dure à peine deux minutes. De la position précédente, il se lève progressivement tout en tournant la tête dans toutes les directions comme s'il cherchait du regard quelque chose. Il a un souffle très sonore, rythmé et assez rapide. Puis il accompagne son souffle de frappes du pied droit, ce qui entraîne progressivement un léger rebondissement dans son corps. Il lève dans un mouvement continu ses bras sur les côtés, puis quand il les baisse, il fait des frappes cette fois-ci avec son pied gauche. Ensuite il frappe alternativement avec ses deux pieds. Ses jambes sont écartées et fléchies, ses mains sont posées sur ses hanches, et il tourne alternativement la tête de chaque côté. Tout en continuant les frappes de pieds, il lève ses bras devant et fait différents mouvements avec ceux-ci : mouvements répétitifs, soit avec les deux, soit avec un seul. Il se redresse progressivement, les frappes sont moins fortes, son bras droit est en l'air. Il se retourne lentement en gardant cette position. La séquence finit sans doute à ce moment.]



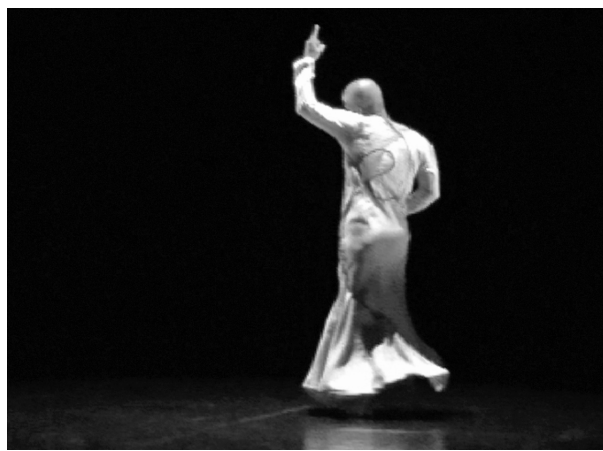
Cette séquence, relativement courte, fait office de transition. Elle permet un recentrage de Michel Raji sur lui-même à travers son propre souffle. Elle lui permet de se ressourcer, de se

remplir de l'énergie qu'il aura besoin pour la suite. Respirer profondément et intensément, c'est tout simplement revitaliser l'organisme. On retrouve encore ici ce qui est récurrent chez Michel Raji, son besoin de se mettre dans une situation où il se prépare afin d'être prêt pour ce qui va arriver. Cela correspond à la phase de post-contact, où il semble en retrait par rapport à ce qui s'est passé précédemment, il est moins actif, il est dans un moment d'attente, d'écoute. Et peu à peu, il rentre dans la phase de pré-contact, où il sent que la prochaine séquence s'amorce, qu'un nouvel espace se dessine, qu'un nouveau besoin de se mouvoir s'esquisse.

Ce moment de transition a été improvisé en fait au dernier moment, lors du temps de répétition avec les techniciens. Ces derniers avaient besoin techniquement d'un petit temps pour changer de musique (enlever et placer un nouveau CD dans l'appareil de lecture). Michel Raji a donc prévu d'amorcer ce travail sur le souffle, travail qui habituellement dure beaucoup plus longtemps.

[Séquence 5 (6'45'') : Il y a ensuite une petite transition qui permet de faire le lien avec la séquence suivante. Il avance vers le fond en faisant un grand pas et en ouvrant ses bras. Il esquisse un cercle avec son bras droit, un cercle avec son bras gauche, un cercle avec sa tête. Cet à cet instant que la dernière musique est lancée par les techniciens. C'est une musique vocale et instrumentale, traditionnelle, sans doute des chants soufis. Il continue d'avancer lentement vers le fond avec des petites ondulations dans son corps et des petits mouvements des bras et des mains. Il rentre dans un grand cercle de lumière qui se dessine peu à peu en effectuant un tour sur lui-même. Il enchaîne deux autres tours avant de commencer à marcher de manière régulière tout en tournant. Durant toute cette séquence qui dure six minutes et trente secondes, il tourne sur lui-même en variant les vitesses, en accélérant, en ralentissant, en variant les positions de son buste, de ses bras, de sa tête. Le mouvement est toujours continu, contrôlé, sans aucune rupture. Pour commencer, tout en tournant, il fait tourner sa main droite autour de sa main gauche, puis les deux mains tournent l'une autour de l'autre. Ensuite il ouvre ses bras avec la tête inclinée d'un côté. Il enchaîne différents mouvements avec ses bras qui montent et qui descendent, qui se referment autour de son corps et qui s'ouvrent, la tête pouvant se baisser, se redresser, s'incliner sur le côté. Puis il tourne assez longtemps et assez rapidement les bras ouverts et fléchis sur les côtés, la tête se baissant ou s'orientant vers le haut. Il tourne ensuite très vite en donnant plus d'impulsion à ses appuis. Il lève alors son index droit tout en le faisant

tourner, un grand sourire apparaît sur son visage. Puis il baisse ses bras en accentuant le rythme avec des balancés de la tête. Il tourne également en sautant seulement sur un pied. Son rythme se ralentit tandis qu'il lève son bras gauche avec l'index pointé. En même temps il effectue avec son bras droit un mouvement d'ondulation. Il se retrouve à nouveau les deux bras ouverts sur les côtés et accélère la rotation. Il pointe les deux index, le gauche vers le haut, le droit vers la bas, un grand sourire sur le visage. La musique ralentit et il ramène ses deux bras croisés sur la poitrine. Il ouvre à nouveau ses deux bras, sa tête s'oriente vers le haut, vers le bas, pointe encore ses index (haut et bas). Les bras s'ouvrent une nouvelle fois, la musique ralentit de plus en plus, il fléchit les bras sur les côtés et accélère son mouvement de rotation. Puis il ralentit de plus en plus, sa main droite vient sur son cœur, tandis qu'il pointe son index gauche vers le haut. Sa main gauche, puis son index, puis ses doigts effectuent des mouvements d'ondulation. Sur la dernière note de musique (un son percussif), il ouvre ses bras et tourne très vite. La lumière se baisse alors qu'il continue de tourner. Il tourne encore quand le noir complet se fait. Les applaudissements se déclenchent alors que la scène est plongée dans le noir.]

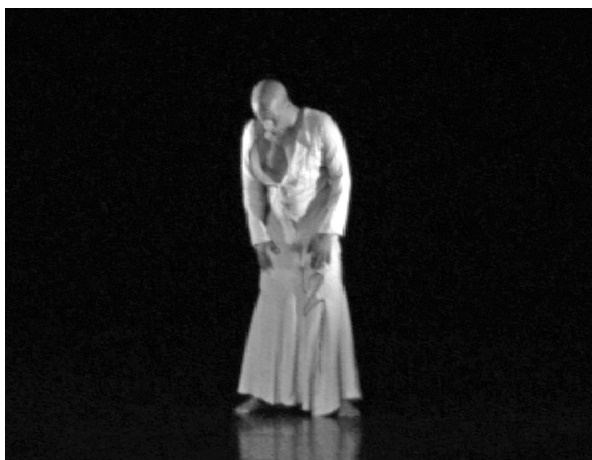


La chorégraphie finit avec cette danse de tournoiement, qui paraît très courte quand on la regarde, du fait de son dynamisme et de son entrain. Michel Raji nous communique son énergie et le plaisir qu'il a à danser. Le lien paraît évident entre cette danse de tournoiement et la danse soufie, où les danseurs tournant sur eux-mêmes symbolisent le mouvement des planètes et celui des âmes, leur main droite tournée vers le ciel et leur main gauche vers le sol. On retrouve encore ici le geste de pointer l'index vers le haut ou vers le bas. Michel Raji m'avait dit lors de notre entretien qui avait précédé la représentation qu'il souhaitait avec cette danse rendre hommage à

ses parents. Je vois de ce fait dans ce geste toute une symbolique : la terre est dans de nombreuses traditions associée à la mère et le ciel au père. C'est également à la terre que le corps des défunts retourne, et vers le ciel que leur âme voyage. En pointant avec son index le bas et le haut, il nous signifie clairement le lien qu'il essaye de créer entre ces deux espaces. Dans le dernier entretien que j'ai avec lui, il me dit d'ailleurs que la première danse (la danse du cercle) est liée à sa mère, que la seconde danse correspond au passage entre le Maroc et la France, à la traversée de la mer Méditerranée, la troisième danse (danse du souffle) est en relation avec son père, avec le souffle de son père, et que la dernière danse (la danse de tournoiement) réunit sa mère et son père, ses pieds et ses mains, sa respiration et son souffle. Cette union se fait au niveau du cœur (à plusieurs reprises, il place sa main contre son cœur). Il dit également que ce tournoiement, c'est aussi sa façon de devenir danseur. Il réunit ainsi en lui, dans sa manière de danser, ce qui lui vient de sa mère et de son père. Mais quand il danse, il ne pense pas à tout cela, il ne cherche pas à dire quelque chose, il est simplement dans la sensation, dans un état particulier qu'il associe plutôt à un état corporel : *« je travaille sur cette anatomie », « cet état de danse. Et je le mets en geste, en corps, dans l'espace », « je suis dans la sensation de ce qui se passe »*. Pour effectuer le tournoiement, il prend appui sur la musique et joue sur le rythme en passant d'un rythme ternaire à un rythme binaire. Il joue également avec les temps et les contre-temps. Tout ce travail rythmique est fait à partir de son souffle. Toute cette danse, comme les autres séquences, est improvisée à partir de son souffle, de sa respiration. Corporellement, il dit prendre appui avec ses pieds dans la terre (*« Mes pieds, c'est vraiment, c'est très important, mes pieds, parce que c'est eux qui me gèrent la pulsation »*), et avec ses mains dans l'air, et qu'ensuite son tronc danse entre ces deux espaces. Les gestes, qui correspondent à son propre vocabulaire, viennent spontanément *« de l'intérieur »* lorsqu'il improvise. Il est d'ailleurs très surpris du résultat produit en regardant avec moi la vidéo car il n'avait pas prévu ce qui allait se passer : *« pour te dire, tout ce que j'ai fait, c'était pas prévu. C'était pas ..., j'avais pas pensé obligatoirement à ça »*.

[Quand la lumière revient, il est debout, immobile, pas du tout essoufflé, la main droite sur le cœur. Il avance vers le public, s'agenouille et pose sa main gauche au sol, la tête baissée. Puis il se lève tout en effectuant avec son index gauche des petits cercles jusqu'à tendre son bras vers le haut. Quand il est entièrement debout, son index gauche pointé vers le haut, le regard

vers le ciel, il allonge son bras droit vers le bas et pointe son index droit vers le sol. Puis il salue en inclinant son buste et en posant ses mains sur ses cuisses. Il recule la main droite sur le cœur.]



Quand Michel Raji salue le public, il est encore dans la danse, mais pas dans le sens où le salut serait chorégraphié, mais dans le sens où il reste dans la même présence. Il ne se montre pas au public comme un danseur qui vient d'effectuer une danse, de jouer un rôle, mais comme un danseur qui est un être qui danse, même quand la musique s'est arrêtée et que la lumière est revenue. Le salut fait partie du rituel. Il le clôture également.

Michel Raji dit que la seule chose qu'il avait prévue, c'était le chemin qu'il allait suivre : *« je suis vraiment dans l'improvisation, c'est-à-dire dans l'instant. C'est vraiment être dans l'instant. Être danseur de l'instant et pas danseur de ... Ouais, être dans le présent, donc dans la présentation, pas dans la représentation »*. Mais je ressens que c'est bien plus qu'une simple improvisation qu'il nous a présentée, c'est aussi sa vie. En vingt minutes, il nous a montré toute sa vie, tout le chemin qu'il a parcouru pour devenir danseur. Un chemin qui va d'une culture à une autre, d'un continent à un autre, mais également qui réunit deux mondes, deux états : la terre et le ciel, le féminin et le masculin avec tous les attributs et qualités que l'on peut leur attribuer. Cependant, il ne nous raconte pas sa vie, il nous montre simplement qui il est, quel danseur il est dans cet espace-là, dans ce moment-là, un être en chemin.

CHAPITRE III

Une danse avec Cookie de Loïc Touzé

I – FONCTION PERSONNALITÉ : ENTRE-DEUX

J'ai le sentiment que Loïc Touzé, au travers de ses propos sur sa démarche artistique et sur sa conception de l'improvisation, se place dans un entre-deux. Dès qu'il affirme une chose, il y a aussi son contraire qui l'intéresse. Dès qu'il s'engage dans une direction, il souhaite aussi explorer la direction opposée. Cela me fait penser au symbole du yin et du yang dans le taoïsme où le principe féminin est le complément du principe masculin, où chacun des deux porte en lui le germe de l'autre, et où il existe une relation d'engendrement et de mutation de l'un en l'autre.

1) PENSER LE MONDE AUTREMENT

Loïc Touzé se positionne d'emblée comme appartenant à son époque, ouvert à celle-ci, intéressé par elle. Il se dit très heureux de vivre dans cette époque très riche artistiquement et de questionnements. Aujourd'hui il improvise moins et se dit plus intéressé par la composition que la composition spontanée. À une époque, il a été très attiré par ce mode d'expression, et a travaillé avec Steve Paxton, Lisa Nelson, Julyen Hamilton et Simone Forti. Quand je lui demande quels sont les artistes qui ont pu l'influencer ou de qui il se sent proche, il répond en énumérant un très grand nombre d'artistes chorégraphiques et en expliquant qu'il n'a pas de goût esthétique limité. Il distingue d'abord ceux qui ont pu le marquer dans le cadre de l'improvisation : ce sont les grandes figures de l'improvisation en danse qui sont venues ces dernières années à plusieurs reprises en France pour encadrer des stages et se produire sur scène – les quatre artistes que je viens de citer – et qui se consacrent entièrement à cette approche de la danse. Il dit que finalement dans ce cadre-là, ce sont Steve Paxton et Kazuo Ohno qui l'ont le plus influencé. Mais aujourd'hui, dans la mesure où il a fait le choix de construire des pièces, de faire danser d'autres danseurs, il se dit intéressé par des artistes qui sont également dans une approche

compositionnelle. Et là, il semble distinguer les artistes de sa génération (Vera Montero, Claudia Triozzi, Boris Charmatz, Xavier Leroy, Jérôme Bel, Alain Buffard⁶⁵³) des artistes appartenant à des générations précédentes (Merce Cunningham, Pina Bausch, William Forsythe, Dominique Bagouet, Trisha Brown, Vaslav Nijinski, Rudolf Noureev). Par contre la danse belge (Alain Platel, Wim Vandekeybus, Jan Fabre) ne l'attire pas du tout, car elle ne correspond pas à sa manière de concevoir la danse. C'est une danse qu'il ne trouve pas riche, qui représente le monde tel qu'il est, et qui culpabilise le spectateur : « *Plutôt que simplement d'être des chacals, ou des charognards, des charognards du monde. Je veux dire, non, je ne veux pas que l'on soit des char..., ça ne m'intéresse pas beaucoup* ». Pour lui le plateau n'est pas le lieu pour refléter le monde, le commenter, mais au contraire pour permettre de penser le monde différemment : « *je suis intéressé par des espaces qui proposent des formes poétiques, et des formes poétiques qui nous laissent à penser autrement le monde* ». Le plateau donne la possibilité de faire une expérience différente du monde, d'inventer de nouveaux gestes, de nouveaux espaces : « *j'aimerais communiquer une manière d'être euh, une sorte d'être subversif, d'être libre dans un espace* ». Il souhaite être libre, sans maître ni idéal vers lequel se tourner, mais il se sent également appartenir pleinement à un contexte, qui est celui de la danse française, au carrefour d'influences qui proviennent de la danse américaine, allemande et japonaise. De ce fait il reste ouvert à différentes approches esthétiques, le figuratif, l'expressif et l'abstraction.

2) FUIR LE CONNU

Pour définir l'improvisation, Loïc Touzé montre en quoi elle se différencie de la composition. L'improvisation, c'est de la composition spontanée, dans le moment présent. Composer, c'est construire un spectacle, travailler le sens, guider des idées, choisir une architecture de sens pour conduire l'imaginaire des spectateurs. Improviser serait la même chose, mais en moins prémédité. L'improvisation peut aussi correspondre à une marge d'aléatoire dans le cadre d'une pièce composée. Pour la pièce *Love*⁶⁵⁴ par exemple, qui est une œuvre très écrite, où il y a des contraintes très rigoureuses de langage, d'espace, de durée, de relations entre les danseurs, où de nombreux éléments sont donc définis, il existe aussi une part d'aléatoire. Les interprètes qui participent à cette pièce ont tous traversé les outils de l'improvisation, et c'est

⁶⁵³ Ces artistes, français pour la plupart, se connaissent très bien, appartiennent aux mêmes réseaux, et développent un travail chorégraphique pour lequel Céline Roux parle d'"attitude performative".

⁶⁵⁴ *Love* a été créé en octobre 2003 au festival "Mettre en scène", au Théâtre National de Bretagne à Rennes.

dans cette mesure qu'ils peuvent la danser. La partition de cette pièce est très précise, mais elle ne peut être dansé que dans un esprit d'improvisation.

Loïc Touzé différencie ensuite les formes d'improvisation que l'on retrouve dans les danses traditionnelles, notamment dans la danse indienne, où il y a une codification très précise qui est nécessaire au sens, de celles appartenant au courant de la danse américaine où il y a une plus grande liberté. Dans ce cadre là, être improvisateur est lié à un mode de vie, voire à l'engagement d'une vie. Cet engagement se situe à deux niveaux : celui d'une relation particulière au monde professionnel du spectacle et celui d'un rapport à la danse singulier.

Les artistes improvisateurs sont beaucoup plus libres par rapport à des chorégraphes qui dirigent des compagnies de danse, ils fonctionnent de manière plus indépendante et plus légère dans la mesure où ils n'ont pas à gérer la production d'un spectacle avec des danseurs : *« C'est aussi un mode d'être au, à cette vie professionnelle qui est assez intéressante, qui produit un peu moins d'attache aussi, un peu moins de... Même économiquement c'est un peu plus léger, parce que tu montes pas des grosses productions avec beaucoup de danseurs et tout ça. Donc tu n'es pas un chef d'entreprise, tu es aussi un artiste un peu léger comme ça, qui peut aller là ou là »*. Leur relation au mouvement et à la danse est également différente. Cela se traduit par le fait de privilégier un état de présence, un état de danse propre à l'improvisation (*« S'il n'y a pas d'état de danse, il n'y a pas d'improvisation »*), et par une manière de composer dans l'instant qui s'appuie sur des processus spécifiques à cette approche de la danse. Tout comme Michel Raji, Loïc Touzé insiste sur l'importance du moment présent (*« ça fonctionne vraiment dans le moment présent »*, *« construire sa vie autour de l'état présent de la danse »*), et sur l'idée de se préparer (*« improviser c'est se préparer à aller danser »*). Cette présence à l'instant est possible parce que le danseur est dans un "état de danse" spécifique, qui selon Loïc Touzé est un état multiple : *« c'est un état multiple quoi. C'est un état qui circule de manière très vif, très rapide entre un état émotionnel, affectif, conceptuel, physique, (...). C'est un état de danse »*. Cet état est également une attitude que l'improvisateur adopte pour créer dans le moment : attitude d'ouverture, de don, de lâcher prise, de non jugement, de non anticipation, de non contrôle. En Gestalt, c'est le vide fertile, cet espace qui autorise tous les possibles lorsque la personne abandonne ses jugements et ses pensées et reste ouverte à tout ce qui peut se présenter. En tant qu'improvisateur, il y a aussi des règles qu'il se donne : *« alors peut-être c'est ça qu'on va dire*

improviser – c'est-à-dire tout ce qui arrive et que j'identifie, je le fuis, je le quitte ». Fuir le connu, l'habitude, le convenu pour l'inconnu et la liberté. La relation à l'espace revient également de manière récurrente dans sa conception de ce qu'est l'improvisation. Ce n'est pas qu'un lieu physique, c'est surtout aussi une matière sensible que le danseur explore : « *L'idée en fait d'être ravi, d'être, de ravir l'espace autant qu'il nous ravisse* », « *cette capacité à rester dans un espace presque vibratoire, je dirais, et sensible* ».

3) UTILISER LES OUTILS DE L'IMPROVISATION POUR COMPOSER

Les années 95-2000 ont vu en France un regain d'intérêt pour l'improvisation telle qu'elle était pratiquée aux Etats-Unis à l'époque de La Judson Church et du Grand Union. Loïc Touzé, comme d'autres danseurs, ont suivi un temps ce mouvement, car sa nouveauté était attrayante et il ouvrait sur une autre compréhension de l'art. Se sentant bloqué par l'approche compositionnelle de la danse, il s'est senti attiré par ce mouvement. Il y avait un risque à prendre, intéressant en soi, d'aller sur scène en improvisant. Il y avait aussi le plaisir d'improviser à plusieurs : « *à plusieurs ce qui était joyeux, c'était en même temps de comprendre rapidement là où chacun se trouvait, qu'est-ce qu'il engage, où il travaille en fait quand il improvise. Et avec quoi il est en lien en fait quand il en train d'improviser* ». Mais ensuite, il s'est également senti limité avec l'improvisation, qui pouvait aussi devenir quelque chose de convenu, de fermé. Cela le rendait insatisfait vis-à-vis des questions du sens que peut avoir une œuvre, mais aussi vis-à-vis du récit et de l'écrit. Aujourd'hui, il ne se sent pas vraiment un improvisateur, et se sent plutôt attiré par l'écriture de pièces, par la composition et le fait de faire danser d'autres danseurs. Il ne fait donc plus en ce moment d'improvisation spectacle. Mais l'invitation que je lui ai faite de venir improviser lors du festival « *Trois petits tours et puis ...* » l'intéresse afin de voir où il en est par rapport à la question de l'improvisation. Il se réjouit également de partager la scène avec Cookie⁶⁵⁵, le musicien qui l'accompagne, et de s'y préparer.

Par contre, toute l'expérience qu'il a traversée en improvisant l'a enrichi pour composer. Dans ses pièces actuelles, l'improvisation intervient à différents niveaux. Tout d'abord chaque nouveau projet commence par un travail d'improvisation, où il utilise les outils de la composition instantanée. C'est aussi un moment qui permet de comprendre ce qu'est la question de

⁶⁵⁵ Henri-Bertrand Lesguillier, dit Cookie, est percussionniste.

l'improvisation pour chaque danseur qui s'engage à travailler avec lui. Ensuite, le fait d'improviser lui permet de faire évoluer son langage, de rendre possible le trajet de phrases nouvelles, de faire émerger des pistes à priori jugées inintéressantes, de s'adapter à des espaces nouveaux : « *Ce qui est sûr, c'est que des techniques d'improvisations que j'ai traversées, que j'ai approchées par différents improvisateurs, par des ateliers et des stages que j'ai fait, etc., ces techniques là, me permettent dans mon travail de création, en général, de faire évoluer mon langage. Et, donc, je ne travaille, je ne peux pas travailler à la composition sans passer par un temps de recherche qui utilise des outils de la composition instantanée* ». Ce temps réservé à l'improvisation favorise la mise en commun entre les danseurs d'un imaginaire, permet une mise en condition propice à l'invention. Enfin, dans chacune de ses pièces, l'improvisation y tient un rôle différent. Pour *Love*, les danseurs font la même chose, ils ont un corpus de signes précis, mais ils jouent avec les contraintes dans un esprit d'improvisation. Tandis que pour *Morceaux*⁶⁵⁶, il utilise les capacités d'improvisation des danseurs pour faire émerger des pistes, peut être inintéressantes à priori ("non valides"), pour justement les explorer et les rendre "valides" : « *c'est encore de la composition, mais qui est utilisée dans l'improvisation* ».

4) SE TRANSFORMER, DEVENIR AUTRE

L'improvisation qu'a souhaité présenter Loïc Touzé *Une danse avec Cookie* est clairement une improvisation danse et musique. Il connaît Cookie depuis dix ans et a souvent travaillé avec lui, soit pour des cours – ils enseignent ensemble la relation danse musique – soit pour des pièces⁶⁵⁷.

4a) ENTRE LAISSER FAIRE ET CASSER, ENTRE TENIR ET BAZARDER

Dès qu'il est invité à improviser, et même si l'échéance n'est pas toute proche, Loïc Touzé démarre le travail : « *je suis en chemin vers cette journée d'improvisation même s'il y a plein d'informations et d'autres choses importantes dans ma vie qui se passent* ». Et l'on retrouve tout comme avec Michel Raji, l'idée de se préparer : « *Ce qui est préalable à l'improvisation,*

⁶⁵⁶ *Morceaux* a été créé entre 2000 et 2001 en plusieurs étapes. Suite à la quatrième session de travail, il a été présenté au festival "Mettre en scène", au Théâtre National de Bretagne à Rennes, en novembre 2001.

⁶⁵⁷ Lors de la première présentation de *Morceaux* en septembre 2000, au Théâtre du Vieux Saint Étienne à Rennes, Cookie effectuait une improvisation à la batterie. Cette présentation clôturait la première étape de construction de la pièce.

c'est un état de préparation qui lui est très long ». La préparation est d'abord mentale (« *Je pense que pour moi improviser c'est une semaine de préparation. Et c'est pas une semaine de préparation physique, c'est une préparation, c'est mental quoi* »), et ensuite plus il se rapproche de la date, et plus la préparation devient physique (« *Et je me prépare physiquement. Plus ça se rapproche, plus mon état de préparation s'amplifie* »). Mais cette préparation physique ne semble pas liée à des exercices corporels, mais à un état ou une attitude qui l'habiterait ou qu'il adopterait, et qui aurait une incidence sur son état corporel : « *Et c'est un état de préparation vif, concentré, où les perceptions du corps se développent, où vraiment j'essaye d'être entier, de ne pas avoir peur, pouvoir même avoir une zone d'arrogance un peu ... Ce n'est pas tellement de l'arrogance mais c'est l'impression que je peux changer de corps en fait. Qu'il y a une zone de transformation possible* ».

Lorsque je demande à Loïc Touzé⁶⁵⁸ si lorsqu'il improvise, il part d'une construction en amont, et si une structure est posée préalablement comme on peut le voir avec certains improvisateurs, il répond que pour cette improvisation, il y a des choses qui sont connues de lui et de Cookie, qu'ils ont la possibilité de se fixer une structure, et qu'il ne contrôle pas tout. Ce qu'ils connaissent, c'est le lieu dans lequel ils vont danser, la scène du Triangle qui est un théâtre classique et qui suppose un rapport frontal au public, la durée de la pièce (vingt minutes), et les instruments dont ils se servent pour improviser, le corps pour le danseur et la batterie pour le musicien. Il connaît bien son corps, il sait ce qu'il peut faire avec, comme Cookie connaît bien la batterie avec laquelle il joue. Et ils se connaissent bien l'un l'autre : « *On se connaît par cœur. Je sais qu'il ne va pas se mettre à jouer de la flûte traversière, (...) je ne vais pas tout d'un coup me mettre sur la tête. C'est évident qu'il voit bien où je suis, quoi* ». Tous les deux ont également une bonne connaissance des relations que la danse entretient avec la musique dans le cadre d'une improvisation et des jeux possibles entre l'une et l'autre. Ce qui est aussi fixé est l'espace qu'ils occupent : « *Le plateau est vaste. Moi je suis seul à danser. Lui est fixe. Il ne bouge pas. Donc à priori celui qui va occuper le territoire, c'est plutôt moi. Lui, il va occuper l'espace sonore. Mais moi je vais occuper l'espace, le volume, euh, visuel.* » Dans le cadre de cette improvisation avec Cookie, ils peuvent se donner une structure ouverte avec certains éléments qui sont précisés : « *Ça peut être structuré. On peut s'être donné cinq évènements à traverser* ». Sans être sûr de ce

⁶⁵⁸ Interview du 9 mai 2006, la veille de son passage sur scène.

qu'il proposera à Cookie, il donne un exemple de structure : le musicien commence seul et donne une couleur musicale ; il rentre ensuite dans l'espace et traduit corporellement comme en écho ce qu'il a entendu ; puis, ils sont ensemble dans l'espace, mais restent chacun dans une rythmique autonome sans tenir compte de l'autre ; après ils peuvent être dans une relation danse musique fusionnelle ; enfin pour terminer ils peuvent s'intéresser de manière commune à l'espace, le volume de l'espace pour la danse et la matière de l'espace pour la musique. Quand il improvise avec d'autres danseurs, les structures qu'il met en place peuvent être plus simples et plus ouvertes. Quand il danse en solo, il peut venir sans avoir prévu une structure, et l'inventer au fur et à mesure. La structure peut donc être ce qui est posé là en premier, mais pas nécessairement : *« Il y a pas de, il y a rien qui n'est protagoniste. Ou alors, la structure à des moments »*. De toutes manières, il ne cherche pas à construire une danse, à la structurer. Selon lui, cela se fait naturellement quand on improvise. Il ne souhaite pas non plus tout contrôler, *« Il y a un nombre important de choses qui ne cessent de m'échapper. Et d'ailleurs ce qui m'intéresserait, ça serait de contrôler encore moins, et, de ne plus rien contrôler du tout »*, et l'idéal serait pour lui d'être dans un lâcher prise, dans une forme d'abandon, pour laisser place à du *« spontané »*.

En analysant les réponses que Loïc Touzé me donne sur sa manière d'improviser, je distingue trois niveaux d'explications qui permettent de comprendre ce qu'il semble prendre en compte : les matériaux et éléments avec lesquels il improvise, les moyens qu'il utilise pour construire sa danse, et le positionnement qu'il adopte ou l'état dans lequel il souhaite être au moment même de l'invention du mouvement. Il n'y a pas de hiérarchie entre ces trois niveaux, et c'est par souci de clarté que je les différencie. Tout d'abord, les matériaux qu'il utilise sont de différents ordres, *« le volume, l'espace, le regard des autres, le sol, son instrument, la qualité de sa danse »*, mais c'est aussi *« en terme d'imaginaire, en terme d'espace, en terme de mouvement, de motivation, de dynamique »*. Il a à sa disposition de nombreuses informations, qu'il a déjà traversées, qu'il connaît, qui viennent pour certaines de ce qui le constitue, mais il ne souhaite en privilégier aucune, car cela figerait selon lui l'improvisation : *« C'est peut être une sorte de mobilité permanente entre toutes ces informations, une fluidité, une capacité à ne jamais sédimenter quelque chose »*. Il se donne la possibilité de choisir tel ou tel élément selon les moments et de développer différentes relations avec celui-ci : *« dire : "Tiens, je vais mettre l'accent sur l'espace", et c'est ça, qui pendant quelques secondes, va être le plus important. "Tiens, je vais mettre l'accent sur une relation à la musique, ou sur ma relation de trahison à la*

*musique.” Comment je vais m’amuser à ne cesser de la trahir, à être non pas dans l’écoute mais à jouer d’une non écoute, voilà qui est tout aussi important que d’écouter. Comment je vais me fermer à la communication du public pour mieux l’instant d’après ouvrir entièrement tout ». Il ne veut rien privilégier, et laisser la place à tous les possibles. Ensuite pour composer sa danse, il ne cherche pas nécessairement à la structurer. Il tient compte de ce qu’il a fait avant, mais en même temps il aimerait en tenir moins compte. De même, s’il utilise des procédés de composition, il ne cherche pas à se focaliser dessus, car il ne souhaite pas être dans une activité chorégraphique. Il se méfie d’ailleurs de tout ce qui est de l’ordre des processus, des formes de composition récurrentes, liées à ce que l’on a appris, liées au langage. Au contraire, il souhaite détourner les processus, les déstructurer. Mais si une structure est définie, le passage d’une partie à une autre peut se faire à partir d’une écoute, de repères, d’indicateurs (occupation de l’espace, action spécifique, parole), qui eux-mêmes vont faire l’objet de l’improvisation. Enfin Loïc Touzé semble privilégier une attitude, un parti pris qui serait de plusieurs ordres. Il y aurait l’idée d’“écart” : se placer en dehors, à côté, à l’écart, dans l’évitement, dériver, changer sa place. Il y a aussi la notion de “cassure” : s’abîmer, se perdre, déstructurer les processus, être dans l’éclat, le fracas, l’interruption. Et pour terminer il y a l’idée d’“abandon” : ne pas contrôler, laisser faire, ne pas savoir, être dépassé. Il dit que son mode de composition se situe peut-être « *entre tenir et bazarder, un truc comme ça* ». Tout semble possible, une chose et son contraire, mais dès qu’une chose paraît trop évidente, il s’en écarte ou la détourne. Ce qui l’intéresse, c’est de laisser assez d’ouverture – il parle souvent d’espace – pour permettre de se transformer et devenir autre : « *laisser une sorte d’espace, d’ouverture permanente aux informations qui sont en train d’advenir, qui sont présentes et qui vont sans arrêt modifier mon état de présence et de gestes* » ; « *d’ouvrir, de manière à ce que ce soient pas des réactivités qui s’engagent, mais un espace de transformation plus organique que réactif* ».*

Dans une improvisation avec un musicien sur scène – ce qui est le cas ici – Loïc Touzé envisage celle-ci selon deux aspects : la nature des relations qu’il établit avec le musicien (Cookie), et ce sur quoi s’appuie cette relation. La base de celle-ci est le son : « *Ce qui est référent entre nous c’est les sons. C’est deux gestes qui s’intéressent aux sons qu’il produit* ». Ce qui les intéresse tous deux dans le son, ce sont les volumes, les rythmes, les textures, les dynamiques musicales. À partir de là, ils inventent un espace musical pour l’un, un espace corporel pour l’autre. La relation qu’ils entretiennent ensemble, est faite de confiance et de

compréhension : comprendre la sensibilité de l'autre, son imaginaire, être dans une relation d'empathie. Ensuite, ils ont développé ensemble des outils communs de composition, et là encore ils peuvent jouer sur différentes façons de se suivre, de s'écouter, d'être ensemble, ou non : « *On sait qu'on peut travailler, on sait qu'on peut être ensemble, on sait qu'on peut ne pas être ensemble. On sait que l'un peut suivre l'autre, ou l'autre peut suivre l'un. Enfin ça peut ... On sait qu'on peut chacun travailler à improviser avec autre chose qu'avec celui qui est présent, enfin qu'avec l'autre* ». On retrouve dans la relation à la musique, dans la manière de composer en prenant en compte l'élément sonore, le même parti pris qu'il y a avec les autres matériaux de l'improvisation, c'est-à-dire la possibilité d'être avec une chose ou non, d'aller dans un sens ou dans un autre sens, de pouvoir être dans l'écart, la cassure ou le laisser aller : « *C'est plutôt un état d'esprit à la trahison je dirais, avec Cookie, dans l'improvisation. C'est un jeu entre s'entendre et s'ignorer, et, mais, c'est ignorance qui intègre en fait. C'est un partage. C'est s'entendre, s'entendre et pouvoir être totalement en confiance de là où est l'autre.* »

4b) INVENTER UN GESTE INÉDIT

Avant qu'il ne découvre le travail de l'improvisation, le geste qu'il produisait en dansant était pour Loïc Touzé esthétique, virtuose, nuancé, ayant du sens, mais provenait toujours de la même zone d'émission : « *Ce n'était pas un geste qui m'arrivait. C'était un geste que je produisais tout le temps* ». Avec l'improvisation, il découvre que le geste est déjà présent dans l'espace (avec sa texture, son trajet, sa forme) et qu'il n'a qu'à être à son écoute (« *Il faut que je rende visibles les trajets qui sont déjà présents* »). On retrouve là encore l'idée de "changer de point de vue" ou de penser les choses différemment ; en l'occurrence passer d'une attitude où le danseur produit le mouvement à celle où il est dansé par celui-ci. Il ne cherche donc pas à élaborer un langage particulier, ou à partir d'un langage existant. Au contraire, il souhaite sortir des vieilles phrases usées, des phrases déjà proposées qui sont le résultat de la mémoire, des patterns qui produisent des mouvements connus, d'un déroulement rythmique habituel. Il aimerait inventer un geste inédit : « *Pour moi-même d'inventer un geste en fait, d'inventer un geste au-delà de celui qui m'a été inculqué, ou de celui que je sais, ou de celui qu'on veut que je fasse.* » Pour cela, il s'intéresse au comment du mouvement et non au quoi ; par exemple il ne veut pas se satisfaire de la forme produit par un trajet, mais comprendre ce qui a produit le trajet. Il s'intéresse à l'état de corps présent, le sien, avec ce qu'il a perdu comme habileté et ce qu'il a

gagné. Il s'intéresse à ce qui est inhabituel – phrases, gestes, rythmes –, mais dès que quelque chose semble se profiler, il s'en écarte, se retient, prend le chemin opposé : *« c'est des mouvements contraires qui s'engagent. Voilà, plutôt un aller vers et une retenue en même temps. Ce n'est pas non plus une contradiction, donc une lutte, mais ça se joue dans un désir de produire de la contradiction de mouvements »*.

Sa danse est marquée par son imaginaire : *« J'essaye de vraiment beaucoup partir avec l'imaginaire, et que le corps soit au service de l'imaginaire, donc le plus disponible possible à ce que je peux me proposer. »* L'imaginaire correspond pour lui à différentes choses. Cela peut être une sensation physique liée à une mémoire passée, qui la fait re-émerger : *« c'est la contraction de plusieurs sensations en même temps qui fait émerger pour moi-même des impressions, des images, des corps, ou des rythmes »*. Cela peut-être un imaginaire de “flux”, ou de qualités physiques, qui sont de l'ordre d'un rapport qualitatif à l'air, au sol. Ce sont aussi des “figures” qui le traversent, qui apparaissent et sur lesquelles il peut s'attarder ou non : *« Quelle type de figure ? Je sais pas. Ça peut être ..., un animal par exemple. Je peux être un cheval, absolument. Je peux être une jeune fille de douze ans. Je peux être, je peux être un bloc de granit. Je peux être, un champ de coquelicots. Et je peux être les quatre en même temps, le bloc de granit dans un champ de coquelicots avec un cheval et une jeune, une jeune fille de douze ans en même temps. »* Quand il danse, il ne cherche pas à mimer ces figures, ni à être dans un registre théâtral, mais à donner des “goûts” de celles-ci, par une qualité de mouvements qui serait liée par exemple à l'espace pour le champ de coquelicots, à la physicalité pour l'animal, à la densité pour la pierre, à l'humeur pour la jeune fille. Cela peut se traduire au niveau de la danse par un écart rythmique, un dialogue avec la musique, un « retrait physique », une « décharge physique », un effort, une jubilation, etc.

Quand il improvise, il dit être « hyper conscient », dans une conscience réactive, mais il ne voit pas tout, ne mesure pas tout. Sa pensée est mobile, il peut penser à son appui, à son état, au fait de penser trop ou pas assez, au fait de penser à projeter ou non. Mais plutôt que de penser avec son esprit, il essaye que ce soit son corps qui pense : *« J'essaye d'être plus un matériau disponible, qu'une pensée qui me mettrait plus dans la tête et dans la raison, ou dans le fait de raisonner, ou dans le fait de créer des limites avec la pensée. »* Il souhaite être ouvert, libre, détendu, confiant, afin de mieux être à l'écoute du public. Et il pense, que le public par son

regard, lui permet de s'offrir physiquement, musicalement. Ce qu'il fait et ce que le public projette se rencontrent dans cette zone particulière qu'est l'improvisation.

II – LE DÉPLOIEMENT DU SELF : ÊTRE SÉRIEUX ET FAIRE LE CLOWN

1) MES PREMIÈRES IMPRESSIONS

Si je devais caractériser d'emblée *Une danse avec Cookie*, je parlerais de théâtralisation et d'humour (ou de dérision). En effet, il y a tout d'abord pour moi un aspect théâtral dans cette proposition artistique, tout en précisant que cela vient plus de l'engagement de Loïc Touzé que de celui de Cookie, ce dernier restant tout au long de la pièce dans son rôle de musicien. Plusieurs partis pris ici, relèvent de ce que je pense être une forme de théâtralité. Loïc Touzé s'adresse directement au public, soit oralement en prenant un micro, soit par l'intermédiaire d'une danse qu'il offre d'une manière frontale. L'espace qu'il occupe la plupart du temps est l'espace de l'avant scène dans une adresse directe au public. Il joue plusieurs personnages (une personne qui agonise, une autre qui prie, un chien qui aboie, etc.) dans des petites scénettes assez lisibles. Il utilise plusieurs vêtements (une tenue quotidienne, décontractée, et une tenue plus habillée) qui renvoient nécessairement à des personnalités ou des contextes différents. Même si la danse ne raconte pas explicitement une histoire, on ne peut s'empêcher de voir un danseur qui joue, qui prend l'attitude ou se met dans la peau de différents personnages. Ensuite, il y a tout au long de l'improvisation, toujours de la part de Loïc Touzé, une forme de dérision, voire d'une moquerie. Le public ri d'ailleurs à plusieurs reprises. Cela est dû à la fois à une forme de jeu et de distanciation désinvolte, dans les mouvements qu'il fait et les postures qu'il prend. Mais il y a aussi comme une forme de caricature et d'exagération vis-à-vis de certaines références que l'on rencontre dans le milieu de la danse. Cependant, tout cela est fait avec une grande précision et maîtrise, et d'une manière très spontanée. Il passe d'une séquence à la suivante d'une façon simple, naturelle, progressive sans que l'on s'en aperçoive vraiment. Il a aussi la volonté d'être direct, de ne rien cacher, de ne pas être dans une forme d'artifice : par exemple, les pendrillons sont écartés de telle sorte que l'on voit entièrement la scène ainsi que les coulisses, les lumières sont en pleins feux et éclairent tout le plateau. Lorsque qu'il change de vêtements, il le fait à vue sur scène. Enfin, s'il se déplace d'un endroit à un autre du plateau, il marche d'une manière naturelle sans nécessairement faire des pas de danse.

Sa danse, très maîtrisée, est souvent faite en retenue. Les mouvements sont fluides, mais sont marqués par des pauses. J'ai l'impression qu'il prend son temps, comme pour mieux goûter ce qui est en train de se passer. À la fin de l'improvisation, alors que Cookie joue sur sa batterie un solo très rythmé et rapide, la danse s'engage également dans un rythme soutenu, mais cela ne dure qu'un temps très court, comme s'il y avait aussi une forme de retenue dans la durée. Cela semble correspondre à ce que j'ai dit dans la partie précédente, au fait que Loïc Touzé serait dans un entre-deux. Dès qu'une chose paraît s'amorcer, il y a tout d'abord un engagement dans celle-ci, puis très rapidement il l'abandonne pour aller ailleurs, ne souhaitant pas aller jusqu'au bout d'une direction trop évidente.

2) ANALYSE DE *UNE DANSE AVEC COOKIE*

La danse de Loïc Touzé est très riche, faite de petits gestes, de mouvements très variés, sur des rythmes qui changent continuellement. Il passe sans arrêt d'un état corporel à un autre, d'une qualité gestuelle à une autre. Il peut parfois être dans le mouvement pur, danser tout simplement en jouant avec la musique, et parfois devenir un personnage par une posture qu'il peut prendre. Il est donc assez difficile de décrire la danse car elle est multiple, diverse, foisonnante, changeante. De même, il est difficile de distinguer clairement des parties dans la chorégraphie avec des changements évidents d'espace, de musique, ou de registre de mouvements. Par contre, il me semble assez clair qu'il y a succession de séquences de durées inégales, et qui pourraient correspondre à autant de cycles de contact. Entre chaque séquence, on peut remarquer un temps d'attente ou d'écoute, parfois très succinct, qui peut correspondre à la phase de pré-contact, où une sensation, un désir se fait sentir. Le self fonctionne à ce moment selon le mode ça. Et très rapidement un choix est fait comme parler, danser, prendre une posture, aller se placer dans l'espace ; cela correspond alors à la phase de prise de contact. À l'intérieur de chaque séquence, on peut également observer des cycles de contact encore plus réduits : par exemple une forme est prise avec le corps, elle est maintenue quelques instants, et puis la forme est abandonnée et la danse s'oriente dans une autre direction. C'est sans doute cette multitude d'évènements qui se passent continuellement, se succèdent, se transforment, qui peuvent permettre de caractériser le style de la danse qui nous est présentée.

[Séquence 1 (1'40'') : Les rideaux s'ouvrent. Le plateau est complètement éclairé, les pendrillons sont écartés et l'on voit distinctement les coulisses, ainsi qu'un échafaudage placé au fond à jardin. Cookie est déjà sur scène et joue sur sa batterie, placée face au public, au milieu de la partie gauche du plateau (jardin), et plutôt vers l'arrière. Il produit différents sons et rythmes en frottant ses baguettes sur la peau des caisses et en percutant le bois des baguettes aussi bien sur les peaux que sur les bords des caisses.]



D'emblée, le cadre de l'improvisation est posé : l'espace scénique est dégagé, éclairé et Cookie est déjà en scène et joue sur sa batterie. Le titre *Une danse avec Cookie* indique clairement de quoi il retourne, et c'est d'ailleurs lui que l'on voit en premier. Les sons qu'il produit sont inhabituels et font penser à une musique expérimentale. Pour Loïc Touzé, ces choix sont très clairs : « ouvrir l'espace » et commencer avec Cookie pour que l'on entende le son avant de voir la danse : « donc je laisse juste ça comme une introduction, mais moi je vais arriver assez rapidement derrière ».

[Séquence 2 (1'55'') : Loïc Touzé entre en scène de manière assez décontractée. Il vient de la coulisse, du côté jardin et se dirige vers Cookie. Il tient à sa main gauche un sac de sport. Il est pieds nus, porte un pantalon bleu clair et un maillot orange à manches courtes. Il pose son sac près de la batterie, se penche en avant pour se saisir d'un micro, s'accroupi, et parle dans le micro en s'adressant au public. Il explique qu'on lui a demandé s'il y avait une structure quand il improvisait. Il dit qu'il n'y a pas vraiment de structure, mais qu'il aimerait faire une très belle danse, que ce soit très, très beau. Il dit ensuite qu'il est très content de retrouver Cookie qui faisait une tournée à Montréal, et qui est venu spécialement à Rennes pour ce moment. Il le

regarde et lui dit : « Thank you Cookie ! ». Il continue de s'adresser au public en disant qu'il avait aussi un dilemme vis-à-vis de son costume. Dansant beaucoup en chaussures, il dit perdre des qualités avec le sol, et il a donc décidé de prendre le costume où il est pieds nus dans un premier temps. Mais comme il trouve que les chaussures, c'est assez beau dans cet espace, il prendra dans un second temps le costume avec les chaussures. Il dit qu'il ne sait pas à quel moment ce sera le plus beau. Il remet ensuite le micro en place et se relève. Pendant tout ce temps, Cookie a continué à jouer sur sa batterie dans le même esprit que ce qu'il faisait au début.]



Loïc Touzé entre donc sur le plateau d'une manière très naturelle, quotidienne, et explique au micro ce qu'il va faire. Les mots sont parfois hésitants, comme cela peut l'être dans une conversation normale. Son ton et son propos, notamment quand il parle de faire une belle danse et quand il remercie Cookie, donnent déjà à penser que tout ne va peut-être pas être sérieux. Pour lui, chaque improvisation se fait en fonction d'un contexte. Il lui semblait important, dans la mesure où celle-ci avait lieu dans le cadre d'un festival universitaire et où le public était essentiellement constitué d'étudiants, d'expliquer comment il allait procéder, de proposer en quelque sorte une expérience pédagogique : *« d'emblée, ce que je nomme c'est le contexte, en fait, et qui est toujours très important pour moi quand j'improvise, c'est-à-dire dans quel contexte je suis, et, cette improvisation-là, elle est faite pour ce contexte-là. Une danse avec Cookie, c'est une danse qui s'adapte au contexte dans lequel il est. »* Ce premier moment de présentation de ce qu'il va faire, fait partie de ce qu'il a construit et préparé de l'improvisation. Il avait pensé à la forme que prendrait cette présentation, sans avoir répété au préalable. Tout

comme le fait de présenter Cookie revenant d'une tournée au Canada (ce qui est faux) correspond à son désir d'établir entre eux une relation faite de réalité et de fiction : « *C'est toujours un truc entre fiction et réalité, c'est-à-dire, pouvoir lui inventer un personnage* ». Quand il parle de ses deux costumes, c'est pour annoncer la structure de l'improvisation, qui pour lui comprendra distinctement deux parties : « *il va y avoir deux périodes : une période où je vais être habillé comme ça, une période où je vais être habillé autrement. Et ça pose deux actes presque* ». Quand il portera le costume, ce sera pour être dans quelque chose « *de plus en plus délirant* », pour rentrer « *dans une fiction plus grande* ». Tout ce qu'il dit à ce moment trouve sa forme au moment où il le dit, sans que cela ait été répété. Et ce qu'il dit souhaiter faire, il ne cherchera pas nécessairement à le faire : « *Je cherche pas du tout à réaliser ce que j'annonce. Je ne veux absolument pas être, je ne veux absolument pas être rigoureux de ce point de vue-là. Je veux être très, très libre.* » Il parle par exemple de la belle danse, le public l'entend et cela reste quelque part dans sa mémoire, dans son imaginaire. Il ne compte pas évidemment faire une belle danse : « *Je veux dire, je m'en fiche, quoi en fait. C'est vraiment, c'est une manière de dire : "C'est entre une blague et en même temps une ambition."* » Il donne des indications, et prend ensuite de la distance par rapport à celles-ci.

[Séquence 3 (4'50'') : *Il marche jusqu'à l'avant-scène, et se positionne face au public, Cookie est dans son dos. Il fait des gestes avec ses bras en les lançant vers le bas, prend une posture bras ouverts, prend une autre posture bras fléchis en avant, il enchaîne des mouvements avec tout son corps de manière désarticulée, avec des accents, des suspensions. Il fait tout cela en étant détendu, sans tension. Puis il retourne vers Cookie en marchant tout d'abord, puis en courant, et s'arrête à proximité de lui. Il semble l'écouter, attendre un signal. En effet, après un silence, Cookie reprend ses percussions et Loïc Touzé immédiatement effectue des mouvements plus dynamiques, fait des petits sauts, les bras ouverts, le dos rond. Ses appuis au sol sont écartés, fléchis, une jambe par moments en attitude. Puis il se repositionne debout, les bras légèrement écartés, tout en regardant Cookie et dans l'attente d'un nouveau signal. Et là, c'est lui qui reprend le mouvement, Cookie semblant le suivre. Il fait un petit tour sur place, des petits pas, un petit saut, tout en effectuant des gestes avec ses bras et ses mains, des mouvements de tête. La danse est fluide, avec des accents, des suspensions, parfois ample, parfois petite. Puis il se dirige vers l'avant-scène en accentuant la levée des genoux et en donnant des coups vers le haut avec ses bras fléchis et ses poings fermés. Arrivé à l'avant, il donne un grand coup de pied*

par terre, et alors que la musique s'est tue, il pose ses genoux au sol, puis sa main droite, et prend une attitude qu'il garde quelques instants : face au public, la main droite au sol, un genou au sol, le corps penché, le bras gauche levé, le regard vers sa main. Il relâche ensuite cette posture et se relève. Il est tout à l'avant scène, à jardin, proche de la coulisse et regarde le public, le visage détendu. Il lève légèrement ses bras sur les côtés. On entend un coup de cymbale, et il monte sur demi-pointes tout en levant ses bras. Tout en restant sur demi-pointes, il effectue des petits pas et joue avec ses bras, un peu avec son bassin, regarde alternativement ses mains, se fléchit avec les jambes écartées, sursaute et court dans la diagonale vers le fond à cour. Au milieu de la diagonale, il saute (un jeté, les jambes fléchies et les bras en l'air). Arrivé en bout de diagonale, il se retourne et continue de courir sur la même diagonale en sens inverse. Au milieu, il effectue à nouveau un jeté, beaucoup plus ample cette fois-ci. Il se retourne vers Cookie, marche vers lui, et reprend une course sur la diagonale en se dirigeant vers l'avant de la scène côté cour, tout en effectuant un jeté à mi-chemin. Cookie s'est à nouveau arrêté de jouer. Loïc Touzé s'immobilise à l'avant-scène, les jambes écartées et fléchies, les bras écartés et semi pliés. Il regarde ses genoux et joue avec eux en les rapprochant et en les écartant. Tout en gardant la même position, il joue avec ses côtes, il les pousse en avant puis les replace. Les mouvements sont assez petits. Puis il se tourne vers sa droite et avec ses mains effectue des gestes comme pour signifier à Cookie de lancer la musique. C'est ce qui se passe effectivement, la musique reprend de manière assez rythmée mais avec des interruptions. Loïc Touzé continue ses mouvements de bras, regarde de temps en temps Cookie. J'ai l'impression qu'il lui dit « Allez ! » comme pour l'encourager. Il piétine sur place, fait des gestes avec ses mains en direction de Cookie, prêt à s'élancer. Maintenant il est de profil par rapport au public, sur demi-pointes, les jambes semi fléchies, les bras pliés vers l'avant et bouge d'une manière très rapide ses mains. Il avance en direction du côté jardin, en effectuant des mouvements vifs et saccadés avec ses bras et ses mains. Il regarde où il va, tourne la tête de temps en temps. Il avance toujours de profil, toujours sur demi-pointes et jambes semi fléchies. Les mouvements sont de plus en plus rapides avec des arrêts brefs. Il joue avec ses bras, ses mains, sa tête, ses jambes, mais en avançant régulièrement. Il tourne très rapidement sur place, reste un petit instant face au public, puis reprend sa position de profil, sur demi-pointes, les bras en avant et les mains qui tremblent. Il reste sur place, ralentit ses mouvements, mais on perçoit quand même des petites trépidations au niveau des mains, puis des genoux, puis de la tête. Le mouvement a l'air de s'amplifier à nouveau

au niveau des épaules, puis d'un coup il arrête ce qu'il faisait et se retourne vers le public dans une position normale, les deux mains sur les hanches et le regarde fixement. La musique est devenue plus discrète, s'est ralentie, jusqu'à s'arrêter. Il reste immobile quelques instants, a un léger mouvement de tête, puis se repositionne face au public tout en baissant ses bras et en les écartant légèrement de son corps, et en ouvrant sa bouche. Il monte à peine sur ses demi-pointes, repose ses pieds, fléchit ses jambes en ouvrant ses genoux. Son dos se courbe, sa bouche est toujours ouverte ce qui donne l'image d'un personnage qui semblerait s'avachir ou s'écrouler sur lui-même. La musique reprend, et tout en gardant plus ou moins la position qu'il avait, Loïc Touzé revient dans le mouvement. Il recule en restant face au public, conserve une position voûtée et balance ses bras devant lui. Puis il avance lentement, en étant à nouveau sur demi-pointes, les jambes semi fléchies. Il effectue différents gestes avec ses mains en direction de sa bouche. Tout en rebondissant légèrement sur ses jambes, il ouvre sa bouche, tire sa langue. Il avance toujours, ses mains viennent à sa bouche et tombent vers le bas comme s'il voulait dire quelque chose. Puis la bouche toujours ouverte, la langue pendante, les bras tombants vers le bas, les mains ouvertes vers le public, il tombe sur ses genoux. Il s'assoit sur le côté en mimant une forme d'agonie. La musique accompagne de façon très percussive cette descente au sol. Il reste dans cette position, le corps plus ou moins recroquevillé, assis et en appui sur le coude, la bouche ouverte et les yeux exorbités. La musique s'arrête alors et on entend Loïc Touzé pousser des halètements. La musique reprend, et tout en restant dans cette posture, il tourne les yeux dans différentes directions alors qu'il a refermé sa bouche. La musique s'arrête à nouveau, et très lentement il prend une nouvelle posture. Tout en restant en appui sur son coude droit, son corps s'ouvre et s'allonge avec lenteur : il étend vers le haut son bras gauche et déplie sa jambe gauche, son regard suivant le mouvement de sa main. Puis il tourne la tête vers la droite et ouvre à nouveau sa bouche. Cookie reprend la musique. Loïc Touzé arrête sa posture, se relève et marche vers le fond pour aller à côté de Cookie.]



Ce moment de danse est relativement long (presque cinq minutes), intense et très varié. On assiste à un enchaînement de petites séquences, qui parfois sont plus “dansées” et parfois sont plus dans un registre “théâtral”, sans que la distinction entre les deux soit toujours nette. Le mouvement est par moments libre, s’orientant dans toutes les directions, avec des rythmes changeants, et à d’autres instants il devient contrôlé, se transformant en posture (c’est là que l’on peut entrevoir des personnages). Loïc Touzé semble passer sans arrêt d’une chose à une autre : du mouvement à une attitude, d’un rythme continu à un rythme saccadé, d’un dialogue avec Cookie à un dialogue avec le public, d’une attention à sa danse à l’écoute de ce qui se passe autour. Chaque proposition qu’il fait est assez courte, à l’exception du moment où il mime une agonie. On assiste donc à une multitude de petits événements qui pourraient correspondre à autant de cycles de contact. Loïc Touzé dit que durant cette séquence, il se présente : « *Je me présente, je pense que je fais rien d’autre que ça* ». Il montre là tout le registre dans lequel il va être au cours de l’improvisation, sans insister sur un élément en particulier. Ce qui se passe, il ne cherche pas à le développer : « *c’est-à-dire je m’intéresse à ne m’attacher à rien. Je suis rien, je ne privilégie rien en particulier. Juste, je regarde le potentiel* ». Le fait de descendre, de venir à l’avant-scène, à cette place proche du public, est pour lui très important, car cela marque le début de son improvisation et l’espace dans lequel il va danser : « *Faire le choix de cette place-là, c’est-à-dire je commence là.* » Le premier geste qui fait suite à la marche, avec lequel il rentre dans la danse, lui permet d’ouvrir l’espace (« *là, j’ouvre l’espace* »), d’évaluer le public et son attente. Cette première danse est comme une « *avant-danse* », un moment d’observation, un moment d’écoute, où il est en lien avec Cookie et en même temps où il cherche à s’échapper de ce lien-là. Dans cette danse, dès qu’un événement se fixe, se « *crystallise* », il s’en détourne et le quitte, ce qui

donne justement cette impression qu'il ne va pas au bout d'un mouvement, d'une énergie ou d'un rythme : *« tout ce qui arrive et que j'identifie, je le fuis, je le quitte. Dès que ça s'identifie, dès que ça se cristallise dans mon esprit, ou j'ai l'impression de reconnaître un matériau, une idée, un personnage, dès que l'image en fait se sédimente un peu, je la claq..., je l'éclate, comme une bulle, j'en change. »* Il danse en étant à l'écoute de ses sensations, de ses tensions, de ses blocages, du rythme ; il joue avec tout cela, sans se *« laisser complètement embarqué »*. Il dit que ce qu'il fait, c'est entre faire l'idiot et le jongleur. Il ne veut rien privilégier. S'il prolonge une image (comme celle où il semble agoniser), c'est parce qu'il la fait vivre jusqu'à ce qu'elle se sédimente dans sa tête, jusqu'à ce qu'elle meurt : *« Alors, parfois je l'arrête avant qu'elle meurt. Parfois je l'arrête juste au moment où elle meurt. Parfois je l'arrête après qu'elle soit morte. »* Ce n'est pas une question de durée, mais comment dans son imagination, l'image continue de vivre, comment à partir d'un état qui est présent, cela se transforme et évolue. Pour lui ce n'est pas un personnage qu'il essaye de jouer, mais ce sont *« des impressions qui se modifient, qui se modulent »*. Il reconnaît aussi volontiers qu'en jouant la mort ou le prince charmant, il fait *« le con »* et avait envie tout simplement de s'amuser. Après avoir vu la veille les chorégraphies des étudiants qu'il avait perçues comme étant dans l'ensemble très sérieuses, il souhaitait montrer que le plateau de danse pouvait aussi être désacralisé. Il aurait aimé leur dire : *« Mais attendez, mais éclatez les choses quoi ! Vous pouvez faire les cons ! Vous pouvez ouvrir, vous pouvez dénaturer »*. C'est pourquoi, avec cette improvisation, il a la volonté d'en faire un peu trop, de provoquer le public, de l'amener à réagir et à se poser des questions sur ce que doit être un spectacle de danse : *« Ah non, mais attends, mais c'est quoi ? Il danse, il danse pas ? Il improvise, il improvise pas ? On fait ça, mais c'est nul ! »*. Il a envie avec cette improvisation d'être insolent, permissif, idiot, grossier, voire vulgaire.

[Séquence 4 (50'') : Loïc Touzé s'agenouille à nouveau à côté de Cookie et reprend le micro pour s'adresser au public. Il dit que la mort, c'est généralement plus beau et que là il l'a raccourci. Il explique également que la mort est un moment d'émotion intense mais que cela dépend aussi de l'état de chacun. Ensuite il dit que quand il danse pieds nus, le rapport au sol est plus tribal. Pendant ce temps, Cookie joue debout à sa batterie.]



Loïc Touzé revient près de Cookie pour prendre le micro et commenter ce qu'il vient de réaliser. Il parle de ce qu'il a fait pour permettre un recul, mettre du lien entre ses différents actes, pour composer tout simplement : « *pouvoir passer de la mort au sol à pouvoir commenter la mort, ça créé de la lecture, ça créé de la composition, c'est vraiment pure composition* ». En parlant de ce qu'il vient de faire, il pense que cela permet au public d'avoir des clés pour comprendre, et en même temps de rester attentif. Il est intéressé par raconter une histoire, même si cela n'a « *ni queue ni tête* », car cela donne du sens. Ensuite, il parle des pieds, ce qui est une manière d'annoncer ce qu'il va faire. Mais aussi, parce qu'il souhaite orienter le regard du public : « *j'utilise la parole pour ça, pour changer le point de vue en fait. Et, et du coup ça me permet, je viens, ça m'intéresse qu'ils regardent mes pieds et qu'ils, du coup s'intéressent à comment ...* ». En alternant parole et danse, il désire créer de la rupture, parce que selon lui, si la danse n'était que dans une continuité, ou dans une forme d'accumulation, cela entraînerait de la lassitude, une sorte d'absence, aussi bien pour le public que pour lui. Car ce qui est important pour lui, c'est justement d'être présent à ce qu'il fait, et qu'une manière d'y arriver c'est de pouvoir revenir en arrière pour ensuite repartir : « *Le jeu de la composition, c'est ça hein. C'est "Stop", "Arrêt", "Retour", "Avancer", "Suravancer", "Ralentir", "S'arrêter" à nouveau, "Revenir", "Décaler".* » L'espace près de Cookie, où il a déposé son sac et où est le micro, est pour Loïc Touzé, un endroit crucial. Ce serait comme un endroit de repli, dans lequel il peut revenir, se poser, avant de repartir dans un nouveau cycle de contact. C'est un espace où il a un comportement plus quotidien, un endroit qui est en dehors de l'espace spectaculaire. Là, il n'est plus danseur, il n'est plus dans le spectacle, mais il peut prendre la parole, expliquer et commenter ce qu'il a fait, et être dans une relation directe et spontanée avec le public. Ensuite,

quand il va s'avancer sur le plateau, il rentre dans l'espace de la danse. À ce moment, ce n'est plus une personne ordinaire qui est présente devant nous, mais un danseur, même lorsqu'il marche de la manière la plus naturelle qui soit.

[Séquence 5 (1') : Loïc Touzé se lève et marche vers l'avant-scène. Il s'arrête face au public. Immédiatement, il déplace un peu son pied gauche au sol et le replace. Il déplace son pied droit, puis à nouveau son pied gauche. Il joue avec ses deux pieds en les déplaçant l'un après l'autre, sans aucun ordre. En même temps, ses mains accompagnent le mouvement des pieds. Puis avec les orteils de son pied gauche, il prend contact avec le sol en l'effleurant. Il poursuit ce jeu avec le sol en glissant sur celui-ci le bord extérieur de son pied gauche. Il est en appui sur sa jambe droite et permet ainsi à son pied gauche de dessiner de grands cercles au sol. Les bras se lèvent sur les côtés au fur et à mesure pour accompagner le mouvement de sa jambe. La musique accompagne cette danse des pieds qui se fait de façon fluide et légère. La jambe gauche glisse maintenant en arrière après avoir fait un grand cercle. Les mouvements s'enchaînent avec aisance. La jambe droite sert de point fixe à partir duquel le tronc et la jambe gauche peuvent se déplacer dans l'espace. La jambe gauche s'allonge ensuite en arrière de la jambe droite, et Loïc Touzé effectue des mouvements circulaires avec ses bras. Il ralentit ses mouvements, regarde son pied gauche, se replace en appui sur ses deux pieds et regarde un bref instant le public. Il se retourne et va en marchant vers son sac, posé sur le côté droit de la batterie.]



On pourrait appeler cette séquence *Une danse avec les pieds*. Le fait qu'il ait parlé précédemment du rapport au sol quand il danse pieds nus lui a sans doute donné l'envie de

commencer un travail avec ses pieds. Au départ, il démarre donc simplement avec un déplacement de ses pieds au sol : prendre contact avec le sol, changer d'appui, sentir le poids. Puis cela se transforme avec un mouvement du pied gauche qui glisse au sol, qui l'effleure, qui le caresse. Au fur et à mesure, le mouvement se propage à tout son corps, prend de l'ampleur, s'accélère. Il finit cette danse en regardant son pied, comme pour revenir à ce qui était le point de départ de cette proposition. Cela correspond au post-contact, à la phase de retrait qui permet d'assimiler ce qui vient d'être fait. Puis il regarde le public, moment d'arrêt, de vide, d'écoute, et il décide de passer à autre chose.

[Séquence 6 (1'50'') : Loïc Touzé se place un peu en arrière de la batterie et s'oriente face au public. Il enlève son pantalon bleu et enfle à la place un pantalon blanc. Il regarde de temps en temps le public et a un léger sourire. Il met ensuite à ses pieds des chaussettes blanches et une paire de chaussures, également blanches qu'il lace. Il enlève son maillot orange, passe une chemise blanche, et la boutonne. Tout en s'avançant vers l'avant scène – toujours vers le même endroit, en avant de Cookie – il boutonne les manches de sa chemise. Pendant tout ce temps où il s'est habillé, Cookie a continué de jouer sur sa batterie. À un moment, il enregistre une séquence de rythmes sur un appareil enregistreur et diffuse ensuite sa boucle tout en continuant de jouer. À d'autres moments, on entend seulement le rythme enregistré diffusé par les hauts parleurs, tandis qu'il ne joue plus et reste assis immobile derrière sa batterie.]



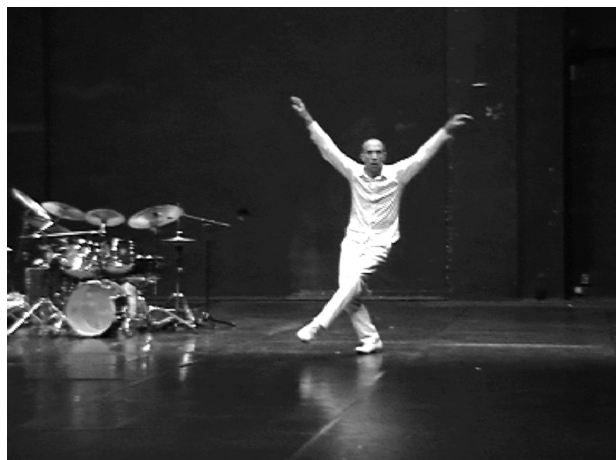
Loïc Touzé revient à côté de Cookie dans cet espace neutre, que j'ai qualifié de quotidien, où il se change. Il passe le costume blanc, son costume de scène, à la vue du public. Pour lui, se changer est une activité chorégraphique comme une autre, et correspond à son idée de ne rien

vouloir cacher, qu'il n'y ai pas d'illusion dans ce qu'il montre : « *Ce qui m'intéresse, c'est qu'il y a pas de "off". Je veux dire, on met, on ne se met pas en coulisse pour se changer* »⁶⁵⁹.

[Séquence 7 (1'35'') : *Alors que Loïc Touzé s'avance, Cookie a arrêté la boucle qu'il avait enregistrée et joue à nouveau sur sa batterie. Arrivé à l'avant-scène, Loïc Touzé fait quelques mouvements avec ses bras, fait un pas, tourne sur lui-même. Ses mouvements sont continus, fluides, beaucoup dans l'arrondi. Tout son corps est engagé dans la danse, mais chaque partie du corps ne va pas nécessairement dans la même direction. Ce sont plutôt des mouvements désarticulés, contrôlés, de peu d'amplitude. En appui sur sa jambe droite, relativement fléchie, il reprend les mouvements qu'il faisait précédemment avec sa jambe gauche : en l'air, il la plie, la déplie, lui fait faire des cercles. Les bras, et la tête suivent les mouvements en faisant eux aussi des cercles, des petits gestes. Tout en se dirigeant vers le fond côté cour, il tourne sur lui-même avec les bras ouverts. En restant très fléchi sur ses deux jambes, il pivote lentement sur lui-même, les bras sont pliés sur les côtés et bougent légèrement. Maintenant il se dirige un peu plus rapidement vers le côté cour tout en continuant à faire des petits pas, à tourner sur lui-même. Il avance fléchi, rebondit parfois, donne des petits coups de pied en l'air, les bras tourne autour et au-dessus de sa tête, ses mains font des petits gestes. Il regarde en bas, sur les côtés, devant. C'est une danse tout en continuité, qui se déplace sur une diagonale, mais avec de nombreuses choses qui se passent en même temps. Alors qu'il arrive au terme de son déplacement vers le côté cour, on voit Cookie qui se lève et quitte le plateau vers le côté jardin, mais on entend toujours le son de la batterie. C'est la boucle rythmique qu'il avait enregistré qui est diffusée par les hauts parleurs. Loïc Touzé continue sa danse sur le même rythme, mais en revenant maintenant dans le sens opposé. La danse est toujours faite de petits déplacements très fléchis, avec des tours assez lents, les bras qui vont dans différentes directions, qui se fléchissent, qui s'allongent, qui tournent. C'est un ensemble de petits mouvements qui sont faits avec les mains, les bras, les pieds, la tête. Maintenant il marque un arrêt face au public, les jambes fléchies, les bras en l'air, les paumes de mains tournées vers l'avant, mais le corps reste en mouvement avec un petit balancé d'un appui sur l'autre, avec la tête qui suit le mouvement. Puis il reprend son déplacement sur la diagonale, en direction de l'avant-scène côté jardin, en*

⁶⁵⁹ Se changer sur scène est quelque chose d'assez habituel dans la danse contemporaine, où dans nombre de spectacles le chorégraphe volontairement choisit de montrer l'envers du décor, et de ne pas cacher les artifices de la représentation. On note dans ces choix artistiques l'influence de la danse post-moderne américaine des années 70 et de la notion de tâches.

étant toujours très fléchi, en faisant des petits gestes, en tournant sur lui-même. Parfois il marque une petite pause, puis continue son déplacement. Il effectue des petits sursauts, semble attraper quelque chose avec ses mains, se referme pour ensuite s'étirer. Il semble passer sans arrêt d'un état à un autre, le mouvement circulant entre les différentes parties de son corps, le regard suivant une fois ce que fait la main, une autre fois quelque chose qui pourrait être au-dessus de lui. La danse s'accélère, les mouvements sont plus accentués, et il s'arrête un instant en équilibre sur sa jambe droite, la jambe gauche levée sur le côté, le corps penché en avant, les bras ouverts devant avec les poings fermés. Il ouvre ses mains et reprend sa danse en se déplaçant à nouveau vers le côté cour. Il balance ses bras autour de lui, leur fait faire des cercles, et tourne sur lui-même. Il s'arrête de profil orienté vers le côté jardin, très fléchi, les bras sur les côtés. Puis il lance ses bras vers l'avant et saute en arrière de manière très vive. Il se réceptionne en étant très fléchi, le corps courbé en avant. Il effectue de la sorte deux nouveaux sauts, quasi identiques au premier : saut à pieds joints vers l'arrière, bassin poussé en arrière, bras lancés en avant. Il s'arrête un bref instant sur ses deux jambes tout en gesticulant avec ses bras, et marche d'un pas déterminé vers le côté jardin en direction du fond. Au moment où il passe devant la batterie, Cookie rentre sur scène et se dirige vers son instrument. Il s'est changé et porte lui aussi une chemise blanche (il a gardé son pantalon noir). Il se place debout derrière sa batterie, arrête le son de la boucle rythmique qui était diffusée, tandis que Loïc Touzé se positionne debout immobile, les mains sur les hanches et regarde le public. Il reste un instant dans cette immobilité.]



On retrouve ici, le même style de danse que dans la troisième séquence, mais avec une qualité plus fluide et plus dynamique. Il y a toujours des petits arrêts et de nombreux changements de rythmes. Le mouvement circule dans tout le corps, se transforme et joue avec la musique. Comme précédemment on voit un foisonnement de mouvements, des gestes qui s'amorcent, et qui s'arrêtent ou se modifient pour laisser la place à une autre impulsion. Ce sont autant de petits cycles de contact, qui pour certains ne durent pas plus de dix secondes, autant de petites histoires que raconte Loïc Touzé au travers de sa danse. Je pourrais même dire, au travers de ses danses, tant les formes qui se succèdent, les registres gestuels qui sont présents pourraient relever de styles très différents. Pour Loïc Touzé, la qualité de sa danse et ses sensations sont transformées par le fait qu'il change de costume et qu'il mette des chaussures : « *C'est plus du tout la même qualité de danse, tu vois. J'ai fait quoi ? J'ai juste mis des chaussures, changé de costume* ». Cela modifie son imaginaire, il se voit « *en clown imaginaire et en prise avec Fred Astaire* ». La relation au sol devient différente et entraîne une danse plus glissée, moins percussive. Quand il aperçoit Cookie qui revient habillé avec une chemise blanche – ils avaient prévus initialement qu'ils changeraient l'un et l'autre d'habit – cela lui donne l'impression qu'ils sont les Blues Brothers. Il semble donc que son imaginaire soit très présent durant cette improvisation. D'ailleurs, en tant que spectateur, la danse qu'il me donne à voir est très suggestive en termes d'images, du fait des costumes, du fait des poses qu'il prend, ou des petits gestes qui sont pour certains très significatifs.

[Séquence 8 (4'30'') : *En même temps, Cookie s'assoit sur le siège placé derrière sa batterie et Loïc Touzé s'avance vers l'avant-scène. Celui-ci s'agenouille et prend la posture d'une personne qui prie, les mains jointes. Il reste dans cette position une vingtaine de secondes. La musique a repris de façon assez feutrée. Puis il se lève et prend une nouvelle posture : debout, face au public, les jambes écartées, la jambe droite fléchie et la jambe gauche allongée, un bras en position arrondie devant et un bras ouvert sur le côté. Chaque position qu'il prend peut être évocatrice d'un personnage ou d'une attitude caractéristique, que le spectateur peut interpréter à sa manière. Dans cette dernière attitude, j'y vois la référence à une position que pourrait prendre un danseur classique. Il abandonne ensuite la forme qu'il venait d'adopter et marche vers le centre de la scène. Là, il prend une nouvelle attitude ; elle me fait penser à un danseur de flamenco refermé sur lui-même et complètement bloqué. Son corps est tout en tension, le buste bien droit. Il garde un petit instant cette posture, puis son corps s'allonge, le bras droit s'étire*

vers le haut tandis qu'il monte sur demi-pointes. Puis il donne un coup en avant avec son bras et réagit à ce coup par un petit saut. Il enchaîne en plaçant ses jambes en fente dans une position très ouverte, et donne un coup de talon dans le sol en y mettant tout le poids de son corps. Il va donner successivement de cette manière trois autres coups de talons, tout son corps accompagnant ce mouvement dans une grande tension. J'imagine un danseur classique complètement coincé essayant de placer ses jambes dans une position en dehors extrême. Puis tout d'un coup, son buste se relâche, et il prend avec le haut de son corps une attitude ouverte, le regard haut, les bras qui se déploient, à la manière, encore, du danseur classique, mais avec cette fois-ci un maintien plus fier. Et il lâche cette posture, ce personnage, pour marcher et reprendre le style de danse qu'il avait dans la séquence précédente : danse vive avec petits sauts, tours sur lui-même, petits pas, bras qui se placent en l'air ou sur les côtés, changement de directions rapides. Il se déplace ainsi en passant devant Cookie et rejoint l'échafaudage qui est placé tout au fond du côté jardin. Il s'agrippe à celui-ci, commence à y grimper, et se relâche tel un personnage sans aucune consistance. Puis il grimpe de la façon la plus normale. Arrivé à mi-hauteur, en se retenant avec la main droite et en prenant appui avec le pied droit, il lâche sa main gauche et se tourne face au public. Il ouvre son bras gauche, puis se penche en arrière avec la jambe gauche placée dans une petite attitude : cette position renvoie de façon assez explicite aux images des danseuses grecques que l'on peut voir sur les vases antiques. Cela déclenche des rires dans la salle parmi le public. Il reste ainsi un court instant, puis se remet à descendre l'échafaudage par à-coups. Il arrive au sol à genoux, marque un temps d'arrêt, puis se met à quatre pattes. Il avance ensuite de cette façon vers Cookie, assez lentement, de manière saccadée. On le voit disparaître derrière Cookie, alors que celui-ci joue maintenant sur sa batterie dans un style rythmé et assez vif. Tout d'un coup, Loïc Touzé se met à aboyer, ce qui provoque à nouveau des rires parmi le public. Cookie lui répond en jouant de la batterie, et en aboyant également. Loïc Touzé continue d'aboyer et se déplace vers la gauche de Cookie. Il glisse au sol avec lui une petite cymbale, ce qui peut faire penser à la gamelle d'un chien. Il se lève et s'élanche en avant de la scène dans une danse légère, rythmée comme il l'a déjà fait à plusieurs reprises : petits pas, tours sur lui-même, gestes des bras et des mains. On pourrait l'imaginer à cet instant comme un danseur de claquettes, jouant avec ses jambes, avec ses mains, avec différents rythmes. Dans la vitesse de la danse, il prend à un moment une posture avec les poings fermés comme s'il mimait un boxeur. Il rebondit dans cette position sur place, puis

s'oriente vers le public. Lentement il prend maintenant l'attitude d'une personne en position de se bagarrer, les jambes fléchies et écartées, le poing gauche armé en arrière, son bras droit et sa main droite allongés devant. Il est immobile, regarde fixement le public, et fait un léger mouvement avec sa main droite comme pour dire « Allez viens, je t'attends ! », ce qui déclenche à nouveau quelques rires. Puis il lâche ses bras et repart dans une danse assez vive : il fait quelques mouvements avec ceux-ci, pivote sur lui-même en suspendant le tour, vient se placer rapidement au milieu et en avant de la scène avec les bras ouverts, puis effectue comme des saluts en s'inclinant à plusieurs reprises avec les bras écartés. Il recule un peu, fait un tour sur lui-même, et court à petite allure les bras écartés vers le fond du côté cour. Il s'adosse au mur face au public, les bras en l'air, puis vient se placer lentement contre un petit décroché que fait le mur. Il reste quelques instants debout immobile, le visage contre le mur, les mains reposant sur le mur. Cookie s'est arrêté de jouer de la musique.]



Si je devais donner un titre à cette partie, je l'appellerais *la séquence des postures* ou *la série de personnages*. Chaque spectateur est bien sûr libre d'interpréter à sa façon les attitudes que prend Loïc Touzé et d'y voir ou non différents rôles qu'il jouerait. En ce qui me concerne j'entrevois durant ces quatre minutes et demie de danse une succession de personnages : un individu qui prie, le danseur classique, le danseur de flamenco, à nouveau le danseur classique, la danseuse grecque, le chien, le danseur de claquettes, le boxeur, le bagarreur, encore le danseur classique mais effectuant des saluts, et enfin une personne dans une attitude introvertie. On voit donc se succéder de manière assez lisible des petits moments où Loïc Touzé prend l'attitude d'un personnage, qui lui-même peut changer de qualité (le danseur de flamenco coincé adopte ensuite

une forme beaucoup plus ouverte), qui peut aussi se transformer en un nouveau protagoniste ou laisser la place à un pur moment de danse dans le style que l'on a déjà pu observer. Je remarque encore la facilité qu'a Loïc Touzé de passer d'un état à un autre, à transformer, à repartir, à diversifier son langage chorégraphique. Mais comme précédemment, le déroulement des actions ne se fait pas de manière linéaire et progressive, dans le sens où régulièrement, dès qu'une proposition s'amorce, elle est interrompue. Consciemment, dès qu'une forme apparaît comme trop évidente, Loïc Touzé l'arrête. On pourrait donc dire que volontairement il interrompt les Gestalts qu'il produit, avant même qu'elles ne prennent toute leur ampleur. Cela correspond clairement aux intentions qu'il s'était données pour cette improvisation : « *Mais je m'étais dit ça : "Que des débuts !" (...)* *Que des débuts, de quelque chose. Ouais. Que des débuts ! Je produis que des débuts, des images.* » Ne jamais aller au bout de ce qu'il fait pour ne pas répondre à une demande trop évidente du public, qui s'attendrait à voir se développer un propos de manière logique et progressive. Il y a une image qui revient de manière récurrente, celle du danseur classique, comme s'il avait un grief à régler⁶⁶⁰ ou à formuler vis-à-vis de ce style de danse : « *Surpris avec le ballet classique quand même, il y a quelque chose qui m'intéresse avec ça* ». Pour lui, ce ne sont pas des personnages qu'il joue, mais des états de corps qu'il traverse : « *Ce n'est pas un personnage, c'est un état de corps qui me donne de l'imagination et qui me fait, qui me permet de bouger.* » Quand il fait le chien par exemple, c'est pour répondre aux sons que produit Cookie et rentrer dans son rythme et sa musique. Quand il grimpe à la tour, il l'utilise comme un outil chorégraphique, comme n'importe quel autre matériau qu'il sait avoir à sa disposition, qui est potentiellement là, et qu'il peut ou non s'approprier. Son improvisation se construit avec tout ce qui est présent, la musique que joue Cookie, son propre imaginaire, le sol, l'espace, le mouvement, les objets (la cymbale-gamelle, la tour). Il ne veut pas se limiter.

[*Séquence 9 (35'') : C'est le silence, et Loïc Touzé s'avance droit devant lui vers le public. Tout en marchant il regarde Cookie et lui dit « Vas y Cookie, un peu, un peu de musique ! ». Il accompagne sa parole d'un geste des mains pour l'encourager. Il s'avance jusqu'à l'avant-scène, montre Cookie avec sa main et dit « Cookie ! » comme pour le présenter au public. Ce dernier répond avec des applaudissements assez nourris. Loïc Touzé est maintenant tout devant, presque dans la coulisse. Il se replace un peu sur la scène, son bras droit*

⁶⁶⁰ Loïc Touzé a eu une formation en danse classique à l'Opéra de Paris, avant de s'orienter vers la danse contemporaine.

toujours tendu vers Cookie comme pour l'encourager, et lui dit « Come on ! ». Avec sa main, il bat le rythme, Cookie commence à jouer. Il regarde le public, regarde Cookie, lui dit « oui, change de baguette ! ».]



Ici, Loïc Touzé rentre un peu plus dans le côté dérision et adopte maintenant le rôle de “l’animateur-présentateur”. Il joue avec le public en le sollicitant pour qu’il applaudisse Cookie. C’est lui qui mène le jeu et qui dirige l’improvisation, même s’il essaye de mettre Cookie en avant.

[Séquence 10 (1’55’’) : Cookie joue un solo de batterie. Il est seul sur scène. Pendant ce temps Loïc Touzé est allé s’asseoir dans le public et fait le spectateur. Quand le solo devient très rythmé et rapide, Loïc Touzé, assis sur son siège danse sur place comme peut le faire un spectateur lors d’un concert de rock.]



Alors que cette séquence est celle de Cookie puisque Loïc Touzé a quitté la scène, ce dernier reste néanmoins présent en adossant maintenant l'habit du "spectateur excité". Il souhaitait que Cookie puisse avoir l'espace pour lui tout seul, que l'attention du public soit entièrement tournée un moment sur le musicien, mais en même temps il continue à être dans son personnage de fiction : *« je me dis : "Je peux pas devenir spectateur, parce que sinon je vais me plomber, je vais me plomber, je vais plus réussir à retourner." Donc du coup, je suis resté dans cette espèce de, d'état ... Et puis après je me laisse embarquer et je, je m'amuse avec ça quoi. »*

[Séquence 11 (1'45'') : Alors que Cookie continue son solo, Loïc Touzé revient sur scène du côté cour. Il danse d'une façon très énergique : de profil, il saute à pieds joints en glissant vers l'avant. Il s'aide pour cela de ses bras, qu'il tend en avant et tire en arrière, tout en tournant alternativement le buste à droite et à gauche sur chaque glissade. Il traverse ainsi toute la scène du côté cour au côté jardin. Arrivé au bout, il recule en sautillant et en faisant des cercles très rapides avec ses bras. Dans le même style, il tourne sur lui-même très rapidement. Puis de manière moins énergique, il recule vers Cookie, en sursautant sur sa jambe droite, le corps penché en avant. Il s'arrête sur place dans la même position, et rebondit légèrement sur ses jambes comme pour marquer le rythme de la musique. Il se redresse et avance avec des petits pas, les bras sur les côtés tout en continuant de marquer la pulsation avec son corps. Arrivé à l'avant-scène, il tourne sur lui-même lentement, les bras sur les côtés. Il regarde Cookie en conservant la pulsation rythmique, et lui fait avec sa main gauche des signes qui pourraient signifier de continuer sur ce rythme. Puis il marche vers lui tout en continuant le même mouvement de mains, mais maintenant avec la main droite. Arrivé à côté de Cookie, il se penche en avant et parle au micro. On n'entend pas trop bien ce qu'il dit car la musique est assez forte. Il avance à l'avant-scène et tout en regardant le public et Cookie, dit : *« On termine »*. Il fait des grands signes à Cookie – qui joue toujours une musique très rythmée – et se lance dans une danse très énergique où l'on reconnaît encore le style qu'il a pu à plusieurs reprises développer : tours, petits sauts, mouvements de bras et de jambes, danse qui part un peu dans tous les sens mais qui reste néanmoins précise. À un moment, il fait un mouvement où son buste part en arrière avec la tête en extension et en ouvrant ses bras, mouvement qu'il reprend une seconde et une troisième fois, puis repart à nouveau dans des tours, des sautilllements. Puis il s'avance en marchant tout en gardant le rythme de la danse dans ses pas. Arrivé à l'avant-scène, le regard tourné vers le public, il fait des signes à Cookie avec ses mains comme s'il indiquait des comptes

« 1 ! 2 ! 3 ! ». Cookie ne semblant pas réagir, il se retourne vers lui comme pour lui dire « bon, on recommence », et refait à nouveau avec ses bras des grands signes « 1 ! 2 ! 3 ! ». Sur le « 3 », il finit immobile face au public, le bras droit en l'air, tandis qu'en même temps Cookie donne un dernier coup de batterie. La musique s'arrête et on entend la cymbale qui résonne. Loïc Touzé lâche sa posture, bras en l'air, et le public applaudit.]



Loïc Touzé remonte sur scène au bout d'à peine deux minutes. Il me dit qu'il aurait aimé laisser Cookie beaucoup plus longtemps tout seul, mais sachant que l'improvisation ne devait pas durer plus de vingt-cinq minutes, il revient afin de rester dans les temps. Il a une très bonne connaissance des durées : « *C'est, c'est des valeurs avec lesquelles je travaille depuis trente ans* ». Il pense qu'à ce moment, l'improvisation a dû durer vingt-deux, vingt-trois minutes. Cette séquence fait office de final. La danse et la musique restent dans le même style et la même couleur que le reste de l'improvisation, si ce n'est qu'elles sont plus dynamiques. Elles augmentent en énergie pour finir ensemble sur un dernier mouvement et un dernier coup de cymbale à la manière d'un concert de rock. Loïc Touzé avait prévu qu'ils finissent ainsi ensemble, mais alors qu'il indique à Cookie avec ses mains le signal pour finir, ce dernier ne le voit pas. Il est alors obligé de s'y reprendre une seconde fois, ce qui donne un côté plus naturel et moins préparé. L'énergie qu'il développe dans cette dernière danse ne lui est plus habituelle aujourd'hui : « *ces derniers temps j'aurai plutôt lissé, j'aurai plutôt été dans un rapport un peu lisse à la danse* ». Mais cela lui plaisait de voir de l'effort, d'aller dans des zones d'excès, de « *sauter, pousser* », ne pas être seulement dans l'économie.

[Séquence 12 (1') : Loïc Touzé ouvre ses bras et se penche légèrement en avant en regardant le public qui applaudit. Il marche vers Cookie, et d'un grand mouvement avec ses deux bras, il montre son partenaire au public qui continue d'applaudir. Cookie se lève, et Loïc Touzé regarde le public, écarte fièrement ses bras, et se penche en avant. Ils avancent tous les deux à l'avant-scène, Loïc Touzé a un grand sourire aux lèvres et joue avec ses mains de manière cabotine. Tous les deux se font des politesses en se montrant l'un l'autre, et font à nouveau un salut en se penchant en avant. Ils restent tous les deux immobiles, un grand sourire aux lèvres jusqu'à ce que le public finisse d'applaudir. On s'attend à ce que Loïc Touzé prenne la parole. Avec un petit sourire aux lèvres, il dit « Merci ! », ce qui déclenche des rires parmi les spectateurs. Puis tous les deux quittent le plateau avec à nouveau les applaudissements du public.]



Durant le salut final, Loïc Touzé continue de jouer son personnage, content de lui et fier, un peu cabot. Il reste sur le plateau jusqu'à ce que les applaudissements s'arrêtent, pour remercier ensuite le public. C'est en voyant les danseurs du C.N.D.C. d'Angers⁶⁶¹ saluer ainsi, mais de manière plus simple et plus sobre, qu'il a souhaité reprendre cette forme de salut : « j'avais cette mémoire-là en tête, et donc je produis ça. Comme intégré en fait, tu vois les ... Alors, oui pas rentrer dans la mécanique habituelle du spectacle. Tu viens saluer, tu sors, tu reviens saluer, etc. » C'est une manière pour lui de remettre en question les codes de la représentation, voire de les critiquer : « C'est ma manière de critiquer ça, de faire le con, et de faire le cabot, et de ..., et de faire la télé un peu, tu vois ». En exagérant, en faisant le clown, il a envie de montrer que l'on

⁶⁶¹ Le Centre National de Danse Contemporaine d'Angers est une école supérieure de danse à vocation professionnelle.

peut faire autre chose sur un plateau qu'une belle danse, convenue. Il sait qu'il peut être insupportable en adoptant cette attitude, mais c'est avec le désir de bousculer le public d'étudiants, et pour leur dire en quelque sorte : « *Mais, mais soyez insolent, quoi. Soyez obscène aussi.* »

Son improvisation et ses commentaires sur celle-ci montrent bien que Loïc Touzé a le désir que les spectateurs s'interrogent sur le sens de son spectacle. Est-ce que c'est sérieux ce qu'il nous montre ? De qui se moque t'il ? Qu'est-ce qu'il nous raconte vraiment ? Telles sont les questions que l'on peut se poser. Il aurait d'ailleurs souhaité, qu'à l'issue de son improvisation, il y ait un débat qui s'engage avec le public : « *Ça m'aurait intéressé qu'on puisse avoir une rencontre à l'issue de ça pour discuter de ça avec eux. C'était à mon avis la chose vraiment qu'on aurait dû faire. Parce que ça soulevait peut-être des questions – l'intérêt, désintérêt, décalage – et c'est de ça dont j'avais envie.* » Il y a donc une intention très sérieuse dans son désir de questionner l'art, de ce que peut être une performance sur scène, mais aussi dans sa façon d'envisager la composition instantanée, la relation entre la danse et la musique, ou la possibilité d'utiliser divers matériaux chorégraphiques. On sent chez Loïc Touzé un côté pédagogue. Mais il y a aussi le côté clown, qui n'hésite pas à se montrer, à jouer la "vedette", à en faire trop. C'est sans doute une manière de prendre de la distance et de relativiser l'importance que l'on peut accorder à ce qui nous entoure. Il nous dit aussi par là que l'on peut parler de choses sérieuses avec légèreté, et que nous ne sommes pas toujours obligés d'être grave et de marcher toujours à l'intérieur des clous. C'est sa façon de s'opposer à la danse qui montre le monde avec toute sa violence, la danse qui nous rend coupable.

CHAPITRE IV

Fatigueness de Pascal Quéneau

I – FONCTION PERSONNALITÉ : COMÉDIEN ET DANSEUR ENGAGÉ

1) DANSER, IMPROVISER, JOUER, ENSEIGNER, ASSISTER..., ÊTRE INTERMITTENT

Pascal Quéneau a d'abord eu une formation de comédien, notamment avec Blanche Salan selon la méthode de l'Actors Studio. Ce n'est qu'ensuite qu'il s'est intéressé à la danse en suivant des stages avec Georges Appaix et Mark Tompkins : « *j'ai pas, moi je n'ai pas le trajet de danseur, j'ai pas fait de danse quand j'étais même, enfin j'ai pas fait de danse, j'ai pas fait de trajet – comment dire ? – éducatif, machin, conservatoire, truc et tout. J'ai pas fait ça.* » Mais il a toujours aimé danser, dans les bals populaires ou en boîte de nuit. Ce qui a été déterminant pour lui, c'est sa rencontre avec le Quatuor Albrecht Knust⁶⁶² et sa participation à la re-création de l'œuvre d'Yvonne Rainer *CP-AD*⁶⁶³. Grâce à cette expérience, il côtoie un réseau d'artistes chorégraphiques appartenant au courant performatif⁶⁶⁴, avec lesquels il travaille depuis une dizaine d'années. Nombre d'entre eux font partie des "Signataires du 20 août"⁶⁶⁵. Parmi ces artistes, il en cite un certain nombre qui comptent pour lui, soit parce qu'il suit et s'intéresse à leur travail, soit parce qu'il a dansé avec eux : Jérôme Bel, Alain Buffard, Xavier Leroy, Boris Charmatz, Christophe Wavelet, Nathalie Collantes, Cécile Proust, Vera Montero, Chiara Girolomini, Pascale Paoli, Claudia Triozzi. Il a également rencontré lors de stages le travail de

⁶⁶² Le Quatuor Albrecht Knust (1993-1991) a été créé par Dominique Brun, Anne Collod, Simon Hecquet et Christophe Wavelet afin de re-créer des œuvres chorégraphiques du début du XX^e siècle. En s'appuyant sur des partitions consignées en système Laban, il propose une relecture d'œuvres modernes, tombées trop souvent dans l'oubli.

⁶⁶³ Voir p. 101 et note 326.

⁶⁶⁴ Voir p. 29 et note 55 p. 30.

⁶⁶⁵ Les "Signataires du 20 août" sont un groupe de chorégraphes qui en août 1997 se sont regroupés pour signer une lettre adressée à la ministre de la culture Catherine Trautmann, pour dénoncer la politique culturelle française en direction de l'art chorégraphique.

Julyen Hamilton, Lisa Nelson, Steve Paxton et Simone Forti avec qui il conserve des attaches. En rencontrant le milieu de la danse, cela lui a ouvert un monde qu'il ne connaissait pas : « *j'étais fasciné par plein de choses à la fois, tu vois. Il a fallu du temps pour faire, un peu le tri, et puis voir un peu* ». Il se définit comme « *un pur intermittent* », c'est-à-dire qu'il y a des moments où il travaille, et d'autres où il ne travaille pas. Il peut être interprète pour un chorégraphe, chorégrapheur pour lui-même, enseigner, être assistant, comédien : « *ça m'a fait rire d'ailleurs, une année comme l'année dernière, j'ai couvert à peu près la palette de tout ce que j'avais fait depuis 20 ans. C'est-à-dire enseigner, assister, jouer, doubler, danser, improviser, faire des choses plutôt composées, faire de la recherche* ». Tout ce qu'il fait présente pour lui un intérêt, et même lorsque cela se passe mal. En travaillant avec quelqu'un, on apprend toujours, ne serait-ce de la relation qui se crée avec une personne. Il y a des liens entre les différentes activités qu'il a, elles nourrissent sa pratique de danseur, même s'il ne danse pas.

2) DANSER, UN ACTE ESTHÉTIQUE ET POLITIQUE

Pour lui, la danse est avec la musique, l'une des grandes expressions de l'être humain. Il cite Jacques Rancière qui dit qu'il n'y a pas de projet esthétique qui ne soit exempt d'implications politiques. Il donne comme exemple la danse classique dont le projet politique est pour lui très clair : « *le projet politique, il est clair, quoi, c'est-à-dire le formatage des corps, l'inact..., l'inaccessibilité de ces corps qui sont sur scène, qui sont donc réservés à une élite formée. Oui voilà, c'est clair quoi.* » La danse classique raconte selon lui quelque chose d'un autre siècle, où chacun reste à une place qui lui est assignée, et qu'il ne peut quitter. Quand il est venu à Rennes en février 2006 pour le projet artistique *femmeuse*⁶⁶⁶ dirigé par Cécile Proust, le fait d'entendre lors de conférences que l'art ne peut être dissocié de l'histoire, est venu comme un moment de libération. Car c'est justement ce qu'il souhaite faire passer dans sa danse, et notamment dans le solo improvisé qu'il présente : « *Je veux dire, pour moi danser c'est, c'est ma façon d'être citoyen politique aussi. Là, c'est clair, je veux dire c'est ... C'est pour moi, c'est un acte esthétique, bon, c'est un acte politique, et parfaitement politique* ». L'intérêt de son travail est pour lui lié à l'exactitude des liens qu'il fait entre les choses, la puissance d'expression du moment, ce qui doit lui permettre d'être en résonance avec le public. Il trouve intéressant quand il

⁶⁶⁶ *Femmeuse*, dirigé par Cécile Proust, et auquel a participé Pascal Quéneau, est un projet de recherche artistique, historique et théorique sur les interactions entre les pensées féministes, postcoloniales, queer et la postmodernité en art.

y a une circulation entre le “je” et le “nous”, quand le “je” (l’artiste) s’adresse aux autres “je” que constitue le public, le “nous” dont l’artiste fait lui-même partie : « *Quand ça marche, est-ce que ça circule avec le “je” et le “nous” ? Et quand ça ne marche pas, c’est justement que le “nous”, tu l’as peut-être un peu oublié, que le “je” il a un petit peu disparu* ». Il a envie de produire des petits moments de folies, des moments joyeux et non sombres ou tragiques. Avec l’improvisation, même s’il se fixe des repères, il s’autorise soit à se souvenir ce qu’il a pu fixer, soit à ne pas s’en souvenir : « *C’est pas qu’une liberté d’avenir, de création dans le futur, c’est aussi une liberté de mémoire aussi.* »

3) IMPROVISER À L’INTÉRIEUR DE PIÈCES ÉCRITES

Pascal Quéneau a commencé à pratiquer l’improvisation quand il était comédien : « *Oui, l’improvisation, c’est une vieille histoire pour moi* ». Il a utilisé cette technique d’une manière assez poussée dans différents projets liés au théâtre. Puis il a retrouvé l’improvisation lorsqu’il s’est orienté vers la danse au milieu des années 90. À ce moment-là, il l’a beaucoup pratiquée dans des pièces qui ne sont que des pièces d’improvisation. Dans *CP-AD* par exemple, des tâches sont à effectuer dans un ordre prédéfini, mais cet ordre peut ne pas être respecté. Des éléments chorégraphiques sont appris, mais d’autres peuvent être introduits par les danseurs. Et à l’intérieur de cette pièce, les participants se déplacent, « *une espèce de marche* », avec une liberté d’exécution, et de gestion de l’espace et du temps. Il utilise également l’improvisation dans des pièces écrites qui permettent l’improvisation. Dans *Algo sera*, de la chorégraphe Nathalie Collantes, il y a une série de cellules à l’intérieur desquelles il a travaillé la matière en improvisant. Par ce travail répétitif sur une matière, il arrive à trouver de nouveaux éléments, à préciser sa danse, et à enclencher une écriture qui se fixe. En improvisant sur les mots, le corps, l’espace et le temps, il arrive néanmoins à produire une danse écrite. Il dit que n’ayant pas eu une formation classique en danse, telle que celle donnée en conservatoire ou en école de danse, c’est difficile pour lui de mémoriser un mouvement : « *Répéter un mouvement, “hop”, le reprendre, “top, top, top, top”, c’est pas, c’est pas trop mon ..., c’est pas mon ...* » Quand il travaille avec un chorégraphe, ce dernier ne peut donc lui demander de reproduire une danse écrite. En conséquence, il participe souvent à des projets qui permettent l’improvisation et qui ne sont pas seulement orientés sur un travail technique corporel. S’il n’a jamais signé de pièces d’improvisation, il a déjà présenté un solo il y a trois ans, dont il reprend des éléments pour cette

soirée à Rennes : « *j'ai écrit ça, cette succession d'états, enfin, de séquences plutôt, parce que ça m'amusait de les rejouer, de les approfondir, ou de tourner avec, au risque de me planter d'ailleurs* ».

4) CLAMER SA FATIGUE

4a) S'ÉLOIGNER OU NON DE CE QU'IL A PRÉDÉFINI

Le solo que présente Pascal Quéneau, *Fatigueness*, est à la fois composé et improvisé : « *C'est-à-dire que les cellules, elles sont articulées, que j'ai écrit un canevas, qui est assez précis en fait, mais qu'à l'intérieur j'improvise* ». Il a prévu la trame de la pièce, un enchaînement de séquences, mais à l'intérieur ce n'est pas entièrement figé. S'il devait jouer ce solo plusieurs soirs de suite, il n'aimerait pas d'ailleurs s'y prendre à chaque fois de la même manière. Le déroulement des séquences est donc fixé et ne va pas bouger. Elles s'enchaînent selon un ordre qui a pour lui une certaine cohérence. À l'intérieur de celles-ci, il y a des éléments de langage qui sont prédéfinis. Par exemple, la première séquence est construite à partir de l'image d'Isadora Duncan. Dans la seconde, il utilise un accessoire particulier et compose un « *délire vocal* ». De même, les mots qu'il dit ont été écrits et il ne s'écarte pas trop de ce qu'il s'est fixé. Ce qu'il a construit est assez clair pour lui, et cela lui permet de savoir comment il va d'une proposition à une autre. L'intérêt de son travail est selon lui lié à la nature et la puissance des liens qu'il y a entre les différentes séquences, entre les phrases de danse, entre les trajets, entre sa manière de rester ou non proche du schéma qu'il a prévu. Car en effet, à l'intérieur de cette composition, il peut faire des choix, il peut agencer de manière différente les éléments de langage qu'il s'est donné : « *ça ne veut pas dire que je puisse trouver demain des façons de les agencer, ou que ça m'emmène aussi dans des endroits insoupçonnés* ». Il se donne le droit de dire des choses qu'il n'avait pas prévu de dire, d'inventer des expressions physiques. Il compte s'adapter en fonction de ce qu'il va se passer. Il souhaiterait même s'éloigner de ce qu'il a construit, mais il n'en a pas le courage : « *Comment, comment je vais être à la fois proche et loin du schéma que j'ai prédéfini ? Là est ma..., là est ma marge d'improvisation, et c'est la puissance de ces liens-là.* »

Il a travaillé durant trois jours dans un studio de danse pour concevoir cette pièce. Gaëlle Bourges, une amie danseuse, l'a assisté et l'a aidé dans la construction. Il avait déjà préparé la matière chorégraphique, les séquences, leur ordre, et ensuite ils ont cheminé ensemble dans une

relation dialogique. Il a même pensé à un moment que Gaëlle Bourges pouvait aussi être sur scène, mais il a finalement trouvé cela trop compliqué. Il a appelé cette pièce *Fatigueness* car il avait envie de travailler sur la fatigue : *« j'ai voulu travailler sur la fatigue, sans trop savoir pourquoi, et puis en fait c'est vrai, la fatigue, c'est aussi ..., ça correspond ... Bien voilà, j'arrive au milieu de ma vie, bien tapée déjà, et « les temps sont durs », donc tu vois, je veux dire, t'as la fatigue, la fatigue de ... Oui, d'une certaine préfiguration de fa..., par moments la fatigue de l'existence, que tout le monde connaît quoi : la fatigue de l'existence, la fatigue du métier, la fatigue du climat politique, ou de l'absence de ..., tu vois de, de quoi, je dirais, la fatigue tu vois, de l'absence de projet collectif, la fatigue physique »*. Il y a donc une couleur qu'il souhaite donner à sa proposition, un propos qu'il veut développer, mais il ne désire pas l'explicitier. Il veut s'appuyer dessus pour exprimer des états de corps et de pensées. Pour cela il utilise des figures qui lui plaisent, l'amuse, le touchent, qui lui servent de support pour se mettre lui-même dans des états particuliers. Dans la première séquence, il s'appuie sur une photo d'Isadora Duncan qui est en mouvement et où elle s'avance dans une position d'accueil. Il a choisi cette image simplement parce qu'elle lui plaisait, et non suite à une réflexion théorique. À partir de cette photo, il adopte une attitude corporelle et ajoute par moments du texte. Il aime bien dans son travail mélanger la voix et le mouvement, passer d'un élément à un autre. Comme il aime bien également que ses propositions se répètent, se répondent, reviennent. Pour lui, une pièce se construit par avancée, par répétition et par retour : *« C'est-à-dire que les choses, d'un seul coup "paf", tu vois, t'as fait une chose, et puis une demi-heure après, tu vas réutiliser la même chose quoi. Donc tu vas construire comme si c'est une espèce de correspondance. J'adore ça moi, quand ça se produit. J'essaie de pas le forcer évidemment. »* Ainsi de cette manière, lorsqu'il improvise et s'il se sent perdu, il a des repères sur lesquels il peut prendre appui. En intervenant auprès des étudiants lors d'ateliers, il leur donne des clés qu'on lui a enseignées et qu'il utilise lui-même : *« Par exemple le fait, d'un seul coup, si t'es paumé, tu penses au sol. Ça veut dire, si tu penses au sol, et bien que tu penses de là où tu es, au moment où tu es, d'un seul coup, ça peut suffire à te donner une clarté de vision et pré..., et de décision »*. Et à partir de là, il peut choisir de sortir de l'espace scénique ou d'y rester pour créer, tenter des propositions.

Quand il improvise, il se donne donc la possibilité de ne rien faire, de ne rien produire, d'être *« paumé »*. Sinon il peut improviser à partir d'une image, d'un son, d'une texture, d'une couleur, de l'espace, du sol, d'une ligne : *« mais ça peut passer par le fait de foutre la merde*

dans ce qui est en train de se passer ». Bien qu'il maîtrise bien ce qu'il réalise, il ne sait pas forcément ce que cela peut produire : « *Et puis en impro, enfin, tu peux être vraiment surpris. Il y a des fois, vraiment t'es sacrement surpris parce justement ça va à un endroit où tu aurais jamais imaginé vraiment. Tu te retrouves dans des moments d'expressivité complètement délirants* ». En improvisant, il s'appuie sur son expérience de l'improvisation, sur ce qu'il a traversé, sur des codes et des outils qui font partie de sa culture artistique, sur des éléments qu'il connaît ou qu'il peut découvrir au moment où il improvise. Pour chaque séquence qu'il a prévue, il développe un propos en utilisant le mouvement et la voix : « *De toutes façons, je danse en parlant moi hein, et je parle en dansant, ouais, dans le meilleur des cas en tous cas* ». Il cherche à montrer une succession d'états qu'il a travaillée, et « *d'essayer de creuser ça, de creuser ces images et ces espèces de petits moments de folie, folie au sens large, quoi tu vois. C'est ça qui m'intéresse* ».

4b) UN LANGAGE CORPOREL ET VOCAL

Le langage qu'il utilise est en même temps celui du corps et celui de la voix. Il passe de l'un à l'autre selon son inspiration en tenant compte d'une écriture musicale, c'est-à-dire qu'il cherche à ce que ces différentes modalités d'expression se répondent : « *Donc les mots, ils sont là. Bon, ils vont prendre le dessus, ils ne vont pas prendre le dessus, le mouvement va prendre le dessus, le mot va arriver comme ça de, euh, écorcher le mouvement ou l'inverse* ». S'il est dans une immobilité, pour lui il reste dans la danse, dans le mouvement. Et les mots peuvent venir entre deux mouvements, même si on ne les y attend pas. Ce qu'il dit alors vocalement est lié à la posture dans laquelle il est, ou à « *une onde* ». Le texte qu'il dit peut aussi prendre beaucoup plus de place, et aller vers une forme plus théâtrale : « *d'un seul coup, ça va être très net que ça soit plus vers ce qu'on va nommer le théâtre, que d'un seul coup la phrase, elle sera lancée, elle sera dite, d'une manière plus dramatique. On va dire, dramatique, pas dans le sens du drame, mais dans le sens de l'art dramatique* ». Son engagement corporel est lié aux informations qu'il reçoit du lieu et du public. Il pense que plus il est dans la précision et plus le public peut percevoir clairement son propos.

II – LE DÉPLOIEMENT DU SELF : DES MOTS / MAUX, POUR LE DIRE

1) MES PREMIÈRES IMPRESSIONS

Fatigueness, la pièce que nous présente Pascal Quéneau mélange danse et voix autour de ce qu'il ressent comme étant une fatigue de l'existence. Le propos est très explicite, et chaque séquence qu'il nous donne à voir, vient éclairer de manière subtile et variée ce thème, avec par moments des petites touches d'humour. La construction de la pièce est simple et très lisible. Six séquences de durées à peu près égales s'enchaînent – Pascal Quéneau parle parfois de cellules. On pourrait donner à chacune d'elles un titre, tant sont lisibles la mise en scène, le thème développé, la composition du texte et de la danse. Cela semble tellement construit que la part d'improvisation, même si elle est vraiment présente, apparaît réduite. Pour chaque petite scène, mouvement et voix sont présents, à l'exception de la dernière séquence où une musique est diffusée et prend en quelque sorte la place de la voix. Chacune des six parties pourrait correspondre à un cycle de contact, c'est-à-dire que pour chacune d'elles on perçoit nettement une phase de préparation (pré-contact) avec parfois une petite attente ou un moment d'écoute, ensuite une entrée dans la proposition avec un choix de mouvements, d'espace (prise de contact), puis une mise en jeu corporelle ou vocale, et un engagement dans la situation présentée (plein contact), et enfin une diminution de l'investissement avec une phase de sortie (post-contact).

Pascal Quéneau maîtrise parfaitement son engagement corporel, et la qualité de sa danse est en accord avec ce qu'il nous raconte. Mais comme il le dit lui-même, son langage premier n'est pas la danse, mais celui du théâtre. Sa danse n'est donc pas virtuose, complexe, elle est simple, plus proche d'un mouvement quotidien. Les outils de composition utilisés sont facilement repérables et en adéquation avec sa démarche. Sa voix est naturelle, même quand il la pousse, ses mouvements paraissent simples et ne relèvent pas d'une technique artificielle. Son engagement est sincère, vrai, entier. Je ne perçois pas quelqu'un qui joue, mais une personne qui vit ce qu'il nous fait partager. Il n'y a pas de dichotomie entre ce qu'il est réellement dans la vie et ce qu'il nous montre sur scène, une personne mûre, consciente de ses capacités, à la fois engagé et sérieux, mais aussi qui sait dire ce qu'il ressent avec légèreté et humour.

2) ANALYSE DE *FATIGUENESS*

Pascal Quéneau a construit sa chorégraphie en six séquences. Dans chacune d'elles, il illustre, parle de ce qu'il nomme la fatigue de l'existence, de la sensation d'avoir un certain âge, de sa révolte contre un fonctionnement individualiste de notre société. Chaque scénette a une

couleur différente, aborde la thématique par différentes accroches, mais je ressens néanmoins une même ambiance, un même état d'esprit tout au long de la pièce. Il a ordonné les séquences par intuition, sans avoir théorisé sur un mode de construction : *« j'ai fait ça un peu intuitivement, j'ai l'impression que c'est, l'ordre que j'ai choisi me semblait être un ordre subjectif, mais j'avais l'impression que les choses se répondaient dans cet ordre-là. Alors je n'ai pas analysé plus que ça quoi »*. Ce qu'il raconte est sérieux, grave, même s'il y a de l'humour. L'éclairage est tout au long de la pièce assez sombre. Le silence souvent présent accentue l'intensité du propos. Les mouvements sont sobres, relâchés, entraînant parfois volontairement des pertes de contrôle et montrant un personnage manquant de vitalité. Son costume est simple, cela pourrait être un habit de tous les jours. Son choix est en cohérence avec la teneur de la pièce, avec la volonté de porter un regard sur le monde contemporain : *« En regardant l'autre jour l'étymologie du mot fatigue, il y a une expression que j'ai, qui m'a beaucoup plus, c'est "habit de fatigue", les habits de fatigue. Quand tu es en habit de fatigue, c'est-à-dire que tu es en habit de tous les jours, voilà. Donc à partir de là, je me suis dit, je vais être en habit de tous les jours. Or c'est une tenue que je peux porter tous les jours. »* Bien que la construction de la chorégraphie soit assez rigoureuse, il y a une part d'improvisation qui vient altérer ce qui a été prévu, et qui se situe surtout au niveau de l'état dans lequel il est : *« C'est là que mon improvisation, elle se situe : des variations d'états, d'états de corps et d'états de pensée, qui se répondent dans le meilleur des cas parfaitement, plus ou moins »*.

[Séquence 1 (2'50") : *Alors que le rideau s'ouvre, on aperçoit Pascal Quéneau au fond de la scène du côté cour dans une position recroquevillée. Il porte un maillot orange, un jean et des tennis. Il tient dans ses mains un grand tissu noir, sans doute en tulle, une sorte d'écharpe qui traîne au sol. La scène est très peu éclairée. Il se redresse et avance en marchant vers l'avant-scène en décrivant une courbe. Il marche avec les bras ouverts dans une position d'accueil, un sourire aux lèvres. Il s'arrête un instant à l'avant-scène, regarde le public avec son sourire. La scène semble maintenant un peu plus éclairée. Il regarde l'endroit d'où il est venu, et y retourne en marchant. À peine y est-il arrivé, qu'il effectue un mouvement de bras, et repart en marchant d'abord, puis en courant ensuite, vers l'avant-scène en empruntant le même trajet que la première fois. Dès qu'il arrive devant, il ouvre ses bras en regardant le public avec un grand sourire. Il reste un petit instant, prend de l'élan avec ses bras, et repart en courant vers le fond de la scène. Arrivé au fond, il fait un grand cercle avec ses bras et revient en avant, en suivant*

toujours la même trajectoire. Il reste un peu plus longtemps à l'avant-scène, les deux bras ouverts vers l'avant. Il sourit tout en bougeant sa tête. Il regarde le public et dit : "je suis fatigué". Puis il repart vers le fond en courant. Il effectue à nouveau un mouvement de bras pour entraîner avec lui son grand tissu, et revient devant. Il fait avec ses mains des gestes vers le public à la manière d'un personnage précieux, peut-être une "vedette" du spectacle, tout en faisant semblant de parler. Puis il dit dans un soupir joyeux : "c'est trop tard". Il reste quelques instants, presque immobile, dans une attitude maintenant plus réservée, moins joyeuse, et repart encore vers le fond. Il s'y arrête un court moment, déploie ses bras lentement, et revient en marchant à l'avant-scène tout en gardant ses deux bras écartés et ouverts vers le haut. Ses bras en l'air, il dit : "je suis vieille". Il baisse ses bras pour prendre le tulle et recouvrir en partie son visage avec. Il dit à nouveau "je suis vieille", puis "je suis fatigué". Il dégage avec ses mains le tulle de son visage et repart en courant vers le fond de la scène. De là, il marche en restant au fond et en se dirigeant vers le côté jardin, puis s'avance en diagonale pour se diriger vers une table recouverte d'un tissu noir, placée à l'avant-scène du côté cour.]



En voyant Pascal Quéneau porter à ses bras ce grand tissu noir traînant par terre, on peut facilement imaginer qu'il joue un personnage, par exemple une vedette de spectacle venant saluer son public. La première fois qu'il apparaît, s'avançant à partir du fond de la scène, on ne sait pas trop quoi penser de ce qu'il est en train de faire. Mais au fur et à mesure qu'il revient à l'avant-scène, son propos devient clair. Et cela nous renvoie effectivement l'image exagérée et désuète d'une vedette du cinéma ou d'une diva d'opéra. Cette situation peut nous évoquer des personnalités comme Marilyn Monroe ou Maria Callas. Il refait cinq fois le trajet qui va du fond

à l'avant-scène. Et à chaque fois, on perçoit un nouveau détail chez son personnage, dans la manière de se tenir, dans la manière de s'offrir, de faire des mimiques. Et puis il commence à lancer des petites phrases : « *je suis fatigué* », « *c'est trop tard* », « *je suis vieille* ». Sans ce que cela ne soit trop explicite, car il ne raconte rien, il ne nous dit pas qui il est, une atmosphère est mise en place par la simplicité de ce qu'il fait, par l'ambiance que crée l'éclairage, par sa tenue également. Pour construire cette séquence, il s'est inspiré d'une photo d'Isadora Duncan qui avance les mains ouvertes : « *j'ai combiné ça avec onze mètres de tulle noir, et emmené une idée comme ça, j'ai fait dérivé ça vers, voilà l'idée de ... Après chacun fait sa sauce, mais par exemple il y en a une qui vient de sortir de la salle, elle a pas du tout vu Duncan, elle a vu Kazuo Ohno, tu vois, immédiatement.* » Ensuite, sa danse consiste simplement en des déplacements qui vont du fond à l'avant-scène, avec des variations de vitesse et d'attitudes corporelles qui sont la traduction de son imaginaire : « *c'est comme si j'étais tout seul dans un grenier, que je m'amusais à décliner des apparitions et des saluts, et des bravos, d'une vieille diva, qui vient saluer son public. Je décline cette figure-là quoi. Donc je me laisse aller un peu sur le moment à l'inspiration du moment. (...) C'est vraiment, c'est la pensée, c'est vraiment l'imagination* ». Il n'a pas prévu le nombre d'allers et retours. Il s'arrête parce que cela répond selon lui à un rythme intérieur. D'ailleurs aucune des durées des différentes séquences n'est écrite, à l'exception de celle où est diffusée la musique techno : « *C'est là que j'improvise aussi, c'est-à-dire vraiment la durée des séquences, elle n'est pas écrite* ». À la fin de la séquence, il se dirige en marchant vers la table. C'est la phase de retrait, où il quitte ce qu'il vient de proposer.

[Séquence 2 (4'50") : *La scène reste plongée dans la pénombre. Seul un espace est éclairé, à l'avant-scène, où est placée une table et sur son côté une chaise. Pascal Quéneau s'y assoit en tenant toujours autour de ses bras son grand tulle noir. Il regarde un bref instant le public, puis se penche en avant pour ramasser le tulle et le regrouper dans ses bras. Il se redresse et continue de ramener vers lui le tulle. Sa tête est cachée par cette masse noire, difforme. Avec une main, il fait descendre un peu le tulle de telle sorte que son visage se dégage. En restant assis, il se tourne vers la table. Puis il prend avec sa main droite un crâne qui y est posé. Il se retourne vers le public, la main droite tenant le crâne, tourné lui aussi vers le public. Tous ces mouvements sont faits avec simplicité, naturel. Il prend le temps de faire chaque geste, sans empressement, d'une manière normale. Tout est fait en silence. Il reste immobile, face au public et fait semblant de parler, ce qui déclenche quelques rires. Puis avec une voix forte, d'une*

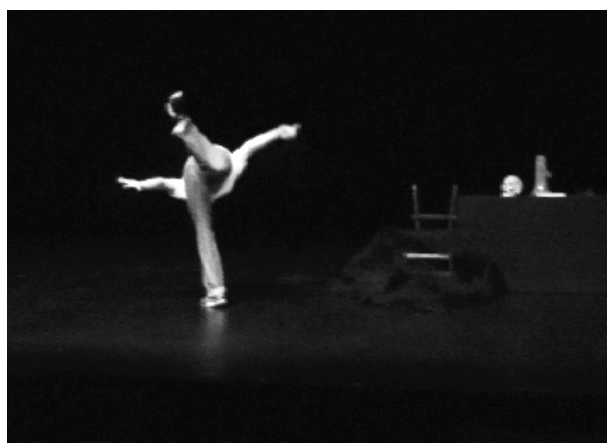
critique vis-à-vis d'une société où l'on ne valorise que l'excellence : *« c'est assez suspect pour moi toujours, "le plus", "le meilleur", tout ça. Enfin voilà tout ça, j'avais envie d'un peu, d'apporter de la dérision par rapport à ça parce que ça ... Voilà je trouve que c'est un peu obscène en fait. »* La seconde série de phrases est en lien pour lui avec le crâne et l'idée de la mort. Le choix de la dernière série de phrases vient tout simplement parce que l'idée de telles associations lui a paru plaisante : *« Voilà, c'est un truc que j'ai trouvé, qui m'a plu ».*

La part d'improvisation semble très réduite, car dans l'enchaînement des différentes phrases et le choix des mots, on perçoit une progression logique qui a été anticipée : *« Le texte est écrit. D'ailleurs l'ordre du texte a, je le respecte là. Je ne change rien. Alors là, je l'écris, évidemment je le personnalise, et "Rennes", "Bretagne", c'est parce que je suis à Rennes en Bretagne, voilà ».* En évoquant Rennes et la Bretagne, c'est une façon d'interpeller le public, de l'accrocher à ce qu'il dit : *« c'est à la fois un peu facile parce que d'un seul coup, c'est un peu de mettre les gens dans la poche peut-être, mais en même temps je n'ai pas de pudeur par rapport à ça ».* Pour la série des adjectifs en "able", il en avait treize à sa disposition, mais il ne les avait pas mémorisés et n'en utilise que sept. Pour lui, l'improvisation est liée ici à sa manière de jouer avec le temps à l'intérieur d'une structure qui est déterminée. Cela peut aussi être dans la façon de décliner les différentes phrases, d'avoir plus de liberté pour répéter un plus grand nombre de fois certains mots.

[Séquence 3 (4'10") : Pascal Quéneau continue de regarder le crâne qu'il vient de déposer sur la table en gardant la main tendue vers lui. Il dit "Go" et se retourne en direction du public. Il est toujours assis sur sa chaise. Il déploie le tulle devant son visage et dit "Pause". Il arrête alors son mouvement. Après un court instant d'immobilité, il baisse le tulle de telle sorte que l'on revoit son visage. Il dit maintenant "Repeat". Il lève donc le tulle devant le visage, le rebaisse, le lève à nouveau, le rebaisse. Il prononce "Reverse" et refait exactement pareil : il lève le tulle devant son visage, le baisse, recommence, puis se tourne vers le crâne posé sur la table en tendant sa main. Il se retourne ensuite vers le public, pousse le tulle qui est sur lui pour le laisser sur le sol, puis se lève. Le plateau est maintenant entièrement éclairé, mais cela reste un éclairage discret. Et il se met à courir, pas très vite, en traînant les pieds, avec le corps très relâché, comme s'il n'avait presque pas de tonus. De temps en temps il dégage un bras sur le côté, on a parfois l'impression qu'il trébuche. Il court ainsi en décrivant un grand huit dans

l'espace scénique. On l'entend dire "Close" et continue de courir moins vite, avec semble-t-il les yeux fermés. Il s'arrête, chute sur ses genoux. Il se relève en levant un bras avec toujours cette attitude de non contrôle, de grand relâchement à la limite de l'affaissement. Il recule un peu, avance, et dit "Open". Il ouvre les yeux, et s'avance en marchant jusqu'au bord de la scène où il s'arrête. Son corps s'affaisse légèrement, et sa main gauche vient se poser à l'arrière de son épaule ce qui le fait légèrement reculer. Puis il lance son bras gauche dans un mouvement circulaire l'entraînant dans un demi-tour et dans un début de chute. Mais il se réceptionne sur sa jambe gauche, le corps penché en avant, la jambe droite en attitude arrière. Il reste dans cette position, à la limite du déséquilibre, se récupérant à nouveau sur sa jambe gauche. Il dit "Repeat" et retourne alors à l'avant-scène, se retourne et fait un saut à cloche-pied avec sa jambe gauche pour arriver dans la position d'équilibre instable qu'il avait précédemment, les bras écartés sur les côtés. Il dit à nouveau "Repeat" et reprend exactement ce qu'il vient de faire. Il reste à peine un instant dans la position d'équilibre sur sa jambe gauche, et repart vers le fond. On l'entend dire "Pause", il s'arrête alors dans une position où il a le corps penché en avant et son bras gauche légèrement levé vers l'arrière. Il reste ainsi quelques instants, puis reprend son déplacement vers le fond. Il dit à nouveau "Pause" et s'arrête, les jambes fléchies, un bras en avant. Il chute alors sur ses genoux comme s'il ne contrôlait plus son poids, se relève, va vers l'avant, marque un petit arrêt, et repart en courant vers le fond. Il a l'air de tituber. Il dit "Close" et traverse la scène en se dirigeant vers le côté jardin. Il répète plusieurs fois "Open", "Close", alors qu'il ouvre et ferme alternativement les yeux. Arrivé au bout du plateau, il s'arrête, et en se retournant dit "Pause". Il reste immobile debout un instant, puis marche en reculant. On l'entend dire "j'ai dit Open", et il se dirige en marchant vers le côté cour de la scène. Il s'arrête en présentant sa main ouverte en avant, va vers le fond, s'arrête à nouveau en levant ses deux bras, fait deux pas comme s'il allait trébucher et s'immobilise le corps penché en avant. Il avance un peu vers le fond, se retourne et avance vers le public. Il dit alors "Reverse" et reprend les quatre, cinq derniers mouvements qu'il vient de faire en sens inverse jusqu'à ce qu'il s'avance vers le public en se penchant en avant. On ne reconnaît qu'approximativement les mouvements. Il recule en marchant et dit "j'ai dit Open". Il s'arrête, puis avance vers cour en ayant l'air de trébucher, puis pose ses mains et un genou au sol. Il se met à quatre pattes, la tête baissée, et se relève. Il marche à nouveau toujours avec cette qualité de non contrôle, il tend de temps en temps sa main en avant, et dit à plusieurs reprises "c'est trop tard". Tout d'un coup, il

court et effectue un saut en tournant. Il s'arrête face au public, et avec sa main gauche dessine lentement un arc de cercle devant lui dans un mouvement horizontal. Lorsqu'il a fini son mouvement, il dit "Repeat". Il le reprend ainsi plusieurs fois. Puis sa main droite vient rejoindre sa main gauche. Il refait alors le mouvement avec sa main gauche d'une manière vive et sèche. En gardant son bras tendu, il donne un coup de bassin vers l'avant, puis repart en marchant et courant, fait seulement quelques pas en lançant un bras devant puis l'autre, dit "Pause", se retourne avec une main posée en arrière de sa tête et l'autre bras levé, et rajoute "End". Il reste un instant dans cette position.]



Cette partie est sans aucun doute la plus dansée de toute la chorégraphie. On reconnaît facilement le procédé de composition qui est à l'œuvre, procédé que l'on expérimente parfois durant certains stages d'improvisation. Là, Pascal Quéneau nous indique la filiation de ce "score", c'est-à-dire de cet outil partitionnel : *« Je vais utiliser ce que j'ai, je vais donc piquer à Lisa Nelson, avec qui j'ai pas mal travaillé, tout son score, à partir de ce qu'elle nommait des "calls", c'est-à-dire des appels ... Et je vais utiliser essentiellement, donc je vais danser et prendre appui sur cinq ou six "calls", des appels en français. (...) Et là c'est en anglais, donc "open", "close", "pause", "repeat", "reverse" »*. Lorsqu'il dit à haute voix "open" ou "close", cela lui donne le signal d'ouvrir ou de fermer les yeux. "Pause" signifie qu'il doit s'arrêter, "repeat" qu'il doit reprendre une séquence de mouvements et la répéter à l'identique, et "reverse" qu'il doit refaire en sens inverse ce qu'il vient de danser : *« Et puis alors, bon moi ce que j'ai fait, c'était plutôt rigolo pour moi, en tout cas, c'était que, et bien c'est moi-même qui me les donne les "calls", c'est-à-dire ce n'est pas quelqu'un de, ce n'est pas quelqu'un de l'extérieur*

finalement, ça aussi c'est possible. Tu vois que quelqu'un t'arrête, que quelqu'un donc, use de pouvoir sur toi pour te saisir, là où il le sent et ... Alors là, je fais un peu les deux, je combine les rôles, mais c'est vachement, vachement intéressant à faire ». Ce qu'il trouve intéressant dans ce procédé pour improviser, c'est que cela l'oblige à être conscient de ce qu'il fait. Cela permet également au public de comprendre ce qui se passe sur le plateau puisque le procédé est assez lisible. Enfin, cela permet de clarifier ses mouvements, de prendre du temps, ce qui en facilite également la lecture. Le début de cette partie, lorsqu'il lève et baisse le tulle et qu'il répète le mouvement après avoir dit "repeat", a été conçu préalablement afin que le public comprenne le procédé à l'œuvre : « j'ai eu, vraiment aussi envie qu'ils me suivent, quoi, qu'ils soient pas largués ». Ensuite, c'est complètement improvisé avec parfois pour lui la difficulté d'être précis, notamment quand il s'agit de répéter une phrase ou de la danser à l'envers : « j'essaie de faire la même chose, de répéter quand même la même, j'essaie d'avoir la même exigence, ce qui n'est pas évident parce qu'en même temps je fais un espèce de truc un peu, mais j'essaie d'avoir le même, travailler le même espace temps, à ce moment-là ».

Les mouvements qu'il choisit de faire sont relativement simples, mais ce qui est sans doute le plus important ici, c'est leur qualité. Pascal Quéneau est très relâché, à la limite parfois de la chute, comme s'il ne tenait plus son corps. Il explique très clairement son choix : « je travaille sur le squelette à ce moment-là, c'est-à-dire les os. Mon échauffement, il a été basé là-dessus. Il a été basé essentiellement sur les os, la conscience des os, et le poids des os, c'est-à-dire que c'est un travail un peu ... Le travail de danse que je fais à ce moment-là, c'est un travail où j'essaie d'oublier les muscles, de pas du tout, danser en muscle, mais danser en os, voilà ». Ce n'est pas une danse virtuose où on l'entend habituellement, c'est-à-dire avec des sauts, des tours, des équilibres, mais on peut la qualifier de virtuose si l'on veut dire par là qu'il y a une conscience du mouvement. Et là, justement c'est ce qui est présent. Il y a un contrôle dans le non contrôle. Il y a un laisser-aller qui est maîtrisé. S'il y a un déséquilibre, ce n'est pas par manque de maîtrise, mais parce que cela correspond à la fatigue que cherche à exprimer Pascal Quéneau : « On pourrait imaginer que c'est une vraie forme de virtuosité d'arriver, ce que j'aimerais à faire, arriver un jour, c'est-à-dire de pouvoir vraiment être en relation avec ton squelette d'une manière puissante et puis vraiment de travailler sur des effondrements, des relevés, des changements de rythme comme ça, où c'est vraiment pas du tout la virtuosité musculaire qui est en jeu ». Il construit également son improvisation à travers le rythme qu'il donne à sa danse :

« comment tu, comment tu t'inscris là-dedans, comment tu décides d'avancer, comment tu décides de suspendre, comment tu décides d'enchaîner, comment tu décides de travailler sur des ruptures, c'est ça que j'appelle la musicalité ». Il y a aussi l'espace qu'il traverse, qui n'est pas linéaire, bien construit, mais qui est hésitant, fait d'aller et venues.

[Séquence 4 (4') : Les mains posés sur sa tête, Pascal Quéneau se dirige tranquillement en marchant vers la table. Arrivé derrière celle-ci, il se frotte le crâne avec ses mains. Il relâche ses mains qui viennent claquer ses cuisses, et prend sur la table un mégaphone rouge. Il le regarde puis tourne sur lui-même, et marche dans une attitude toujours aussi détendue en se dirigeant vers le côté jardin du plateau. Tout en marchant, il porte le mégaphone à sa bouche, puis redescend son bras. Il se retourne et s'arrête. Il reprend sa marche, s'arrête encore, puis marche à nouveau. Il avance vers un rond de lumière qui éclaire l'avant-scène, et fléchit son bras de telle sorte que le mégaphone est maintenant posé contre son épaule. Au centre du rond de lumière, il s'immobilise en regardant le public. Il s'assoit ensuite au bord de la scène, ses jambes pendant dans le vide. Il porte le mégaphone à sa bouche et tout en regardant devant lui, dit de manière posée et très claire le texte suivant : "La situation est-elle vouée à se dégrader ?" On entend quelques rires dans le public. Il reprend : "La situation est-elle vouée à se dégrader ? Ce n'est pas du côté des gouvernants, ni de ceux qui veulent les remplacer, ou de leurs experts que l'on peut attendre quelque chose." Tout en continuant de parler dans le mégaphone, il tourne celui-ci lentement vers un côté du public, puis vers l'autre. Il continue : "L'écart entre la vie officielle et le mouvement populaire peut continuer à se manifester sans s'aggraver. Les classes dirigeantes vivent avec l'idée d'avoir devant elles cinq ou dix crises de la même ampleur, et d'en sortir chaque fois indemnes. La seule chose qui peut nous sortir de cette impasse est la constitution d'un mouvement démocratique qui se demande vraiment, qui se demande ce qu'il veut vraiment, et se fixe les cibles à attaquer au lieu d'être seulement sur la défensive. On est dans un système qui semble exclure toute autre possibilité que la répétition à l'infini de son propre fonctionnement. Mais nous n'avons pas à avaliser cette logique. Il faut au contraire y opposer inlassablement l'affirmation de la politique comme la capacité de n'importe qui à discuter et à participer à la décision. Il faut au contraire y opposer inlassablement, je suis fatigué, l'affirmation de la politique, c'est trop tard, comme la capacité de n'importe qui, je suis vieille, à discuter et à participer à la décision, n'attendez rien de moi. Il faut au contraire y opposer inlassablement l'affirmation de la politique comme la capacité de n'importe qui à

discuter et à participer à la décision.” Son texte terminé, il reste un instant immobile en gardant le mégaphone à la bouche. Il s’oriente ensuite face au public, et l’enlève de sa bouche. Il reste encore un instant sans rien faire, puis lentement, il écarte légèrement les jambes et pose le mégaphone entre celles-ci.]



Cette séquence se divise en deux moments. Il y a tout d’abord le moment où il se dirige vers la table, prend le mégaphone, puis va à l’avant-scène et s’assoit. Il y a ensuite celui où il parle dans le mégaphone et récite un texte de Jacques Rancière⁶⁶⁷. Durant le premier moment, qui n’est pour lui qu’un temps de transition pour le conduire à l’avant-scène, il prend son temps, joue avec le mégaphone, se déplace, hésite : *« j’avais trouvé quelque chose en répétition l’après-midi avec le mégaphone, je faisais l’avion comme un môme, j’avais pris du plaisir, c’était assez rigolo, donc j’ai essayé vaguement de le retrouver, et ça n’a pas marché »*. En tant que spectateur, on ne remarque pas si cela marche ou ne marche pas, on le voit simplement prendre le mégaphone et jouer avec, le porter à sa bouche, le retirer, le mettre sur son épaule comme s’il portait un fusil. Pourtant, quand il est sur scène, Pascal Quéneau a une toute autre sensation, celle de ne pas être juste, d’être dans la répétition et décide donc de ne pas reprendre ce qu’il avait trouvé : *« Je l’ai fait parce que je l’avais déjà fait. Mais j’ai à peine pensé le fait que je l’avais déjà fait, que j’étais déjà en train de le refaire, et au même moment je n’ai pas – comme on dirait bêtement – je n’ai pas fait confiance à cette sensa..., j’ai dit “Non. Bah non !”. Ça ne m’a pas convaincu. (...) Voilà, tu vois donc. Donc je n’ai pas insisté. Tu vois ? Et j’ai bien fait de ne pas insister d’ailleurs. »* Ensuite, il est assis à l’avant-scène et dit le texte de Jacques Rancière qu’il a

⁶⁶⁷ Ce texte de Jacques Rancière est paru dans le journal Libération daté des 1^{er} et 2 avril 2006, au moment des manifestations étudiantes et lycéennes contre le C.P.E. (Contrat première embauche).

appris. Son intention est que le public l'entende correctement, il prend donc son temps pour le dire : « *j'ai vraiment un, vraiment là, j'ai très, très envie que ce texte soit clair et clairement lu, clairement entendu* ». Dire un texte de cette nature est pour lui un engagement citoyen et politique. Il souhaite faire partager au public cette pensée sans vouloir être « *didactique* ». C'est pourquoi il le dit de manière retenue, pour ne pas imposer cette pensée, mais pour leur dire qu'une telle pensée existe : « *je veux faire passer ce texte, ça m'est très important, et en même temps je ne veux pas emmener l'idée avec que, écoutez ça, c'est la vérité, c'est ce que vous devez penser et c'est ce que vous devez faire. Non, c'est, moi j'ai envie de vous le dire et je vous le dis. Après, vous vous démerdez, vous le public, avec ce texte* ». L'idée de parler avec un mégaphone à ce moment lui est venue après avoir participé lui-même aux manifestations contre le C.P.E. lorsqu'il travaillait avec les étudiants du C.N.D.C. d'Angers et qu'il en avait pris un pour « *chauffer la foule* ». À la fin de la séquence, il pose le mégaphone entre ses jambes. Pour lui, clairement cela suggère l'image d'un phallus dressé, mais il ne développe pas cette idée car pour lui cela ne présente pas d'intérêt. Dans cette partie, l'intention est claire, émettre une pensée qui correspond à une prise de position aussi bien esthétique que politique. Et comme pour les autres séquences, il se donne les outils qui correspondent pour la formuler. Le texte de Jacques Rancière étant le principal appui pour faire passer cette idée, la marge laissée à l'improvisation est très réduite.

[Séquence 5 (2'45") : *Il reste assis un court instant sur le bord de la scène, le mégaphone entre les jambes. Il laisse partir sa tête en arrière, et tout son corps chute à sa suite en arrière. Il tombe sur son dos, les bras et jambes en l'air. Il reste un bref moment dans cette position, puis laisse tomber ses jambes vers sa gauche, et ses bras s'orientent vers sa droite. Il relève légèrement sa tête ainsi qu'une jambe, regarde le public et s'adresse à lui : "I speak english". Il roule sur lui-même vers l'arrière en faisant un tour, et s'adresse à nouveau au public : "I speak english sometimes, and may be you wonder why". Il reste allongé sur le côté, les bras ouverts, une jambe soulevée, et poursuit : "that's why I, what a lot with english and american people". Il passe maintenant sur le dos et dit : "and so I speak english, a little bit". Tout en continuant de rouler au sol, et en se dirigeant vers le fond de la scène, on l'entend dire : "Sometimes", "Often", "Perhaps", "I'm tired". Il répète "I'm tired". Il roule toujours au sol tandis que la scène s'éclaire légèrement. Il enchaîne : "tireless", "loneliness", "endless", "nevertheless", "happiness", "Loch Ness", "Ines", "business", "it's too lateness", "je suis vieillesness",*

“n’attendez rien de moiness”, “c’est trop tardness”. Arrivé au fond de la scène, il se relève et se dirige vers la table d’un pas hésitant, titubant.]

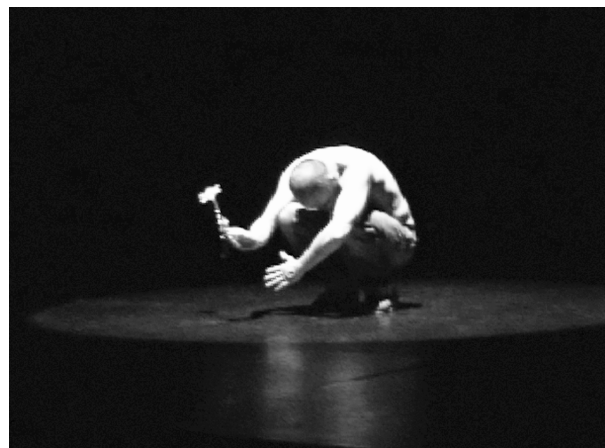
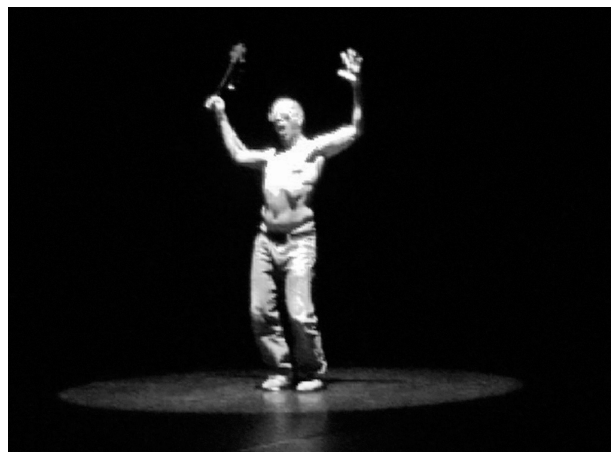


Ici, Pascal Quéneau associe la danse à la voix. Le mouvement est simple, il roule de l’avant-scène vers le fond. Je reconnais là aussi un mouvement que l’on peut retrouver dans certains stages d’improvisation. Il a pratiqué ce mouvement avec Julyen Hamilton. Il l’enseigne lui-même lorsqu’il travaille avec des débutants. Et surtout s’il le fait ici, c’est parce qu’il aime bien rouler : *« Puis j’ai toujours adoré rouler, de toutes façons. J’aime bien, j’aime bien ça, j’aime bien travailler au sol, j’aime bien, ouais, toujours aimé ça »*. Le texte qu’il dit est lui aussi simple, c’est un jeu qu’il fait avec des mots anglais, mots qui se terminent en “ness”. C’est tout simplement son envie de parler à nouveau anglais, puisqu’il l’avait déjà fait avec les “calls” de Lisa Nelson : *« j’avais envie de dire ouais, voilà je parle anglais parce que j’ai travaillé avec des gens, avec des anglais, et puis de déconner un peu »*. Et à la fin, on retrouve les petites phrases de la première séquence. Il y a donc une cohérence teintée d’humour, de telle sorte que la pièce suit un déroulement clair, avec des retours en arrière afin de rendre lisible l’ensemble. Il y a aussi une part d’improvisation, mais qui reste quand même limitée : *« Là c’est pareil, à l’intérieur de ça, j’improvise, c’est-à-dire je roule plus ou moins, je suis en extension, ou en détente, je colore les mots que je vais employer à ce moment-là »*. Pascal Quéneau dit qu’en fonction de ce qu’il ressent du public, il peut s’éloigner ou non de ce qu’il a prévu, mais qu’en l’occurrence lors de cette soirée, il est resté très proche de la structure qu’il avait construite. La marche entre le fond et la table fait office de transition. C’est la phase de retrait, il quitte la

situation où il roulait. Et il rentre dans la phase de pré-contact pour se préparer à la dernière situation.

[Séquence 6 (5'25") : Pascal Quéneau est debout derrière la table. La scène est toujours assez peu éclairée. Il retire son maillot et le pose sur la table. Il est maintenant torse nu. Il se penche en avant et se met des lunettes sur lesquelles sont collées des paillettes, ce qui le fait un peu tituber en arrière. Ses mouvements sont relâchés, peu contrôlés. Il prend sur la table un objet, se redresse et brandit dans sa main une baguette avec à son bout une étoile et des rubans brillants. Il titube un peu derrière la table, puis marche d'un pas peu sûr vers le centre de la scène. Il s'immobilise au centre, c'est toujours la pénombre. Il se baisse, et lève progressivement les bras. En même temps un cercle de lumière apparaît et l'éclaire violemment. Il est immobile au centre de ce cercle de lumière, torse nu, des lunettes pailletées sur le nez, les bras levés, tenant dans une main la baguette. On entend quelques rires. Puis il baisse sa baguette comme pour donner un signal de départ, et l'on entend une musique très rythmée, de style techno. Alors que la musique est puissante, Pascal Quéneau reste immobile les bras toujours en l'air. On ne perçoit d'abord aucun mouvement ce qui contraste avec le rythme de la musique. Puis très simplement, la baguette se baisse un peu, et revient ensuite lentement à sa place. Il reste à nouveau immobile. Les deux bras semblent se baisser lentement. Le bras gauche descend effectivement, et avec sa main droite il donne un coup de baguette vers l'avant. Il se penche légèrement vers l'avant en faisant des mimiques avec sa bouche. Il se déhanche un peu, se redresse, et remonte ses deux bras. À nouveau, il donne un petit coup avec sa baguette, et tout en baissant ses bras, se contorsionne, pour venir se pencher complètement en avant, avec les bras qui se tendent vers l'arrière. Toujours dans un mouvement lent, il se fléchit sur place et se recroqueville en baissant ses bras qui viennent autour de ses genoux. Lentement il déplie ses jambes en gardant toujours le corps penché en avant. De temps en temps, il bouge sa baguette. Il se redresse en écartant ses bras, tout en gonflant et dégonflant ses joues. Il lève maintenant ses bras et ouvre entièrement la bouche. Il sort la langue et la bouge. Il donne des coups avec sa baguette tout en faisant rouler un de ses pieds au sol. Il touche avec le bout de sa baguette son ventre, puis la fait tourner devant lui tout en étant dans une position très cambrée, le bras gauche tendu en arrière. Il replace à nouveau ses bras en l'air, toujours dans un mouvement continu et lent. On perçoit parfois des petits tremblements dans ses jambes. Il ouvre maintenant un peu ses jambes, les bras sont fléchis sur les côtés. Il ne semble plus bouger, lève un peu son bras droit.

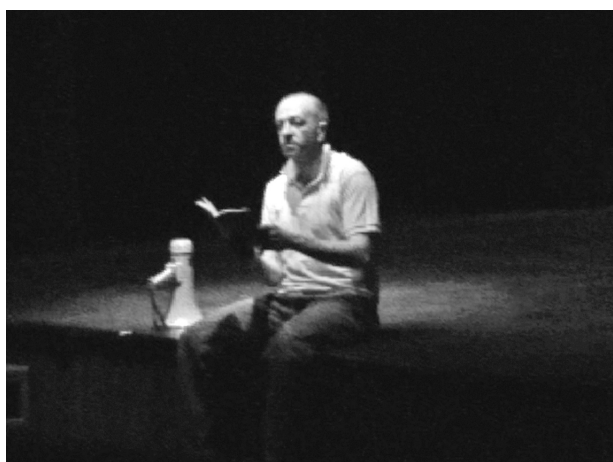
La musique s'arrête brusquement. Il est toujours immobile dans le cercle de lumière. Il relâche un peu ses jambes, fait des mimiques avec sa bouche. Il baisse sa baguette, et en même temps la lumière s'éteint. On entend les applaudissements.]



Cette séquence contraste énormément avec les autres du fait de la présence de la musique, de la presque immobilité dans laquelle il se tient, de l'absence de texte, du cercle de lumière qui l'éclaire violemment, et de sa tenue. L'image est forte, étonnante par rapport à ce qui précédait, mais également elle s'accorde bien avec ce que l'on attend classiquement d'une fin de chorégraphie, c'est-à-dire un moment qui est marquant et qui signe le sommet du cheminement de l'œuvre. Il a construit ce moment en référence à ce qui se passe dans les boîtes de nuit à la mode des grandes capitales européennes, et où les hommes depuis une vingtaine d'années dansent torsos nus dans une sorte de culte du corps : « *Donc il y a cette espèce de comportement tribal qui consiste, dans certaines boîtes à donc se dénuder, enfin, le torse quoi, donc, et de danser comme ça.* » Il avait déjà dansé cette séquence lorsqu'il avait présenté son solo en 2002. Dans un premier temps, il ne bouge pas pour laisser au public le temps de s'imprégner de l'atmosphère, de s'interroger sur ce qu'il fait. Ces moments d'attente, où rien ne paraît se passer, sont importants pour lui. Mais même s'il semble immobile, il y a toujours des mouvements d'après lui : « *L'immobilité, c'est une fiction, même quand tu es en train de travailler une posture statutaire, comme moi. C'est une fiction totale, c'est-à-dire que ça bouge tout le temps* ». Ensuite il prend différentes postures qui se transforment : la fée avec sa baguette magique, le crapaud qui gonfle ses joues, le monstre qui tire la langue. Cette dernière image est pour lui complètement sexuelle. Il veut montrer que la danse ce n'est pas seulement des beaux corps, mais que cela peut

aussi être sale, c'est aussi de la sueur : « *La danse, c'est aussi de la sueur, de la crasse, du sexe qui n'est pas loin* ». Il connaît la plupart des figures qu'il présente car il les avait déjà travaillées. Elles représentent pour lui des postures d'extase, de conquête ou d'effondrement. La musique dure à peu près quatre minutes, c'est entièrement prévu, mais à l'intérieur il joue avec la durée des figures. Ce qu'il fait est à la fois écrit et improvisé : « *c'est en train de s'écrire, quoi tu vois. Ça s'improvise, mais c'est quand même entre écriture et ... C'est vraiment entre écriture et improvisation.* »

[Séquence 7 (2'05") : Pascal Quéneau revient. Il a passé entre temps son maillot. Il tient à la main un livre et se rassoit à côté du mégaphone, à l'avant-scène. Il dit au public : "je voulais juste vous lire un petit texte, extrait de *Le danseur des solitudes*, de Georges Didi-Huberman." Il lit ensuite un passage où l'auteur raconte qu'au printemps 1906, il avait assisté à Séville au départ d'un bateau de troupes pour le Maroc. En attendant que la marée soit assez haute dans le fleuve pour que le bateau puisse se mettre en route, le colonel avait eu l'idée de demander à la musique régimentaire de jouer des sévillanes. C'est alors que tout le monde se mit à danser, les troupes à bord, les parents et les amis sur la berge. Et cela jusqu'au départ du bateau. À la fin de sa lecture, Pascal Quéneau remercie le public qui l'applaudit chaleureusement.]



Cette séquence ne fait pas vraiment partie de la chorégraphie qu'a dansée Pascal Quéneau. Mais pour lui son travail n'est pas fini : « *Là on pourrait dire, d'ailleurs finalement de toute façon, à la lecture, je pense que c'est un travail que je peux continuer, ce n'est pas fini* ». Il a donc décidé pour cette soirée de finir avec la lecture du texte de Georges Didi-Huberman, lecture

qui pourrait faire office de postface et qui s'accorde très bien avec l'atmosphère qui s'est dégagée durant la soirée où les mots avaient une place importante. En se rasseyant à la même place qu'il occupait pour dire le texte de Jacques Rancière, il crée un lien avec ce qui s'est passé précédemment. Là, il lit le texte de Georges Didi-Huberman simplement, sans employer un ton théâtral, ce qui le sort de son rôle de danseur acteur. Mais le choix du texte n'est pas anodin. Il raconte comment dans un moment tragique, le départ pour une guerre, la danse est un moyen très important pour souder les hommes. Et je pense qu'à travers ce texte, il y a aussi un message engagé qui montre la puissance d'expression de la danse.

Dans le travail de Pascal Quéneau, je remarque l'importance que prennent les mots par rapport au mouvement, même si ce dernier n'est pas anodin. Il est vrai que venant d'abord du théâtre, il sait très bien les utiliser, en jouant avec leur sens et avec la manière de les exprimer. Il y a ensuite sa volonté très forte de donner un message, de montrer ses convictions. Il arrive à le faire en proposant une danse simple, cohérente, construite et en utilisant l'humour. Il a composé sa pièce autour d'une structure très claire qui lui permet certes d'improviser, mais de manière peu visible car cela se situe plus sur des états et sur le fait de jouer avec certains paramètres comme les répétitions, l'intensité ou la qualité : *« C'était la première fois, j'avais un peu le trac et tout, bon je me suis évidemment, comme on fait aussi dans ces cas-là, tu prends appui sur la structure, et puis après ben, selon le degré de puissance dans lequel tu es, tu peux t'en écarter pour y revenir ou pas. Bon j'étais assez près de la structure hier soir quoi. J'ai pas non plus, comme je dirais trivialement, j'aurais, j'aurais évidemment bien aimé délirer plus quoi, tu vois, encore plus quoi. »*

CHAPITRE V

L'improvisation, un art du présent

Après avoir analysé les improvisations de Michel Raji, Loïc Touzé et Pascal Quéneau, je souhaite maintenant montrer les points communs qui pourraient m'amener à caractériser ce qu'est l'improvisation en danse, et à savoir, si comme j'en avais fait l'hypothèse, c'est bien un état de conscience, une vigilance, une écoute attentive à ce qui se présente qui est essentiel pour improviser. Je m'appuie pour cela sur l'analyse que je viens de faire de la fonction personnalité des trois danseurs et de leur self, et propose une forme de synthèse des résultats que j'ai pu mettre en évidence.

I – L'IMPROVISATION EN SOLO, UNE HISTOIRE D'INDIVIDU

1) UN STYLE PERSONNEL

Ce qui ressort en premier lieu de l'analyse des improvisations avec l'outil de la Gestalt, c'est qu'avant tout dans l'improvisation en solo, il s'agit d'une histoire personnelle, d'une histoire d'individu. Je lis dans les différentes productions que j'ai analysées trois histoires différentes. C'est-à-dire que très clairement, chacun en improvisant, raconte à sa manière d'où il vient et qui il est. Michel Raji danse son cheminement entre deux cultures, celle d'Afrique et celle de l'Europe. Loïc Touzé nous montre l'endroit où il se trouve aujourd'hui, avec les questionnements qu'il se pose sur ce que cela engage d'être sur scène, avec parfois un regard critique sur la culture classique. Pascal Quéneau, quant à lui exprime avec le corps et la voix son engagement d'artiste véritablement concerné par la crise que traverse la société. Son parcours de comédien avant d'avoir rencontré la danse reste présent par sa facilité à manier les mots et par l'importance qu'il leur donne. On peut par ailleurs voir pour chacun d'eux, au travers de leurs propos, de leur manière de composer et de leur engagement corporel, leurs conceptions sur

l'improvisation et la nature de leurs choix artistiques. Pour Michel Raji, sa danse s'apparente à une forme de rituel où il développe une conscience aiguë du moment présent. L'improvisation est pour lui un engagement entier, un art qui nécessite une pratique quotidienne. Ce qui intéresse Loïc Touzé dans l'improvisation, c'est qu'elle lui permet de faire évoluer son langage, d'explorer de nouvelles pistes, de fuir le connu et l'habitude pour l'inconnu et la liberté. Pour Pascal Quéneau, l'improvisation permet de jouer sur des états, des sensations, des intensités donnant ainsi des possibilités variées d'expression. On remarque enfin trois styles de danse totalement différents, appartenant néanmoins pour chacun d'eux au registre de la danse contemporaine, et reflétant encore une fois l'histoire individuelle de ces artistes. Tous trois disent que ce qui compte avant tout c'est l'état dans lequel ils sont, et que c'est à partir de celui-ci qu'ils s'engagent dans le mouvement. Il y a cependant des nuances entre eux. Michel Raji prend surtout appui sur son souffle ce qui induit une danse très énergique, très physique. Certains mouvements reviennent de manière récurrente comme les chutes, les tremblements, les frappes de pieds. Sa danse s'inscrit soit dans un espace circulaire, soit sur une verticalité (axe terre / ciel). Elle se caractérise également par un ancrage fort dans le sol (centre de gravité bas, appuis fléchis, contrôle du poids). Loïc Touzé cherche à traduire le goût qu'il a de ce qui le traverse, ce qui donne une danse avec une qualité gestuelle précise, variée, retenue, où un mouvement dynamique peut alterner avec des postures. La danse est faite avec souplesse, vitesse et légèreté. D'ailleurs, cette idée de légèreté concerne aussi bien la qualité du mouvement, que la manière dont il développe son propos en ne souhaitant pas être sérieux, grave. Si le mouvement se déploie dans toutes les directions de l'espace, il reste cependant dans une relation frontale au public, cherchant ainsi à communiquer directement avec lui. Avec Pascal Quéneau, la voix est très présente, et sa gestuelle est marquée par les codes et outils de la culture liée à l'improvisation en danse. La danse est peu virtuose, proche du mouvement quotidien, dans une qualité de relâchement reflétant le propos de sa chorégraphie. Son vocabulaire de mouvement est surtout celui des actions corporelles (courir, s'asseoir, rouler, tenir en équilibre). S'adressant souvent au public, il se place, lui aussi, souvent face à celui-ci.

2) UN CONTEXTE PARTICULIER

Ce qui caractérise l'improvisation, c'est son caractère immédiat et éphémère, d'où l'importance du cadre et du contexte dans lequel elle se déroule. L'endroit, le moment, le public

sont des facteurs qui ont une incidence sur l'improvisation. Faire improviser des danseurs avec des appareils d'enregistrement posés sur eux, ou alors en leur donnant des consignes et en les observant ensuite en fonction de celles-ci, a peu de lien avec le fait d'improviser sur scène, en présence d'un public et en étant libre de ses choix artistiques. Le contexte ici avait ses propres particularités : festival universitaire de danse contemporaine, public essentiellement étudiant, improvisation en solo d'une durée approximative de vingt à trente minutes. À partir de ce contexte particulier, chacun des artistes a fait une proposition qui en tenait compte, mais qui relevait de son propre choix, lié à sa propre histoire. Michel Raji a souhaité rendre un hommage à ses parents qui se sont installés à Rennes lorsqu'ils ont émigré du Maroc. Quand il est invité à danser, il aime à connaître le cadre dans lequel se déroule la manifestation pour donner un sens à sa danse. Il construit alors sa danse à partir de ce cadre en choisissant les différentes musiques qu'il va diffuser et en se préparant à l'intention qu'il veut communiquer. Loïc Touzé savait qu'il avait à faire à un public composé pour l'essentiel d'étudiants. Il avait donc envie de proposer une expérience pédagogique et a donc orienté délibérément son improvisation pour pousser les étudiants à se questionner sur l'idée de représentation. Il souhaitait également partager ce moment de représentation avec son ami Cookie, et de ce fait une de ses priorités était de faire une proposition où il y aurait un échange, une relation entre la danse et la musique. Pascal Quéneau ayant participé lui-même aux manifestations contre le C.P.E. qui venaient d'avoir lieu quelque temps avant, avait le désir de rester dans cette actualité, d'où son choix de dire un texte politique en lien avec ces évènements, et d'exprimer dans sa danse une forme de lassitude. De plus, cette invitation à improviser à Rennes a été l'occasion pour lui de reprendre en partie une performance qu'il avait lui-même présentée quelques temps avant.

3) UNE IMPROVISATION STRUCTURÉE

Chacun des trois artistes a préparé, pensé, construit son improvisation, chacun à sa manière et selon des modalités différentes. Michel Raji s'est surtout appuyé sur des musiques qu'il avait choisies, des espaces dans lesquels il allait danser avec un registre de mouvements spécifiques. Il sait pour chaque séquence comment il commence, comment il finit, mais il ne connaît pas le chemin entre ces deux moments. C'est là qu'il improvise. Loïc Touzé s'est fixé deux parties dans son improvisation dans lesquelles il portait des costumes différents et a prévu la possibilité de l'enchaînement de certains évènements, d'occupation d'espaces, de rencontres avec

Cookie, de jeux avec différents matériaux chorégraphiques. Ensuite, à partir de ces données, il ne cherche pas à construire une danse, à la structurer. Selon lui, cela se fait naturellement quand on improvise. Pascal Quéneau a structuré sa pièce en six séquences avec à l'intérieur des éléments de langage prédéfinis. Sa construction est donc assez rigoureuse avec des repères précis. Mais il existe une part d'improvisation qui vient altérer ce qui a été prévu, et qui se situe surtout au niveau des états dans lequel il est. Il y a donc pour chacun d'eux, une forme de structuration de l'improvisation qui est pensée en amont, mais à partir de celle-ci, ils se sentent libres d'inventer au moment où ils dansent, voire de changer ce qu'ils avaient prévu. Savoir qu'ils peuvent s'appuyer sur une base qui a été réfléchie, partir d'un socle qu'ils ont posé, leur donne la liberté d'improviser et de créer au fur et à mesure. Des trois, c'est de toute évidence Pascal Quéneau qui est resté le plus proche de ce qu'il s'était fixé, et qui dès le départ, du fait de la précision de sa composition, s'est donné le moins de possibilité pour se libérer de la structure qu'il avait construite. Je pense que c'est aussi lié à leur manière de se préparer pour cette proposition. Michel Raji et Loïc Touzé disent tous les deux que pour improviser, leur préparation est avant tout mentale et qu'ils ne vont pas dans un studio pour construire leur pièce. Alors que Pascal Quéneau a travaillé durant trois jours dans un studio avec Gaëlle Bourges pour préparer l'improvisation. De ce fait il a eu tout le temps de fixer les différents éléments de sa chorégraphie, il les a répétés, et a donc eu du mal à s'en détacher.

4) DANSER DANS L'INSTANT

Une caractéristique essentielle de l'improvisation est son rapport au moment présent. Cela correspond tout d'abord au présent dans lequel se déroule la danse, c'est-à-dire l'instant immédiat où le danseur invente, réagit, compose, où il doit répondre à une certaine urgence. Michel Raji, Loïc Touzé et Pascal Quéneau définissent l'improvisation avant tout comme une danse qui se compose dans l'instant et qui privilégie un état de présence. Danser dans l'instant, c'est faire des choix entre différents possibles, c'est pouvoir s'adapter à des imprévus (l'erreur d'un technicien qui éclaire trop tôt un espace par exemple), c'est être libre d'orienter son propos dans un sens ou dans un autre, de s'écarter de ce qui était prévu, de prolonger ou de raccourcir une proposition, de la faire évoluer. Michel Raji le traduit à sa manière en disant qu'il préfère parler de "présentation" plutôt que de "représentation". Il ne décide pas par avance tout ce qu'il va faire, il se dit prêt car il doit pouvoir s'adapter : « *je me suis préparé à être prêt, à être présent* ». Il ne

tient pas non plus à refaire ce qu'il a fait dans le passé, et dans ce sens, il désire se débarrasser des outils appris qui l'encombrent et qui l'empêchent d'être dans le présent. Loïc Touzé exprime la même pensée en disant qu'il veut sortir des vieilles phrases usées, des patterns qui produisent des mouvements connus. Être dans le présent, c'est également pouvoir réagir à l'écoute du public et faire des propositions en fonction de son attention. C'est ce que fait par exemple Pascal Quéneau lorsqu'il décide de lire un dernier texte à la fin de sa représentation.

Mais il y a aussi le présent dans sa dimension contemporaine, historique et esthétique. Les improvisations qu'ont réalisées Michel Raji, Loïc Touzé et Pascal Quéneau en mai 2006 au Triangle à Rennes sont uniques, et s'inscrivent chacune à leur manière et de façons différentes dans une époque artistique avec les questionnements propres à cette époque. Ces trois danseurs font partie en raison de leur propre histoire et de leurs amitiés, de communautés artistiques qui peuvent avoir sur eux des influences. Loïc Touzé et Pascal Quéneau appartiennent aux mêmes réseaux, et sans doute que leur manière d'approcher l'improvisation n'y est pas étrangère.

5) UNE SITUATION D'AWARENESS

Fritz Perls et Paul Goodman disaient que lorsque l'artiste crée, il est en situation d'awareness⁶⁶⁸. C'est encore plus évident pour les improvisateurs car ils créent de manière ininterrompue lorsqu'ils improvisent. Le fait que sans discontinuité, ils soient attentifs à de nombreux éléments de l'environnement (musique, espace, public, etc.) et à leurs propres sensations internes (kinesthésie, imaginaire, émotion, etc), montre leur aptitude à être vigilant, présent et à répondre de manière engagée. La grande liberté dont ils font preuve est bien sûr due à la maîtrise qu'ils ont de leur outil (le corps) et des procédés de composition propres à l'improvisation, mais également à la facilité qu'ils ont d'être dans l'awareness. Cette attention au moment, cette écoute, la plupart des danseurs la traduisent par la notion de présence, c'est-à-dire être là avec tous ses sens en éveil. Jean-Pierre Klein parle de présence à⁶⁶⁹. Dans la théorie de la Gestalt, c'est l'awareness. Chaque artiste développe cette aptitude selon des modalités qui lui sont propres. Michel Raji parle d'"improvision" pour dire qu'il voit sa danse de l'intérieur. Cela correspond pour lui à la sensation du squelette et de la musculature profonde. Son travail consiste à développer cet état d'écoute, ce qui conditionne la qualité de sa danse et permet d'inventer

⁶⁶⁸ Voir *Supra*, p. 203.

⁶⁶⁹ Voir *Supra*, p. 204.

spontanément. Loïc Touzé explique que pour créer dans l'instant, il adopte une attitude d'ouverture, de don, de lâcher prise, de non jugement, de non anticipation, de non contrôle. Il dit qu'il est "hyper conscient", et que sa pensée voyage sans arrêt entre son corps, ses sensations, ses appuis, ce qu'il pense, et ce qu'il décide de faire. Pascal Quéneau s'appuie sur des outils compositionnels : en utilisant les "calls", cela l'oblige à être conscient de ce qu'il fait ; en travaillant sur son squelette il modifie la qualité de sa danse ; en pensant au sol ou en sortant de l'espace scénique il prend le temps de se repositionner dans ses choix de composition.

Lorsque les danseurs répondent à mes questions sur leur improvisation, ils sont dans la consciousness, c'est-à-dire qu'ils expliquent avec des mots leur expérience, leur vécu, leurs sensations. L'awareness ne peut se mettre en mot puisque c'est une expérience en cours. Mais la manière dont les improvisateurs racontent ce qu'ils ont traversé, sur quoi ils portent leur attention quand ils créent, et la visualisation des images de leur travail nous montre comment se traduit pour eux l'awareness.

II – L'IMPROVISATION RENVOIE À LA COMPLEXITÉ DE L'ACTIVITÉ HUMAINE

Si l'on revient sur l'étymologie du mot improviser, il signifie le fait de composer sur le champ. Dans ce sens, n'importe quel individu est capable d'improviser. Le petit enfant qui peint librement sur une feuille de papier, improvise. Il compose son dessin en utilisant des couleurs, en dessinant des formes, en remplissant l'espace de sa feuille. Le résultat sera différent d'un enfant à l'autre en fonction de sa propre expérience de la peinture, cette dernière étant liée aux sollicitations de son milieu familial et culturel. Il y a peu de temps, je souhaitais prendre des photos de mon petit garçon Noé, âgé de cinq ans, en train de danser. Il n'a jamais pris de cours de danse, mais il m'a souvent vu danser. De temps en temps, on s'amuse d'ailleurs à danser librement ensemble. Je lui ai donc simplement demandé de danser, sans aucune autre consigne, et sans même proposer un accompagnement musical. Il a alors improvisé d'une manière remarquable en courant, sautant, roulant, tournant et prenant des postures avec les jambes en attitude. Je reconnaissais dans sa danse et de façon évidente des éléments de langage qui viennent de ma manière de danser, mais il y avait également des éléments venant d'ailleurs – peut-être de

ses camarades de classe – , et une énergie, une vitalité qui lui était très personnelle. Je donne ces exemples pour dire à nouveau, que n’importe quel individu peut improviser, même en danse, mais que chacun possède un style personnel, plus ou moins riche et varié. Ce style, dans sa qualité et richesse, est lié à l’individu, à son histoire, à sa formation et ses expériences en danse. Il est également lié au caractère de la danse qui est improvisée. J’ai déjà expliqué dans la première partie de ce mémoire, qu’improviser lors de raves parties ou dans le cadre des danses afro-américaines n’est pas du même ordre qu’en danse contemporaine car les codes y sont différents. Le sens de l’improvisation y est également différent. Dans ce travail de recherche, j’ai cherché à comprendre l’improvisation dans le cadre de la danse contemporaine, en m’appuyant pour cela sur le travail de trois improvisateurs dansant en solo. J’ai pu en déterminer certaines caractéristiques, sachant toutefois qu’on ne peut à partir d’un effectif si réduit extrapoler et faire des généralités sur l’improvisation. Je supposais en commençant cette recherche, que ce qui était l’élément essentiel pour des danseurs qui improvisent sur scène était une attitude d’écoute, une forme de présence à l’instant. Les résultats auxquels j’aboutis montrent qu’il est difficile de dire que tel ou tel élément est plus important qu’un autre. L’improvisation comme toute activité artistique, et plus généralement comme toute activité humaine, renvoie à la complexité de l’être vivant (« *Tout système constitue une unité complexe comportant diversité et multiplicité, voire antagonisme.* »⁶⁷⁰) Cela ne peut donc pas se mesurer en termes de quantité et de hiérarchie. D’ailleurs chaque danseur que j’ai interrogé ne m’a jamais dit que tel élément pouvait être plus important pour lui qu’un autre. C’est un contexte, c’est un ensemble de facteurs à prendre en considération qui font qu’ils sont dans l’improvisation. Chaque danseur a une relation personnelle à l’improvisation au même titre que son style, les éléments de langage qu’il utilise ou que ses positionnements artistiques lui sont propres. Pour chacun d’entre eux, l’improvisation en tant que forme d’expression artistique a un sens. Ce sens est lié à l’histoire de la danse contemporaine, à son esthétique, mais également au “message” que souhaite faire passer l’artiste. D’ailleurs, je pense que l’intérêt d’un tel travail est d’essayer de rendre compte de la façon dont chaque artiste s’approprie ce mode d’expression, et de ne pas vouloir absolument dire ce que devrait être l’improvisation, puisque encore ici, tout dépend des choix de l’artiste et des principes esthétiques qu’il défend.

⁶⁷⁰ MORIN, Edgar, *La méthode, op. cit.*, p. 1014.

Mon travail d'analyse m'a cependant permis de dégager certaines caractéristiques qui recourent en partie celles définies par Chéryl Gréciet (place de la dimension sensorielle de l'expérience physique, présence dans l'instant, responsabilité partagée entre les improvisateurs de l'implication et des choix de chacun, utilisation ou non de partition ou de structure servant d'ossature à la proposition)⁶⁷¹. Par contre, plutôt que de parler de "présence dans l'instant" comme le fait Chéryl Gréciet, je préfère utiliser le terme de "présence à l'instant" qui renvoie à la notion d'awareness, tel que le définit Jean-Pierre Klein⁶⁷². D'ailleurs, avec la préposition "à", il y a l'idée de direction, de mouvement, alors que la préposition "dans" indique plutôt une position statique et un enfermement. Je pense que pour définir la danse, qui est considérée comme l'art du mouvement, il est plus approprié d'utiliser des termes donnant l'indication d'une dynamique. Cette présence à l'instant est donc déterminante pour improviser, même si ce n'est pas le seul paramètre à retenir. Elle permet à l'artiste d'être à l'écoute des différents éléments à prendre en compte lors de l'improvisation et de pouvoir choisir parmi ceux-ci pour faire des propositions. Ce qui fait cependant la spécificité de l'improvisation en danse contemporaine, c'est que l'artiste n'improvise pas qu'à partir d'éléments de langage corporel ou d'éléments musicaux. Il peut également prendre appui sur des sensations, des humeurs, des saveurs, des textures, des images, des intentions, des durées, etc. N'importe quel élément peut être un point de départ pour improviser. Robert Ellis Dunn parle de "signaux perceptifs"⁶⁷³. D'ailleurs au cours de l'improvisation, ces éléments changent sans arrêt et de manière différente selon les danseurs. Les stimuli environnementaux (figures) sont donc variés et de différents ordres pour l'improvisateur chevronné, tout comme sa manière de les prendre en compte et d'y réagir. L'awareness de l'improvisateur est donc une conscience riche, diversifiée, très précise du champ. Sa perception de l'environnement, de son propre corps, de ses sensations est à la fois non exclusive à un seul paramètre, et très subtile.

À partir de cette conscience globale et précise, le danseur s'engage et fait des propositions à partir de son propre registre gestuel et artistique. L'improvisateur (par l'intermédiaire de son self⁶⁷⁴) est capable d'écouter, de s'adapter et de choisir dans l'immédiat de la situation. La facilité

⁶⁷¹ Voir *Supra*, p. 49-51.

⁶⁷² Voir *Supra*, p. 204.

⁶⁷³ Voir *Supra*, p. 95.

⁶⁷⁴ Le self est notre manière d'être au monde, le processus par lequel nous intégrons les possibilités qui se présentent à nous et y répondons de manière ajustée. Voir *Supra*, p. 192-193.

qu'il a à prendre des décisions et faire des propositions en fonction des ressources qu'il a à sa disposition (ajustement créateur) montre son aisance à improviser. En agissant dans l'instant, il compose. De part sa définition même, l'improvisation renvoie obligatoirement au fait de composer, c'est-à-dire que la danse s'écrit au fur et à mesure qu'elle se donne à voir. Mais ce qui caractérise à nouveau l'improvisation en danse contemporaine, c'est que les propositions que fait ou que recherche l'artiste, ne se définissent pas qu'en termes de mouvements ou de formes, mais plus en termes de qualités ou d'intensité. Le comment est donc privilégié sur le quoi. L'artiste ne cherche pas nécessairement un résultat spectaculaire, ni à produire un objet source de plaisir esthétique. Son désir est aussi de faire partager une expérience, un questionnement, un engagement d'ordre artistique, voire politique, pédagogique.

Bien que l'improvisateur puisse penser une structure en amont de la représentation – elle peut s'appuyer sur le déroulement de musiques, sur l'occupation d'espaces, sur l'enchaînement de séquences, sur une mise en scène, sur une partition – l'essentiel dans l'improvisation est la possibilité qu'a l'artiste de s'y tenir ou non, de la suivre ou de s'en éloigner. La présence d'une structure n'est donc pas vraiment primordiale (en tous cas, pour les artistes avec qui j'ai travaillé). Ce n'est qu'un moyen sur lequel s'appuyer pour improviser ou pour entrer dans l'improvisation. Par contre, ce qui fait également la particularité de l'improvisation en danse contemporaine, c'est la liberté qu'a le danseur de produire ce qu'il souhaite au moment où il le souhaite, et donc d'aller dans le sens de ce qu'il avait imaginé, ou bien, d'aller dans l'inconnu. Dans les interviews que j'ai eu avec Michel Raji, Loïc Touzé et Pascal Quéneau, à de nombreuses reprises ils insistaient sur leur désir de vouloir inventer un geste inédit, de se débarrasser de leurs habitudes, de ne pas rentrer dans la routine. Michel Raji dit qu'il ne souhaite pas devenir un "fonctionnaire" de la danse. Comme s'ils avaient l'ambition de réaliser une improvisation idéale qui serait unique et originale. À chaque instant, ils ont la liberté de choisir parmi tous les possibles qui se présentent à eux. Ce qui nécessite de leur part une vigilance, une awareness leur permettant d'être prêt et disponible, d'être réactif. C'est pourquoi Serge Pei définit l'improvisation comme un art du temps, plus qu'un art de l'espace⁶⁷⁵. C'est pouvoir composer dans l'instant, et donc faire des choix dans l'instant. C'est faire le choix de rester dans ce que l'on connaît, dans des schémas prédéfinis, ou de s'en éloigner pour tenter de nouvelles

⁶⁷⁵ Voir *Supra* p. 219.

expériences. C'est la possibilité de rester dans du connu – cela fait également partie de l'improvisation – ou d'explorer l'inconnu avec ce que cela peut éventuellement supposer de ratés ou d'impasses. D'ailleurs je pense qu'il y a dans l'improvisation une part de risque que l'on ne rencontre pas dans les pièces écrites. Ce n'est pas le risque de la page vide, du "trou", peu probable pour des danseurs dont le langage quotidien est celui du mouvement, mais le risque d'une incompréhension possible de la part d'un public à la recherche de sensations ou d'émotions, ou voulant obligatoirement comprendre le sens donné à ce qui est présenté. Lorsque le danseur est dans l'improvisation, le sens qu'il donne à celle-ci n'est pas nécessairement lisible dès le premier abord, comme toute activité humaine d'ailleurs. Le sens qu'il y met peut également renvoyer à sa propre culture de l'improvisation, qui n'est pas toujours celle du public, et qui de ce fait ne connaît pas nécessairement les codes de ce mode d'expression. L'improvisateur peut être comparé à un chercheur. Lorsqu'il danse, il peut répéter à l'infini ce qu'il sait faire, faire des propositions qu'il connaît bien et même savoir par avance les effets qu'elles peuvent avoir sur le public. Il peut aussi se lancer dans l'inconnu, explorer de nouvelles pistes, ne pas être sûr du résultat de ce qu'il produit, et peut-être découvrir à certains moments une pépite d'or, qu'il peut alors offrir au public. Cela fait aussi partie de la magie de l'improvisation.

III – UNE ANALYSE SENSIBLE ET SUBJECTIVE

Analyser une œuvre d'art, comme peut l'être une improvisation en danse, peut comporter une part de subjectivité. Cela semble assez inévitable dans la mesure où avant tout l'art a une fonction esthétique et induit de ce fait un jugement sensible. Le fait également d'interroger l'artiste sur sa création engage une relation de personne à personne, ce qui renforce également le caractère subjectif d'une telle démarche. Il peut donc y avoir des limites à une telle analyse. Mais ce n'est pas nécessairement en contradiction avec le désir de comprendre comment l'artiste construit son œuvre. L'intérêt de la Gestalt est qu'elle offre un cadre d'analyse qui tient compte aussi de l'observateur comme faisant partie intégrante de l'expérience, ce dernier cherchant à comprendre la manière « d'être au monde » de celui qu'il observe. Une œuvre d'art n'existe que parce qu'elle est vue d'un public, par des sujets extérieurs à l'œuvre. Pour un art vivant comme la danse, cela est encore plus vrai. J'ai montré précédemment la ressemblance qu'il y avait entre une

approche poétique et une approche gestaltiste. Laurence Louppe dit que l'objet de la poétique est à la fois du côté du savoir mais aussi de l'affectif. La manière dont se crée le mouvement durant l'improvisation – c'est ce qui m'intéresse dans cette recherche – renvoie à une telle complexité, qu'il est illusoire de vouloir tout expliquer. La Gestalt offre des outils rigoureux et reconnus pour aider à cette compréhension. Il va de soit qu'une meilleure connaissance de ces outils, qu'une plus grande expérimentation dans leur utilisation, ne peuvent qu'améliorer la qualité et la pertinence d'une telle analyse.

CONCLUSION

Lorsque je me suis lancé dans cette recherche sur l'improvisation, j'avais le désir de poursuivre ce que j'avais entrepris en D.E.A., c'est-à-dire comprendre comment l'artiste crée lorsqu'il improvise. Cette étape où un désir émerge – en l'occurrence dans mon cas, d'entreprendre une thèse à partir d'un sujet qui me tient à cœur – correspond à l'étape de pré-contact et à la première phase du cycle de contact. Tout le cycle d'élaboration et de finalisation d'une thèse peut être assimilé à un cycle de contact avec ses différentes phases (pré-contact, prise de contact, plein contact et post-contact). Ce cycle s'étend dans le cas d'une thèse sur plusieurs années, et comprend lui-même plusieurs cycles (phase de lectures, phase d'expérimentation, phase d'écriture). La dernière étape de ce travail est la soutenance devant un jury. C'est le moment de conclusion, le moment où l'on clôt la Gestalt, où l'on termine tout le processus lié à la production d'une thèse. Serge Ginger et Anne Ginger parlent de désengagement. Ensuite avec la phase de post-contact, il y a une étape de distanciation par rapport à l'expérience vécue, où l'on prend du retrait vis-à-vis du travail fourni. C'est un moment de transition où l'on assimile l'expérience avant de démarrer une nouvelle Gestalt (la publication de la thèse, d'articles, ou une nouvelle recherche).

Ce travail de recherche, cette Gestalt, a été pour moi à la fois de l'ordre du travail et de la création. Etymologiquement le mot travail vient de *tripalium*, qui était un instrument de torture. Effectivement, l'obligation sur un très long terme de poursuivre un effort de manière continu, avec des moments de doute, de solitude, de difficulté, a des aspects contraignants et parfois ardu. Heureusement il y a aussi le plaisir de comprendre, d'acquérir de nouvelles connaissances et d'apercevoir qu'au fur et à mesure, l'effort se traduit par des résultats. Cette thèse a été également pour moi, une forme de création dont je suis l'auteur. J'y vois d'ailleurs un parallèle avec ce qu'est une création artistique. En effet, il y a de nombreux points communs dans le processus par lequel se construit une thèse et celui qui conduit à une œuvre d'art. Lorsque je me lance dans la création d'une pièce de danse, j'ai au départ des désirs (explorer par exemple un thème

particulier), j'ai des images qui me viennent à l'esprit, j'ai même parfois une idée assez précise de ce que je souhaite comme résultat. Mais avec le travail qui se met en place, avec les répétitions, il y a des pistes qui apparaissent, de nouvelles idées qui réorientent la pièce. Et l'objet final, l'objet esthétique, même s'il est la conséquence de ce qui a été mis en place au début de la création, est pour moi quelque chose que je n'avais pas entièrement prévu. Pour ce qui est de cette thèse, il en va de même. Le point de départ de celle-ci correspondait à un désir (poursuivre un travail de recherche, répondre à des questionnements). Et parallèlement, j'avais quelques idées sur les résultats que je souhaitais obtenir (hypothèses). Au fur et à mesure des lectures, des rencontres lors de colloques par exemple, d'échanges avec mon directeur de thèse, la recherche s'est précisée et a pu se réorienter en même temps. Quant à l'objet final, l'objet scientifique, avec des réponses à mes questionnements, il est à la fois inattendu car je ne pouvais pas vraiment l'imaginer, et est le résultat finalement de tout ce cheminement que j'ai suivi au cours de ces années.

En commençant ce travail de recherche sur l'improvisation en danse, et en m'appuyant sur ma propre expérience, j'avais la conviction que l'improvisateur pour être créatif avait développé une conscience de son propre corps, une connaissance de celui-ci et de ses possibilités, et était dans une attitude d'ouverture et d'attention à l'environnement scénique. Si les artistes avec qui j'ai travaillé définissent l'improvisation à peu près dans des mêmes termes comme une composition instantanée, comprendre comment ils créent dans l'instant renvoie à la complexité de tout comportement humain et à la difficulté de son analyse. Je pense que la démarche qui a été la mienne, d'utiliser les outils de la Gestalt pour analyser les improvisations de danseurs et leur propre analyse de leur travail, est à la fois novatrice et permet d'avoir une compréhension d'un ensemble d'éléments qui font l'improvisation. Avec la Gestalt, on cherche à saisir la manière d'être d'un individu dans sa totalité et dans sa particularité. Ce qui a pour conséquence qu'il est nécessaire de relier les différents éléments qui sont à considérer pour comprendre l'improvisation. L'histoire de l'improvisateur explique à la fois sa manière de danser et sa manière de concevoir son art. Le contexte de la représentation explique des choix de composition. La faculté qu'a l'improvisateur d'être présent à l'instant, d'être dans l'awareness, lui permet d'inventer, de créer, et de danser.

Cette recherche s'est intéressée uniquement à l'improvisation en solo. Je pense qu'en conservant le même cadre d'analyse qu'offre la Gestalt, et la même proposition qui a été faite ici d'inviter des danseurs à improviser librement sur scène sur une durée déterminée, il y aurait la possibilité de poursuivre ce type de recherche en s'intéressant à des improvisations de groupe. L'intérêt d'un tel travail serait de comprendre comment une œuvre improvisée peut naître de l'interaction de différents individus. La première question qui me vient à l'esprit est de savoir s'il y a une différence fondamentale entre l'improvisation en solo ou celle en groupe. Mon hypothèse serait qu'il y en n'a pas, car je pense que lorsque l'on improvise à plusieurs, l'autre, aussi bien du fait des propositions qu'il fait, que de sa présence sur scène, ajoute un élément de complexité supplémentaire aux possibles de l'improvisation, mais qui n'est pas de nature à changer la spécificité de celle-ci. Ensuite, et en partant des résultats obtenus ici, de nouveaux questionnements pourraient se poser : est-ce que l'histoire, le style de chaque improvisateur reste aussi évidents à percevoir dans une improvisation de groupe ? comment son style justement peut-il être influencé par ses partenaires ? comment le groupe de danseurs prend en compte le contexte dans lequel se déroule l'improvisation ? y a-t'il la nécessité d'une structure préalable ? comment se traduit pour chaque danseur de danser dans l'instant et comment prend-il en compte les possibilités amenées par ses partenaires ? en quoi l'état d'awareness dans lequel est le danseur est-il modifié par la présence des autres improvisateurs ?

L'improvisation, du fait de son caractère éphémère, peu mesurable, et surtout du fait qu'elle ne se limite pas à un cadre d'expression unique, artistique ou autre, a jusqu'à présent peu fait l'étude de recherches. J'espère que mon travail, aussi modeste soit-il, donnera le désir à d'autres chercheurs d'explorer cette possibilité que nous avons tous de créer dans l'instant.

BIBLIOGRAPHIE

(325 ouvrages et articles cités)

I – OUVRAGES ET ARTICLES SUR LA DANSE ET L’IMPROVISATION

“& la danse”, *Revue d’esthétique*, n°22, Paris, Editions Jean-Michel Place, 1992.

ABDOU EL ANIOU, Naïsiwon-Patricia, *La conceptualisation de l’art chorégraphique, concepts et pratiques de la danse*, thèse de doctorat en Arts, Philosophie, Esthétique, sous la direction de M. Bernard, Université Paris VIII – Saint-Denis, 1997.

ADOLPHE, Jean-Marc, “L’improvisation sort de l’ombre”, dans *Mouvement*, n°2, Paris, septembre/octobre/novembre 1998.

“A l’écoute du corps”, *Nouvelles de danse*, n°17, Bruxelles, Contredanse, octobre 1993.

ARGUEL, Mireille (dir.), *Danse : le corps enjeu*, Paris, PUF, 1992.

“Autour de Rudolf Laban”, *Nouvelles de danse*, n°25, Bruxelles, Contredanse, automne 1995.

BAILLY, Jean-Christophe, *Rechercher*, conférence à l’Abbaye de Royaumont – Val d’Oise, 14 décembre 2003.

BANES, Sally, *Terpsichore en baskets. Post-modern dance*, trad. Denise Luccioni, Paris, Éditions Chiron, 2002 (1^{ère} éd. Houghton Mifflin Company, 1987).

BECUWE, Stéphane, Garreau, Nathalie (dir.), *Arts, sciences et technologies*, Actes des rencontres internationales 22, 23 et 24 novembre 2000, Maison des Sciences de l’Homme et de la Société, Université de la Rochelle, 2003.

BÉLEC, Danielle, “Improvisation et chorégraphie : l’enseignement de Robert Ellis Dunn”, trad. Martine Bom, dans *Nouvelles de danse, La Composition*, n°36-37, Bruxelles, Contredanse, automne – hiver 1998.

BERNARD, Michel, “Danse et hasard ou les paradoxes de la composition chorégraphique aléatoire”, dans “& la danse”, *Revue d’esthétique*, n°22, Paris, Editions Jean-Michel Place, 1992.

BERNARD, Michel, *De la création chorégraphique*, Pantin, Centre national de la danse, 2001.

BERNARD, Michel, “L’altérité originaire ou les mirages fondateurs de l’identité”, dans *Danse et altérité*, Prothée, vol. 29, n°2, Chicoutimi, Université du Québec, automne 2001.

BERNARD, Michel, “Généalogie et pouvoir d’un discours : de l’usage des catégories, *moderne, postmoderne, contemporain*, à propos de la danse”, dans *Penser la danse contemporaine*, Revue Rue Descartes, n°44, Paris, PUF, 2004.

BERNARD, Michel, “Du « bon » usage de l’improvisation en danse ou du mythe de l’expérience”, dans *Approche philosophique du geste dansé. De l’improvisation à la performance*, Villeneuve d’Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2006.

BLOM, Lynne Anne, CHAPLIN, L. Tarin, *The Moment of Movement. Dance Improvisation*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 1988.

BOISSIÈRE, Anne, KINTZLER, Catherine (dir.), *Approche philosophique du geste dansé. De l’improvisation à la performance*, Villeneuve d’Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2006.

BONNAUD, Georges, “Tout est possible, mais pas n’importe quoi”, dans *Improviser*, Revue Théâtre S, n°24, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2^e semestre 2006.

BOSSEUR, Jean-Yves, “Du jeu à l’écrit ou de l’écrit au jeu. L’improvisation en musique contemporaine” dans *Nouvelles de danse*, n°22, Bruxelles, Contredanse, hiver 1995.

BOURCIER, Paul, *Histoire de la danse en Occident*, Paris, Éditions du Seuil, 1978.

BRUNEL, Lise, “Alwin Nikolaïs : The Art of motion”, dans *Nouvelles de danse*, n°17, Bruxelles, Contredanse, octobre 1993.

BUIRGE, Susan, *En allant de l’ouest à l’est. Carnets 1989-1993*, L’Isle-sur-la-Sorgue, Le bois d’Orion, 1996.

BUIRGE, Susan, “La place de l’improvisation dans l’expérience de la danse contemporaine”, dans *Rendre lisible*, Ales, Le Cratère Théâtre d’Ales en Cévennes, 1998.

BUIRGE, Susan, “La composition : un long voyage vers l’inconnu”, dans *Nouvelles de danse, La Composition*, n°36-37, Bruxelles, Contredanse, automne – hiver 1998.

BUIRGE, Susan, “La chorégraphie : bâtir l’éphémère...”, dans *L’habiter dans sa poésie première*, Colloque du 1^{er} au 8 septembre 2006, Cerisy-la-Salle.

BUFFARD, Alain, “Ann Halprin, une danse de la transformation”, dans *Mouvement*, n°2, septembre/octobre/novembre Paris, 1998.

CADOPI, Marielle, BONNERY, Andrée, *Apprentissage de la danse*, Joinville-le-Pont, Éditions Actio, 1990.

CAUX, Jacqueline, *Anna Halprin – À l'origine de la performance*, Paris, Éditions du Panama, avec le Musée d'Art contemporain de la Ville de Lyon, 2006.

CHARMATZ, Boris, LAUNAY, Isabelle, *Entretenir, à propos d'une danse contemporaine*, Pantin, Centre National de la Danse, 2003.

COHEN, Olivia-Jeanne, *Comme un sublime esquif... Essai sur la danse contemporaine*, Paris, Séguier Archimbaud, 2002.

“Contact improvisation”, *Nouvelles de danse*, n°38-39, Bruxelles, Contredanse, printemps – été 1999.

COOPER ALBRIGHT, Ann, “À corps ouverts : changement et échanges d'identités dans la Capoeira et le contact improvisation”, trad. Jean-Pierre Vidal, dans *Danse et altérité*, Prothée, vol. 29, n°2, Chicoutimi, Université du Québec, automne 2001.

COOPER ALBRIGHT, Ann, GERE, David (dir.), *Taken by surprise, A Dance Improvisation Reader*, Middletown, Connecticut, Wesleyan University Press, 2003.

COUDERC, Bruno, LÉZIART, Yvon, “Influence des repères perceptifs sur les facteurs du mouvement dans l'improvisation en danse”, dans *Cultures Sportives et Artistiques : Formalisation des savoirs professionnels. Pratiques, formations, recherches*, Actes du colloque de l'ARIS du 12 au 14 décembre 2002, Rennes, Université Rennes 2 Haute Bretagne, 2004.

CREMEZI, Sylvie, *La signature de la danse contemporaine*, Paris, Chiron, 1997.

CUNNINGHAM, Merce, *Le danseur et la danse. Entretiens avec Jacqueline Lesschaeve*, Paris, Éditions Pierre Belfond, 1980.

CUNNINGHAM, Merce, “Quatre événements ayant mené à des découvertes importantes”, trad. Florence Corin, dans *Nouvelles de danse, La Composition*, n°36-37, Bruxelles, Contredanse, automne – hiver 1998.

“Danse”, *Théâtre / public*, n°58-59, Théâtre de Gennevilliers, juillet-octobre 1984.

Danse et altérité, Prothée, vol. 29, n°2, Chicoutimi, Université du Québec, automne 2001.

“Danse et kinésiologie”, *Nouvelles de danse*, n°12, Bruxelles, Contredanse, septembre 1992.

“Danse et nouvelles technologies”, *Nouvelles de danse*, n°40-41, Bruxelles, Contredanse, automne-hiver 1999.

Danse et utopie. Mobiles 1, Département danse – Université Paris 8, Paris, L'Harmattan, 1999.

DAVIDSON, Andrea (dir.), *Bains numériques #1, danse et nouvelles technologies*, publication faisant suite à la biennale internationale de la scène numérique les 13, 14 et 15 octobre 2005, Enghien-les-Bains, centre des arts d'Enghien-les-Bains, 2006.

DELAHUNTA, Scott, “Recherches prospectives : Danse et nouvelles technologies”, entretien avec Patricia Kuypers, dans *Nouvelles de Danse Info*, n°26, Bruxelles, Contredanse, hiver 2004.

“De l’improvisation à la composition”, *Nouvelles de danse*, n°22, Bruxelles, Contredanse, hiver 1995.

DESPRÉS, Aurore, *Travail des sensations dans la pratique de la danse contemporaine, Logique du geste esthétique* (thèse de doctorat nouveau régime en Esthétique, Science et Technologie des Arts (option danse), sous la direction de M. Bernard, Université Paris VIII – Saint-Denis, 1998), Lille, Atelier National de Reproduction des Thèses, 2001.

DESTRÉE, Claire, “Isadora Duncan, retour aux sources”, dans *Nouvelles de danse*, n°14, Bruxelles, Contredanse, janvier 1993.

DUNCAN, Isadora *Ma vie*, trad. J. Allary, Paris, Gallimard Folio, 1999 (Édit. Gallimard, 1932).

DUNCAN, Isadora, *La Danse de l’avenir*, textes choisis et traduits par Sonia Schoonejans, Bruxelles, Editions Complexe, 2003.

DUNN, Robert Ellis, “Contrastes aigus. Entretien avec Robert Ellis Dunn. À propos de son enseignement de l’improvisation et de la composition”, par Nancy Stark-Smith, trad Patricia Kuypers, dans *Nouvelles de danse*, n°22, Bruxelles, Contredanse, hiver 1995, (Extrait de “High Contrast, dans *Contact Quaterly, Improvisation Issue 2*, Vol. XII, n°3, Northampton, Massachusetts, Contact Editions, Fall 87).

DUPUY, Dominique, “Au matin de la recherche”, dans *Nouvelles de Danse Info*, n°26, Bruxelles, Contredanse, hiver 2004.

DUPUY, Dominique, “Quant à la recherche”, dans *Penser la danse contemporaine*, Revue Rue Descartes, n°44, Paris, PUF, 2004.

DUSEIN, Gilles, “Loïe Fuller : expression chorégraphique de l’art nouveau”, dans *La Recherche en Danse*, n°1, Paris, Association pour le Diplôme de danse – Université de Paris-Sorbonne (Paris IV), juin 1982.

“Etats de corps”, *Io, revue internationale de psychanalyse*, n°5, Ramonville Saint-Agne, Eres, 1994.

ETEVENON, Pierre, “Improvisation structurée et danse contact : une nouvelle communication non verbale”, dans *La Recherche en Danse*, n°3, Paris, Association pour le Diplôme de danse – Université de Paris-Sorbonne (Paris IV), juin 1984.

FAURE, Sylvia, *Apprendre par corps. Socio-anthropologie des techniques de danse*, Paris, La Dispute, 2000.

FAURE, Sylvia, *Corps, savoir et pouvoir. Sociologie historique du champ chorégraphique*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2001.

FEBVRE, Michèle, *Danse contemporaine et théâtralité*, Paris, Chiron, 1995.

FERRON, Élisabeth, MARTY, Olivier, “Glissements”, dans *Comme une danse*, Les Carnets du paysage, n°13 & 14, Versailles, École nationale supérieure du paysage et Actes Sud, automne 2006 / hiver 2007.

FONTAINE, Geisha, *Les danses du temps*, Pantin, Centre national de la danse, 2004.

FORTI, Simone, “Conversation avec Simone Forti”, dans *Nouvelles de Danse, On the edge/Créateurs de l'imprévu*, n°32-33, Bruxelles, Contredanse, automne – hiver 1997.

FORTI, Simone, “Style is a corset”, entretien dirigé par Christophe Wavelet, dans *Mouvement*, n°2, Paris, septembre/octobre/novembre 1998.

FORTI, Simone, “Manuel en mouvement”, *Nouvelles de danse*, n°44-45, Bruxelles, Contredanse, automne – hiver 2000.

FORTI, Simone, “Simone Forti – Danser le verbe, écrire le geste”, Centre National de la Danse [en ligne], <<http://www.cnd.fr/saison/kinem/la-lettre-de-kinem-09/simone-forti-danser-le-verbe-ecrire-le-geste>> (page consultée le 30 mai 2008).

FORTIN, Sylvie, “L'éducation somatique : nouvel ingrédient de la formation pratique en danse”, dans *Nouvelles de danse*, n°28, Bruxelles, Contredanse, été 1996.

“Fous de danse”, *Autrement*, n° 51, Paris, juin 1983.

FRETARD, Dominique, *Danse et non-Danse, vingt-cinq ans d'histoires*, Paris, Éditions Cercle d'Art, 2004.

FULLER, Loïe, *Ma vie et la danse, Autobiographie, suivie de écrits sur la danse*, Paris, Editions l'œil d'or, 2002.

GAILLARD, Jacques, “L'improvisation dansée : risquer le vide. Pour une approche psychophénoménologique”, dans *Approche philosophique du geste dansé. De l'improvisation à la performance*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2006.

GANNE, Maryvonne, “Une figure de légende : Loïe Fuller pleins feux sur...”, dans *Danse : le corps enjeu*, Paris, PUF, 1992.

GARAUDY, Roger, *Danser sa vie*, Paris, Seuil, 1973.

GARCIA, Maria Elena, PLEVIN, Marcia, MACAGNO, Patrizia, *Mouvement créatif et danse*, Rome, Gremese, 2008.

GARTNER, Francine, “La danse libre de Malkovsky, un courant contemporain”, dans *La Danse, une culture en mouvement*, Actes du colloque international à Strasbourg les 7, 8, 9 mai 1999, Centre de Recherches Européennes en Education Corporelle (C.R.E.E.C.), Université Marc Bloch Strasbourg, 1999.

GIL, José, “La danse, le corps, l’inconscient”, dans *Terrain*, n° 35, septembre 2000, [en ligne], <<http://terrain.revues.org/document1075.html>>, (page consultée le 12 juillet 2007).

GINOT, Isabelle, *Dominique Bagouet, un labyrinthe dansé*, Pantin, Centre National de la Danse, 1999.

GINOT, Isabelle, “Une ‘structure démocratique instable’”, *Danse et utopie. Mobiles 1*, Département danse – Université Paris 8, Paris, L’Harmattan, 1999.

GRAHAM, Martha, *Mémoire de la danse*, trad. C. Le Bœuf, Arles, Actes Sud, 1992.

GRAND, Amélie, VERRIELE, Philippe (dir.), *Où va la danse ? L’aventure de la danse par ceux qui l’ont vécue*, Paris, Seuil / Archimbaud, mai 2005.

GRAU, Andrée, WIERRE-GORE, Georgiana (dir.), *Anthropologie de la danse. Genèse et construction d’une discipline*, Pantin, Centre national de la danse, 2005.

GRÉCIET, Chéryl, “Danser avec l’inconnu”, dans *Improviser*, Revue Théâtre S, n°24, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2^e semestre 2006.

GUIGOU, Muriel, *La nouvelle danse française*, Paris, L’Harmattan, 2004.

GUISGAND, Philippe, TRIBALAT, Thierry, *Danser au lycée*, Paris, L’Harmattan, 2001.

HAGENDOORN, Ivar, “Emergent Patterns in Dance Improvisation and Choreography”, [en ligne], <<http://www.ivarhagendoorn.com/files/articles/Hagendoorn-iccs02.pdf>>, (page consultée le 20 août 2008).

HAGENDOORN, Ivar, “Cognitive Dance Improvisation : How Study of the Motor System Can Inspire Dance (and Vice Versa)”, [en ligne], <<http://www.ivarhagendoorn.com/files/articles/Hagendoorn-Leonardo03.pdf>>, (page consultée le 20 août 2008).

HAGENDOORN, Ivar, “Dance Perception and the Brain”, [en ligne], <<http://www.ivarhagendoorn.com/files/articles/Hagendoorn-DPB05.pdf>>, (page consultée le 20 août 2008).

HAGENDOORN, Ivar, “Some Speculative Hypotheses about the Nature and Perception of Dance and Choreography”, [en ligne], <<http://www.ivarhagendoorn.com/files/articles/Hagendoorn-JCS04.pdf>>, (page consultée le 20 août 2008).

HALPRIN, Anna, “Danses de la terre : le corps répond aux rythmes de la nature”, dans *Nouvelles de danse*, n°21, Bruxelles, Contredanse, automne 1994.

HALPRIN, Anna, “Ann Halprin interrogée par Yvonne Rainer”, dans *Nouvelles de danse, La Composition*, n°36-37, Bruxelles, Contredanse, automne – hiver 1998, (“Yvonne Rainer Interviews Ann Halprin”, dans *Tulane Drama Review*, volume 10, number 2, winter 1965).

HAMILTON, Julyen, “Conversation avec Julyen Hamilton”, dans *Nouvelles de Danse, On the edge/Créateurs de l'imprévu*, n°32-33, Bruxelles, Contredanse, automne – hiver 1997.

HERBILLON-MOUBAYED, Thilda, *La danse, conscience du vivant*, Paris, L'Harmattan, 2005.

Histoires de corps, à propos de la formation du danseur, Paris, Cité de la musique, 1998.

HODGSON, John, PRESTON-DUNLOP, Valerie, *Introduction à l'œuvre de Rudolf Laban*, trad. P. Lorrain, Arles, Actes Sud, 1991, (*Rudolf Laban : an Introduction to his Work and Influence*, Devon, Northcote House Publishers Ltd, 1990).

HUESCA, Roland, *Triumphes et scandales. La belle époque des Ballets russes*, Paris, Hermann, 2001.

HUESCA, Roland, “Michel Foucault et les chorégraphes français”, dans *Le Portique*, Numéro 13-14, Foucault : usages et actualités, 2004, [En ligne], <<http://leportique.revues.org/document632.html>>, (page consultée le 04 février 2009).

HUMPHREY, Doris, *Construire la danse*, trad. J. Robinson, Paris, Editions Bernard Coutaz, 1990.

Improviser, Revue Théâtre S, n°24, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2° semestre 2006.

Improviser dans la danse, Ales, Le Cratère Théâtre d'Ales en Cévennes, 1999.

“Incorporer”, *Nouvelles de danse*, n°46-47, Bruxelles, Contredanse, printemps – été 2001.

IZRINE, Agnès, *La danse dans tous ses états*, Paris, L'Arche, 2002.

JAQUES-DALCROZE, Émile, *Le rythme la musique et l'éducation*, Lausanne, Editions Foetisch, 1965.

JAQUES-DALCROZE, Émile, “Du rôle de l'improvisation”, dans *Nouvelles de danse*, n°22, Bruxelles, Contredanse, hiver 1995, (Extrait de “La rythmique, l'enseignement du piano et de l'improvisation”, dans *La musique et nous*, Genève-Paris, Éditions Slatkine, 1981).

JACQUET, Claire, PIRON, François, “À propos de Love. Entretien avec Loïc Touzé, Latifa Laâbissi et Jocelyn Cottencin”, dans *Trouble*, n°4, Paris, Trouble – la revue, 2004.

JOANNIS-DEBERNE, Henri, *Danser en société. Bals et danses d'hier et aujourd'hui*, Paris, Christine Bonneton éditeur, 1999.

JOWITT, Déborah, “Dana Reitz, le flux énergétique”, dans *Nouvelles de Danse*, n°22, Bruxelles, Contredanse, Hiver 1995.

KARSENTY, Lydia, “La danse en rave, une danse-transe des années 1990 ?”, dans *Danse et spiritualité*, Paris, Editions Noësis, 1999.

LABAN, Rudolf, *A Life for Dance*, trad. anglaise L. Ullmann, Londres, Macdonald & Evans Ltd, 1975, (*Ein Leben für den Tanz*, Dresde, Carl Reissner Verlag, 1935).

LABAN, Rudolf, *La Danse moderne éducative*, trad. J. Challet-Haas et J. Challet, Bruxelles, Editions Complexe, Centre national de la danse, 2003, (*Modern Educational Dance*, Londres, Macdonald & Evans Ltd, 1963.)

LABAN, Rudolf, *La maîtrise du mouvement*, trad. J. Challet-Haas et M. Bastien, Arles, Actes Sud, 1994, (*The Mastery of Movement*, Plymouth, Northcote House, 1988).

LABAN, Rudolf “Espace dynamique”, trad. E. Schwartz-Rémy, *Nouvelles de danse*, n°51, Bruxelles, Contredanse, 2003.

“La composition”, *Nouvelles de danse*, n°36-37, Bruxelles, Contredanse, automne – hiver 1998.

“La composition comme apprentissage”, *Marsyas*, n°26, Paris, Institut de pédagogie musicale et chorégraphique, cité de la musique, juin 1993.

La Danse, une culture en mouvement, Actes du colloque international à Strasbourg les 7, 8, 9 mai 1999, Centre de Recherches Européennes en Education Corporelle (C.R.E.E.C.), Université Marc Bloch Strasbourg, 1999.

LARTIGUE, Pierre, “Trisha Brown”, dans “Post-modern dance”, *L’Avant-scène, Ballet danse*, n°2, Paris, avril-juillet 1980.

LAUNAY, Isabelle, “Laban, ou ‘l’expérience de danse’”, dans “& la danse”, *Revue d’esthétique*, n°22, Paris, Editions Jean-Michel Place, 1992.

LAUNAY, Isabelle, *À la recherche d’une danse moderne. Rudolf Laban – Mary Wigman*, Paris, Chiron, 1996.

LAWTON, Marc, “Alwin Nikolaïs, le creuset”, dans *Nouvelles de Danse*, n°22, Bruxelles, Contredanse, hiver 1995.

LEHMAN, Valérie, “Gardez le contact”, dans *Autrement*, n°51, Paris, juin 1983.

LEIGHT FOSTER, Susan, *Reading Dancing : Bodies and Subject in Contemporary American Dance*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1986.

LEIGHT FOSTER, Susan, “Improvise l’autre : spontanéité et structure dans la danse expérimentale contemporaine”, trad. Jean-Pierre Vidal, dans *Danse et altérité*, Prothée, vol. 29, n°2, Chicoutimi, Université du Québec, automne 2001.

LEIGHT FOSTER, Susan, *Dances that describe themselves. The Improvised Choreography of Richard Bull*, Middletown Connecticut, Wesleyan University Press, 2002.

“Les années danse”, *Art Press*, n° spécial hors série 8, Paris, 1987.

LE SCANFF, Christine, “La transe, l’extase et la danse”, dans *Danse : le corps enjeu*, Paris, PUF, 1992.

“L’intelligence du corps – volume 1”, *Nouvelles de danse*, n°28, Bruxelles, Contredanse, été 1996.

“L’intelligence du corps – volume 2”, *Nouvelles de danse*, n°29, Bruxelles, Contredanse, automne 1996.

LISTA, Giovanni, “Loïe Fuller et les symbolistes. Un enchantement visionnaire”, dans “& la danse”, *Revue d’esthétique*, n°22, Paris, Editions Jean-Michel Place, 1992.

LISTA, Giovanni, *Loïe Fuller, danseuse de la Belle Époque*, Paris, Hermann Éditeurs des sciences et des arts, 2006.

“Loïc Touzé, Emmanuelle Huying, dialogue”, propos recueillis par Nathalie Viot, dans *Journal de l’Institut Français de Bilbao*, n°7, Bilbao, Institut Français de Bilbao, 1997.

“Loïc Touzé”, entretien avec Rémy Héritier, dans *Le journal des laboratoires*, n°5, Aubervilliers, Les laboratoires d’Aubervilliers, janvier-juin 2006.

LOQUET, Monique, LEZIART, Yvon (dir.), *Cultures Sportives et Artistiques. Formalisation des Savoirs Professionnels. Pratiques, formations, recherches*. Actes du colloque international à Rennes les 12, 13, 14 décembre 2002, Association pour le Recherche sur l’Intervention en Sport (ARIS), UFR APS Université Rennes 2 – Haute Bretagne, 2004.

LOUPPE, Laurence, “Trisha Brown : le poids du corps, le désir du regard”, dans *Art Press*, n° spécial hors série 8, Paris, 1987.

LOUPPE, Laurence, “Voyage dans l’œuvre de Trisha Brown”, dans *Nouvelles de danse*, n°17, Bruxelles, Contredanse, octobre 1993.

LOUPPE, Laurence, “Trisha Brown nous dit le nom de ses maîtres”, dans *Nouvelles de danse*, n°17, Bruxelles, Contredanse, octobre 1993.

LOUPPE, Laurence, *Poétique de la danse contemporaine*, Bruxelles, Contredanse, 1997.

LOUPPE, Laurence, “Improviser : un projet pour les temps présents”, dans *Improviser dans la danse*, Ales, Le Cratère Théâtre d’Ales en Cévennes, 1999.

LOUPPE, Laurence, “Notes pour une recherche en danse”, dans *Nouvelles de Danse Info*, n°26, Bruxelles, Contredanse, hiver 2004.

MARCEL, Michelle, GINOT, Isabelle, *La Danse au XX^e siècle*, Paris, Bordas, 1995.

MARTIN, John, *La danse moderne*, trad. S. Schoonejans en collab. avec J. Robinson, Arles, Actes Sud, 1991.

MARINELLI, John, “Dancing Chaos”, dans *Contact Quaterly*, Vol. 18, n°2, Northampton, Massachusetts, Contact Editions, Summer/Fall 1993.

“Médium danse”, *Art Press*, n° spécial 23, Paris, 2002.

MERCIER-LEFÈVRE, Betty, “Corps barbare et corps baroque en danse contemporaine”, dans *La Danse, une culture en mouvement*, Actes du colloque international à Strasbourg les 7, 8, 9 mai 1999, Centre de Recherches Européennes en Education Corporelle (C.R.E.E.C.), Université Marc Bloch Strasbourg, 1999.

MERCIER-LEFÈVRE, Betty, “La danse contemporaine et ses rituels”, dans *Corps et Culture*, Numéro 4, Corps, Sport et Rites, 1999, [En ligne], <<http://corpsetculture.revues.org/document607.html>>, (page consultée le 10 octobre 2008).

MINVIELLE-MONCLA, Joëlle, AUDIFFREN, Michel, RIPOLL, Hubert, “Influence de l’imagerie mentale sur les processus d’enchaînement et d’improvisation en danse”, dans *Arts, sciences et technologies*, Actes des rencontres internationales 22, 23 et 24 novembre 2000, Maison des Sciences de l’Homme et de la Société, Université de la Rochelle, 2003.

MORGENROTH, Joyce, *Dance Improvisations*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 1987.

MONS SPINNER, Christine, “Danse contemporaine, une esthétique du doute”, dans *La Danse, une culture en mouvement*, Actes du colloque international à Strasbourg les 7, 8, 9 mai 1999, Centre de Recherches Européennes en Education Corporelle (C.R.E.E.C.), Université Marc Bloch Strasbourg, 1999.

“On the Edge / Créateurs de l’imprévu”, *Nouvelles de danse*, n°32-33, Bruxelles, Contredanse, automne – hiver 1997.

NELSON, Lisa, “La sensation est l’image”, trad. Denise Luccioni, dans *Nouvelles de danse*, n°38-39, Bruxelles, Contredanse, printemps – été 1999.

NIKOLAÏS, Alwin, “Nikolaïs et la composition”, trad. Marc Lawton, dans *Nouvelles de danse, La Composition*, n°36-37, Bruxelles, Contredanse, automne – hiver 1998.

NOVACK, Cynthia Jean, *Sharing the Dance. Contact Improvisation and American Culture*, Madison, Wisconsin, The University of Wisconsin Press, 1990.

NOVACK, Cynthia Jean, “Origines et influences du Contact Improvisation” (extrait de *Sharing the Dance*), dans *Nouvelles de danse*, n°38-39, Bruxelles, Contredanse, printemps – été 1999.

PAXTON, Steve, “L’éphémère, par-delà le temps”, trad. Patricia Kuypers et Astrid Howard, dans *Nouvelles de danse*, n°15, Bruxelles, Contredanse, mars 1993.

PAXTON, Steve, “Transcription”, trad. Aïda Bogossian, dans *Nouvelles de danse*, n°17, Bruxelles, Contredanse, octobre 1993.

PAXTON, Steve, “Conversation avec Steve Paxton”, dans *Nouvelles de Danse, On the edge/Créateurs de l'imprévu*, n°32-33, Bruxelles, Contredanse, automne – hiver 1997.

PAXTON, Steve, “L’art des sens”, trad. Carole Bodin, dans *Mouvement*, n°2, Paris, septembre/octobre/novembre 1998 (texte publié dans *Contact Quaterly, Dance Journal*, Vol. 12, 2, Spring/Summer 87).

PAXTON, Steve, “Q & A”, trad. Kitty Kortés Lynch, dans *Nouvelles de danse*, n°38-39, Bruxelles, Contredanse, printemps – été 1999, (*Q & A*, dans *Contact Quaterly*, Vol. 6, 2, 1981).

PAXTON, Steve, “Chute, une transcription”, dans *Nouvelles de danse*, n°38-39, Bruxelles, Contredanse, printemps – été 1999, (*Chute transcript*, dans *Contact Quaterly*, Vol. 7, 3-4, 1982).

PAXTON, Steve, “Transcription”, trad. Kitty Kortés Lynch, dans *Nouvelles de danse*, n°38-39, Bruxelles, Contredanse, printemps – été 1999, (*Transcription*, dans *Contact Quaterly*, Vol. 11, 1, 1986).

PAXTON, Steve, “Helix”, trad. Kitty Kortés Lynch, dans *Nouvelles de danse*, n°38-39, Bruxelles, Contredanse, printemps – été 1999, (*Helix*, dans *Contact Quaterly*, Vol. 16, 3, 1991).

PAXTON, Steve, “Esquisse de techniques intérieures”, trad. Patricia Kuypers, dans *Nouvelles de danse*, n°38-39, Bruxelles, Contredanse, printemps – été 1999, (*Drafting interior techniques*, dans *Contact Quaterly*, Vol. 18, 1, 1993).

“Penser la danse contemporaine”, *Rue Descartes*, n° 44, Revue du Collège International de Philosophie, Paris, Puf, 2004.

“Post-modern dance”, *L’Avant-scène, Ballet danse*, n°2, Paris, avril-juillet 1980.

POUILLAUDE, Frédéric, “Vouloir l’involontaire et répéter l’irrépérable”, dans *Approche philosophique du geste dansé. De l'improvisation à la performance*, Villeneuve d’Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2006.

PRESTON-DUNLOP, Valerie, “Rudolf Laban, artiste / chercheur”, dans *Nouvelles de danse*, n°25, Bruxelles, Contredanse, automne 1995.

PRESTON-DUNLOP, Valerie, *Looking at dances, a choreological perspective on choreography*, London, Verve Publishing, 1998.

PRESTON-DUNLOP, Valerie, SANCHEZ-COLBERG, Ana, *dance and the performative, a choreological perspective ~ Laban and beyond*, London, Verve Publishing, 2002.

RAJI, Michel, *Entretiens sur la Chorésophie*, entretiens avec Serge Pey, Nancy, novembre 1999.

RAYMOND (de), Jean-François, *L’improvisation*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1982.

Rendre lisible, Ales, Le Cratère Théâtre d’Ales en Cévennes, 1998.

REYNOLDS, Claire, “Faire une danse à propos de rien de spécial”, dans *Danse et utopie. Mobiles 1*, Département danse – Université Paris 8, Paris, L’Harmattan, 1999.

ROTH, Gabrielle, *Les voies de l’extase. Enseignements d’une chamane des villes*, trad. Annie J. Ollivier, Fillings, Carthame éditions, 1993 (1^{ère} édit. Gabrielle Roth 1989).

ROUQUET, Odile, *Les techniques d’analyse du mouvement et le danseur*, Paris, Fédération Française de Danse a.c.e.c., 1985.

ROUSIER, Claire (dir.), *Etre ensemble. Figures de la communauté en danse depuis le XX^e siècle*, Pantin, Centre national de la danse, 2003.

ROUSIER, Claire (dir.), *La danse en solo. Une figure singulière de la modernité*, Centre national de la danse, 2002.

ROUX, Céline, *Danse(s) performative(s). Enjeux et développements dans le champ chorégraphique français (1993-2003)*, Paris, L’Harmattan, 2007.

ROBINSON, Jacqueline, *Éléments du langage chorégraphique*, Paris, Vigot, 1981.

ROBINSON, Jacqueline, *L’aventure de la danse contemporaine en France (1920-1970)*, Paris, Editions Bougé, 1990.

ROBINSON, Jacqueline, *Une certaine idée de la danse, réflexions au fil des jours*, Paris, Chiron, 1997.

SCHOTT-BILLMANN, France, *Corps et possession. Le vécu corporel des possédés face à la rationalité occidentale*, Paris, Bordas, 1977.

SCHOTT-BILLMANN, France, *Possession, danse et thérapie*, Paris, Éditions Sand, 1985.

SCHOTT-BILLMANN, France (dir.), *Danse et spiritualité*, Paris, Editions Noësis, 1999.

SCHOTT-BILLMANN, France, *Le besoin de danser*, Paris, Editions Odile Jacob, 2001.

“Scientifiquement danse. Quand la danse puise aux sciences et réciproquement.”, *Nouvelles de danse*, n°53, Bruxelles, Contredanse, mars 2006.

SEGUIN, Éliane, *Histoire de la danse jazz*, Paris, Éditions Chiron, 2003.

SERRE, Jean-Claude, “Influence du processus d’information sur l’improvisation en danse”, dans *La Recherche en Danse*, n°4, Paris, Département de Danse de l’Université de Paris-Sorbonne (Paris IV) et Association Danse en Sorbonne, septembre 1988.

SERVIAN, Claudie, *Différentes conceptions de la danse américaine du début à la fin du XX^{ème} siècle*, Paris, Éditions Publibook, 2006.

SERVOS, Norbert, *Pina Bausch ou l’Art de dresser un poisson rouge*, Paris, L’Arche, 2001.

SGORBATI, Susan, “L’Improvisation Émergente”, dans *Nouvelles de danse*, “Scientifiquement danse. Quand la danse puise aux sciences et réciproquement”, n°53, Bruxelles, Contredanse, mars 2006.

SIBONY, Daniel, *Le corps et sa danse*, Paris, Seuil, 1995.

SNAUWAERT, Maïté, LEGUEULT, Maud, “‘Continuous Project / Altered Daily’ d’Yvonne Rainer. Notes sur une expérience”, dans *Danse et utopie. Mobiles 1*, Département danse – Université Paris 8, Paris, L’Harmattan, 1999.

SPAIN (de), Kent, “Dance Improvisation : Creating Chaos”, dans *Contact Quarterly*, Vol. 18, n°1, Northampton, Massachusetts, Contact Editions, Winter/Spring 1993.

SPAIN (de), Kent, “The Cutting Edge of Awareness. Reports from the Inside of Improvisation”, dans COOPER ALBRIGHT, Ann, GERE, David (dir.), *Taken by surprise, A Dance Improvisation Reader*, Middletown, Connecticut, Wesleyan University Press, 2003.

SWANSON, Amy, “Isadora Duncan : à propos de son enseignement et de sa filiation”, dans *La Recherche en Danse*, n°2, Paris, Association pour le Diplôme de danse – Université de Paris-Sorbonne (Paris IV), juin 1983.

TOMPKINS, Mark, “Conversation avec Mark Tompkins”, dans *Nouvelles de Danse, On the edge/Créateurs de l’imprévu*, n°32-33, Bruxelles, Contredanse, automne – hiver 1997.

TOMPKINS, Mark, HAMILTON, Julyen, “Contact-improvisation, technique de Steve Paxton”, *Le corps en jeu*, Paris, CNRS Editions, 1994.

TOUZÉ, Loïc, “Improviser, c’est dire son rapport au monde”, dans *Improviser*, Revue Théâtre S, n°24, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2^e semestre 2006.

“Un partage de l’imaginaire, entretien avec Loïc Touzé”, entretien dirigé par Denis Plassard, dans *Du collectif, Théâtre s en Bretagne*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2004.

VASSILEVA-FOUILHOUX, Biliana, *L’improvisation chez William Forsythe : une approche singulière*, thèse de doctorat en études théâtrales, sous la direction de Mme Monique Banu-Borie, Université Paris III – Sorbonne Nouvelle, 2007.

VAUGHAN, David, *Merce Cunningham, un demi-siècle de danse*, Paris, Plume, 1997.

VAYSSE, Jocelyne, “Sources et ressources de l’improvisation en danse”, dans *La Danse, une culture en mouvement*, Actes du colloque international à Strasbourg les 7, 8, 9 mai 1999, Centre de Recherches Européennes en Education Corporelle (C.R.E.E.C.), Université Marc Bloch Strasbourg, 1999.

“Vu du corps. Lisa Nelson. Mouvement et perception”, *Nouvelles de danse*, n°48-49, Bruxelles, Contredanse, automne – hiver 2001.

WAEHNER, Karin, *Outils chorégraphiques*, Paris, Vigot, 1993.

WAVELET, Christophe, “ici et maintenant, coalition temporaire”, dans *Mouvement*, n°2, Paris, septembre/octobre/novembre 1998.

WAVELET, Christophe, “Restes, débris, rebuts, lambeaux, éclats et autres morceaux – à propos de *Morceau* de Loïc Touzé”, dans “Médium danse”, *Art Press*, n° spécial 23, Paris, 2002.

WIERRE-GORE, Georgiana, HOUBIN, Pascale, “Quand l’artiste devient le moteur de la recherche”, entretien avec Béatrice Menet, dans *Nouvelles de Danse Info*, n°26, Bruxelles, Contredanse, hiver 2004.

HOUBIN, Pascale, “Quand l’artiste devient le moteur de la recherche”, entretien avec Béatrice Menet, dans *Nouvelles de Danse Info*, n°26, Bruxelles, Contredanse, hiver 2004.

WIGMAN, Mary, *Le langage de la danse*, trad. Jacqueline Robinson, Paris, Chiron, 1990.

ZAMBRANO, David, “Conversation avec David Zambrano”, dans *Nouvelles de Danse, On the edge/Créateurs de l'imprévu*, n°32-33, Bruxelles, Contredanse, automne – hiver 1997.

II – ART ET ESTHÉTIQUE

ADOLPHE, Jean-Marc, “Tout le monde, il performe”, dans *Mouvement*, n°22, Paris, mai-juin 2003.

ARTAUD, Antonin, *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964.

BLANCHÉ, Robert, *Des catégories esthétiques*, Paris, Vrin, 1979.

BOUVERESSE, Renée, *L'expérience esthétique*, Paris, Armand Colin / Masson, 1998.

BOURRIAUD, Nicolas, *Esthétique relationnelle*, Paris, Collect. Documents sur l'art, Les presses du réel, 1998.

CAGE, John, *Silence*, trad. Monique Fong, Paris, Éditions Denoël, 2004, (1^{ère} édition, Middletown Connecticut, Wesleyan University Press c/o Curtis Brown Limited, 1961).

CAILLET, Élisabeth, NABERT, Nathalie (textes présentés par), *L'art et imaginaire. 1. Les arts multiples*, Paris, Éditions Belin, 1984.

CHALARD-FILLAUDEAU, Anne, “Les ‘Cultural Studies’ : une science actuelle ?”, [en ligne], <<http://www.cairn.info/revue-l-homme-et-la-societe-2003-3-page-31.htm>>, (page consultée le 10 septembre 2008).

CHALUMEAU, Jean-Luc, *Lecture de l'art*, Paris, Éditions du Chêne, 1991.

CHALUMEAU, Jean-Luc, *Les théories de l'art*, Paris, Librairie Vuibert, 1994.

COLMANT, Corinne, “Les performances post-modernes aux Etats-Unis”, dans *La Recherche en Danse*, n°1, Paris, Association pour le Diplôme de danse – Université de Paris-Sorbonne (Paris IV), juin 1982.

DROIT, Roger-Pol (textes réunis par), *L'art est-il une connaissance ?* Paris, Le Monde Éditions, 1993.

GAUTHIER, Léa, “L'homme est une boule à facettes”, dans *Mouvement*, n°22, Paris, mai-juin 2003.

GOLDBERG, Roselee, *Performance, l'art en action*, trad. C.-M. Diebold, Paris, Editions Thames et Hudson, 1999.

GOLDBERG, Roselee, *La Performance du futurisme à nos jours*, trad. C.-M. Diebold, Paris, Editions Thames et Hudson, 2001.

GUISGAND, Philippe, “Pollock ou les états de corps du peintre”, dans *Revue DEmeter*, Université de Lille 3, juin 2003, p. 8, [en ligne], <<http://demeter.revue.univ-lille3.fr/corps/guisgand.pdf>>.

JIMENEZ, Marc, *Qu'est-ce que l'esthétique ?*, Paris, Éditions Gallimard, 1997.

KANDINSKY, Wassily, *Du Spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, trad. Nicole Debrand et Bernadett du Crest, Paris, Éditions Denoël, 1991 (1^{ère} éd. dans la collection 1989).

LISTA, Giovanni, *La scène moderne*, Paris, Éditions Carré, 1997.

PAVIS, Patrice, *L'analyse des spectacles*, Paris, Éditions Nathan, 1996.

SÉGUY-DUCLOT, Alain, *Définir l'art*, Paris, Éditions Odile Jacob, 1998.

SOURIAU, Étienne, *La correspondance des arts*, Paris, Flammarion, 1947.

STANISLAVSKI, Constantin, *La formation de l'acteur*, trad. Elisabeth Janvier, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1990.

III – GESTALT-THÉRAPIE, PSYCHOLOGIE ET PHILOSOPHIE

BIDEAUD, Jacqueline, HOUDÉ, Olivier, PEDINIELLI, Jean-Louis, *L'homme en développement*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001, (1^{ère} édit. 1993).

BOUCHARD, Marc André, *De la phénoménologie à la psychanalyse : Freud et les existentialistes américains*, Bruxelles, Éditions Mardaga, 1988.

BOUHSIRA, Jacques, DURIEUX, Marie-Claire (dir.), *Winicott insolite*, Monographies de Psychanalyse de la Revue Française de Psychanalyse, Paris, Presses Universitaires de France, 2004.

BUBER, Martin, *La vie en dialogue (Je et Tu, Dialogue, La question qui se pose à l'individu, Éléments de l'interhumain, De la fonction éducatrice)*, trad. Jean Loewenson-Lavi, Paris, Aubier Montaigne, 1959, (*Ich und Du*, 1923).

CHAPPUIS, Anne-Marie, “Essai sur le thème de l’awareness. Chronos et Kairos”, dans *L’awareness*, Gestalt, n°27, Gadancourt, Éditions Revue Gestalt, décembre 2004.

CHEVALLEY, Bernard, “Paul Tillich et la Gestalt-thérapie”, dans *Le passé composé. Sources et contextes de la Gestalt-thérapie*, Gestalt, n°6, Paris, Éditions Morisset, printemps 1994.

CHRÉTIEN, Anne, “L’awareness, un concept qui traverse le temps et les chapelles”, dans *L’awareness*, Gestalt, n°27, Gadancourt, Éditions Revue Gestalt, décembre 2004.

CORBEIL, Janine, “Wilhelm Reich et deux de ses héritiers : la Bio-énergie et la Gestalt-thérapie”, dans *Le passé composé II. Sources psychanalytiques et contextes*, Gestalt, n°7, Paris, Éditions Morisset, automne 1994.

CORBEIL, Janine, POUPARD, Danielle, “La Gestalt”, dans *Santé mentale au Québec*, vol. 3, n°1, 1978, p. 61-84 [en ligne], <<http://id.erudit.org/iderudit/030032ar>>.

Corps, Les Cahiers de Gestalt-thérapie, n°15, Bordeaux, l’exprimerie, avril 2004.

FOURCADE, Jean-Michel, “Science et psychothérapies”, dans *Implications sociales*, Gestalt, n°26, Gadancourt, Éditions Revue Gestalt, juin 2004.

FRANK, Ruella, *Le corps comme conscience. Approche corporelle et développementale de la psychothérapie*, trad. Ariane Selz, Bordeaux, L’exprimerie, 2005, (*Body of Awareness : A Somatic and Developmental Approach to Psychotherapy*, Cambridge Mass, Ruella Frank & Gestalt Press, 2001).

GINGER, Serge, GINGER, Anne, *La Gestalt, une thérapie du contact*, Paris, Hommes & Groupes Éditeurs, 2000, (1^{ère} éd. 1987).

GOLDSTEIN, Kurt, *La Structure de l'Organisme*, Paris, Gallimard, 1964, (*Der Aufbau des Organismus*, Nijhoff, Haag, 1934).

GREGORY, Susan, "Elsa Gindler : une ancêtre oubliée de la Gestalt-thérapie", trad. J.-M. Robine, dans *Corps*, Les Cahiers de Gestalt-thérapie, n°15, Bordeaux, l'exprimerie, avril 2004, (publié dans *The British Gestalt Journal*, vol. 10, n°2, 2001).

GUILLAUME, Paul, *La psychologie de la forme*, Paris, Flammarion, 1975, (1^{ère} édit Flammarion 1937).

JACQUES, André, "La Gestalt-thérapie, irrémédiablement américaine ?", dans *Le passé composé. Sources et contextes de la Gestalt-thérapie*, Gestalt, n°6, Paris, Éditions Morisset, printemps 1994.

JACQUES, André, *Le Soi, fond et figures de la Gestalt-thérapie*, Bordeaux, l'exprimerie, 1999.

JUNG, Carl Gustav, *L'Homme à la découverte de son âme. Structure et fonctionnement de l'inconscient*, Paris, Éditions Albin Michel, 1987, (1^{ère} édit Walter – Verlag AG 1928).

JUNG, Carl Gustav, "*Ma vie*" *Souvenirs, rêves et pensées*, Recueillis et publiés par Aniéla Jaffé, trad. Dr Roland Cahen et Yves Le Lay, Paris, 1973, (*Erinnerungen, traume, gedanken*, New York, Pantheon Books, 1961).

JUNG, Carl Gustav, *L'homme et ses symboles*, Paris, Robert Laffont, 1983, (*Man and his symbols*, J. G. Ferguson Publishing Company, 1964).

KÖHLER, Wolfgang, *Psychologie de la forme*, trad. Serge Bricianer, Paris, Gallimard, 2000, (*Gestalt Psychology*, New York, Liveright, 1947).

KLEIN, Jean-Pierre, "(Présence à)²", dans *L'awareness*, Gestalt, n°27, Gadancourt, Éditions Revue Gestalt, décembre 2004.

LATNER, Joel, *Gestalt-thérapie. Théorie et méthode*, trad. Sylvie Schoch de Neuforn, Bordeaux, l'exprimerie, 2003, (texte original Joel Latner, 1973).

L'awareness, Gestalt, n°27, Gadancourt, Éditions Revue Gestalt, décembre 2004.

LE MOIGNE, Jean-Louis, *La théorie du système général. Théorie de la modélisation*, Paris, P.U.F., 1977.

LE MOIGNE, Jean-Louis, *La théorie du système général. Théorie de la modélisation*, Collection Les classiques du réseau intelligence de la complexité, [en ligne], <<http://www.mcxapc.org/inserts/ouvrages/0609tsgtm.pdf>> (page consultée le 25 août 2008).

Le passé composé. Sources et contextes de la Gestalt-thérapie, Gestalt, n°6, Paris, Éditions Morisset, printemps 1994.

Le passé composé II. Sources psychanalytiques et contextes, Gestalt, n°7, Paris, Éditions Morisset, automne 1994.

LE SCANFF, Christine, *La conscience modifiée*, Paris, Payot, 2005.

MASQUELIER, Gonzague, *Vouloir sa vie ; La Gestalt-thérapie aujourd'hui*, Paris, Retz, 1999.

MATOS DIAS, Isabel, *Merleau-Ponty une poétique du sensible*, trad Renaud Barbaras, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, Université de Toulouse-Le Mirail, 2001.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1999, (1^{ère} éd. 1945).

MERLEAU-PONTY, Maurice, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 2001, (1^{ère} éd. 1964).

MILLER, Michael Vincent, *La poétique de la Gestalt-thérapie*, trad. Jean-Marie Robine et Brigitte Lapeyronnie, Bordeaux, L'expresserie, 2002.

MORIN, Edgar, *Science avec conscience*, Paris, Fayard, 1990.

MORIN, Edgar, *La méthode*, Paris, Éditions Le Seuil, 2008.

Orients – Occidents. Entre spiritualité et psychothérapie, Gestalt, n°19, Paris, Édition Revue Gestalt, 2000.

PENARRUBIA, Paco, "Fritz Perls et le théâtre. De Max Reinhardt à quelques autres...", dans *Le passé composé. Sources et contextes de la Gestalt-thérapie*, Gestalt, n°6, Paris, Éditions Morisset, printemps 1994.

PERLS, Frederick S., *Le Moi, la Faim et l'Aggressivité*, trad. François Loubet, Paris, Tchou, 1978, (*Ego, Hunger and Aggression*, Londres, George Allen and Unwin, 1947).

PERLS, Frederick S., HEFFERLINE, Ralph E., GOODMAN, Paul, *Gestalt thérapie. Technique d'épanouissement personnel*, trad. Martine Wiznitzer, Ottawa, Éditions internationales Alain Stanké Ltée, 1977, (*Gestalt Therapy : Excitement and Growth in the Human Personality*, 1951).

PERLS, Frederick S., HEFFERLINE, Ralph E., GOODMAN, Paul, *Gestalt thérapie. Vers une théorie du Self : nouveauté, excitation et croissance*, trad. Martine Wiznitzer, Ottawa, Éditions internationales Alain Stanké Ltée, 1979, (*Gestalt Therapy : Excitement and Growth in the Human Personality*, 1951).

PERLS, Frederick S., *Rêves et existence en gestalt thérapie*, trad. Alla Destandau-Denisov, Paris, Épi sa Éditeurs, 1972, (*Gestalt Therapy Verbatim*, Real People Press, 1969).

PERLS, Fritz, *Ma Gestalt-thérapie, une poubelle vue du dedans et du dehors*, Paris, Tchou, 1976 (*In and Out the Garbage pail*, U.S.A., 1969).

PERLS, Fritz, *Manuel de Gestalt-Thérapie. La Gestalt : un nouveau regard sur l'homme*, trad. Jean-Pierre Denis, Issy-les-Moulineaux, ESF Éditeurs, 2005, (1^{ère} édition ESF Éditeurs, 2003), (*The Gestalt Approach*, éditions Bantam Books, 1973).

PERLS, Laura, *Vivre à la frontière*, Ottawa, Les Editions du Reflet, 1993.

PETIT, Marie, *La gestalt, thérapie de l'ici et maintenant*, Paris, Les éditions ESF, 1984.

PETIT, Marie, “La Gestalt Théorie : grand-mère ou parente éloignée de la Gestalt-thérapie ?”, dans *Le passé composé. Sources et contextes de la Gestalt-thérapie*, Gestalt, n°6, Paris, Éditions Morisset, printemps 1994.

PEYRON-GINGER, Anne, “Perls et Moreno : deux frères ennemis”, dans *Le passé composé. Sources et contextes de la Gestalt-thérapie*, Gestalt, n°6, Paris, Éditions Morisset, printemps 1994.

PIRIOU, Jean-Paul, “Créativité, volonté, psychothérapie. Otto Rank et la Gestalt-thérapie”, dans *Le passé composé II. Sources psychanalytiques et contextes*, Gestalt, n°7, Paris, Éditions Morisset, automne 1994.

POLSTER, Erving, POLSTER, Miriam, *La Gestalt. Nouvelles perspectives théoriques et choix thérapeutiques et éducatifs*, trad. Michel Katzeff, Montréal, Les Éditions Le Jour, 1983, (*Gestalt Therapy Integrated : Contours of Theory and Practice*, New York, Brunner-Mazel Publishers, 1973).

RECH, Roland, “Zen et Gestalt”, dans *Orient – Occident. Entre spiritualité et psychothérapie*, Gestalt, n°19, Paris, Édition Revue Gestalt, 2000.

REICH, Wilhelm, *L'analyse caractérielle*, Paris, Payot, 1971.

ROBINE, Jean-Marie, “Le Holisme de J.C. Smuts”, dans *Le passé composé. Sources et contextes de la Gestalt-thérapie*, Gestalt, n°6, Paris, Éditions Morisset, printemps 1994.

ROBINE, Jean-Marie, *Gestalt-thérapie. La construction du soi*, Paris, Éditions l'Harmattan, 1998.

ROBINE, Jean-Marie (dir.), *La psychothérapie comme esthétique*, Bordeaux, l'exprimerie, 2006.

SALATHÉ, Noël K., *Psychothérapie existentielle : une perspective gestaltiste*, Genève, Publication de l'Institut de Psychothérapie Gestalt-Existentielle, 1995.

SALONIA, Giovanni, “Karen Horney et Frederick Perls : De la psychologie interpersonnelle à la thérapie du contact”, dans *Le passé composé II. Sources psychanalytiques et contextes*, Gestalt, n°7, Paris, Éditions Morisset, automne 1994.

SCHOCH DE NEUFOM, Sylvie, “La philosophie du dialogue chez Martin Buber et son apport à la Gestalt-thérapie”, dans *Le passé composé. Sources et contextes de la Gestalt-thérapie*, Gestalt, n°6, Paris, Éditions Morisset, printemps 1994.

SMUTS, Jan Christiaan, *Holism and Evolution*, London, Macmillan & Co Ltd, 1926

SPAGNUOLO-LOBB, Margherita, AMENDT-LYON, Nancy (dir.), *Permis de créer, L'art de la Gestalt-thérapie*, trad. Christine Artiga, Nathalie Casabo-Emprin, Gilles Coupermant, Isabelle Crispoux, Danièle Cordon, Barbara Fourcade, Chantal Gélabert, Bernadette Godmer, Brigitte Lapeyronnie, Eve Laville Noel-Lazzazini, Stein Van Oosteren, Jean-Marie Robine, Emanuela Scalabrini, Ariane Selz, Maryse Rienstra, Bordeaux, l'exprimerie, 2006, (*Creative License, The Art of Gestalt Therapy*, WienNewYork, Springer-Verlag, 2003).

STAEMMLER, Frank M., *Cultiver l'incertitude*, trad. Karine Dengler-Thomsen, Dominique Burki & Helen Vann, Marianne Durand-Drouhin, Brigitte Lapeyronnie & Jean-Marie Robine, Bordeaux, l'exprimerie, 2003.

VANOYE, Francis, *La Gestalt. Thérapie du mouvement*, entretiens menés par Christine Delory-Momberger, Paris, Vuibert, 2005.

VINCENT, Bernard, *Présent au monde : Paul Goodman*, Bordeaux, L'exprimerie, 2003.

WINNICOTT, Donald Woods, *Jeu et réalité*, trad. Claude Monod et J.-B. Pontalis, Paris, Gallimard collection folio / essais, 2004, (*Playing and Reality*, Éditions Tavistock, 1971).

YARON, Kalman, "Martin Buber (1878-1965)", dans *Perspectives : revue trimestrielle d'éducation comparée*, vol. XXIII, n°1-2, Paris, Unesco, Bureau international d'éducation, 1993.

ZINKER, Joseph, *La Gestalt-thérapie, un processus créatif*, trad. André Dolbec et Georges Goulet, Paris, Dunod-InterEditions, 2006, (*Creative Process in Gestalt Therapy*, Vintage Books, 1977).

ZINKER, Joseph, *Le thérapeute en tant qu'artiste. Écrits de 1975 à 2001 – Traces d'une filiation constitutive de la Gestalt-Thérapie*, Paris, l'Harmattan, 2006.

IV – CORPS ET PERCEPTION

ALEXANDER, F. Matthias, “L’usage de soi”, trad. E. Lefebvre, Bruxelles, Contredanse, 1996.

AMAR, Yvan, *La conscience corporelle. Des exercices pour relier le corps à l’être*, Gordes, Les éditions du Relié, 2006.

ANDRIEU, Bernard, “Comment le corps nous représente ?”, *Quant à la danse*, n°1, Fontvieille, Le Mas de la Danse, octobre 2004.

ANZIEU, Didier, *Le Moi-peau*, Paris, Dunod, 1995, (1^{ère} éd. Bordas, 1985).

ASLAN, Odette (dir.), *Le corps en jeu*, Paris, CNRS Editions, 1994.

ASLAN, Odette, “Un nouveau corps sur la scène occidentale”, *Le corps en jeu*, Paris, CNRS Editions, 1994.

BAINBRIDGE COHEN, Bonnie, “Sentir, ressentir et agir. L’anatomie expérimentale du Body-Mind Centering”, trad. M. Boucon, *Nouvelles de danse*, n°50, Bruxelles, Contredanse, 2002.

BERNARD, Michel, *L’Expressivité du corps, recherche sur les fondements de la théâtralité*, Paris, éd. Jean-Pierre Delarge, 1976.

BERNARD, Michel, “Sens et fiction, ou les effets étranges de trois schiasmes sensoriels”, dans *Nouvelles de danse*, n°17, Bruxelles, Contredanse, octobre 1993.

BERNARD, Michel, *Le corps*, Paris, Seuil, 1995 (1^{ère} éd. Editions Universitaires 1972).

BERTHERAT, Thérèse, BERNSTEIN Carol, *Le corps a ses raisons, auto-guérison et anti-gymnastique*, Paris, Seuil, 1976.

BERTHOZ, Alain, “La coopération des sens et du regard dans la perception et le contrôle du mouvement”, *Le corps en jeu*, Paris, CNRS Editions, 1994.

BERTHOZ, Alain, *Le sens du mouvement*, Paris, Éditions Odile Jacob, 1997.

CHIRPAZ, François, *Le corps*, Paris, Éditions Klincksieck, 1988, (1^{ère} éd. Presses Universitaires de France, 1963).

CORBIN, Alain, COURTINE, Jean-Jacques, VIGARELLO Georges (dir.), *Histoires du corps. 3. Les mutations du regard. Le XX^e siècle*, Paris, Éditions du Seuil, 2006.

DAMAZIO, Antonio R., *Le sentiment même de soi. Corps, émotions, conscience*, trad. Claire Larssonneur et Claudine Tiercelin, Paris, Éditions Odile Jacob, 1999, (*The Feeling of What Happens. Body and Emotion in the Making of Consciousness*, New York, Harcourt Brace & Company, 1999).

FELDENKRAIS, Moshe, *Énergie et bien-être par le mouvement*, trad. Lisette Rosenfeld, St-Jean-de-Braye, Éditions Dangles, 1993, (*Awareness through movement*, San Francisco, Harper Collins Publisher Inc., 1972).

GODARD, Hubert, “Le geste et sa perception”, dans *La Danse au XX^e siècle*, Paris, Bordas, 1995.

LE BRETON, David, *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, Quadrige / PUF, 2000 (1^{ère} éd. Presses Universitaires de France, 1990)

PUJADE-RENAUD, Claude, *Expression corporelle, langage du silence*, Paris, Editions ESF, 1975 (2^{ème} éd.).

RICHIR, Marc, *Le corps. Essai sur l'intériorité*, Paris, Hatier, 1993.

ROUQUET, Odile, *La tête aux pieds – Les pieds à la tête*, Paris, Recherche En Mouvement, 1991.

SCHOTTE, Jacques, “La sphère du sentir, ou le règne du pré-sujet”, dans *Nouvelles de danse*, n°17, Bruxelles, Contredanse, octobre 1993.

V – DICTIONNAIRES ET ENCYCLOPÉDIES

BLOCH, Henriette, CHEMANA, Roland, DÉPRET, Éric, GALLO, Alain, LECONTE, Pierre, LE NY, Jean-François, POSTEL, Jacques, REUCHLIN, Maurice (dir.), *Grand Dictionnaire de la Psychologie*, Paris, Larousse, 2000, (1^{ère} éd. Larousse 1991).

BREUILLE, Jean-Philippe (dir.), *L'art du XX^e siècle, dictionnaire de peinture et de sculpture*, Paris, Larousse, 1992 (1^{ère} éd. 1991).

Encyclopaedia Universalis, DVD-Rom, Édition 2007, version 12.

LE MOAL, Philippe (dir.), *Dictionnaire de la Danse*, Paris, Larousse, Librairie de la danse, 1999.

Le Petit Robert, CD-Rom 2004, Paris, Dictionnaires Le Robert / VUEF, 2001, version 2.2.

SOURIAU, Étienne, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, éd. Quadrige / PUF, 1990.

ANNEXES

Annexe 1 : Entretien avec Michel Raji	p. 337
Annexe 2 : Entretien avec Loïc Touzé	p. 374
Annexe 3 : Entretien avec Pascal Quéneau	p. 412
Annexe 4 : Questionnaire premier interview	p. 448
Annexe 5 : Catégories pour l'analyse de contenu	p. 450
Annexe 6 : Analyses de contenu	p. 452
Annexe 6 : DVD – Mode d'emploi	p. 457

ANNEXE 1 : Entretiens avec Michel Raji

Entretien avec Michel Raji le 9 mai 2006

*Quelle est la place de l'improvisation dans ton travail ? Dans tes recherches artistiques ?
Durant tes créations ? À quels moments ?*

Peux-tu donner des exemples précis par rapport à tes créations ? Quelles créations ?

Euh, alors la place de l'improvisation dans, dans mon travail, c'est ... C'est-à-dire si on, si je prend dans le sens depuis que j'ai commencé à danser, j'ai toujours improvisé quant au bon sens du terme, j'ai toujours fait ça directement. C'est-à-dire, on me proposait de danser, par exemple. Je me rappelle, par exemple, mon premier solo réel de danseur, que j'avais fait justement à Rennes. C'était en 72, donc ça fait un bout de temps. Et ce premier solo, on m'avait demandé de, de, donc de le, de le donner. Alors qu'est-ce qui s'est passé ? J'ai d'abord simplement pris une musique. J'ai écouté cette musique plusieurs fois. Et j'ai voyagé à l'intérieur sans bouger dessus. Et le jour de, de la représentation de ce, de, de ce solo, et ben, j'ai tout fait directement. Mais j'avais quand même imprimé, euh, tout un voyage à l'intérieur. C'est-à-dire, où comment je, je commence, où j'y vais, les, les temps musicaux, c'est-à-dire je l'avais enregistré en moi-même. Donc c'est quelque chose qui passe par l'écoute, qui passe par l'oreille, beaucoup, beaucoup pour, pour enregistrer ça à l'intérieur. Et au moment où je, je, je me mets en, en scène, quoi en danse, et ben je me mets avec cet univers musical. Je sais voyager dedans. Il me sert de cadre. Après c'est le, le, le lieu dans lequel ça va se passer. Tout ça, c'est de l'ordre de, de, de la non-répétition, puisque on fait directement. Donc, en fin de compte, pour moi, la part de la, de cette notion d'improvisation, de faire des choses dans l'instant physiquement, je l'ai toujours fait depuis le début. C'est-à-dire, qu'à la limite même, on peut partir du principe que, né dans une culture où on danse, où on aime danser, où on aime, et on écoute la musique, etc., et on fait spontanément dans des fêtes, etc. Pour moi, c'est déjà, c'était déjà une sorte de, c'est déjà une mise en, une mise en danse quoi. Donc la part, la part de l'improvisation, elle existe fondamentalement, à la naissance même de, de mon, de mon, mon travail de danseur. Mais par contre, ce que, ce que, ce qui se passe, c'est qu'enfin de compte, au fur et à mesure qu'on, qu'on grandit, dans le cheminement, je, j'ai l'impre..., enfin j'ai l'impression, c'est le cas de le dire, c'est-à-dire qu'il y a quelque chose qui ne s'improvise plus, puisque c'est de l'ordre de, d'une écriture intérieure qui se fait, qui nous ramène un petit peu un peu comme un, comme un conteur, qui par exemple va apprendre le conte, ou qui va le recevoir oralement, etc., et qu'à chaque fois qu'il va le dire euh, à l'instant devant un public euh, ou euh, ou d'autres gens, il va, il va toujours l'improviser, même s'il, s'il a un canevas. Et je pense que j'ai toujours travaillé dans cette manière-là, ou de cette façon-là. C'est ce que j'appellerais plutôt une sorte de ritualisation de, de ma danse, euh dans, dans un instant, dans un instant. Mais par contre, ce que je me suis aperçu, si je, si j'essaie toujours d'être un peu plus clair dans ma façon de parler, c'est que au fur et à mesure que j'ai développé mon travail, j'avais une inscription qui se faisait, une inscription qui se

faisait. Et donc au fur et à mesure, je ren..., c'est cette mémoire-là avec laquelle je re-dansais ou je ré-improvisais. Mais qui, qui euh, qui était souvent, qui était beaucoup plus un travail d'écoute, mais une écoute qui me renvoyait toujours à un danseur intérieur. C'est-à-dire, je me voyais entre guillemets, ou je voyais ce danseur à force que je grandissais, je le voyais, je le mettais en scène, c'est-à-dire c'est, dans la mesure où c'est un solo, je me voyais, je devenais un peu mon propre chorégraphe, et j'avais mon danseur qui était, qui était toujours moi-même. C'est ce qui me permettait la possibilité de le voir en train de danser, en train de rentrer dans la musique telle, etc. Et pendant que je le faisais, j'improvisais. Euh, que je sois sur scène ou que je sois pas sur scène, j'imp..., je l'improvisais toujours. À tel point qu'en fin de compte, moi j'ai un jeu de mots avec le mot improvisation, je dis que c'est plutôt de "l'improvisation", c'est-à-dire jouer avec le terme improvisation, mettre "improvisation", c'est-à-dire de voir les choses de l'intérieur. Donc une improvisation en danse, c'est de voir cette danse se faire, se mouvoir, c'est-à-dire qu'à un moment donné tu vois la gestuelle. Mais pourquoi ? Parce que, il y a quelque chose qui, qui est de l'ordre du, du sensitif, quoi, c'est-à-dire de l'ordre de la, d'une perception tellement physique, qui, qui va au plus profond du corps, qui, qui touche le, le squelette, qui touche la musculature profonde, et qui est tellement une inscription un petit peu, c'est-à-dire presque euh, tu te retrouves une, une inscription dans le temps, un petit peu comme dans le disque dur qui est notre squelette. Et donc cette inscription, elle est là, et que à chaque fois que tu, que tu danses, et ben toutes façons c'est à partir de ça que tu, que tu travailles. Maintenant les improvisations que j'ai, plus j'avance plus ils sont pensés, c'est-à-dire que je, je le, je les mesure, je travaille dans ma tête l'espace, je travaille euh, je travaille la température, je travaille le temps. Si le temps, il est ... Je travaille le temps, le temps dans sa dimension physique et métaphysique. Mais aussi je travaille la durée, parce que suivant, suivant ce qui va se passer, je sais que je vais danser cinq minutes, ou je vais danser dix minutes, ou je vais danser euh une heure, ou douze heures, ou vingt-quatre heures. Donc je mesure cette durée-là. C'est-à-dire j'essaie de, arr..., arriver à la maîtrise de cette, de cette durée. Dans le sens mot maîtrise, pour moi c'est de mesurer, notion de mètre, c'est-à-dire jouer avec le mot, c'est-à-dire de, de vraiment mesurer le poids, donc de cette durée, mais aussi, c'est dire euh le, toute ces, toutes les choses qui sont de l'ordre de l'improvisation. Pour moi, c'est parce que je travaille sur l'état, sur euh, sur l'énergie, sur le souffle de cette, de cette danse, et pas sur la gestuelle de la danse. C'est-à-dire que la gestuelle, elle est venue au fur et à mesure que mon, mon, mon travail de danse intérieure de danseur s'est au fur et à mesure développé. C'est-à-dire que même, par exemple, le travail que j'ai pu avoir dans ma formation technique etc., j'ai, ce, ce sont que des choses, des apports, des outils. Et à un moment donné, il fallait s'en débarrasser pour arriver justement à, à l'état de danse. Donc là, l'improvisation pour moi, elle est, elle est, elle est de l'origine quoi, de ma danse, mais cette improvisation, elle a pris un travail euh, elle est, elle est devenue une écriture intérieure au fur et à mesure que moi-même j'ai grandi et que j'ai développé euh, au fur et à mesure de la recherche. C'est dire pour moi, quelque part, la composition, ce qu'on appellerait une composition, c'est-à-dire poser les choses avec l'espace, le temps, la gestuelle, etc., ne peuvent se faire que si on a improvisé. Tu vois c'est, c'est à la limite presque pour jouer avec le mot. Si on joue avec le mot IMprovisation, il pourrait y avoir de l'IM-provisation, c'est-à-dire mettre une impression, de le, de l'inscrire, pour passer à l'Ex-provisation, à sa dimension extérieure. Donc euh, d'abord il y a l'improvisation, au sens impression, au sens poser les choses, les penser, les réfléchir avec physiquement – en tant que danseur, c'est obligé – penser, donc à partir des écoutes, c'est-à-dire tu te dis : « Tiens, je vais mettre ça, cette musique-là, ou je vais mettre cet univers-là, ou alors je vais danser dans cet état-là, ou etc., etc., ou je veux dire ça à ce moment-là, etc. Je suis à tel âge, j'ai mon corps, il

s'exprime comme ça, etc., suivant à quelle, quelle échéance euh c'est donné. » Euh, si je dois danser trois fois de suite, euh, il m'est plus facile de, de le, de le vivre dans ces trois fois de suite à partir d'in..., d'ingrédients, que de me dire : « Bon, maintenant je vais composer mon solo, et puis je vais le redonner trois fois de suite. » Parce que à ce moment-là, j'aurais, je pourrais pas atteindre toujours cet espace, hein, de l'inconnu. C'est-à-dire que tu peux pas revenir à cet état naturel. Donc euh, donc c'est pour ça qu'il y a, à un moment donné l'improvisation c'est d'abord quelq..., quelque chose qu'on prête pas intérieurement, et que après, elle passe à l'extérieur au moment de, de la représentation, ou de la présentation – puisque c'est de la présentation plutôt que de la REprésentation, donc on présente ça, c'est-à-dire c'est au présent, c'est ça aussi l'état de l'improvisation. Mais elle, elle s'extériorise, mais donc elle vient de, ça devient de l'EXprovisation, comment on pourrait jouer avec le mot – je sais pas s'il est juste – mais on pourrait parler un petit peu de ça. Donc euh, voilà à peu près mon, mon travail autour de l'improvisation, quoi.

Donc, à l'heure actuelle quand tu présentes une pièce, est-ce construit ou alors est-ce totalement improvisé ? Y a t'il une part d'improvisation ?

Bah, par exemple là aujourd'hui, là enfin euh, là dans *Trois petits tours et puis ...*, donc le solo que je vais présenter, et ben, j'ai, j'ai préparé la musique, j'ai préparé les morceaux musicaux, je les ai écoutés, travaillés, voir un petit peu quel pour mes morceaux, quel deuxième, quel troisième, comment ils vont s'enchaîner dans le, dans, dans l'espace et le temps donné, la, la durée aussi que j'ai à danser, je vais pas danser une heure, je vais pas danser deux heures. Donc il y a, il y a ça que j'ai préparé. J'ai ma mémoire, j'ai un sorte de rituel que j'ai fini par construire, j'ai une façon de danser, j'ai une gestuelle, j'ai un alphabet. Donc mon corps, il est, pour moi il est, c'est un instrument que j'ai, que j'ai travaillé artisanalement, mais que j'ai travaillé aussi artistiquement dans le temps, qui fait qu'à un moment donné, cet instrument je le connais. Jusqu'à preuve du contraire, je le connais, je sais comment, comment il résonne, comment, comment je peux le faire bouger, comment je peux accorder. Et donc euh, je, je sais dans quel état je vais danser. Donc j'ai choisi en fonction, soit l'habit, soit, soit donc la musique. Euh, mais, par exemple, quand je suis arrivé pour, tout à l'heure, pour le, pour voir un peu le plateau, et ben, simplement j'ai demandé au technicien de lumière de, de me poser tel coin de, de lumière, par ce que ça y est, je me suis dit dans quel espace je veux travailler. Le lieu, je le connaissais pas, donc automatiquement je vais improviser avec le lieu. Le lieu, je le connais pas, donc là, l'improvisation, elle devient aussi très intéressante dans ça : c'est que quand tu viens pour la première fois dans un lieu, ou t'as la possibilité de, ou tu répètes dans ce lieu, tu le travailles, tu mesures tout, tu construis avec tout, donc tu, tu créés directement, ou alors si tu dois le faire directement, par exemple ce soir, pour moi, ça va se faire direct. Je sais pas comment ça va, dans quelle énergie ça va être, le public, etc. Donc c'est de l'ordre de l'improvisation. Mais ce n'est pas de l'ordre de l'improvisation encore, parce que ça a double se..., ça a des sens différents. Parce que je le..., je suis prêt, je me suis préparé à, à danser. Je viens pas comme ça, et on me dit : « Et bon, ben voilà ! » D'abord parce que c'est, c'est de l'ordre du spectacle, donc il y a un spectateur, et puis il y a, et puis c'est dans une grande salle. Donc la seule chose, c'est que j'ai mis, on a mis les lumières, j'ai mis le son. Et à un moment donné je me sui..., et il se, il se trouve que par exemple là aussi il faut adapter le ... Ça, on pourra parler même du sens de l'improvisation. Parce que tout ça, ça va avec. C'est que tout d'un coup, euh, euh le, le, sur le CD, il y a un morceau qui, qui, qui était pas bien euh, bien enregistré. Donc ce, donc euh, ça allait

pas, ça allait pas passer. Donc du coup ce morceau-là, on le squize de ce, de ce CD-là, et je prend le, le CD original. Donc le temps de pouvoir passer ce morceau, enlever un CD, le premier, puis passer l'autre, il y a un temps de silence. Donc j'ai, à ce moment-là, je me suis dit : « Bon voilà, à ce moment-là, je ferai autre chose. » Tu vois ce que je veux dire ? Là donc c'est d'aut..., c'est, j'ai, je compose directement avec l'instant. Donc si l'improvisation, c'est une composition directe, c'est de l'écriture directe, oui c'est de l'or..., c'est de l'ordre de l'improvisation. Si c'est de l'improvisation dans le sens où tu viens comme ça, et tu vas essayer de faire quelque chose à l'improviste – pour jouer avec le mot – là, je suis pas comme ça, parce que je ne, là où j'en suis dans mon travail, je ne, je ne suis plus, maintenant je connais bien mes outils. Mais par contre, j'ai, j'ai toujours plaisir à découvrir dans l'instant, je, je pense que grâce à cette façon de, d'être dans l'état de l'improvisation – plutôt que d'improviser, mais tu es dans l'état de l'improvisation – c'est-à-dire que tu es dans l'écoute, c'est-à-dire que tu es prêt et quand tu rentres en scène, c'est au moment où tu vas rentrer que (*claquement de doigts*) tu, tu te mets dans le, dans, dans la présence de l'état. Avant, ben tu te prépares à recevoir un petit peu, tu sais, à faire ta cuisine, à préparer petit à petit. Tu fais le maximum pour que ça, pour que tu puisses rentrer dedans. Mais au moment où je vais rentrer et au moment où je vais sortir, c'est un moment plein. Et à ce moment-là, je suis à l'écoute, parce que je sais jamais ce qui va m'arriver physiquement à ce moment-là, et qu'est-ce, qu'est-ce qui peut arriver, donc il faut être prêt. Si par exemple, j'ai tout composé, tout écrit de A à Z, que je veux représenter ce que j'écris, il suffit qu'il y ai un problème, sonore, un problème ceci etc., comment je vais faire pour arranger ça ? Et donc euh, le fait de travailler comme ça, c'est-à-dire dans l'état de l'improvisation, dans l'état de présent, ça, ça aide beaucoup en tous cas, en soliste quoi. Voilà à peu près ce que, ce que je peux comprendre quoi.

Bon, je continue les questions. Il y a des questions qui re..., qui rebondissent, ... qui reb..., non, qui reprennent, qui peuvent correspondre déjà à ce que tu as dit. Mais peu importe, ça peut donner d'autres pistes.

Utilise-tu l'improvisation en spectacle ? À l'intérieur de compositions écrites ? Comme forme de spectacle ?

Pour quelles raisons utilises-tu l'improvisation en spectacle ? Pourquoi cette forme de travail ? Pour répondre à une commande ? À un désir ? Pour partager cette expérience de l'improvisation avec d'autres danseurs ou avec un public ? Quel genre de rencontre ?

Ben écoute euh, c'est, c'est-à-dire que par exemple, je sais que par exemple il y a une chose qui se passe, je mets une musique à la maison, et cette musique-là m'intéresse, je me lèves et je bouge dessus. Bon là j'improvise. Mais qu'est-ce que, mais quand même malgré tout c'est avec mon instrument. Il a, il y a une certaine connaissance. En spectacle, vraiment quand je suis en public, je, quand même, je, je me prépare quoi. Je prépare vraiment ce que je vais, euh, je, j'essaye de me mettre vraiment dans l'état, dans la présence de ce que je vais donner. Mais lorsque je suis en, devant le pub..., au moment où j'arrive dans le lieu pour le donner, là je me mets à l'écoute du lieu. Je me mets écou..., à l'écoute de la, de la proposition. Je pose plein de questions. J'arrête pas de, même quand les gens me proposent, je pose plein de questions : « Ça va se passer où ? Comment ça va se faire ? Est-ce qu'il y a un thème ? Est-ce que c'est etc. ? » Et donc cette commande entre guillemets, quand on me proposait, ou cette échéance, fait qu'à un moment donné, je me dis : « Bon, je vais, je vais quand même travailler autour de ça. » Et je vois un petit peu si dans mes outils, j'ai déjà les choses, ou alors il faut que je, je me..., je m'instruise

quoi. Donc pour euh, pour construire, il faut s'instruire. Pour que, sinon autrement, s'il n'y a pas d'instruction il peut pas y avoir de, de, de construction. Donc si il y a pas d'improvisation, il peut pas y avoir de composition – si je peux avec le, le terme. Mais seulement, quand on dit « improvisation », c'est de le faire dans, dans l'instant. Et quand tu me dis, par exemple « composition », c'est de poser avec l'instant. C'est aussi pour moi, c'est, ça va toujours avec l'instant. Donc euh, ce que, ce que, ce qui est difficile pour, pour, pour quelqu'un qui à un moment donné a quand même une certaine connaissance de, de son travail, de son instrument, c'est qu'en fin de compte il ne p..., on est plus du tout dans le, la notion de, de faire les choses comme ça. Mais par contre on s'est préparé à faire n'importe où, à n'importe quel instant, n'importe quel moment. Donc ça la, le, le, pour moi le, le véritable improvisateur c'est, c'est ... l'improvisation c'est une philosophie. Ce n'est pas une, euh, elle peut devenir une science si on peut jouer avec ça, euh, si, si tout d'un c..., si parce qu'on la pense, parce qu'on la travaille. Et quand on, si il y a pas de travail, je suis pas sûr qu'il y ai de l'improvisation euh, pour un pour un public. Mais ce qui m'intéresse par exemple, souvent, quand je dis plein, je rebondis plein de trucs, ce qui m'intéresse c'est quand par exemple, quand je suis en scène et que le, j'ai fini la scène, que j'ai fini mon solo, et que le public, il pense que j'ai tout écrit, que ça été travaillé, composé, écrit, etc., que je peux le, le redire à chaque fois. Et ben pour moi ça c'est, c'est une, c'est, ça fait, c'est bien d'entendre ça, parce que ça veut dire que quelque part l'improvisation est devenu un art. C'est-à-dire que tu peux, quand tu fais quelque chose dans l'instant, c'est quand même artistiquement travaillé, posé, etc. Ça veut dire que tu as travaillé l'instrument d'improvisation. Mais si on n'a pas travaillé cet, l'instrument de l'improvisation avec tout ce que ça comporte, c'est, c'est, je crois que c'est difficile. Et moi, au fur et à mesure que j'ai développé ça, je me, je me souviens pas, je me souviens pas depuis que j'ai commencé à être danseur, donc je suis rentré vraiment en, dans ma, mon travail de danseur, que j'ai écrit un solo pour moi. J'ai toujours, toujours fait directement. Mais je me suis préparé. Alors que par contre quand j'avais, quand j'avais mes danseurs, je composais pour eux. C'est une manière à un moment donné peut-être de jouer le challenge. Et souvent je crois, c'est pour ça qu'il est toujours plus évident pour un, de, de rentrer dans ce travail-là en tant que soliste, en tant qu'à la fois son, son, son propre auteur, son propre euh, acteur de, de, parce que tu peux, tu peux facilement rentrer là-dedans. C'est toujours vertigineux, c'est un vertige parce que ça peut aussi bien, hmm, ne pas correspondre à là où tu passes. Mais euh, si c'est authentique dans l'improvisation, et que tu as justement cette, petit à petit cette maîtrise de, artistique, alors normalement ça passe quoi, ça, les gens tou..., sont touchés. Voilà, enfin à peu près, quoi.

Tu dis que tu te prépares. Quelle genre de préparation ..., puisque tu ne composes pas ?

Ben la préparation, ça, c'est une préparation intérieure. C'est pas des exercices que j'ai fait, extérieurement. C'est d'être dans l'état, d'être à l'écoute, de sa, de, de me préparer, d'être, de, de ... À partir du moment où, par exemple je savais que j'allais venir ici, par exemple pour danser, et ben j'ai commencé à me préparer, à voir un peu où j'en suis. Qu'est-ce que ça va, qu'est-ce que ça va agir sur moi en tant que danseur, ou en tant, d'une manière ? Qu'est-ce que ça va agir sur moi en tant qu'être humain ? Tu vois, au niveau de mes émotions, au niveau de ce que c'est. Est-ce que, est-ce que ça va fragiliser ma, mon improvisation ? Est-ce qu'au contraire ça va la, l'aider ? Est-ce que ça va donner du volume ? Est-ce que justement si il y a pas, est-ce qu'il y a un, un challenge ? Est-ce qu'il y a une épreuve ? Quelle, dans quelle euh ... La rencontre avec l'autre va être pour moi, quand même un dialogue. Là, c'est-à-dire au moment où je vais rentrer

en scène, je suis pas dans une improvisation personnelle, c'est-à-dire entr..., que je suis fermé, c'est pas un monologue, c'est un dialogue avec le public. C'est-à-dire, je vais danser pour ce public-là, qui va être là. Je vais danser pour ce moment-là. Je vais, je vais danser dans un espace bien, bien, bien précis, dans une, dans un accueil bien précis, etc. Donc je prends tout ça en compte, et tout ça, ça va rentrer dans mon, dans ma danse ce soir. C'est-à-dire, je, je vais pas, je serais pas, ni ... Comment dire ? Je serais pas à côté, ou en dehors, ou dedans. C'est quelque chose que je prends comme, comme élément pour ma, pour ma danse – même si j'ai prépar..., je me suis préparé à, à, à ce solo-là. Mais je me suis préparé à être prêt, à être présent. Euh, c'est la façon dont, dont je vais rencontrer les, les techniciens. Comment je vais leur parler ? Comment je vais les aider à ... Comment dire ? ... à mettre euh, en, en place les lumières ? Comment je vais leur, euh ouvrir aussi l'espace à eux aussi pour qu'ils puissent euh... Tout d'un coup il me dit : « Ah tiens, ça serait bien que, on t'envoie la musique à tel moment comme ça, de cette manière, de loin. » Donc c'est les, les sensibiliser à ma ren..., être avec eux, pour qu'à un moment donné il y a aussi une part de leur, de leur créativité sur l'instant. Il y a une confiance. Et ben euh, c'est, c'est ce qui s'est passé, par exemple tout à l'heure euh, dans la pratique. J'ai pas eu besoin, par exemple, de bouger sur scène, de faire une gestuelle, pour montrer dans quel geste je vais faire, pour leur montrer : « Voilà, je vais faire tel geste ! » Je n'ai fait que, oralement, et à l'écoute. Ça veut dire que c'est qu'un travail d'écoute. Et euh, chez, chez moi c'est pratiquement un rapport euh, un rapport à l'écoute. Et c'est, c'est vraiment au niveau de l'oreille que ça se passe. Et pour le danseur c'est très important aussi, parce que ça a une relation avec les pieds, directe. C'est-à-dire pour moi, ça passe des pieds jusqu'à l'oreille, et puis ça traverse comme ça. Et c'est cette écoute-là. C'est le rythme dans lequel ça va passer, l'état, l'émotion, tu sais que à quel moment tu fais le silence. Tout ça c'est, tout ça c'est travaillé. Mais travaillé dans le sens où c'est pas répété. C'est travaillé dans le sens où euh, on fait attention à toutes ces, toutes ces données-là. Pour que ça soit, au moment où tu rentres, euh ... Parce que je suis habitué à ce travail de rituel, de la cérémonie, c'est-à-dire tu prépares l'espace, c'est, tu le sacralises, tu, il y a tout un, tout un ensemble de choses, tu essayes de voir où tu vas, quelle énergie, etc, donc c'est une écoute. À la limite tu fermes les yeux, tiens, tu entends tout ce qui, tout ce qui se passe. Et tu sais qu'au moment où tu vas rentrer, il y a encore une autre part d'inconnu, c'est le public. C'est lui aussi : comment il va venir ? Donc il faut faire d'en sorte aussi, à le préparer. C'est-à-dire, qu'est-ce que tu envoies comme premier morceau de musique ? Est-ce que tu envoies de la musique ou est-ce que tu envoies pas de la musique ? Même si tu envoies pas un fin..., un ... Comment dire ? ... de la musique sonore, il y a quand même de, de, du son. Ce son, c'est le silence, c'est quelqu'un qui tousse, c'est, c'est un ensemble de choses. Donc tout ça, c'est, c'est préparé de A à Z. C'est-à-dire, je laisse pas ça de côté. Mais par contre, il y a plein de choses qui sont pour moi de, c'est, ça va être à l'instant. Je vais rentrer, je vais vivre cet instant-là, je rentre par une porte, je vis à l'intérieur, ça vit sa vie, sa vie, et je ressors, puis voilà quoi. Alors avant, après, c'est être prêt. C'est ça qui, qui a fait que ça m'a beaucoup aidé. Mais c'est quand même le travail d'improvisation, moi que je l'ai établi dans mon, dans mon cheminement de danseur, c'est quand même de l'ordre du, de, de la notion du rituel. C'est-à-dire c'est ritualisé, c'est construit, c'est, l'espace est toujours travaillé. Quand j'arrive dans l'espace, j'essaye de prendre en compte le volume. Où ça se passe ? Dans quelle énergie ? Qu'est-ce que c'est ? Qu'est-ce que ça me propose ? Parce que même si je sais que par exemple, il y a un moment donné je vais être accroupi, à un moment donné je me donne à un mouvement postural comme ça, dans lequel ça me donne le schéma, j'ai un moment où je vais tourner, un moment donné je vais mettre le souffle, tout ça ce sont des, mes outils. C'est do, ré, mi, fa, sol, la, si, do. C'est, c'est le, c'est

comme par exemple, quand tu mets en, en la majeur, en mineur, etc., tout ça, tu sais que, que tu accordes. Donc je m'a..., j'accorde mon instrument au fur et à mesure. Est-ce que c'est dans un espace froid, un espace chaud ? Est-ce qui, etc. ? Est-ce que c'est aéré, pas aéré ? Est-ce que c'est grand, c'est petit ? Là c'est une grande salle, donc il va y avoir du public. C'est pas pareil que quand on est dans un petit espace. Donc l'improvisation aussi s'improvise, à ce moment-là quoi.

Tu parles de rituel. C'est quoi exactement le rituel ? Quel sens derrière ce mot ? Comment cela s'organise ?

Bah, un rituel c'est, c'est ça, c'est le, c'est, c'est la, c'est une cons..., c'est quelque chose, le rituel, c'est-à-dire tu sais, tu construis, tu construis l'espace, le temps, le lieu, tu construis, c'est-à-dire tu sais que tu vas rentrer, euh, et que tu vas sortir. Donc tu essayes de, de tout mettre en place pour que ... Comment dire ? ... la déambulation, ou l'état de danse, ou la mise en danse que tu fais, puisse, puisse exister. Donc tu fais attention à tout ce qui peut être à un moment donné, euh, peut-être euh, ouais, tu mets tous les ingrédients qu'il faut pour que, pour que ta, pour que ta danse se, se ritualise. Donc le rituel c'est ça, c'est, bah, c'est ... Pour qu'il y ait rituel, ça veut dire qu'il y a, que tu vas à la, à la rencontre du rite. Un rite, un rite, bah là euh, en l'occurrence en tant que danseur c'est la danse quoi. Mais le rituel du danseur, c'est : comment il se prépare ? comment il va rentrer ? comment il va sortir ? et quel travail il a, il a fait ? etc. Ça voilà, c'est ... Ça, ça pour moi, ça s'improvise pas. Le rituel ne s'improvise pas. Par contre le rite, c'est quelque chose qui est toujours à la, c'est quelque chose que tu découvres au fur et à mesure que tu, que tu, que tu incorpores, en tous cas le rituel. C'est, c'est, c'est par exemple le rituel, ça peut être, comme je t'ai dit, de se mettre accroupi, de commencer accroupi, plutôt que de commencer debout. Donc le fait que tu commences accroupi, ça va, ça va te mettre dans une autre tension, dans une autre précision physique pour rentrer dans un état. Si tu, si tu commences debout, ce sera autre chose. Si tu commences par marcher, c'est aussi euh, aussi ça va te mettre dans un autre état, ça va préparer ... Donc ça, on le ritualise. C'est-à-dire, j'ai préparé tous les ingrédients pour faire mon improvisation, en tout cas. Donc ça, c'est vraiment, c'est posé. Le rite qui est, c'est celui que à un moment donné je sais que je vais, faut que, faut que les gens, quand ils m'ont, ils m'ont, ils ont vécu ce moment-là, cet instant – quand que j'appelle un instant rituel, c'est l'instant rituel de cette danse – ils ont vécu une danse. C'est-à-dire, c'est un danseur qu'on a vu sur scène, ce n'est pas autre chose. C'est-à-dire, parce que, corporellement, physiquement, tout ce qu'il donne à voir, c'est de l'ordre d'un état de danse. Même si la, même si le, si, même s'il se met à souffler, ou à crier, à mettre du son, c'est quand même un danseur qui va chan..., qui peut chanter, qui peut dan..., qui, enfin en tout cas, à la limite qu'on di..., je dirais même pas qu'il chante, c'est un danseur qui dan..., qui ... La danse qu'il met en scène, elle prend différentes couleurs. Elle peut être sonorisée, elle peut être simplement dans le silence, elle peut ... Et ça c'est, ça c'est le, c'est le, c'est le rituel de, de, la, la mise en forme de tout ça. Mais le fond c'est le rite. C'est d'atteindre une, la, l'atteindre dans la danse quoi. Jusqu'à preuve du contraire, un danseur, tout son travail pendant un moment c'est d'atteindre la danse. Enfin, en tout cas ce que je peux y comprendre depuis le début que j'ai commencé. C'est que, il y a un moment donné tu peux rentrer en danse, il faut devenir, il faut, faut ... Comment dire ? ... faut prendre la, la, le chemin du danseur. Faut se travailler en tant que danseur. Parce que sinon autrement, euh, c'est, c'est, c'est des états comme ça, et qui peuvent t'échapper. Tu peux être possédé par la danse sans être euh, complètement, maître euh, maître de, de ça quoi. Moi, c'est ce que je peux comprendre au niveau de, de, de la, de ... Donc un danseur par exemple qui, qui, un danseur improvisateur –

si on utilise les termes comme ça – c'est, c'est un danseur qui a, qui a quand même du bagage, qui sait de quoi il s'agit, qui a travaillé, etc, et qu'il fait surtout quand on le fait en, en situation artistique. C'est-à-dire, tu es en scène, tu es devant un public, c'est un spectacle. Donc quelque part, on peut pas faire ça comme ça. Ça veut di..., il faut avoir, faut avoir un minimum de travail. Et donc c'est la pratique. C'est la pratique du quotidien. Alors il y a plusieurs manières, chacun a sa façon de, de travailler. C'est tout dépend comment ça a commencé quoi. Moi je sais que si, si au fur et à mesure que j'ai développé ça, c'est toujours de plus en plus éliminer tout un ensemble de choses extérieures, des choses qui m'aident à pouvoir euh, à me mettre en danse pour arriver à moi-même me mettre en danse. Que ce soit pas des choses extérieures, par exemple une musique, ou autre chose quoi.

Quand tu parles de rituel, est-ce qu'il y a une connotation spirituelle ? Y a t'il une connotation autre que simplement le fait d'être un artiste qui danse sur scène ?

Bah, il y a d'ailleurs déj..., déjà dans le mot spirituel, il y a "spiri" : SPI – RI – TUEL, si je joue avec le mot. Donc on peut jouer, on peut le décomposer le mot. Donc dans le rituel, c'est un, c'est, c'est, c'est dans l'esprit quoi. Disons que bon euh, il y, il y a, c'est, c'est, c'est un, c'est un, c'est un acte conscient, un acte, par exemple là je veux dire on, malgré tout il y a un rituel. Il a fallu tout un ensemble de choses : poser, poser les questions. Les, le rituel, c'est les questions. Mais le rite, c'est, c'est l'état de ces questions, tu vois. C'est ce qu'on vit là en ce moment, tu vois. Mais, donc c'est pareil. Donc pour moi, le rituel c'est pas obligatoirement comptan..., connotation que spécifiquement spirituel ou religieux, etc. C'est un terme qui veut dire que quelque part, pour, pour moi, quelque chose où tu, tu mets les choses, tu places les choses, tu es conscient de ce que tu es en train de faire. T'as, tu es, même si tu, même si par exemple pour jouer avec le mot, si même si tu rentres dans une transe, c'est toujours lucide quoi. Il y a une dimension de lucidité, de l'acte que tu vas faire. Tu, tu, tu places les choses. Tu fais, tu viens pas ça comme ça. Donc d'abord avant de rentrer justement dans le rituel, d'abord il y a une sorte de distance, il y a une sorte de prise de, d'écoute. Tu rentres pas comme ça. Tu viens pas :« Hop bla, bla, bla, bla, blam ! ». Donc tu, tu, tu es, tu es prêt. Il y a une sorte de, de distance. C'est, c'est important la, la distance, de discerner aussi les choses. Voilà, en tout cas, c'est ...

Pourquoi choisis-tu cette forme de travail ? Cette forme d'improvisation, de rituel, de, de parties qui sont là et d'éléments qui sont improvisés ?

Bah j'ai, c'est ... Bon d'abord parce que je, je sou..., je souhaite que pour moi, je, parce que je suis humain, parce que je suis physiquement humain. C'est-à-dire euh, on, en tant que danseur on, aussi notre instrument évolue, prend, prend euh ... On danse pas de la même manière avec son corps de vingt ans qu'avec son corps de trente ans, ou quarante ans, ou soixante ans. Et que j'ai bien l'intention, que j'espère bien que, une fois que je suis rentré, depuis que je suis rentré en danse, que je danserai jusqu'à, jusqu'à la sortie quoi, dans mon, dans mon, dans mon physique. Mais tant que, tant que je suis en danse, pour moi, je, je resterai toujours danseur. Même si, à un moment donné suis sur assis sur une chaise et que je bouge pas. Si l'état de danse, il est là, il y est. Donc ça, pour moi, c'est déjà, ça c'est, c'est un choix. C'est-à-dire de ne pas m'encombrer, obligatoirement pour moi maintenant, ou depuis, de quelque chose que j'ai composée, que j'ai fait et que je vais refaire. Et qu'à chaque fois, on m'a, on m'ont, on a vu ce solo-là, alors on voudrait la même chose. Là pour moi, c'est euh, c'est, c'est pas tellement dans

cet ordre-là quoi. Pour moi, c'est à un moment donné, on me propose de danser quelque part, et bon, bon ben je suis prêt, quoi. Je suis danseur avant tout. Donc à ce moment-là, j'ai pas besoin de me poser la question : « Voilà, qu'est-ce que je vais faire ? » Ça veut dire quelque part j'ai eu quand même un, j'ai eu, j'ai eu, j'ai eu l'enseignement quoi, qui m'a amené à, à, à cet enseignement quoi, de, de travailler à l'intérieur. Je, c'est, j'ai privilégié ça parce que ça me donne une liberté de, de, de danser, que je n'aurais pas si par exemple, je suis obligé toujours d'exécuter euh, une danse quoi, qui est toujours la même, enfin en tous cas, une gestuelle qui est toujours à la limite pratiquement euh, la même, avec le même état, la même, le même ingrédient. Ce qui fait qu'à la limite même, par exemple, j'ai fini par a..., par depuis euh, depuis certains ann..., certaines années, où j'ai fini par me composer mon alphabet. Et que je sais qu'avec ces, ça, cet alphabet, je peux danser n'importe où, euh, n'importe quel moment, et ... Mais je reste toujours avec le travail, c'est-à-dire artiste. C'est pas simplement un danseur qui vient juste pour euh, c'est artistique depuis le départ. C'est-à-dire je suis toujours de l'ordre euh, j'ai toujours dansé de toutes façons pour moi, depuis que j'ai commencé, j'ai toujours dansé en public. J'ai tout f..., tout fo..., euh fon... – comment dire ? – fondé, formé en public. C'est-à-dire, c'est pour ça que je suis toujours danseur, même l'enseignement que je donne, je le donne toujours en rapport avec ça. C'est-à-dire quand je fais travailler les gens, c'est toujours dans cette concentration, dans cette écoute. C'est pas venir juste euh, bouger comme ça pour bouger. Donc il y a, il y a, il y a une dimension, il y a une, il y a une dimension de connaissance de ce qu'on fait, euh de, de, de maîtrise. C'est pour ça que j'ai fini par a..., appeler en rentrant dans la, la, la dimension de la chore quoi, la choréa, la, la dimension de la, de la danse quoi, la danse, cette danse, cet état de danse. Donc puis, j'ai, passé de la dimension graphique à la dimension sophique, c'est-à-dire la notion de, d'une certaine, d'une certaine connaissance, c'est-à-dire que, qui est au-delà de l'écriture. Même quand on écrit, euh la, une gestuelle, cette gestuelle, on doit la transcender, euh, ou transcendanser plutôt, pour jouer avec les mots.

Quand tu improvises, qu'est-ce qui est le plus important pour toi ? Le propos de ta danse ? La communication avec le public ? L'écoute avec toi-même ? Etre à l'écoute ? La structure ? Les procédés de composition ? Les matériaux utilisés (les éléments de langage) ? Le sens de ta danse ? Etc., etc. Qu'est-ce qui est le plus important pour toi ?

Bah, ce qui est important pour moi, en premier lieu, c'est le sens de ma danse quoi. C'est, qu'est-ce que, qu'est-ce que c'est comme danse que je danse ? Que, de quelle manière je vais la, je vais – comment dire ? – la, la mettre en scène. Et, ça c'est pour moi, c'est important. Mais par contre, ce qui euh, ce qui arrive en, en, ce qui est fondamentalement, en tous cas, qui permet de, de mettre ça d'avance en, en place, c'est la structure, dans quelle structure ça va se passer. C'est-à-dire la structure pour moi, c'est à la fois le lieu, euh, le lieu en tous cas, en tous cas l'espace dans lequel ça va se passer. Euh, ça va, ça va s'adresser à qui ? Pour qui ? Pourquoi ? C'est-à-dire, j'essaye de comprendre un petit peu tout ça. Et tout ça, ça joue un petit peu sur ma façon, à un moment donné de, de, de, de danser ma danse, ou de l'interpréter. Mais, mais en, en amont en tous cas, c'est-à-dire avant, c'est le sens de ma danse. Est-ce que c'est une danse, euh, euh – comment dire ? – purement euh, euh – comment on appelle ça ? – physique ou métaphysique ? Euh, est-ce qu'elle prend un sens euh, purement par rapport à une symbolique du, de, de mes origines, de mes ..., ou alors par rapport à un anniversaire ? Ou, euh ça, est-ce que par exemple je vais, cette danse-là que je vais faire, est-ce que je rends hommage à quelqu'un ? Est-ce que, à une personnalité ? Quelle est cette personnalité ? Est-ce que cette personnalité, elle est vivante,

toujours en vie, ou alors c'est une personnalité qui, qui est morte, qui, qui n'est plus en vie ? Donc tout ça, ça joue. Donc le, le sens de ma danse, il est, il est fondamental. Après, ben je, je, je prends en compte tout, tout, toute la suite, enfin c'est-à-dire la, ce qui est dans la question, le lieu, l'espace, dans quel temps, le public, à qui ça va s'adresser, etc. Et tout ça, ça, ça vient en, ensuite quoi. Mais fondamentalement c'est, c'est, c'est ma danse, c'est-à-dire ... Enfin, en tous cas, la danse, en tous cas, on est ..., quelle danse je vais, je vais danser. Est-ce que ..., comme je disais, est-ce qu'elle est en hommage, ou alors c'est quelque chose que je fais juste comme ça pour le, pour le plaisir de l'instant ? Là, ça pour moi, ça joue énormément. C'est-à-dire que ça me met vraiment dans un, dans un travail qui, qui peut prendre par exemple beau..., qui prend beaucoup de temps. C'est-à-dire, il faut que je, il faut que je mûrisse un peu le, le, le, la, la proposition. Et puis, il faut que, il y a un moment donné aussi, c'est, comme c'est quelque chose que je dois aller, toujours aller chercher en profondeur, donc il faut que je, je trouve un petit peu aussi à ce moment-là, ce qui anime cette danse, c'est-à-dire l'âme, l'âme de, de cette danse-là que je vais danser, et qui prend différentes couleurs hein. Mais pour moi alors ..., comme je, je pouvais dire déjà, là au niveau où j'en suis, c'est-à-dire il y a, euh, euh, c'est-à-dire là où j'en suis, la, c'est, la, la danse que je, la danse en tous cas, la voie en tous cas de cette danse-là, ça y est pour moi elle est, elle est évidente. J'ai plus eu besoin de me poser la question. Mais par contre, les questions que je me pose toujours, ce sont, auxquelles je suis vigilant, et ben c'est, c'est vrai, c'est le, le moment où ça va se passer. Où ça va se passer ? Quel genre de public quoi ? À qui ça va s'adresser ? C'est très important. À qui ça va s'adresser et pour qui ?

Quand tu parles d'hommage, est-ce que cela correspond à une commande que tu as ? Ou alors, c'est parce que, tout d'un coup, ce jour-là, tu as envie de rendre hommage à quelqu'un ?

Ben, il y a les deux. Enfin il y a, il y a toutes ces choses-là. Il y a des, il y a des, des personnes qui me proposent de, de leur rendre hommage, à une telle personne. Donc euh, par exemple, par exemple, ça, ça c'est un exemple qui a été vraiment fondateur dans mon, dans mon travail. C'est ce qui m'a fait passer par exemple du, du geste au souffle, c'est-à-dire à, au souffle sonore, c'est-à-dire par le fait de le sonoriser. Euh, c'est parce que on m'avait demandé, justement mon ami Serge Pei, dans le cadre donc de, de, de journées de, de, un festival de la poésie sur Toulouse. Il m'avait demandé de rendre hommage à un poète qui s'était suicidé à l'âge de trente ans, qui était un ami à lui, qu'il connaissait. Et donc c'était en 82. Et donc rendre hommage à un poète, demandé par un poète, etc. Et ça tombait aussi à un moment, où moi j'avais besoin aussi de, de ... Il y a un, un appel qui basculait, c'est-à-dire une sorte de, de relation aussi à, je sais pas moi, à la mort, mais au, une mort à la fois méta, métaphysique quoi, c'est-à-dire symbolique. Et donc, du coup j'ai travaillé sur euh, sur euh, ce, cet hommage-là. Donc à partir de là, ben j'ai essayé de comprendre euh, qu'est-ce qu'il faut, quel genre de danse il faut danser pour ce, ce mort. En tous cas, en tous cas, euh. Et ça pouvait pas être euh, simplement gestualiser un, mon corps dans l'espace ou dans le temps. Il fallait que je, je rende compte de, de, de quelque chose d'autre. Et alors, il s'est avéré que c'était le souffle qui, qui était là, qui était prêt à, à – comment dire ? – à, à s'incorporer, en tous cas à s'exprimer. Et euh, j'ai eu la chance à ce moment-là de, de, d'avoir des, des, des outils qui m'ont, qui m'on fait, qui m'on ra..., fait rappel de mon, de mon enfance, de, de tout ça, tout ce qui, de mes origines. Et à ce moment-là, c'était, il y avait par exemple euh, j'avais une, il y avait un, un enregistrement musical qui était, qui était posé, qui était fait sur une cérémonie soufi, donc de, de ces rites. Et euh, et en même temps, il y a eu un gros, un livre qui était sorti sur euh, sur un grand personnage mystique qu'on appelle Djalâl

al-Din Rûmi, qui était, c'est le fondateur de la danse des derviches tourneurs. Donc c'était une voie mystique de, dans le soufisme. Et, et donc ces deux, deux notions-là, et mon enfance qui était là, le fait de, de notre culture, de nos origines au Maroc, du, du, des – comment dire ? – des cérémonies rituelles, sacrées, etc. Donc je me suis rappelé de ce, ce, cette, cette, cette vocalité du souffle, telle qu'elle était là. Et le fait de la réentendre, aussi – comment dire ? – enregistrée, euh, ça m'a "clac" re-déclenché, que je ne pouvais pas faire autrement, euh – comment dire ? – comme hommage, à ce, à, à Jean Bennassar, que de, de partir de ça. Et donc là-dessus, ben j'ai, j'ai mis en place cette musique, j'ai mis en place le – comment dire ? – le poème de Jean Bennassar que j'ai pris en compte, que c'était, et puis un poème, une poésie donc de, de Rûmi. Et tout ça, ça a construit mon, l'hommage. Et tout, et après, c'était simplement euh, mettre, me mettre en danse là-dedans. C'est, mais il a fallu que quand même que je me précise quelle genre de danse il fallait je, danser. Je pouvais pas, je pouvais pas danser comme si j'allais danser euh – comment dire ? – pour un autre spectacle ou même un autre ... Donc l'hommage est, a été fondateur aussi, pour moi, d'une, d'un – comment on appelle ça ? – d'un autre acte, d'une autre euh, d'une autre recherche, d'une autre précision. Et euh, et il y a des moments aussi, par exemple, tous les dix-sept, par exemple une chose où là maintenant c'est devenu euh, c'est devenu chez moi quelque chose de, de tout à fait évident, c'est que il y a un moment donné tout d'un coup j'ai quelques, j'ai, je rencontre dans ma pensée ou dans mes, dans mes pérégrinations, pérégrinations, euh, à un moment donné je rencontre un être quoi, qui soit vivant ou qui soit mort – en général c'est plutôt des personnes qui sont ... – et ben je décide de rendre hommage à cette personne. Parce qu'il me sert aussi de, de, de, de canal, ou de catalyseur. Euh, comme bon, j'ai rendu hommage euh, à Mary Wigman, euh quoi, en tant que dan..., en tant que chorégraphe-danseuse. Euh, comme j'ai rendu hommage à beaucoup de mystiques, ou aussi euh, à Bob Marley quand il est mort. Euh, donc Bob Marley meurt, ben je prends un morceau de musique et, puis je danse, euh. Je décide d'aller dans un lieu spécifiquement, que je choisis à un moment donné, spontanément, et je, je dis aux gens : « Bon voilà, je vais être là. Et puis je vais danser. » Sans que ce soit obligatoirement institutionnalisé. Il y a des choses comme ça que tu rencontres dans ton cheminement, que t'as besoin de, de, de, de ... Oui, c'est ce qu'on dit : « Rendre hommage. » C'est, hommage dans le ... J'aime beaucoup le mot "hommage" parce qu'il y a le mot "homme" et "âge". Donc c'est, c'est de l'âge de l'homme quoi. Voilà, c'est un petit peu ... Mais il y a des, des propositions. Par exemple là je vais, dernièrement on m'avait demandé de, enfin par exemple sur Toulouse j'ai beaucoup de, beaucoup de personnes me demandent de, de danser autour de choses. Par exemple, bon là au mois de, au mois de juin, avec Serge Pei justement on va, on va rendre hommage à euh – comment dire ? – à l'Emir Abd El-Kader, qui, qui était un, qui était un, un personnage en Algérie qui, qui a été euh, on va dire ..., faut, faut, faudrait presque boxer. À lui je vais rendre hommage. Et mais, j'ai déjà rendu hommage pour lui quoi. Par exemple j'ai déjà fait un solo autour de, autour de ce personnage. Mais "pfff", là par exemple ce soir, bon ce soir même si je le, je le dis pas comme ça, mais je, d'ailleurs euh, ça va déclencher tout d'un coup euh, chez moi l'émotion, alors que ... Parce que je me le rappelle, mais par exemple, je rends hommage à mes parents, quoi ce soir.

Alors, quand tu improvises, au moment où tu improvises, dans ces moments d'improvisation, qu'est-ce qui ... comment tu crées la danse ? Je t'énumère.

A partir de quoi improvises-tu ? A quoi réagis-tu ? Contrôles-tu tout ? Est-ce que tu te laisses porter par certaines choses ? Quoi ? Es-tu conscient de ce qui se passe ? Tiens-tu comptes de ce que tu as fait auparavant ? T'en souviens-tu ? Cherches-tu à construire ta danse,

la structurer au moment de l'improvisation ? Est-ce que tu te racontes quelque chose ? À quoi penses-tu ? Est-ce que tu racontes quelque chose ? Quoi ? Quand tu improvises, es-tu plus dans la pensée, l'imaginaire ? Dans le corps, la sensation, la forme, l'énergie ? Dans la communication ? Qu'est-ce que tu communique ?

Ouais, c'est tout ça quoi, en fin de compte.

Oui justement, il y a des fois où tout peut ressortir, et parfois seulement certains aspects.

Ouais, enfin c'est-à-dire que pour, pour moi la première des choses, c'est, c'est pour ça que c'est, c'est, c'est, c'est même toujours délicat de parler, enfin on parle avec l'expérience quoi. Donc moi l'expérience que j'ai de plus en plus, c'est-à-dire que c'est que je, mon, ma, ma première écoute c'est mon cœur et mon, et mon poumon quoi, et mes poumons. C'est-à-dire pour moi, c'est toujours une ..., même si la terminologie est pas toujours évidente à dire, et c'est toujours une écoute cardio-pulmonaire. Il faut que je sache où il, où il en est mon cœur et, et mon poumon. C'est-à-dire où il en est, où elle en est ma respiration et ma – comment dire ? – et mon rythme cardiaque. C'est-à-dire comment le sang, il circule dans mon corps. Donc je, je, je travaille avec ça. C'est-à-dire euh, la première, le première chose, c'est que mon instrument qui est mon anatomie, il faut que je sois en, il faut que je sois en accord. Si, si je suis pas en accord, si c'est quelque chose que je vais – comment dire ? – dire : « Je vais danser comme ça, je vais faire ça comme ça ! » Euh, c'est pas possible. Il faut que je commence par là. Et à partir de là, c'est ça que je mets en scène en premier, c'est ça que je mets en danse. Et à partir de là, il y a tout l'ensem..., tout, toute la pensée qui, qui a, qui a entouré ça, qui a habillé ça, ou qui a, qui a fait mijoter ça, ou qui a fait cuisiner ça, pour que je puisse donner euh, donner le, en tous cas la danse que je vais faire. Mais en premier lieu, c'est d'abord euh, c'est organiquement comment ça se passe chez moi ? Parce que celui qui va, celui qui va être, qui va danser, c'est, c'est moi-même. C'est pas pareil que si par exemple je, j'étais juste chorégraphe de, de cette danse-là. Mais à partir du moment où j'en suis euh, j'en suis tout entre guillemets, donc il y a tout. Il y a la lucidité, il y a le fait de l'avoir, de penser les choses, euh, le fait d'être à l'écoute, le fait de, de sa..., de savoir que je vais le communiquer à un public. Donc pour moi, c'est aussi très important. Puisque je suis là pour le communiquer, puisque c'est, c'est un message euh, au beau sens de, de terme, et en jouant avec le mot "message". C'est-à-dire le "mets", le met, "M", "E", "T", un mets-sage, c'est-à-dire il faut que vous, il faut donner à, il faut donner à, à manger aux gens. Donc à un moment donné, ils sont là pour se nourrir de quelque chose. Mais par contre, je vais pas chercher à raconter quelque chose. Je ne raconte jamais rien quelque part. Je me raconte pas quelque chose. Je le "pfff", c'est, ce sont des états. C'est quelque chose de beaucoup plus, beaucoup plus abstrait que ce que ça, que ce que ça, que ce que ça peut avoir l'air. Je suis dans une, dans quelque chose de plus abstrait. Et par contre cette abstraction, elle se, elle se concrétise parce que c'est physique. C'est pas quelque chose qu'on va dire avec les mots. C'est quelque chose que tu fais physiquement, donc il y a une énergie. Mais par exemple en avant, j'ai pas dit : « Je vais raconter ça, je vais dire ça comme ça, je vais dire ça comme ça. » Pas du tout. Donc d'où le, d'où l'apport chez moi, qui a été le travail du souffle, c'est-à-dire euh, de, de vraiment travailler sur la respiration. C'est-à-dire tout mon, toute ma gestuelle, elle ne, elle ne se fait pas du tout – comment dire ? – avec une action musculaire simplement. C'est-à-dire tout part avec la respiration. Je commence avec une respiration profonde, et après ça se met en mouvement. Et la gestuelle qui se, qui est là, et ben de toute façon, j'ai pas trente-six mille, trente-six mille choses.

J'ai deux bras, deux jambes, euh, j'ai une tête, j'ai un corps, c'est le même toujours. Et par contre, dans quelle énergie, il est cette, ce corps-là, ça c'est pour moi, c'est important. Euh, est-ce que euh ... ? Donc c'est, d'ailleurs même c'est ce qui, si, c'est ce qui se passe, c'est-à-dire bon, quand je rentre en scène, d'abord je ne, c'est – comment dire euh ? – je me, je me prépare pas, je fais pas d'exercice, euh, en amont. C'est-à-dire je suis pas en train de m'échauffer comme un danseur, au sens académique, où je fais mes pliés, mes tendus, etc., je me dis : « Bon ! » Non, non, je, je suis dans une respiration continue. Et puis je, je sais simplement que j'ai décidé de me mettre dans telle posture pour commencer. Et c'est tout ! Et à partir de là, j'ai un cheminement à faire. Et ce cheminement-là, c'est ça que j'ai ritualisé. Mais je n'ai pas, je ne sais pas par exemple, tout à l'heure, quand je vais danser ce soir, je ne sais pas du tout quels gestes, ils vont sortir. Mais par contre j'ai ritualisé euh, ritualisé ça. C'est-à-dire c'est, je l'ai visé, je l'ai visionné intérieurement. Mais je l'ai pas projeté. Je vais le projeter au moment euh, au moment donné. C'est un peu comme si euh, c'est comme si par exemple tu, tu, c'est comme si je travaille, on travaille qu'avec le négatif. Tu sais, de la, de la ... Et, et à un moment donné tu le, tu le, tu le mets en...

En positif ...

Voilà en positif, voilà. Tu le passes dans le révélateur, et à ce moment-là, ben euh, tu sais que tu as un temps ... Ben c'est un peu ça. Mais je travaille d'abord le négatif. Et chez moi, quelque part ce négatif, c'est d'abord imprimer dans le squelette. Pour moi le sque..., le négatif de mon, de ma danse, quelque part entre guillemets, le, la, la, cette matière-là, c'est le squelette. Donc lui, pour moi, s'il est pas en place, "pttt", alors là je, je suis sûr que je vais pas bien, je vais pas en tous cas, je vais rentrer dans une improvisation où je, va falloir, que, je vais jouer avec mes ficelles quoi. Tu sais, une ficelle professionnelle, tu sais qu'est-ce que tu vas faire là à ce moment-là. Donc tu vas donner ça, tu vas commencer à, à remplir avec ça. Mais quand tu t'amuses avec ça, à un moment donné, il faut que tu sois vraiment dans un travail de, vraiment pro pour que, pour que ça se, pour que ça se voit pas quoi. Et tout dépend ... Mais c'est, c'est, c'est un peu, enfin c'est un peu comme ça. C'est pas facile toujours à, à répondre avec les mots euh, totalement. Mais c'est à peu près ça quoi, ma façon de, de travailler. Ce qui fait qu'en fin de compte, c'est pour ça que je, je pars du principe que toutes façons, il y a, l'écriture, elle est là quoi. À force de, de, ou en tous cas à force d'improviser, ou à force de danser, il y a un moment donné on a une écriture qui se fait. Et cette écriture-là, à force du métier hein, donc tu peux à n'importe quel moment euh, de faire spontanément en tous cas, puisque c'est l'improvisation, c'est de l'ordre de la spontanéité. Tu le fais, c'est-à-dire que t'as, si tu, si par exemple tout d'un coup on peut pas, je peux pas le faire là, et puis que il faut absolument quand même le faire. Et ben je, s'il faut aller le faire là-bas dans la nature, et ben j'irai le faire dans la nature. Il suffit simplement de, de, de ... Moi je suis prêt, c'est-à-dire en tant que danseur mon instrument est prêt, mais par contre même s'il est prêt, comme c'est de l'ordre, c'est variable euh, par rapport à la température, puisqu'on est organique, faut, faut quand même que j'ai tout de suite, saisir de, saisir un peu l'énergie de, de, du lieu. Alors j'ai une manière de commencer : je commence euh, le plus profond, de l'intérieur pour petit à petit monter. C'est ce qu'il fait que, par exemple, euh, euh ... Ce qui par exemple, il y a une chose qui se passe : c'est que moi j'ai, j'ai du mal, j'accepte peu euh, des choses, des propositions où je sais que par exemple, je vais danser un morceau de trois minutes, je vais m'arrêter, et je vais attendre le prochain morceau, et je vais danser un autre morceau de trois minutes ou deux minutes, etc. Quand, quand j'ai des propositions comme ça,

j'essaie à ce moment-là de travailler avec mon, mon travail professionnel, et pas, pas ... C'est-à-dire je sais, je, je me dis : « Bon je vais faire ça, je vais faire ça, je vais faire ça. » J'écoute les morceaux, si c'est avec un concert, avec les musiciens, une chose comme ça, qui me demandent de venir danser pour euh ... Ben j'écoute les morceaux, je me dis : « Je vais faire ça, je vais faire ça. » Et je sais à peu près ce que je vais faire euh, après dans, dans l'instant. Mais par contre euh, quand je suis comme ça tout seul, je dépends de moi-même, de ma propre danse, je commence toujours en ... Il y a un point de départ, et ce point de départ est important. C'est-à-dire une concentration d'énergie en profondeur, et après à partir de là, je, j'y vais. Et si par exemple je, je prends des musiques, je les choisis par rapport à ça. C'est-à-dire que je sais que dans cette, ces, ces morceaux de musique-là, elles me donneront la possibilité d'évoluer dans ces états-là, dans ces énergies-là. Que c'est, ça correspond aussi – comment dire ? – à, à mon état de, mon état de danse quoi, ou à cette écriture intérieure. Elle peut aussi – comment dire ? – à provoquer, ou reprovoquer. Je fais confiance à ce moment-là à ça, pour que ça, ça ré allume un petit peu comme, comme une allumette que tu, que tu, tu enclenches pour que, pour que ça, ça mette le feu. Donc il y a, c'est des choses comme ça. Par exemple, pour ce, pour cette fois-ci, euh, ça fait très, très, très longtemps que j'avais pas dansé sur, sur, sur ce genre de musique. Et ben j'ai choisi des musiques euh, qui sont plutôt de l'ordre, de le – comment dire ? – musique – comment on appelle ça ? – de, électro, électronique, etc. Enfin c'est, ce qu'on entend dans les, dans les raves parties etc. C'est une musique, et mais c'est pas n'importe quelle musique. C'est d'ailleurs, c'est pas des choses euh, du, du, qu'on entend comme ça. Mais euh, parce que, bon c'est quelque chose que tout d'un coup, quand j'ai écouté ça, sur le moment où j'ai entendu ça “clac”, j'ai vu l'état, j'ai senti que ça, ça correspond exactement à ce que je, je voudrais danser là. Et donc, j'ai choisi ça, j'ai posé. Donc ça c'est, ça c'est ..., et ce qui est, ce qui est pas prévu, c'est comment ça va se, se matérialiser dans, à ce moment-là, quoi.

Comment un, un geste arrive plutôt qu'un autre ? Quel ..., pourquoi tu fais aussi ..., comment ça vient, ça vient, le fait de faire le choix d'un geste ou de mouvement ?

Bah, c'est-à-dire, par exemple, euh, c'est pas de l'ordre de la gestualité que je fais. C'est, c'est pas des gestes. C'est-à-dire, c'est, c'est de l'ordre toujours de, d'un travail, d'un travail postural. C'est-à-dire, le corps, il se met dans une euh ... C'est pas, c'est pas compliqué. Le corps, il est déjà fait, c'est-à-dire tu peux te, te mettre accroupi, debout ou assis. Euh, tu mets debout, tu vas marcher. Il y a, il y a des ingrédients comme ça. Enfin, c'est-à-dire c'est une sorte d'alphabet qui est comme ça : s'allonger, se mettre debout, euh. Donc tout ça, mon corps, il est, je sais qu'il est – comment on appelle ça normalement ? – assoupli pour ça. Après, je connais l'énergie que, que je vais mettre en circulation, plus ou moins, euh, à vingt degrés, à trente, à quarante, à soixante. Donc je vais donner de la température. J'ai un accord respir..., de, un geste de respiration que je fais à l'intérieur, et que je peux canaliser tout de suite. Après tu, tu vois à un moment donné si tu étires le bras vers la droite, est-ce que tu l'étirant vite, c'est une question de rythme après. Est-ce que tu fais quelque chose de fluide ? Quelque chose que, qui va tomber, qui va, qui doit chuter ? Quelque chose qui doit rebondir ? Donc ça, ça vient, ça vient dans l'état. Ça vient par rapport à l'état que je, que, que, que je mets en place. Mais le geste en lui-même, c'est-à-dire de me dire : « Je vais déplier mon bras, je vais l'allonger, je vais faire un port de bras, ou un port de jambe, etc. », je ne déci..., je ne le dis pas, je ne me dis pas ça. Et par contre, à un moment donné, la jambe va s'allonger. Si je décide à ce moment-là de, d'allonger la jambe, elle vient – comment dire euh ? – organiquement. Parce que c'est ça, c'est pas mécaniquement, c'est

organiquement. Euh, bah à un moment donné, la jambe va s'allonger, elle va aller jusqu'à, jusqu'à, jusqu'à – comment dire ? – arriver à un point où c'est, il y a un autre, un autre geste qui va se déclencher, un autre geste va se déclencher, etc. Je sais pas si je ... Donc je, la gestuelle, elle se fait, se fait dans, dans, dans, elle s'écrit dans l'instant quoi. Mais je n'ai pas décidé de me dire ...

Tu ne la penses pas ...

Je la pense pas. Mais par contre, ce que je pense, c'est, c'est euh, que je pense et que je dépense quoi, comme c'est un travail de, énergétique, c'est-à-dire de, la façon dont je mets en place euh, euh, le rythme, la respiration. Comment tu la déclenches ? Comment tu la, tu la projettes ? Si tu, alors aussi, et à ce moment-là, l'état, il te demande de faire une grimace, ou de, de, enfin entre guillemets, ce que peut paraître comme grimace pour quelqu'un – pour nous c'est, pour nous c'est pas une grimace, c'est simplement un travail, une façon de gestualiser sa peau ou sa bouche ou son nez ou son visage, d'exprimer différemment. Et donc tout ça, ça va rentrer dedans. Et qui fait que par exemple je commence, je commence par exemple – je sais pas, si par exemple je suis accroupi, euh debout, c'est-à-dire euh, sur mes deux pieds – et, et à un moment donné, je me, je commence et je sens que bon, ben petit à petit je vais amener vers euh, vers une position debout, jusqu'à se mettre debout. Et à partir de là, ça va se déclencher, un autre mouvement qui va venir. Tout d'un coup il y a un geste qui va se développer. Mais comme c'est un vocabulaire que je connais, que j'ai, euh, c'est ce qui fait que je s..., qu'on est danseur. Je fais par exemple la différence entre euh, enfin c'est pas une différence, ce sont, c'est, c'est, c'est un trio, c'est-à-dire il y a le : “être dansé”, “être dansant” et “être danseur”. Pour moi “être dansé”, c'est quelque chose de l'ordre de l'enfance ; “être dansant” c'est quelque chose de l'ordre de l'adolescence ; et “être danseur” c'est le côté – comment dire ? – déjà, où ça y est tu, tu as grandi. Quand on est dansé, ça veut dire, c'est quelque chose, t'es possédé par ça. T'as un rythme qui se déclenche, et tu bouges. Tous les enfants sont – comment dire, euh ? – normale..., naturellement dansés. Mais ils sont pas obligatoirement, culturellement dansant. Je sais pas si je, si c'est clair. Ils sont dansés naturellement, mais la culture va leur permettre aussi d'exprimer leur état de, leur état de danse, ou leur état du dansé. Donc la façon de, com..., comment ils vont conjuguer ça, c'est suivant ce que le, ce que la, ce que la, ce que leur a, la vie, en tous cas l'entourage leur permet. Par exemple, moi j'ai eu la chance, entre guillemets, en tant qu'enfant, d'avoir, d'avoir été déjà dansé. Lorsque je suis arrivé en France, j'avais douze ans, je rentrais dans ma, mon départ d'adolescence. Grâce à, à mon, le fait que j'étais dansé, j'avais pas de mal – comment dire ? – logiquement, à passer à l'exprimer. Mais pendant un moment, c'est-à-dire qu'il a fallu que je sois dansant. Pourquoi dansant ? Ça veut dire : quelque part, tu séduis l'autre, tu bouges et l'autre te regarde. C'est-à-dire ça s'a..., ça s'adresse à quelqu'un. C'est visible. Tu commences à bouger, et l'autre, il dit : « Ah, c'est pas mal ce que tu fais ! Ah, c'est super ! Ah, c'est sympa ! Tu m'apprends ça ! Etc. » Et tu commences à un moment donné à – comment dire ? – de, du dansé, tu commences à exprimer, à visi..., à rendre visible, donc tu commences à, à formuler, à mettre en forme. Le, le dansé, ce serait de l'ordre du fond. Et le, le dansant serait de l'ordre de la forme. C'est-à-dire le pass..., le passage à ..., et à quelque chose que tu peux – comment dire ? – exprimer, ou en tous cas donner à voir. Et puis à partir de là, et à un moment donné, ça te suffit plus d'être dansé, ça te suffit plus d'être dansant, parce que les autres te poussent à reproduire cette même, à le redonner, à le re, le refaire, et le refaire. Et ben, tu commences à rentrer dans le chemin du danseur, c'est-à-dire quelqu'un, qui de plus en plus sait refaire le, refait ce qu'il a, ce

qu'il a fait. C'est-à-dire il va le, c'est-à-dire qu'il va développer un petit peu cette notion – comme on dit avec les mots – le, à la fois le savoir-faire et le faire-savoir. Donc il, il sait le faire mais il sait aussi le faire, le faire savoir aux autres. Donc à ce moment-là, c'est de l'ordre de la technique, c'est-à-dire parce que tu sais, t'as, t'as des outils pour mon..., pour donner à voir ça. Donc tu vas le répéter, tu vas le travailler. Euh, et puis voilà. Donc c'est, c'est ça pour moi mes, les trois étapes. Donc quelque part, quand je, quand je, quand je me mets en scène, ou je me mets en danse, je me rappelle toujours de ces, ces trois étapes. Je suis d'abord dansé, je deviens dansant, et puis à un moment donné quand j'ai terminé, je suis danseur. Pourquoi ? Parce que les autres vont, j'ai réussi en tous cas à donner quelque chose à la fois qui vient vraiment de, du profond, jusqu'à – pour jouer avec le mot – jusqu'à la notion de pro-forme, c'est-à-dire que c'est quelque part qui, qui va aussi au-delà de la forme. Mais en même temps, il y a quelque chose, les gens, ils vont me renvoyer et me dire : « Ah, ce que tu as fait là, t'avais fait ceça, t'avais etc., etc. Ça nous as touché. Tu vois, machin, etc. » Donc tu te dis : « Bon, ben ce que tu as fait, ça a été lisible. À la fois visible, mais en même temps, tu l'as rendu lisible. » Pourquoi ? Parce que tu avais la technique pour ça. Si on a pas la technique ou la technicité de, de cette mise en forme, bah on peut toujours euh, être euh, dansé ou dansant, mais pour moi – comment dire ? – euh, on peut ne pas passer le cap du danseur. Le sens, pour moi, c'est vraiment trois étapes qui, qui se sont avérées. Ce qui fait que, par exemple, quand je travaille avec les gens, d'abord : est-ce qu'ils sont dansés ? S'ils sont pas dansés, ils seront pas dansant. D'abord il faut les mettre en état de danse. Il faut les faire rentrer dans la danse, c'est-à-dire, il faut qu'ils incorporent le rythme de la danse. Il faut que, il faut que ce soit la danse qui, qui, qui se, qui se met en mouvement en eux. C'est pas quelque chose d'autre. Si c'est quelque chose d'autre, pour moi, à ce moment-là, ils vont pas rentrer. Donc, il faut qu'ils s'appuient dans ce, cette notion de danser. Mais pendant un moment ils sont juste dansés, c'est-à-dire qu'ils ne maîtrisent pas ce qu'est ... Mais à un moment donné, ils vont apprendre à le maîtriser, à se rappeler, c'est-à-dire ils rentrent. Donc ils deviennent dansant, ils peuvent le refaire, ils peuvent jouer avec, ils peuvent s'amuser, ils peuvent changer. Et petit à petit, bah il faut qu'ils apprennent à devenir danseur. À ce moment-là, c'est de l'ordre du métier quoi.

Pour finir avec ces questions-là, pour revenir également sur le thème ...

Oui ...

Quand tu improvises, est-ce qu'il y a des procédés de composition que tu utilises ? En as-tu conscience ? Ou non ?

Ah oui, oui, oui.

Lesquels ? Quels procédés de composition ?

Et ben, le processus de composition chez moi, qui a été ce, celui de l'ordre de, de la construction : je prends mon corps, c'est-à-dire, et je, j'ai, j'ai appris à faire un travail sur l'aller-retour de ma gestuali..., de mon, de mon mouvement. C'est-à-dire tous les gestes que j'ai fait, je les ai travaillés en aller et retour. Tu vois, tu vois à peu près ? C'est-à-dire si je, si je vais, si je vais en avant avec mon corps, il faut que je sache aussi le retour dans le même espace, et à prendre aussi dans le temps. Et c'est-à-dire, à la fois tu l'apprends organiquement, tu l'apprends

aussi mécaniquement pour que tu puisses le faire aussi dans un temps réel. C'est-à-dire, si tu as trois minutes pour te mettre, pour – comment dire ? – pour descendre, pour descendre l'escalier, il faut que tu fasses trois, exactement trois minutes pour remonter l'esc..., en remonter cet escalier. Mais remonter l'escalier par le retour, pas par le changement de, de direction. Je sais pas si, c'est-à-dire comme le film, c'est-à-dire tu fais le retour. Et, et en apprenant ça, ça c'était un processus de, de comp..., de travail quoi. Il y a un autre aussi, c'est, c'est l'espace, c'est-à-dire que, processus, c'est-à-dire que tu sais, tu prends les, tu, tu mets en géométrie l'espace. C'est-à-dire tu vas rentrer là, tu vas sortir là, tu vas passer par là. Donc tout ça, ça a été, c'est, c'est un processus aussi pour moi, chez, chez moi, de composition. Tout est nomb..., mis en nombre, c'est-à-dire vraiment calculé. C'est-à-dire si, soit par, sur des chiffres impairs, soit sur des chiffres pairs. Si c'est des multiplications, c'est très, c'est en même temps c'est très, très calculé mathématiquement aussi.

Même dans l'improvisation ?

Même dans l'improvisation. Même pour l'improvisation. Parce que tout ça, pour moi ce sont des outils de, pour l'improvisation, pour justement que cette improvisation ne soit pas juste comme ça, pour qu'elle ait une valeur quoi, dans, dans l'espace et dans le temps. Pour le fait, et pour qu'art..., artistiquement, elle prend aussi de la valeur. C'est-à-dire que bon, not..., notre histoire de, de, de, de danseur, improvisateur au bon sens du terme, c'est que pour faire valoir l'improvisation en tant que art, il a fallu quand même créer une technique de cette improvisation-là. C'est pas, donc il fallait trouv..., trouver des processus de, de, de comment composer l'improvisation, c'est-à-dire la poser avec. Je sais pas si ..., donc c'est peut-être pas facile de dire composer une improvisation, mais elle quand même pour moi, c'est de l'ordre de la composition. Même si dans, dans, dans, je ne décide pas obligatoirement euh, de tout ce que je vais faire. Mais il y a quand même euh, des outils. Et ces outils, ben c'est ça, c'est-à-dire comment mon corps euh, comment mon corps – comment dire ? – euh, euh. Il y a, c'est tellement, c'est tellement énorme. Il y a, il y a, il y a un travail, c'est-à-dire j'ai, j'ai ... Le processus, par exemple si je dois danser horizontalement, c'est-à-dire allongé par terre, j'ai travaillé tout un processus pour que cette, cette horizontalité du corps au sol puisse – comment dire ? – être dans..., être dansée, être dansante, etc. C'est pas simplement, je m'allonge et euh, et je bouge par terre quoi. C'est étudier ça. Si t'es debout, il y a, j'ai un ... Par exemple dans le processus de, de, qui est là, c'est par exemple, j'ai les choses, c'est : commencer quelque chose qui va de l'ordre d'une entrée dans le corps, donc avec l'espace, avec le temps, à un moment donné il y a une marche, à un moment donné il y a, il y a – comment dire ? – un travail du souffle. C'est très, très dynamique, très, très, très primitif, très, très, très archaïque, etc. Et puis tout ça pour aboutir à un tournoiement, c'est-à-dire pour moi ce sont vraiment des, des espaces euh, des es..., des espaces aussi de, de composition. C'est-à-dire c'est, c'est ça que j'appelle le rituel, c'est-à-dire je sais quelque part par où, quelque part à la limite, qu'est-ce que je mets en, qu'est-ce que je mets en, quels sont les morceaux que je vais jouer.

Que tu vas enchaîner ?

Que je vais enchaîner. Parce que dans cet ordre-là, elles ont valeur à cette mise en, mise en état. Si je commence par le tournoiement, ça va être autre chose que de finir par le tournoiement. Si je commence par une posture allongée, ça va être euh, autre chose que de

commencer par une posture debout. Si je commence par la marche, ça va être, ça sera pas pareil. Je peux commencer par la marche et, et arrivé de cette marche, faire une chute et m'allonger. Et de cet allongé je reviens debout. De ce debout je vais reprendre la marche, etc. Donc ça, ce sont des choix, des choix. Par exemple, là je sais, je connais mon choix postural : qu'est-ce que je vais faire ce soir, le choix postural. C'est-à-dire ce que j'appellerai le mouvement postural, c'est-à-dire je commence, je vais commencer, et qu'est-ce qui va m'amener, qu'est-ce que je vais faire après. Là, ça va être une, une fois que j'ai commencé là, ça va m'amener ça, c'est un premier morceau de, c'est un premier mouvement. Ce premier mouvement, il est inscrit dans une musique. Ce morceau de musique doit me permettre ce premier mouvement. Maintenant c'est euh, ce que comment ça va être, je ne, je ne veux pas le savoir, tu vois. Mais par contre, comment posturalement, comment le corps va se mettre, ça je le sais. Et après je sais que je vais finir comme ça, à la fin de ce morceau. Donc entre un départ et une fin, j'ai tout un cheminement. Il va durer, si il va, si le morceau dure six minutes, il va durer six minutes. Mais, et je vais me laisser le loisir, entre cette première posture et cette dernière posture, de vivre cet instant-là. Donc si tout d'un coup, à l'intérieur de la, je peux aussi bien me relever de la posture – comment dire ? – accroupie jusqu'à se mettre à la verticale debout pendant les six minutes, c'est-à-dire je ralentis. Donc, donc si je pars de la posture accroupie, je peux durer, si je par exemple je m'étais donné une durée de, de dix, de six minutes, je peux aussi bien dire : « Bon ben voilà, je suis dans cet état de danse, de la posture accroupie je me mets debout, je monte, je fais rien d'autre que de me mettre debout. » Ben c'est déjà euh, c'est déjà, c'est déjà une maîtrise qu'il faut, qu'il faut a..., faut avoir. Faut la connaître ce, faut le connaître ce cheminement. Si je le connais pas, il y a un moment donné, j'ai décidé d'être là, j'ai six minutes à faire, ben peut-être que je suis arrivé plus tôt. Et alors là j'ai, c'est fausser ma danse. Je sais pas si tu, tu vois ? Donc ça, c'est aussi un travail qui a été inscrit, posé pour euh, pour a..., avoir vraiment une séance, justement de ce que peut être l'improvisation de ce moment, de ce que tu vas faire. Tu peux aussi bien à un moment donné, te dire : « Bon, t'as commencé comme ça, et tu dois finir comme ça. » Il se trouve qu'à ce moment-là, ben c'était la bienvenue une chute. Mais faut pas oublier que quand même tu dois arriver, quand même euh, à être debout à la fin du morceau. Parce que sinon autrement, parce que il y a déjà ...

Et ça tu le gardes ?

Ça je le garde. Donc c'est, c'est ce qu'on appellera à un moment donné, une improvisation structurée, comme on dit dans les termes. Donc euh, mais, mais euh, ça parce que j'ai aussi – comment dire ? – je me suis donné euh, j'ai structuré aussi mon es..., mon, mon espace-temps quoi, c'est-à-dire euh, c'est-à-dire la musique, la, la durée. Si elle fait six minutes, elle fera pas sept minutes, elle fera pas cinq minutes. Donc il faut aller du, du début jusqu'à la fin. Euh, si par exemple j'enlève tout ça, tout ce qui à un moment donné va m'obliger à prendre à, à me mettre en ord..., à, à redonner ma, mon improvisation, et ben je vais me mettre aussi dans une autre notion, je vais me mettre dans une autre écoute. Donc ça c'est une écoute qui devient, qui devient personnelle. Et alors suivant ce qui se passe, il se peut qu'à ce moment-là, tout d'un coup "hop", euh, je sens qu'il faut courir, alors je vais courir. Ou parce que le public euh, tout d'un coup je sens que ce public-là, il faut que j'aïlle dans ses bras, ou sortir de la scène, et ben, mais je, j'ai encore cette liberté-là. Je sais pas si euh, parce que à ce moment-là tu te libères de toute euh, de toute structure – même si elle est juste comme ça – tout cadre. Et tu, tu le, tu le fais comme, comme ça vient. C'est-à-dire par exemple, j'aurais pu, quand tu m'as proposé de venir danser,

j'aurai pu depuis que tu m'as, qu'on s'était proposé ça, "pttt", ne pas, ne pas penser là-dessus, ne rien réfléchir, etc. J'arrive à la limite, si je veux être vraiment dans la véritable spontanéité de l'improvisation, j'arrive à huit heures, quoi. Et encore, je peux aussi bien arriver juste au moment où je dois rentrer sur scène. J'ai même pas besoin de, de mettre un costume, j'arrive et je fais. Pourquoi pas ? C'est une décision. Faut-il que euh, à ce moment-là aussi, c'est, ça prend, ça prend son sens. Ça peut prendre son sens, mais peut-être que c'est pas, c'est pas si évident que ça. Euh, enfin c'est... c'est pour dire qu'en fin de compte, ce sont des choses malgré tout, il y a des processus de travail. Tu composes, tu décides quand même malgré tout, tu fais, on fait des choix de, de faire ça plus comme ça ou comme ça. Euh ...

Et pour chaque séquence, donc pour chaque morceau, à chaque fois tu prévois le début et la fin ?

Ouais, c'est ça. J'ai une séquence. Je sais, je sais que ce que, que ce que je vais faire. Par exemple pour le premier morceau, je sais que c'est, d'ailleurs c'est, j'ai structuré l'espace pour ce premier morceau. C'est, c'est, il y a, il y a une, il y a une, il y a une zone de lumière, je suis dans cette zone de lumière. Et c'est ça aussi qui me permet aussi, par exemple avec les techniciens de leur dire : « Bon voilà, de là à là, du début de la, du début du morceau jusqu'à la fin du morceau, tu me montes la lumière jusqu'au bout. C'est tout ! Moi je fais, je fais, j'ai mon travail. Moi ce que j'ai besoin c'est simplement, parce que à donner à voi..., à la fin du morceau, tu sais que, il y a un autre morceau qui va arriver, celui-là, il a besoin d'un couloir. Donc tu m'envoies le couloir. Moi je travaille jusqu'à la fin du morceau du couloir. » Donc je sais qu'à ce moment-là, je vais rentrer dans une marche, je vais rentrer dans ce couloir. Dans ce couloir, ben je vais faire un travail qui est précis avec ce morceau de musique-là, qui demande, qui demande aussi cette énergie-là. Qui demande cette façon de, de, de se mettre en noi... Après, ben je sais, que par exemple à un moment donné, le mor..., le deuxième morceau, il est terminé, qui a son, son, son espace, qui a sa durée parce que c'est, c'est, il fait six minutes. Mais son, son, le travail gestuel que je vais faire, il sera à ce moment-là. Après, quand c'est fini, je sais que par exemple, je vais avoir un silence. Pendant le temps de, d'un silence, je vais faire quelque chose d'autre. Donc j'ai, j'ai indiqué – comment dire ? – aux techniciens, aux deux techniciens du son, etc : « qu'à ce moment-là, ce silence-là, et je vais l'habiter. Et à, à un moment donné je vais me retrouver dans une posture qui va permettre la possibilité pour que j'aïlle au centre, dans un autre espace. Et à ce moment-là, vous m'envoyez l'autre morceau. » Et sur ce, sur ce morceau-là, j'ai décidé, c'est prévu que je fasse un tournoiement. Donc c'est, ce sont des, des choses comme ça qui sont posées. Donc c'est, c'est posé avec euh, avec la, avec la, avec la proposition. Mais, mais quelque part je les connais ça, c'est mon processus de, de travail. C'est-à-dire que euh, à chaque fois que je passe en solo, euh, quelque part, suivant la durée qu'on me propose, ben à ce moment-là, ben je vais, je vais travailler avec ça. Je peux aussi bien pendant une heure décider que faire que, que tourner. Ou je peux décider de ne pas donner ça, j'ai pas, de pas faire ça plutôt, plutôt faire ça. Donc après suivant, suivant, ouais suivant la situation à qui ça va s'adresser, ben je vais, je vais composer avec. C'est un peu, c'est un petit peu comme dire, je vais dire ... Je suis, je, j'aime beaucoup revenir toujours, c'est-à-dire partir, partir de la nudité, c'est-à-dire toujours, mais la nudité euh, ça a sa valeur. C'est quelque chose qui, qui vit. Et après tu t'habilles, tu, tu, tu te maquilles, ou habilles, tu, tu donnes tel et tel. Ça, ça vient au fur et à mesure. C'est-à-dire que, à force dans le temps, je ne me pose plus la question, euh, de ma danse, mais plutôt du, du danser. Mais plus, plus du tout de la danse. Tu vois ? De danser au niveau du verbe quoi. Comment je

vais conjuguer le verbe danse, danser ? Est-ce que je le conjugue à la première, à la deuxième, troisième, etc., etc. ? Est-ce que nous dansons ? Je danse ? Ou tu danses ? Ou il danse ? Etc. Donc c'est ... Mais toujours avec ces trois étapes, c'est-à-dire euh, danser, être dansé. Et c'est pour ça que par exemple, dès qu'il y a une proposition, d'abord je, je me mets en état de, du dansé, quoi, pour saisir : est-ce que, est-ce qu'il y a quelque chose qui est là ? Puis après je commence à l'esquisser. Donc je deviens dansant, quoi. Et à un moment donné, ben je ré-analyse un petit peu ce que j'ai fait. Donc tu deviens danseur. Voilà ça, pour moi ce sont les chemins. Donc qu'il, qu'il y a de l'ordre à un moment donné. Et après, je me sens plus de l'ordre de l'oralité que de l'écrit, tu vois. Je, je suis plutôt de quelqu'un de, de corporalité, c'est-à-dire d'un corps qui, qui, qui parle, qui parle oralement avec sa danse. C'est pas du tout quelqu'un qui obligatoirement va écrire son, son, sa, sa, sa danse pour la dire exactement telle quelle, tant que tu l'as écrite, comment on la écrit. Parce que ça me donne plus de liberté, mais ça veut, c'est, c'est plus éprouvant que de, parce que tu es plus dans, dans ... C'est, c'est toujours vertigineux, quoi. Tu sais jamais euh, qu'est-ce qui peut, comment ça va se passer. Puisque toi-même tu, tu restes dans, dans, sur cette, sur cette spontanéité. Mais c'est tellement – comment dire ? – euh, tellement – comment dire ? – euh, mouvant, et émouvant que, à chaque fois quand on, quand par exemple j'ai dansé, ben ça me régénère. Tu vois, par exemple il y a aussi cette notion-là. La, la valeur de l'improvis... – entre guillemets, de ce qu'on appellerait toujours l'improvisation, c'est-à-dire de faire les choses aussi dans l'instant, avec, avec le bagage que tu peux avoir, et c'est-à-dire d'être toujours prêt – c'est que ça te permet de sortir, sortir aussi de ça. C'est-à-dire de pas être tout le temps – comment dire ? – à revenir, à refaire le passé, à refaire le passé, même si on – comment dire ? – on a enrac..., on a enracinement, un appui dans le passé. Et c'est pour ça que c'est très important, la, la racine quoi. Qu'est-ce que les ... ? C'est-à-dire que pendant un moment, euh, j'ai, je me suis aperçu, quand je dis – je rebondis beaucoup sur des allers-retours – mais je rebondis, c'est-à-dire que pendant un moment, j'ai eu quoi, j'ai eu com..., j'ai eu comme tous les danseurs, on a eu, j'ai eu ma formation de danseur, et donc j'apprenais les choses qu'il fallait, fallait que je répète. J'ai dansé avec des compagnies, et donc j'apprenais mon, j'apprenais ce que j'avais à danser. Donc je servais un chorégraphe. Mais je me rappelais, on dansait pendant un mois le spectacle. Bah, je veux dire, on dansait toujours la même, même, tous les soirs la même chose, tous les soirs la même chose, et à un moment donné, tu, tu deviens fonctionnaire de ta danse. Il n'y a plus de tout d'ét..., d'état. De temps en temps, l'état revient, l'émotion revient. Mais quelque part, il y a un moment donné, tu, tu deviens professionnel au sens euh, fonctionnaire de la, de, de, de, de cette, de cette danse. Donc tu sais ce que tu vas faire. Et, et j'ai, j'ai eu des, j'ai eu des, des petits coups de, des petits coups de cœur comme ça, où pendant, dans le spectacle, je sais dire, où, où je savais qu'on allait danser tous les soirs. Donc de temps en temps, je me permettais moi-même de faire des petites euh, incursions, euh, in..., in..., incursion – je sais pas comme on dit le terme – euh, comme ça dans le, dans ce qui est. Et ce qui fait que le chorégraphe me dit : « Mais, euh, c'est pas ça que... » « Ah, je dis, bon, oui ben là ça a été spontané, euh. J'ai voulu... » Mais c'est, parce que c'était la seule possibilité, pour qu'à un moment donné, “clac” tu redonnes un peu de, un peu de jus à ton, à ta danse. Parce que sinon autrement, bon tu refais la, et surtout quand t'as répété pendant six mois euh, le même truc, et tu reviens, tu fasses, etc. Mais notre pro..., notre problème, c'est qu'en fin de compte, on est pas, on est quand même, c'est un peu comme le... C'est un peu comme l'ordinateur, c'est-à-dire, sur le disque dur, même quand il efface, tu peux toujours retrouver – comment dire ? – un petit peu le ... Et ben nous, c'est le même. Je pars du principe que toute façon, tout le travail que j'ai pu euh, qu'on a pu acquérir depuis le temps qu'on, qu'on danse, c'est quand même, c'est inscrit dans nos,

presque dans nos gènes. Enfin, moi je dis dans mon squelette, quoi. Et c'est que, ce que je, je pense que je pourrais même dire que je pense que lorsque je serais plus du tout euh, en chair, vivant, si quelqu'un veut bien se pencher sur mon squelette, il trouvera toute la mémoire de ma danse quoi.

Donc, dernière question. Dans ton parcours d'artiste, quels sont les personnes, les chorégraphes qui ont pu te marquer d'une manière ou d'une autre ? Dans quelle mesure t'ont-ils marqués ? Et aujourd'hui, dans ta recherche et ta création, peux-tu dire quels sont les artistes, les rencontres qui sont encore présentes dans ton travail ? Pourquoi ? Quels sont les chorégraphes dont tu sens qui sont actuellement dans la même démarche que toi, que tu sens proche de toi ?

Ben écoute c'est, c'est euh, par rapport un petit peu à mes, mes inspirations, ou la source de mes, de, du travail ? Euh, durant mon enfance, et c'est plutôt jusqu'à l'âge de douze ans, c'était au Maroc. C'était plutôt tout ce que je vivais au Maroc, au niveau, dans les rituels, dans les cérémonies. Y a, y a des personnages chez nous qu'on appelle ça, les mehdous. Ce sont des gens, des, qui sont dans des ... On appelle ça les mehdous, parce que c'est, en français ça se traduit par, euh, être dans le ravissement. C'est-à-dire, c'est des gens que, qui se mettent dans l'état de que le souffle, la danse. Donc ça, c'est un petit peu, c'est quelque chose de mon enfance, que j'ai gardé. C'est quelque chose de premier. Mais après, quand je suis arrivé en France, euh, mes, mes am..., mes ... Quand j'ai voulu devenir danseur, ben qu'est-ce que j'ai pu rencontrer sur mon chemin ? J'ai rencontré d'abord une femme qui s'appelle Elsa Wolliaaston, qui, qui faisait de la danse, euh, un rituel africain. Euh, après euh, j'ai eu – comment dire ? – rencontré, à un moment donné, la compagnie Alvin Ailey, qui était passé en spectacle. Donc tout ça, c'est peut-être, ça a ramené un petit peu une certaine africanité. Mais petit à petit, qu'est-ce qui s'est passé ? J'ai dû rencontrer surtout une première, une fois, c'est Tanaka Min, euh lors d'un festival, euh, lors de la danse, les premières semaines de danse euh, à euh – comment dire ? à Avignon, qui c'est, qui s'est devenu *Les Hivernales*. Et donc Tanaka Min, il était venu aussi donner son solo et le stage. Et moi aussi, j'étais invité pour donner un solo, et les stages. Et je l'avais vu, à un moment donné faire son, son solo. Et je voir, de voir ce personnage comme ça, faire quelque chose comme ça, qui descend l'escalier lentement, qui prend beaucoup de temps, je m'suis dit : « Bon, c'est, c'est quand même, il y a une sorte de, de présence qui est autre que simplement bouger avec une gestuelle. » Donc le, lui peut-être, qu'il y a quelque chose comme ça qui m'avait touché. Euh, j'ai vu plus tard dans le temps, j'ai vu aussi euh, euh, une autre compagnie, c'est les, c'est Amagatsu, euh, ouais c'est ça, Amagatsu, donc de Sankai Juku. Donc euh, peut-être son travail aussi dans l'ordre aussi du, moi j'appelle ça toujours du rite, du rituel, de la, de la présence. Peut-être aussi, que là aussi, ça m..., ça me touche beaucoup, parce que je me sens un peu plus dans ces, dans ces notions-là. Euh, voilà, sinon autrement, c'est plutôt un travail personnel. C'est mes recherches. C'est toute ma recherche au travers un petit peu, peut-être une, une mémoire enfouie qui est là, et qui, qui à un moment donné, j'ai toujours voulu chercher, creuser. Et ce qui fait que, de là, ben ça a fait émerger cette danse que je danse un petit peu, qui est, qui est à la fois entre le, je sais pas, ça, ça, je sais pas comment l'appeler, euh. Moi j'ai fini par appeler ça de la “chorésophie”, c'est-à-dire une sorte de, de voie de la danse par une autre dimension que celle simplement d'être euh, d'être juste dans le graphisme gestuel de, de la danse quoi, du mouvement. Donc s'il y a vraiment des, des, des, des, des inspirations, ou des respirations, c'est peut-être autour de ces personnes comme ça euh, euh Amagatsu de Sankai

Juku, Tanaka Min, euh, ces deux japonais, peut-être qui, qui font, qui m'ont renvoyé ... Ah oui, c'est aussi le travail aussi – comment dire ? – euh, à travers Elsa Wolliaston aussi. Euh, mais tout ça, c'est parce que je les ai vu, je les ai vu en spectacle. J'ai jamais travaillé avec ces personnes quoi. J'ai jamais eu de, de contact réel euh, dans, dans la pratique. J'ai toujours pratiqué par moi-même dans mon, mon cheminement. Mais euh, c'est euh, Yano. Donc là enc..., c'est aussi, il y avait cette notion entre la rencontre entre Elsa Wolliaston, africaine, et puis Yano, japonais. Le travail qu'ils avaient, je, dans le spectacle que je voyais, je, ça me touchait aussi. C'est cette dimension d'être dans le temps, d'être à l'intérieur de temps. D'ailleurs c'est ce que j'ai, je, je me permets de toujours euh – comment dire ? – essayer de composer aussi des, des mots, ou en tous cas, ou des concepts qui, qui correspondent aussi un petit peu à ma sensation. Au lieu d'être dans une dimension contemporaine, je dirais plutôt que le travail que je fais, il serait plutôt dans une dimension intemporelle, c'est-à-dire dans une, à l'intérieur du temps. Plutôt d'être avec le temps, ou contre le temps, ou etc., d'être à l'intérieur du temps. Le fait de, d'être dans cette écoulement du sablier, et de pouvoir en, percevoir la, la, la, la, la dynamique, le rythme. Donc c'est à peu près autour de ça, quoi.

Entretien avec Michel Raji le 10 mai 2006

Aujourd'hui, l'idée est d'analyser ce que tu as fait hier soir. C'est d'abord analyser comment c'est construit, c'est-à-dire s'il y a différentes parties, différents moments. C'est ensuite analyser les moments où tu improvises et les moments qui sont écrits. Puis lorsque tu improvises : comment la danse vient ? qu'est-ce qui apparaît ? pourquoi ? Enfin, au niveau du langage gestuel qui vient, de quel ordre est-ce ? Quel est le langage corporel qui est produit ? Comment le qualifies-tu ?

On essaye de répondre à ces questions ?

Oui, on va essayer.

On va donc regarder la première partie. Tu commences dans la coulisse ?

Oui.

Il y a une musique qui est présente. Sur la scène il y a le noir, mais euh, le public, la salle est éclairée.

Oui, c'est ça.

Pendant ce temps-là, tu es dans la coulisse. Que fais-tu ? Tu danses ?

Non, je suis, je suis prêt. Je suis présent, c'est-à-dire que c'est, c'est très simple en plus. Euh, euh, c'est pour ça que c'est, c'est intéressant d'avoir euh, d'avoir les images, parce que al..., c'est une mémoire, mais moi c'est une, c'est ma mémoire que j'ai vécue hier, elle était, elle correspond. C'est-à-dire que, au départ, ce qui était prévu, c'est qu'il y a un premier morceau

musical qui était là, qui était, qui était lancé. J'avais demandé aux techniciens, donc de lancer le son dans le pub..., pour le public, la lumière en le public, c'est, la scène en noir. La première partie donc de ce, ce morceau, va rester euh, éclairée pour le public. La deuxième partie de ce morceau, on mettait le noir, total. Euh, donc je rentrais, disons j'ai mon entrée aussi, mais c'est l'entrée public. Et après moi, ça me permettait de venir et m'installer dans l'espace dans lequel je vais commencer. Et euh, il, ça devait commencer donc au, au deuxième morceau de, de la musique. Le premier morceau de musique, il était là juste pour inscrire un espace-temps, pour mettre une écoute pour le public, pour préparer le public. Il se trouve que hier, à un moment de, de départ, à un mo..., je m'étais apprêté à ça, je me prép..., me préparais pour rentrer dans le noir, et au moment où je commençais à rentrer, je me suis aperçu qu'enfin de compte, ils avaient pas fait le noir totalement. C'est-à-dire que la – comment dire ? – la technicienne de lumières, elle m'avait envoyé dans la deuxième partie de la musique au lieu de faire, rester dans le noir, elle m'avait envoyé déjà la, la, la douche sous laquelle je devais, la lumière, l'espace lumière, dans lequel je devais être, apparaître à, au, pour commencer réellement ma présence physique. Et euh, donc automatiquement, je rentre, je suis dans l'espace. Bon, cette rentrée-là, je continue donc. Donc, du coup, j'ai, j'ai une autre rentrée, je n'ai pas l'entrée que j'avais prévue. Et cette rentrée, c'est celle-là qui m'a, qui m'a, qui m'a ouvert tout, tout le chemin sur lequel j'ai, j'ai dansé. C'est-à-dire qu'à la limite, comme je dis, l'ancrage de mon entrée a ..., cette structure-là a permis la fonction de mon improvisation jusqu'au bout. Tout en sachant que, toute façon je connaissais les morceaux musicaux qui allaient, qui allaient s'enchaîner, c'est-à-dire le, le, de A à Z. Mais la façon d'être euh, de s'adapter a permis aussi une autre, une improvisation, à la limite pour moi qui a, qui s'est fait sur cet instant-là. C'est-à-dire, qu'à la limite, même si à un moment donné je m'étais préparé, j'avais pensé euh, dans quelle, dans quelle façon j'allais, j'allais me mouvoir, euh à travers la musique, etc., j'avais, je me demandais où – comment dire ? – au sonorisateur et à, et à l'éclairagiste de, de m'envoyer à tel moment, tel moment, le fait qu'il m'a envoyé la lumière plus tôt, et puis j'allais, j'étais sur scène, ça y est. Pour moi c'était le démarrage. Ce n'est pas le démarrage que j'avais prévu. Moi j'avais prévu de, être accroupi dans le noir, dans ma zone de lumière, et quand euh, quand euh, la, la musique, la première musique était terminée, ça permettait cette écoute, cette concentration du public, et tout d'un coup, au, le départ de, du pro..., deuxième morceau, ça "clac", ça faisait entrer le, le personnage. Là, j'arrivais. Donc au lieu de commencer accroupi, et ben j'ai commencé en marchant. Et j'ai donc, j'ai tourné dans le cercle pendant un petit moment dans la deuxi..., de, de jusqu'au moment où je savais que de toute façon la posture accroupie était pour moi importante de démarrer. Donc je me suis mis dedans. Euh, tu vois ? Et ça c'est, c'est, c'est quelque chose donc, qui est aussi euh, faut être à l'écoute. C'est-à-dire si on n'est pas prêt, j'aurais pu douter à ce moment-là, me dire : « Oh la, la, euh, c'est pas ça que j'ai prévu. » Donc c'est, c'est-à-dire mon écriture intérieure, ou mon écriture dans la pensée, ou dans, ou dans, dans, oui dans, dans la pensée, quelque chose qui est un peu, qui reste encore virtuel, bah, c'est pas comme ça que j'ai voulu. Donc euh, non, je suis prêt à toute euh, à tout initiative quoi.

On va donc regarder. On va regarder la, la première partie donc, qui correspond à la première musique, et qui correspond à ton entrée.

Oui, c'est ça.

Et tu vas me dire euh, quand est-ce que se finit cette première partie et quand commence la seconde ? Oui ?

D'accord.

Donc là, sur euh, à l'instant, c'est le noir. Donc tu es dans la coulisse ?

Oui normalement, oui c'est ça.

Où tu rentres ?

Là je suis rentré. Bah, là je rentre, parce que ce, ce, ce que ce qui est prévu, c'est ça ce que je disais, c'est que lo..., logiquement euh, sur la musique, là, ça passait de, de, de la lumière-public à la, au noir-public, et donc sur scène. Et normalement, pendant le noir, normalement je re..., je rentrais, je m'installais dans mon espace euh, de, pour commencer, et, et je devais commencer quand la deuxième par..., quand au deuxième morceau qui allait arriver après ce morceau, en tout cas celle qui, que ... Mais il se trouve que, y'a, on m'avait envoyé déjà l'espace-lumière dans lequel je devais rentrer, et donc je l'ai, j'ai improvisé quoi en, j'ai fait une marche. Et là ça commence, à l'accroupi.

Là, c'est le deuxième morceau ?

Ouais voilà, c'est ça. Logiquement c'est ça. C'est comme ça que j'aurais dû démarrer, c'est-à-dire au, au deuxième morceau de musique, donc sur ce, ce tacle, là comme ça, de percussion, là. Voilà normalement c'est ça. Et à partir de cette, cette position accroupie, euh debout, c'est-à-dire euh, avoir, être sur ses pieds quand même, bah je démarre ma, mon, mon, mon travail quoi, ma danse quoi. Et il se trouve que, comme l'ancrage de mon entrée était différent par rapport à, au départ, par rapport à ce que j'avais prévu – entre, entre guillemets – euh, a fait aussi, a suscité en moi, de commencer comme ça, c'est-à-dire de travailler sur ce jeu de cercle. C'est-à-dire pour moi, tout ça c'est de l'improvisation. C'est-à-dire je n'ai pas prévu de faire ça. Et donc, parce que ce que euh, voilà. C'est vraiment, c'est vraiment, c'est ce qui est intéressant, c'est ça. Bon, mais comme je travaille sur le cercle, sur la notion du cercle, donc, j'ai un, je travaille sur ce mouvement rotatoire.

Donc là, dans ce deuxième morceau, cette deuxième partie, au départ dans ton esprit, tu passais d'une position accroupie à une position particulière ? Il y avait un cheminement ? Ou pas du tout ?

Oui, c'est-à-dire que le, le cheminement, c'est de ce passage accroupi, c'est-à-dire de cette concentration, qui est pour moi, le passage accroupi, c'est le fait d'être au, au centre de ce cercle, et d'être le point. C'est, c'est, c'est concentré, être vraiment euh, concentrer le point d'énergie, qui va petit à petit se diffuser dans le corps, le point de respiration, c'est un travail très, au niveau du cœur là, au niveau du poumon. Et petit à petit, je diffuse dans mon corps, et j'ouvre, et je laisse circuler cette respiration, et c'est elle qui va susciter ce mouvement, et cette énergie qui va circuler, le rythme que je, que je déploie, c'est-à-dire des vitesses de rythme parce que j'aurai ... Je fais pas que des choses comme ça, toujours lent, euh, quelque chose de linéaire, je fais des

choses un petit peu, des fois sinueuses, quoi. C'est-à-dire je joue sur la dynamique respiratoire, pour que le corps aussi se met en mouvement. Et ça permet de circuler quoi. Ça permet de changer de, de, de qualité gestuelle, de, de mouvement postural, de se retrouver au sol, de se retrouver. Et la, la, la, la no..., la mouvance c'est ça : c'est partir de ce point, petit à petit euh, euh ouvrir dans le corps, et c'est ce qui va me permettre aussi de pouvoir aller à l'horizontale, d'aller toucher le sol. Et petit à petit, je cherche à , – qu'est-ce qui se passe ? – c'est quand après je me retrouve comme ça, sur le, sur mes deux mains, c'est-à-dire euh, en jouant un petit peu face-dos quoi, dos au sol, ou face au sol. Et petit à petit, ben ça va m'amener jusqu'à me mettre debout. C'est, c'est quelque chose, c'est de partir de ce point, le diffuser dans l'air et dans le corps, jusqu'à se retrouver à la verticale. En fin de compte, ce qui se passe, par exemple, c'est comme quand on prend le cercle, on pose le point, on fait le cercle, et après, de ce point-là, on amène à, on ouvre le compas, et on a un rayon. Et notre, mon rayon à moi, en tous cas, c'est le fait que petit à petit, que le corps va se retrouver euh, debout, entre ciel et terre. Mais ...

Là je fais une pose. Je fais une pose, donc. Tu es donc toujours dans ce rond de lumière.

Oui.

Alors le rond de lumière aussi, c'est évident qu'il y a aussi le cercle. Est-ce que au départ le cercle était déjà prévu dans – donc tu passais de accroupi à debout – est-ce que l'idée de cercle était déjà prévue ?

Oui, oui. Tout à fait. D'ailleurs c'est euh, d'ailleurs le, le petit euh, le petit – comment dire ? – làius que j'ai donné euh, pour le programme là, c'est, c'est comme ça. Et, et euh, et, et comment – enfin, c'est-à-dire je sais plus ce que c'était – c'est : « Et la, et la danse du cercle, comme on sait, etc., etc., et qui m'a enseigné un petit peu tout, tout, tout le travail. » Parce que c'est une danse du cercle, c'est-à-dire c'est ... Le cercle de lumière à la fois, il est, il est, il symbolise le cercle, mais aussi, ma manière de me mouvoir, c'est aussi dans cette euh, dans cette "circulation" de ce cercle, qui n'est pas un cercle fermé, c'est un cercle qui se met en mouvement, en spirale, puisque je le dynamise et, je lui donne, je lui donne vie quoi. Et il est, il, je le l'incorpore, je l'incorpore, et c'est lui qui va m'amener jusqu'à, jusqu'à, jusqu'à la dernière, la dernière danse puisque, la dernière danse est vraiment un travail de tournoiement, de giration quoi.

Et donc, en fait euh, dans cette partie, entre de passer de l'accroupi à debout, donc il y a l'idée de cercle qui était déjà au préalable dans toi. Mais ensuite, tout ce que tu fais là, c'est, il y a des choses qui sont prévues, ou c'est complètement ...

Non pas du tout.

... complètement libre ?

Oui, c'est complètement libre.

Ce qui est prévu au départ : accroupi, debout, le cercle, et puis voilà, tu te laisses ...

Voilà ...

... avec la musique, la lumière, et est-ce que ...

Voilà c'est ça. C'est, c'est pratiquement euh, je veux dire, c'est juste la, la, la, la structure de, de base, sur la..., dans laquelle je sais que je vais me mouvoir. Et, d'où est le morceau de musique dans, qui est aussi, qui me structure la durée, qui me structure le, oui la durée donc dans laquelle je dois, je dois improviser. Et après, à partir de là, une fois que j'ai, j'ai ouvert l'entrée et, et parti, c'est-à-dire l'ancrage, parce que l'ancrage est très important. Pour une improvisation, le point de départ est, est très important. Si, si l'ancrage, suivant l'ancrage que tu prends, tout va, va te permettre, va, ça va induire une, ton improvisation, ça va jouer. Puisque en fin de compte, tu commences, et le premier mot ou la première lettre que tu inscris, donc le premier graphisme gestuel, ou la première respiration, et ben, tu vas la faire circuler, et donc tu rentres dans une inspiration, une expiration. Donc une "re-spiration". Et c'est pour ça que le, j'aime beaucoup le mot respiration, ou "re-spiration", c'est-à-dire parce que il y a le mot re-spire, donc le mot re..., la notion de spire, la notion de spirale, de spiration, donc c'est ce mouvement constant. Et moi, je travaille beaucoup plus ce, ça. Et, et on voit bien que dans cette euh, dans cette première phase, ou dans ce premier mouvement, ou dans ce premier ..., oui dans cette première choré quoi, euh, cette première danse, c'est basé sur, je travaille comme ça avec le doigt qui tourne sur, sur une main, comme ça autour, et tout le corps prend cette dimension-là jusqu'à la fin, où normalement, ça y est je suis debout, et là je vais rentrer dans le deuxième état, quoi.

Alors, corporellement, qu'est-ce qui te guide dans ton mouvement ? Est-ce que c'est, c'est une énergie ? Tu parles beaucoup de respiration, donc j'imagine que c'est très présent. Est-ce que c'est des images ? Est-ce que c'est ..., qu'est-ce qui te guide dans ton mouvement-là ? Est-ce que c'est la musique ? Ou alors tu te laisses ...

Non je me, je, je me laisse, euh, je suis rentré en danse et je me laisse danser, quoi. Je me laisse vivre ça. Mais euh, je suis en même temps l'écrivain quoi, c'est-à-dire celui qui écrit, je, enfin. Je fais, je, je suis acteur de ce que je, de ce que je, je donne à voir. C'est-à-dire je suis là, et j'écris, je trem..., je mets dans l'espace. Ça passe dans mon, dans ma pensée, et ça se dépense au fur et à mesure euh, physiquement. Et je, je, y'a quelque chose, euh, c'est pas toujours évident. Mais c'est pour ça que je parle toujours de euh, de, de ce qui est prêt, enfin de l'inscription de départ. Comment tu rentres ? Comment tu rentres ? Et ce, donc, et c'est, il y a une sorte de pré, de, de pré-danse quoi, ou de pré-mouvement, ou de pré-expression, de pré-geste, ou de pré-respiration, c'est-à-dire quelque chose qui est avant. Et en même temps, comme c'est quelque chose qui est en, qui est avant, tu restes toujours avec cette dimension. Ce que tu, ce que, tu pars de l'impression, et de l'impression il y a l'expression. Ce que je donne à voir, ce que le public voit, c'est toujours en second, en – comment on appelle ça ? – en projection. Mais, au moment où le public voit un geste, moi je suis déjà sur, sur la suite. Je ne suis pas à l'unisson avec euh, mon état et ma gestuelle, avec ma, ma pensée et, et mon dansé, quoi. C'est-à-dire que par exemple, je, je, j'en, j'en, je, j'envoie le, j'envoie le mouvement donc, et puis je continue, le geste se, il va, et ben je suis sur euh, sur le suivant. Et je suis sur le suivant, et je suis sur le suivant, suis sur le suivant, jusqu'à la fin. Euh ... mon entrée, elle est intérieure, et ce qui, ce qui apparaît pour le public, c'est ce que j'ai déjà impulsé. Donc ce, ça se fait dans un temps euh, un temps de dialogue quoi. C'est-à-dire quelque part, presque c'est, si je peux m'exprimer comme ça, je suis en même,

y'a, euh y'a une dou..., y'a une double, une double action. Il y a l'action de celui qui imprime, et l'action de celui qui exprime. Mais comme c'est le même, toujours c'est le même, c'est la même personne, c'est-à-dire en moi il y a ce, y'a la, la, celui qui imprime, qui lance l'i..., qui, qui lance la pensée dans, dans le mouvement, dans le, et ça s'exprime par une geste que reçoit le public à ce moment-là. Mais, mais en même temps, c'est-à-dire que la musique, ayant, ayant déjà un petit peu écouté plusieurs fois ce morceau, je le connais, je sais quel est son, son évolution. Donc je rentre à l'intérieur. C'est comme si à un moment donné, tu, euh, tu connais le chemin à la limite, et donc tu le, tu, tu le reprends. Euh, tu sais que tu as deux, deux, deux kilomètres à faire. Et ben ces deux kilomètres, bon ben tu vas, tu, tu va..., si tu le refais une autre fois, si tu le – comment on appelle ça ? – tu, tu vas peut-être pas le faire de la même manière, parce que il y aura toujours peut-être quelqu'un qui passera là à ce moment-là. Bon, c'est un petit peu ça, quoi.

Alors, une question que j'ai oublié de te poser hier. Donc, quand tu as agencé ces morceaux de musique, tu les as agencé pour cette représentation-là ? Ou alors, cet agencement-là, tu l'as déjà utilisé de la même manière pour d'autres représentations ?

Euh, les deux, les deux premiers, euh, les deux, deux, les deux morceaux qui, qui existent dans cette, dans cette pièce, c'est-à-dire euh, pas le premier morceau qui est lui agencé, que j'ai agencé pour cette euh ... En fin de compte, le premier morceau qui était pour le public, il était agencé par rapport à ici, parce que c'est une musique celtique. Bon, c'est pour moi, c'est un, un clin d'œil à ici, à, à Rennes, à la Bretagne, etc. Donc c'est aussi un petit peu à mon adolescence. C'est une manière aussi de partir de là. Par contre le deuxième morceau et le troisième morceau, dans lequel normalement je, donc je, je me mets en improvisation, ce sont deux morceaux que je, que j'ai déjà, que j'ai déjà dansés, juste en avril dernier. Mais, pas du tout de la même manière. C'est-à-dire, j'ai par exemple euh, l'enregistrement de cette même euh, de, de ces deux morceaux dansés, de ce que j'ai dansé en avril, sur Toulouse, bah euh, c'est, c'est pas du tout, c'est pas du tout pareil. Euh, et ça pourrait même très intéressant de les comparer. Et par contre le dernier morceau, il est aussi un morceau pour cette fois-ci. Parce que j'ai une, j'ai voulu – comment dire ? – concentrer à une dynamique, euh pour faire mon cheminement, quoi. Je me suis dit, bon voilà, ce morceau-là, ce morceau-là, et normalement dans la, dans l'impro que j'ai fait au mois d'avril, euh, il y a même, la giration que je fais normalement ici à la fin, je la faisais sur un deuxième, sur un deuxième moment. C'est-à-dire je commençais cette position accroupie, et après je dansais, je dansais, je faisais mon impro, et je rentrais dans le tournoiement, et après j'avais un, une danse un peu plus lyrique sur un chant, chant lyrique. Euh, alors que cette fois-ci, j'ai choisi plutôt trois choses différemment. Mais c'est, c'est, c'est pratiquement pour ici, quoi malgré tout, quoi.

On va continuer. De la même manière, tu commentes. L'idée, c'est que tu racontes à la fois ce que, ce qui se passe, mais aussi tout ce que tu sentais, tout ce que tu vivais, comment les choses se construisaient, si il y a des imprévus, des choses qui apparaissent, si il y a des choses qui t'échappent, euh, ton état. D'accord ? On continue.

Je vais ... Donc là, on est toujours sur le premier, la première danse quoi, la première choré, donc toujours ce rapport au cercle. Donc là, petit à petit, le corps se met debout, puisque j'en, j'en, j'en, j'en – comment dire ? – je commence à, un geste quoi, enfin un mouvement, et je le développe dans le geste, et puis après il va dans le corps, et puis je, je, j'y vais quoi. C'est-à-

dire, je vais aller jusqu'au bout, jusqu'au moment où je sens qu'il y a une, une nouvelle euh, une nouvelle entrée ou une nouvelle sortie. Et je vais, et je, et tout d'un coup ... Mais je suis toujours dans la sensation, dans la sensation, et puis aussi dans l'état dans lequel je suis, parce que c'est ..., et voilà. Bon la chute, elle vient parce que c'est, ça paraissait, ça me paraissait pour moi évident de faire une chute quoi, pour redonner de la dynamique, pour redonner une autre énergie. Mais je t'avoue quelque part, c'est-à-dire ce qui se passe chez moi, c'est qu'en fin de compte, peut-être par rapport à d'autres danseurs, et c'est là où j'aimerais beaucoup savoir un petit peu comment les autres font. C'est que, c'est que moi je n'ai, je ne, je n'ai aucune image, si, sinon une image au sens – comment dire ? – psychologique, où je suis en train de penser à quelque chose ou, ou j'ai un, ça me renvoie à quelqu'un, ou machin, etc., ou je vois quelque chose. Pas du tout, du tout, tout est abstrait, tout est libre, c'est-à-dire tout est dans le vide. C'est, c'est vide chez moi. C'est pas plein. Et parce que c'est vide, que, tout ce que je donne à voir, c'est sur l'instant. C'est-à-dire que par exemple – c'est pas facile – tout ce que je fais là, c'est-à-dire tout d'un coup “hop !”, voilà une dynamique, le corps, il va se mettre dans une gestuelle, et comme toute façon, c'est toujours dans le système du cercle, je reprends ce côté du doigt. C'est-à-dire, tu verrais que par exemple dans cette danse, il y a toujours cette histoire de ce doigt là qui, qui ...

Donc parfois, ça te revient dans la tête quand même. C'est pas le corps. Tout d'un coup, tu repenses au doigt. Est-ce que c'est le mouvement qui amène ça ?

Bah, je suis ancré dans le cercle, je suis dans le cercle quoi. C'est le cercle. Euh comment dire ? Et je rejoue, je rejoue avec ce doigt quoi, constamment, par ce que celui-là, il a jamais, il m'a jamais quitté. J'ai commencé avec ça. Je, ça me quitte pas. Simplement, que ça se dynamise différemment dans le, dans, dans le corps.

Et les ruptures de rythmes ? Parce que, à un moment donné, tu sautes, à un moment donné, tu chutes. Euh, d'où te viennent ces ruptures, euh, et d'énergie et de rythme ?

Bah ça, c'est, c'est ma, ma technique quoi. C'est mon travail. C'est que je, je, je, c'est, je sui..., je – comment dire ? – je dirais toujours, je suis très cardio-pulmonaire quoi. Je suis tout le temps, tout le temps sur ce rythme cœur et poumon, tout le temps, tout le temps. Toute ma danse, elle est basée sur cette, sur battement de cœur et cette respiration pulmonaire. Et c'est-à-dire, tout mon corps, il est, il est dans cette, dans cette phrase-là. C'est-à-dire, je ne suis pas du tout dans mon ... C'est pour ça que c'est pas facile chez moi, c'est que, euh, enfin c'est pas facile. Je veux dire, c'est ma façon de ... C'est que je suis pas du tout euh, dans, je suis pas, je suis en train de penser à rien comme on dirait je pense à, à untel ou à une histoire, etc., etc. Là, le premier morceau, il se termine, et comme je sais que bon, la, le deuxième morceau va arriver, que je vais prendre le chemin, et comme j'ai dit aux techniciens de lumière, au moment où je filais le premier morceau : « tu m'envoies le, le chemin, quoi tu m'ouvres le chemin, pour que je puisse maintenant sortir de ce cercle. »

Donc là, le deuxième morceau, donc la deuxième partie, en fait qui est la troisième partie, puisqu'il y avait le, l'entrée ...

Oui.

... la première partie dans le cercle, la deuxième partie. Là maintenant, on passe sur le, le chemin.

Oui c'est ça.

Et donc, dans ce chemin, comment tu as inscrit ta danse ? Qu'est-ce que tu as inscrit au départ, noté au départ ?

Ah bah, c'est, c'est très simple. C'est-à-dire, la, la, ce deuxième chemin, enfin ce chemin-là, on se base, c'est, c'est basé tout sur le rythme. C'est tout, tout, tout sur le, sur quelque chose de très, de très primitif, très organique. C'est très physique. Et de plus en plus, je rentre dans un état de, de, de quelque chose de très – entre guillemets – entre le, le, la transe et l'extase quoi, dans, dans ces deux dimensions-là.

Il y a une forme de marche là. Là, tu sors du cercle, tu marches.

Ouais, voilà c'est ça. Puisque je prends le chemin. Là, c'est comme si je, je partais du ... Je, je fais le voyage là. Tu vois, c'est un travail nomade un petit peu. C'est comme si je, par exemple ... On, on peut dire presque, comme si je venais du, du Maroc, et j'arrivais en, si je partais de l'Afrique et j'arrivais en Europe quoi. Mais en même temps, je suis, j'arrive avec toujours cette, cette tradition un petit peu primitive, d'expression primitive, ou de danse euh première, ou de danse d'état quoi. C'est ce que j'ap..., c'est ce que moi, pour moi euh, pour moi c'est la choré. Tu vois la choré, tu sais comme tu, comme tu prends, dans le dictionnaire, on dit euh, euh, la notion de chor..., la choré ou la choréique, c'est ce qui relatif à la danse de, on dit la danse de Saint Guy. On appelle ça la danse de Saint Guy. Chez nous, au Maroc, on appelle ça la danse du Muschdou, de, de l'être ravi. Et pour moi, je travaille beaucoup sur ce, sur le, sur le ravissement. C'est-à-dire, si il y a un concept qui, qui traduit ma danse, c'est le ravissement. La notion du ravissement, c'est-à-dire le, le fait dans cet état de joie, de, de vie, euh le, le joy quoi, le, la, la, la danse, le, le rire, euh la, le, la – comment on appelle ça aussi ? – l'a..., l'amusement, euh, à la limite ...

Là, quand on te voit danser, on n'a pas l'impression, on a l'impression qu'il y a une certaine douleur quand même. C'est pas tout le temps euh ...

C'est-à-dire, c'est, c'est pas une douleur. C'est euh, c'est un, c'est un état d'énergie qui fait que c'est très physique. Et à partir du moment où c'est physique, tu, tu rentres dans, dans le travail à la fois musculaire, énergétique. Mais euh, c'est pour ça que je dis toujours : « c'est cardio-pulmonaire. » C'est pas du tout cérébral, ou, c'est pas au niveau du cortex ou de “corps-sexe” – pour jouer, pour jouer avec les termes. C'est dans la poitrine que ça se passe.

Et tu, tu es plus sur la musique ou tu es plus dans autre chose ? Parce que bon, il y a la musique qui est derrière, mais euh ...

Elle, elle, elle me tempère. Elle, c'est elle qui me donne la, “clac”, qui me donne le pulse quoi. Euh, c'est un peu, la musique, elle est là, un petit peu comme euh, comme un, comme, comme un tempérament, comme une saison. C'est-à-dire c'est l'été, c'est, c'est le froid, c'est le

chaud, c'est du métal, c'est ... Chaq..., les morceaux de musique, ils sont choisis pour ça quoi. Et puis je joue avec. Puisque, il faut qui y'a un moment donné, il y a une relation entre le, entre ce qu'on entend et ce qu'on voit. Mais c'est pas à l'unisson. C'est-à-dire je, je suis à l'intérieur de la musique. Je ne suis, je ne danse pas sur la musique, ou sur cet univers sonore. Mais en même temps, il y a, je suis un instrument à part entier. Et ça, c'est tout, tout mon travail aussi a été là. C'est-à-dire quand je travaille avec les musiciens, j'ai toujours été un instrument à part entier. Je n'étais pas un danseur qui dansait sur la musique des musiciens, ou pour les musiciens, ou pour la musique. C'est-à-dire pour moi, il y a un dialogue qui doit être là. C'est-à-dire que, pour moi le danseur doit logiquement – entre guillemets – se suffire à lui-même. Il a besoin d'aucun en..., environnement logiquement sonore, parce que l'ét..., l'état, l'état du danseur, c'est déjà, il est déjà musical, il est dé..., il est déjà... Mais après, le fait de dialoguer avec le monde sonore, avec la musique, ou avec le, le costume, ou avec l'espace, ça c'est euh ... Bon après, euh, dans ce morceau-là, je, je l'entends, je le vois aussi par rapport à cette énergie du corps, c'est-à-dire où tu passes de, de quelque chose de "pfff" ... C'est, c'est, ouais c'est, c'est aussi, ça passe entre le, le mouvement, entre la vie et la mort, quoi.

Il y a beaucoup de tremblements.

Le tremblement, c'est euh, ce tremblement, c'est, c'est une, c'est une manière de, de jouer sur la choré. C'est cette danse de Saint Guy. Alors euh, d'ailleurs pour moi, c'est vraiment de la, c'est la danse de Saint Guy, quoi. C'est-à-dire quand on appelle ça, en français quoi, on appelle ça la danse de Saint Guy. C'est, c'est la, c'est ... Je, je, mon, mon, ma danse, elle s'a, elle se travaille, c'est pour ça que j'ai appelé ça la chorésophie, c'est-à-dire choré-sophie, enfin sophie, la sophie et la choré. C'est-à-dire la choré, c'est la fo..., la danse de folie, c'est le fou, c'est, c'est le fou. Mais aussi, c'est le sage, tu vois. Pas le singe. Le sage, c'est-à-dire que, ça joue, tu vois euh, on travaille beaucoup sur l'expression aussi du visage. Et puis voilà, et puis tout d'un coup "hop", je, je, je fais des, des, des, je rompt quoi le ...

Qu'est-ce qui t'amène cette expression sur le visage ?

Bah, c'est le, c'est le fait aussi que je veux, je, je veux – comment dire ? – euh, euh, dire, dire des choses quoi. C'est un, c'est euh, "pfff". On, on voit ça, par exemple chez les, chez les personnages. Bon, c'est vrai que je suis pas mal, j'ai été pas mal motivé par euh, inspiré par ces personnages un peu fous, un peu, un peu qu'on, qui, qu'on dit handicapés mentaux, qu'on dit plein de choses comme ça, qui sont dans un autre monde que, qu'on dit quoi, que par le monde dit – entre guillemets – normal, qu'on veut normalisé. Donc euh, aussi c'est peut-être, c'est des expressions qui viennent là. Et puis tout d'un coup après, oh ben je rentre dans le calme.

Donc là, c'est la fin de ta, de cette partie-là ?

Voilà, c'est ça. Donc il y a un passage. Ce passage-là, il est dans, dans le silence.

Je vais faire une petite pause. Donc là, cette partie où tu marchais vers l'avant ...

Oui.

... ta seule indication de départ, quand tu fais cette marche, est d'aller du cercle vers l'avant-scène ?

Voilà, c'est ça.

C'est la seule indication ? Il y a d'autres contraintes ?

Non, non, c'est la seule indication. C'est le, et c'est la seule indication que j'ai donnée aussi aux techniciens. C'est que, pour que, ils, ils me permettent un espace-lumière dans lequel je peux travailler, pour pas avoir trop de lumière, euh, c'est de construire le, de construire un chemin. Il faut qu'il y ai, j'ai un espace qui construit, qui me permet de passer ..., parce que c'est, il faut passer d'une station à une autre, faut passer d'un état à un autre, donc je passe d'un espace à un autre. Et donc le, normalement j'ai commencé dans un premier cercle, qui est au lointain, pour fai..., prendre le chemin, pour venir dans un cercle qui te, qui est en avant scène. Donc je passe d'un, du premier cercle au deuxième cercle.

Là, donc là, oui, là tu passes donc au deuxième cercle ...

Oui.

... et il y a un moment de transition, comme tu le disais, entre les deux passages ?

Voilà, c'est ça. Et donc, à ce moment-là, c'est cette, moment de transition, c'est-à-dire là, tout d'un coup, je me retrouve dans le silence avant qu'il y ai le, la prochaine euh, la prochaine danse, qui est une danse de giration. Et là, je me suis donné le, le, la notion de dire que bon, à ce moment-là, je fais travailler mon souffle. Donc je danse, je fais une danse du souffle. Et qui se passe dans le silence, puisque euh, il y a pas de musique sonore extérieure, à part ma musique à moi, quoi, au niveau du souffle.

Donc là, dans cette partie-là, pas de musique, que le travail sur le souffle ?

Voilà, c'est ça. Mais que, par exemple, je n'avais pas, je n'avais pas obligatoirement prévu de faire ça. Ça s'est fait, ça s'est fait, parce que il y avait, c'est une adaptation par rapport à la situation, qui était sur le CD. Le morceau qui suivait, comme je l'avais enregistré, il ne, à la sono il marchait pas. Donc, donc, comme j'avais l'original, j'ai dit au, plutôt que le temps de pouvoir changer aussi de, de, de morceau, de morceau de musique, c'est-à-dire changer le CD, prendre le, l'autre CD, j'ai dit : « Bon, bon, ben là, à ce moment-là, je fais mon travail du souffle. Ça vous laisse le temps de pouvoir passer – comment dire ? – euh, remettre le CD. Et au moment, je prendrai le temps que j'ai, que j'ai besoin de prendre, enfin suivant mon, suivant où j'en suis à ce moment-là. Et de là, quand je, vous me voyez tourner, ou me mettre de dos vers vous, je vais m'avancer vers la prochaine danse. Et à ce moment-là, vous me lancez le prochain morceau. » Donc ça, c'est pratiquement aussi improvisé sur le moment, c'est-à-dire ça a été prévu pour ce, pour ce moment-là. Je n'av..., en, dans mon, dans mon, première version avec les morceaux de musique, les trois morceaux de musique s'enchaînaient, quoi. Et là, du coup, de par cette problématique – comment dire ? – technique, j'ai euh, je me suis, j'ai donné, je me suis dit : « Bon, je ferai ça, comme ça, quoi. »

Là donc, dans, dans ce cercle de lumière ...

Oui ...

... tu n'es que sur le souffle ?

Oui, c'est ça. Que sur le souffle !

Tu frappes avec tes pieds là.

Ouais, c'est ça. C'est pour rythmer le souffle, pour être dans ce rythme-là. Donc c'est aussi, je le fais sur l'instant. C'est-à-dire à la limite, normalement quand je travaille dans le souffle, c'est beaucoup plus long. Bon, là c'est ...

Là, il lance le ...

Voilà, le, le troisième morceau, qui est un ... Et là, bon ben là, je rentre, je rentre dans cette nouvelle, ce nouvel espace, qui va être l'espace central de la scène, et donc dans un grand cercle. C'est-à-dire que la, la géométrie, elle est l'espace dans lequel je, je travaille et c'est ...

En fait, c'est le quatrième morceau parce que ...

Oui, c'est ça, le quatrième morceau musical, au niveau de la musique je parle. Mais normalement, c'est, normalement c'est, c'est le, c'est me, troisième, le troisième morceau de ma danse, logiquement que j'avais prévue. Puisque le premier, il n'était pas prévu pour être euh, euh, être visi..., visible, où je devais pas être visible, mais bon.

Et donc là, le, c'est quoi les contraintes ? C'est quoi ce que tu ...

Ah là, y'a, y'a n'a, y'a n'a, y'a, c'est le cercle, c'est le tournoiement. Là j'avais prévu, toute façon de tourner sur ce morceau. Et donc, à ce moment-là, ben le, je connais ma, me, mon travail de tournoiement, et donc je tourne sur ce morceau, quoi. Et donc à partir de là, c'est une impro totale de tournoiement, c'est-à-dire qu'à chaque fois, si je, si je fais encore le tournoiement, je peux le faire de différentes façons. Il y a autant de possibilités de tourner : tu mets les gestes ou tu mets pas les gestes, tu le, tu le garde très méditatif ou tu joue avec, changement de rythme. Et je travaille beaucoup sur le changement de rythme, jeu, le jeu de rythme, c'est-à-dire qu'il y a, il y a une échelle rythmique sur laquelle je travaille qui est très importante. C'est-à-dire je passe du temps au contretemps, à, à au 3 pour 2, et donc tout mon enseignement d'ailleurs, il tourne autour de cette, cette histoire.

Contretemps ? Au niveau de la pulse ?

Ouais, c'est ça. Les appuis, la pulsation. Soit c'est, c'est, par exemple si je le fais avec le souffle, ça fait : « HHÉÉ – HHÉÉ – HHÉÉ – HHÉÉ. » Là je suis sur la pulsation quoi, sur le, sur le temps quoi. Et si par exemple, je fais sur le contretemps, ça fait, contretemps, ça fait : « HHÉAHH – HHÉAHH – HHÉAHH – HHÉ », parce que je joue sur les deux quoi, le, le temps

– contretemps. Ou si par exemple je fais que le contretemps, ça ferait : « AAHH – AAHH – AAHH. » Donc, ça se place au niveau de la respiration. Ça soit, le temps c’est sur l’expire. Euh, l’expire euh, il joue, il joue le temps. L’inspire, c’est, c’est le contretemps. Et puis après, on a une autre respiration qui est la respiration dynamique, qui permet le tournoiement. C’est une respiration, on appelle ça du 3 pour 2. C’est, c’est une respiration qui fait : « HHÉÉ – AAH-HÉÉ-AAH – HHÉÉ – AAH-HÉÉ-AAH – HHÉÉ », et là on retour..., on, on a le mouvement. Et toujours sur le, sur la base donc du premier tempo. Et après, ben là, c’est la musique qui me donne euh, qui me donne le rythme. Mais, qui me donne cette pulsation, et puis mon, moi je joue avec ça quoi. Je ...

Tu passes de, donc d’un rythme à l’autre, en restant sur la musique ?

Voilà, c’est ça. C’est-à-dire à, à l’intérieur de cette musique, je m’amuse, parce que toute musique, elle est composée. Si on écoute les musiques en général, t’as toujours un, une pulsation moyenne, et après tu vas en de moins, moins cette pulsation ou plus, euh plus, plus ou moins vite de, de la pulsation moyenne. Et une fois que tu as chopé la moyenne, ça y est, tu changes. Et après, ben, je m’amuse quoi.

Et ce qui te guides avant tout dans ce tournoiement ...

Oui.

... c’est plus la musique, c’est plus le rythme, c’est plus ton souffle, c’est quoi qui te guide le plus ?

Ah ben, “pfff”, euh, enfin c’est tout ça en même temps quoi. C’est-à-dire, je laisse rien, je, je prends tout en même temps, et je joue avec ça. Tu vois, par exemple, tout d’un coup, je change de dynamique, mais, parce que je veux, parce que je veux danser ce tournoiement. Je veux pas en, en faire un ... C’est pas le tournoiement en lui-même qui, qui est important, c’est le fait ... Qu’est-ce que tu fais à l’intérieur de ce tournoiement..., tournoiement ? C’est justement, bon euh, alors par exemple, je vais choper la voix, parce qu’elle va monter, ou parce que tout d’un coup ça va aller plus vite. Et moi je module là-dedans. Mes pieds, c’est vraiment, c’est très important, mes pieds, parce que c’est eux qui, qui me gèrent la pulsation. Et quand je sors par exemple d’une pulsation, euh, régulière, euh, par le pied, je la, je la remplace tout de suite au centre, euh, dans mon centre de gravitation pour que je puisse re..., quand je retombe, quand je reviens, remets mes pieds au sol, bah ça, ça repart sans que je, j’ai de défaillance quoi. Après, ben, c’est un jeu entre le haut et le bas, puisque on, je suis dans une – ce que j’appellerai plutôt une “vorticalité”, par rapport au vortex, par rapport au mouvement du corps dans sa dimension cardio-pulmonaire – plutôt qu’une verticalité ou une horizontalité. Ça, c’est un troisième euh, un troisième point, qui me, qui m’a beaucoup intéressé, c’est d’être dans la dimension du vortex. C’est-à-dire être entre les deux. Être ni en haut ni en bas, être entre les deux et pouvoir à un moment donné se charger de, de, du volume quoi.

Et est-ce qu’il y a des parties du corps que tu privilégies dans ce genre de danse ?

Euh “pfff”, non y’a pas, y’a pas de, je joue avec tout. J’essaye de, je, je, je joue avec tous, c’est-à-dire euh, la, le tournoiement, ben comme il existe euh, les deux, les deux espaces du tournoiement, euh visibles en général qui te permettent, c’est les bras et les, les, et les jambes quoi. Ils sont là, c’est-à-dire les, les jambes, ce sont, c’est la prise de terre. Les bras, c’est la prise de l’air, d’air. Et puis euh, tout le, tout le tronc, ben il, il s’amuse avec, il essaye de se mouvoir là-dedans quoi. Et après, bon ben, j’ai quelques gestes qui sont toujours en relation, euh symbolique, entre le, le doigt vers le ciel et le doigt vers la terre quoi. C’est toujours une relation euh ... Oh c’est sûr, que de toute façon si j’essaye de, de donner toute l’analyse de ça, y’a beaucoup de, y’a une, y’a un vocabulaire ou un corpus gestuel qui est là, qui est pour moi, fait partie de mon, de mon, de mon t..., de mon registre quoi.

Que tu as travaillé et qui ressort ...

Voilà c’est ça, et qui avec lequel je danse quoi. C’est-à-dire je peux pratiquement te montrer chaque geste, qu’est-ce qu’il euh, quel, d’où il vie..., qu’est-ce que c’est. Qu’est-ce que, quelque part, et après ce, ça devient un petit peu comme l’alphabet, après je c..., je, je, j’écris avec sur l’instant. Et comme c’est, comment, comme c’est le thème, notre thème c’est l’improvisation, donc je, j’improvise quoi, je fais, je provise de l’intérieur quoi. Et après, ben c’est euh, ce, c’est, c’est aussi dans, dans quel, dans quel, dans quel respiration je suis à ce moment-là. Par exemple avant de rentrer en scène, euh pour moi, donc bon euh, bah j’ai assisté à toute la première partie euh dans les coulisses. J’ai regardé les autres euh, j’ai regardé tous les, les, les autres groupes danser. Donc j’ai vu ce qui ... Donc quelque part en même temps, c’est un, c’est, c’est une capacité euh, de, de pouvoir en même temps regarder, observer, ne pas se laisser trop prendre par ça, pour pouvoir aussi faire son, son, son passage. Donc après, ben j’avais demandé à ce que la, la, à ce que je puisse continuer un petit peu à tourner dans le solo, à, enfin dans le silence, après le dernier morceau de musique. Et puis, que j’ai demandé à la technicienne de lumière, de petit à petit euh, éteindre la lumière, pour laisser un petit peu euh, quelque chose qui va dans, dans un espace quoi. Mais moi, je sors de là sans, sans aucune euh, je vais dire, je suis pas fatigué ou épuisé. C’est, c’est quelque chose qui est présent. Parce que j’ai toujours été présent depuis le départ, à la preuve donc enfin, puisque on voit que même pour le salut je continue le geste euh, du tournoiement du doigt, de la main, parce que c’est toujours la même, c’est tourner, tourner quoi. Ce n’est qu’un tournoiement quoi. Depuis le départ, à la limite, ce n’est qu’une, c’est qu’une mise en mouvement euh, dans le, ouais, dans la giration. C’est la spirale quoi. C’est la spirale.

Et alors ... Bon, on pourra peut-être revenir là-dessus. Mais j’ai une question qui me vient tout de suite à l’esprit. Hier tu disais que c’était aussi un hommage à tes parents ...

Oui.

... et, et alors, est-ce que c’était présent ? Comment c’était présent ? Comment tu l’as ...

Euh, oui c’est présent parce que, bon ben d’abord euh, quelque part euh ... C’est un hommage à mes parents parce que, je pars du principe que euh, je suis euh ... Ma mère m’a mis au monde, là pour dire un petit peu une formule. Ma mère m’a mis au monde, et mon père m’a, m’a, enfin en tout cas, m’a fait naître..., ma mère m’a fait naître au monde et mon père m’a fait

connaître, encore au monde. C'est-à-dire que, le fait d'être né au Maroc, euh j'ai ... Quand t'es enfant, tu vis beaucoup avec la, avec la, avec la mère en général, beaucoup plus même quand t'es un garçon, t'es beaucoup auprès de la mère. Et donc bon, j'ai vécu beaucoup cette, cette, cette tradition féminine, maternelle. Et puis mon père euh, vi..., travaillait en France, et donc euh, il nous a fait venir. Donc euh, mon adolescence, c'est, c'est p..., c'est mon père qui nous a, qui m'a, qui m'a fait connaître un petit peu, le monde quoi. Donc euh, je m'aperçois que maintenant, ça fait aujourd'hui euh, bon au mois d'août prochain, le 18 août prochain, 2006, ça fera quarante ans qu'on est arrivé en France. Et quand on est arrivé à Rennes, alors je trouvais, je trouvais que même symboliquement le fait de, de revenir danser à Rennes, euh, là quoi, à cette période, ça m'a, ça, ça me touche aussi. Donc le fait de rendre hommage à mes parents, c'est aussi pour euh, pour les avoir avec moi à ce moment-là quoi. Ça, c'est plutôt tellement dans le cœur que c'est pas, c'est pas tellement facile avec les mots quoi.

Mais, est-ce que ça se traduit dans la danse, ou ... ?

Oui, oui, ça, ça l'est, ça l'est, puisque de toute façon euh, euh, toute la, toute la première euh, oui, toute la première, première danse c'est, c'est, c'est ma mère euh, euh, c'est au Maroc. Le chemin, le passage du – si je p..., si je peux exprimer comme ça – tout le chemin, c'est le passage de, de, c'est la traversée de la Méditerranée quoi, pour arriver jusqu'en, en passant par l'Espagne, puisqu'on avait pris le train. On est parti de Casablanca, donc à la limite je traduis ça un petit peu comme cheminement. Et la, la – comment on appelle ça ? – la, la deuxième partie, la – comment on appelle ça ? – après le chemin, la danse avec le souffle, c'est mon père quoi, c'est, c'est la tradition euh, c'est, c'est le souffle de mon père que je mets, mon père. Et puis après, ben la, la dernière, le tournoiement, bah, c'est un petit peu la résolution de ces, de ces deux parties-là. C'est pour ça qu'à la limite, euh, je passe, je pars d'un cercle pour arriver à un autre cercle, en passant par le chemin. Et puis entre les deux, euh – comment dire ? – entre les deux, les deux pôles, euh, il y a ce chemin qui traverse. Et puis après, ben je reviens au centre, je centralise. Et ce mot tournoiement en, à moi, c'est ma façon de, c'est peut-être aussi, c'est par là que je suis, que je suis devenu vraiment, vraiment danseur pour moi. C'est un moment où j'ai saisi le, la rencontre entre le, entre, entre oui, entre, à la limite mon père et ma mère quoi – si je peux exprimer ça comme ça. Ou entre mes pieds et mes mains, ou entre euh, je sais pas moi, ouais entre ma respiration et mon souffle. C'est-à-dire la respiration c'est ma mère, le souffle c'est mon père. Je peux exprimer ça comme ça, si on rentre dans des, dans ... Et on peut dire beaucoup de, de choses autour de ça. Mais je, je t'avoue, c'est quelque part chez moi, c'est-à-dire le, pendant que je danse, enfin, je ne, je ne, je – entre guillemets – je ne ré..., je ne suis pas en train de, de dire : « Voilà c'... ». Je suis pas en train de dire quelque chose, euh. Chez moi, c'est abstrait. C'est la, ce, c'est, je travaille sur cette anatomie, ou cette alchimie, en tout cas de, de cet état de danse. Et je, je, je le mets en geste, en, en corps, dans l'espace et ça traduit ça. Ça, ça ... Je le sens, je suis dans la sensation de ce qui se passe, mais après, c'est le, c'est le, c'est les autres, c'est le public lui-même qui va y mettre ses impressions, son, ses ... Et là, il y a un hier qui me disait que "hhh", ça, ça les, ça les prenait pas mal au, au niveau, au niveau cardio-pulmonaire aussi, au niveau de leur respiration. Ça mettait dans des états. C'est, c'est des choses comme ça que les gens prennent aussi, par ce que c'est pas toujours – comment on appelle ça ? – peut-être que c'est pas toujours euh, c'est pas, c'est pas si commun que ça de voir peut-être ... C'est pas facile de parler de soi, mais enfin aussi je parle de ce danseur-là qui est venu sur scène. On voit pas tellement ça comme ça sur scène quoi. Y'a, y'a une, d'autres manières de danser, gestu...,

corporellement. Pour moi, je mets l'état, je mets cet état-là sur scène quoi. C'est-à-dire je me prive pas de, de rendre artistiquement ce, ce, ce travail-là, enfin de compte, ce que j'appellerais cette "chorésophie". Parce que pour moi, c'est pas de la chorégraphie, c'est de la chorésophie, si je pars du principe que, euh, c'est une dimension, c'est une, c'est une connaissance. Et qu'après, ben je le, je le, je la vis euh, je la vis sur le moment. Mais ça ne me – comment dire ? – ça m'empêche pas, que si tout d'un coup je veux danser euh – comment dire ? – euh, qu'avec une gestuelle très précise, euh, bah je peux le faire aussi quoi, c'est-à-dire je peux le Sauf que bon, je vais pas m'amuser à faire du patchwork dans mon, dire : « Bon je sais danser ça, je sais danser ça. Je, Je le fais quoi. » Ce qui fait quand même, je veux dire, quelque part, les gens m'ont vu là, si par exemple tout d'un coup ils s'arrêtent sur ça, euh, c'est dommage parce que c'est pas que ça mon, mon, mon travail, ou ma danse quoi. Tu vois par exemple ...

On a vu qu'une chose particulière. C'était le propos.

Voilà, c'est ça.

Autre chose. Par rapport à ce que tu as fait hier soir. Est-ce qu'il y a des choses qui se sont passées comme tu le pensais ? Est-ce qu'il y a des choses qui sont apparues qui n'étaient pas prévisibles ? Qu'est-ce qui ..., quelle est ta sensation aussi de cette expérience-là ?

Ah oui, ben pour moi, c'était une expérience d'aller en plus en regardant euh ... Bon euh, je suis assez, assez quand même, assez qu..., assez impressionné même moi-même. C'est-à-dire je suis assez touché aussi de voir ce que je viens de voir, parce que ça me, je, je m'attendais pas obligatoirement à ça. Euh, et en même temps, je sentais ça, je le vivais. Et parce que je ..., pour te dire, tout ce que j'ai fait, c'était pas prévu. C'était pas, c'est, j'avais pas pensé obligatoirement à ça. Mais euh, c'est, c'est, c'est là, c'est là aussi le, le travail quoi. C'est, c'est d'être prêt à, à quand même euh, donner à, donner au public euh, de la nourriture. Et c'est-à-dire que, de toucher quand même le public. C'est-à-dire, c'est, c'est – comment on appelle ça ? Si, si j'étais dans mon problème personnel, c'est-à-dire de vouloir jouer, être danseur, faire le danseur ou faire le spectacle, euh, ça n'aurait pas marché. Euh, je me serais, à un moment donné : « Bon ça va pas, on m'a envoyé la lumière euh, quand il fallait pas, etc., etc. » Bon, moi je prends tout ça en compte. Je, c'est, c'est du travail. C'est de l'expérience, c'est de l'expérimentation, c'est de la recherche. Et c'est toujours une épreuve dans laquelle je dois euh, je dois la vivre et être le plus, la vivre le plus, le plus, le plus – comment dire ? – le plus honnêtement possible. C'est-à-dire euh, et euh, et ça bon, je s..., pour moi euh ... Je, je t'avoue que tout ce que j'ai fais là, euh, je connais mon corps à force, pour maintenant, ça fait, j'ai cinquante-deux ans bientôt, donc euh – entre guillemets – je veux dire, ça fait un bout de temps que, que, que je danse. Donc je connais, je connais mon instrument, je connais la gestuelle qui est là, je connais ... C'est, c'est là, mais, je ne connais pas ce qui, l'écriture qui a été faite là, je la connais pas. C'est-à-dire, ça s'est fait à ce moment-là. J'ai pas prévu de faire ce que, ce qui a été fait. C'est vraiment, si on rentre vraiment dans la thématique, je suis vraiment dans l'improvisation, c'est-à-dire dans, dans, dans, dans l'instant. C'est vraiment être dans l'instant. Etre fi..., euh, danseur de l'instant et pas danseur de ... Ouais, être dans le présent, donc dans la présentation, pas dans la représentation. Et là, ben c'était, c'était ça quoi. Je vois bien, je v... euh. Et bon, ben c'est, c'est assez, assez heureux. Et je veux dire, là-dessus même, je, je, je veux dire, j'ai aucune critique sur ce qui se passe euh, à part l'avoir euh, l'avoir vécu. Euh, je, je, peux, je peux, euh, c'est ... La, la seule chose que je

sais, je con..., je, je, je connaissais, c'est le fait de dire que : « Bon, voilà je commence là, je fais ce chemin, et j'arrive à ce point-là. Et après je vais venir euh, dans l'autre zone de douche pour faire le tournoiement. J'ai telle musique et telle musique. Et à un moment donné, je vais me retrouver dans le silence, parce que c'était de l'imprévu, donc je, je le, je le fais. Je, je, je connais, et à ce moment-là, hop, je vais venir dans le tournoiement. » Ça bon, comme ce qu'on en avait parlé dans l'aprè..., dans, juste avant, avant que je fasse le spectacle, c'est des choses que j'avais, j'avais parlé avec les techniciens, et j'avais parlé avec moi-même, et donc voilà. Mais euh, sur le moment, une fois que je suis rentré, bon ben j'étais dans, en scène. Tant que j'étais pas rentré, bah euh, je, on pe..., je peux toujours me dire : « Bon, il va y avoir ce qu'il va y avoir. » Mais en même temps, je, euh, déjà chez moi, c'est déjà de, de la chose où je, je me suis dit toujours – parce que je suis habitué – d'être prêt, d'être prêt, d'être tout terrain toujours. Parce que je savais bien, je me suis dit : « Quand même, si quand même les techniciens me donnent ce que je leur avais demandé, c'est quelque part, je veux dire, ils se sont mis en, en rigueur. Mais si c'est des êtres humains aussi, je veux dire ils ont droit aussi à improviser quoi. » Et je, je leur avais, leur avais ouvert toute ce, cet espace-là. Sauf que je ne savais pas quoi.

Voilà. Merci.

C'est moi.

ANNEXE 2 : Entretien avec Loïc Touzé

Entretien avec Loïc Touzé le 7 avril 2006

Quelle est la place de l'improvisation dans ton travail ? Dans tes recherches artistiques ? Durant tes créations ? À quels moments ? Peux-tu donner des exemples précis par rapport à tes créations ? Quelles créations ?

Alors, dans, dans la manière dont déjà la question est posée, pour moi, il y a quelque chose qui doit s'élucider. C'est : qu'est-ce que l'improvisation ? C'est-à-dire, comment, qu'est-ce que l'on entend par improvisation ? Je veux dire, entre nous deux, je suis sûr que, on est déjà dans deux espaces qui sont très différents. Ce qui est sûr, c'est que je ne pourrais pas préciser exactement, la question comme cela : quelle est la part de l'improvisation ? Ce qui est sûr, c'est que des techniques d'improvisations que j'ai traversées, que j'ai approchées par différents improvisateurs, par des ateliers et des stages que j'ai fait, etc., ces techniques là, me permettent dans mon travail de création, en général, de faire évoluer mon langage. Et, donc, je ne travaille, je ne peux pas travailler à la composition sans passer par un temps de recherche qui utilise des outils de la composition instantanée. Moi j'appelle plutôt de la composition instantanée l'improvisation. Donc la part est considérable. Ce passage par, par des outils que je dois d'ailleurs partager avec des interprètes avec qui je travaille, avec les autres artistes, disons, disons c'est un, c'est un espace de signes, un corpus presque de travail, quoi qui s'échangent sans cesse, pour arriver à, qui puisse partager de l'imaginaire, et inventer, et Donc voilà, la part, la part est très importante.

C'est ça, quelle est la place de l'improvisation ?

Oui.

C'est en tous les cas, la place, elle est toujours à l'endroit de ..., de la genèse en fait d'un projet. C'est toujours, elle est originale de tous les projets. Depuis presque dix ans, chaque projet commence par un temps de travail d'improvisation, à partir de règles qu'on se donne. Cela peut être sur un certain rapport à la musique, un certain rapport à l'espace, un certain rapport entre nous. Les premiers mouvements qui se, qui sont générés, sont tout le temps liés à ce que les uns et les autres ont déjà acquis comme outils d'improvisation. Et là aussi, il y a des niveaux différents d'acquisition. Essayer de comprendre de quelle nature, justement, peut-être essayer, nous aussi en approchant ça, de comprendre ce qu'est pour les uns et les autres la question de l'improvisation. Peut-être c'est même la première question finalement qu'on se pose quand on commence à travailler, et qu'on va ensuite construire, voire pour un travail d'improvisation qui va finir par être un travail d'improvisation en spectacle. Ce que j'ai fait un peu, que je fais quasiment plus maintenant, sauf exceptionnellement comme ça va être le cas là, pour ce qu'on va

montrer à Rennes, mais que j'ai fait beaucoup à une époque, où j'avais besoin de me renouveler énormément, et de trouver, et de m'adapter à des espaces différents, qui étaient souvent des espaces hors scéniques en fait. Ça, c'est, l'improvisation m'a énormément aidé à ça. C'est-à-dire plutôt que d'avoir des pièces composées et de les adapter à un espace qui ne soit pas un théâtre, c'était plutôt justement de modifier le langage pour s'adapter à une nouvelle géographie ou un territoire...

Par rapport à des créations particulières, est-ce que tu peux me donner des précisions ?

Des exemples concrets sur une création ... Un exemple n'est pas valable pour la totalité. Un exemple ... Sur un ... C'est très bizarre avec l'improvisation. C'est comme ça fonctionne vraiment dans le moment présent, c'est, ça fonctionne surtout ... Là en ce moment précisément ce qui m'intéresse dans le projet que j'engage, c'est d'essayer de faire en sorte que les interprètes sortent de ce que j'appellerai leurs vieilles phrases usées. Ce qui va être tous les patterns qui les amènent à produire ..., quand on part sur, quand on part sur tel ou tel mouvement ..., je ne sais pas ... Produire des mouvements qui soient ..., faire des phrases qui soient des phrases qui dérivent. C'est quelque chose un peu large comme ça. On part, on travaille sur la dérive, et ... on s'engage sur une notion... Alors après la question de la dérive, c'est quelque chose qui va, pour chacune d'entre elles, pour chacun d'entre nous, en terme d'imaginaire, en terme d'espace, en terme de mouvement, de motivation, de dynamique. Il y a des choses très, très ... Mais néanmoins, ils vont s'engager non seulement avec ce qui est là, il va se produire c'est que, naturellement ce qui va émerger c'est des phrases qui ont déjà été proposées. La première chose qui va venir, il va y avoir un flot de phrases dansées qui sont des phrases déjà ... extérieures, une mémoire des phrases on va dire. Et donc l'idée c'est de discuter de là, d'observer ensemble qu'est-ce que ça produit, pourquoi on arrive finalement à des états de corps ou à des comportements physiques connus, pour soi-même, et comment on fait pour ne pas les juger, ne pas les ... les éviter. Ce n'est pas une histoire de jugement, mais essayer de produire un écart par rapport à ces traces réflexes presque. C'est donc, c'est l'improvisation qui nous permet ça. On essaye de trouver un, une zone qui va nous permettre de, d'inventer un mouvement qui est pour soi-même, et un trajet unique. C'est comment ce trajet unique survient. Alors pour qu'il survienne, c'est une mise en condition mentale, c'est une mise en condition perceptive, c'est une mise en condition sensible, de confiance, pour que tout d'un coup émerge un geste qui soit pour la personne qui le produit un trajet, un trajet unique. Donc l'improvisation intervient là-dedans. C'est ça qui moi m'intéresse. Et puis cette sensation, je veux dire, ce n'est pas quelque chose qui impulse le trajet qui est produit, on est satisfait, on garde la forme. Ce qui m'intéresse ce n'est pas la forme qui, qui a, qui va résulter donc du trajet, c'est ce qui va activer la possibilité de produire un, de comprendre ce trajet, de comprendre cette, cette idée-là, pour que, pour que ça soit réactivé à chaque fois que sur scène, de nouveau et en public on a besoin de produire, soit une idée, soit ce qui est produit. De nouveau il participe au corpus, c'est-à-dire il est utilisable à merci. Et c'est comment justement, une fois qu'il est produit, ne pas s'intéresser à la forme qui a été produite, mais c'est des embrayeurs qui nous permettent de produire un peu ça. Et les embrayeurs, ils sont, je pense qu'ils sont en même temps un désir d'aller, d'aller vers, une retenue, un empêchement, euh, une surprise, un étonnement, une rétractation. Enfin, c'est vraiment, c'est des mouvements contraires qui s'engagent. Voilà, plutôt un aller vers et une retenue en même temps. C'est vraiment, et que, ce n'est pas non plus une contradiction, donc une lutte, mais ça se joue dans une, dans un désir de produire de la contradiction de mouvements, quoi. Rythmiquement, de ne

pas se faire avoir avec une question rythmique qui est très importante, de ne pas se faire avoir rythmiquement, sur du phrasé, sur notre phrasé naturel. On a tous un travail naturel. Même quand je parle là, il y a un phrasé naturel qui s'organise. Et se méfier de, des boucles, voilà, du, d'un cycle de phrasé naturel. De pouvoir s'extraire de ça en fait. En fait, peut être de pas produire vraiment soi-même la phrase. Que quelque chose s'agisse en nous, que quelque chose se produise, qui soit moins lié à une mémoire, euh, construite, que à une mémoire, euh, une mémoire de mise au présent, quoi, d'une origine qui se, qui s'actualise. C'est ça qu'il faut arriver à choper. Donc, ça à cet endroit-là, il faut une improvisation de travail, et même si je compose ensuite. Et en fait, je me rends compte que quand je compose, je compose moins des phrases que je compose la possibilité d'un trajet de phrases nouvelles à vivre. C'est ça que je cherche à ... Du coup c'est ça qu'on partage. Là je parle vraiment de ce que je joue en ce moment pour moi. C'est un peu nouveau. On est en train de façonner avec ça. Maintenant je suis en train de faire une pièce qui je pense, va être composée, mais elle va être composée finalement de ce que les uns et les autres on va comprendre des ..., d'un ..., non pas ..., d'un mécanisme de composition, et non pas de phrases composées. C'est tout ça, parce qu'on parle d'improvisation et de composition. Moi je suis plus sur une composition qu'une composition spontanée.

Et sur d'autres pièces ?

Alors sur d'autres pièces, alors, alors, sur d'autres pièces ça se joue autrement hein. C'est, là je pense, bon là c'est *Wait paint*, mais, si je pense pour *Love*, ou si je pense pour *Morceau*, je pense encore différemment pour chacune de ces pièces-là. Et si je pense pour des improvisations qui sont des improvisations non composées c'est encore autre chose. Pour *Love*, précisément j'ai mis en place des contraintes extrêmement rigoureuses de langage, définies, vraiment, un espace scénique défini, un registre de gestes défini, euh, un mode opératoire de, de relations entre les personnes définie, un, une, un mode d'adresse au public défini, euh, une durée définie. Donc il y a beaucoup, beaucoup d'éléments définis. Et à l'intérieur de ça, une donnée aléatoire énorme. La possibilité, dans ce cadre-là, dans ces limites-là, on repère tout ce qui va être les limites, euh, de la séquence dans lequel on est. On le repère assez. Ils sont à six dans l'espace tout le temps. Donc ils font tous la même chose. Ils ont, il y a vraiment un corpus de signes, en fait très précis. Mais pour autant, quand ils y vont, il y a une marge énorme d'aléatoire, que moi je considère être de l'improvisation à l'intérieur de ce cadre-là. C'est parce que ce sont tous des interprètes qui ont traversé des outils de l'improvisation qu'ils peuvent danser cette chose-là. Ça ne peut ne se, fonctionner qu'entre une rigueur composée et des gens capables d'improviser. C'est, c'est ce lien-là qui permet de faire la qualité. Dans *Love*, chaque, il y a treize séquences, elles sont quasiment toutes, pas toutes, mais quasiment toutes de cette nature. C'est donc vraiment se mettre en jeu à partir de contraintes très précises qui sont, ceux, de la partition en fait, le partitionnel. Mais ce partitionnel-là ne tient pas si c'est pas mis en jeu dans un esprit d'improvisation. Voilà, ça c'est un autre registre, question d'improvisation.

Morceau c'est encore autre chose. *Morceau*, c'est une, c'est encore de la composition, mais qui est utilisée dans l'improvisation, mais qui est ... (*inaudible*). Et l'outil, c'est tout simplement la dynamique, le corps et le mouvement. Mais bien sûr le corps, mais lié à la voix, la possibilité de parler, de créer des récits, la possibilité d'utiliser des objets. Et alors, ce qui là m'intéressait, c'était de voir à quel point quand on improvise, tous les processus travaillent là-dessus, quand on improvise, généralement on a surtout une forme d'autocensure qui s'engage. Il

y a des choses qui font qu'on vit ça maintenant, normalement. Ce qui nous intéressait là, c'était de dire pourquoi on le fait pas et qu'est-ce qu'on considère comme non valide. Et de travailler précisément à l'endroit de ce qu'on valide pas. Et d'essayer de rendre majeur quelque chose qui à priori, on considère comme mineur. Et donc utiliser nos capacités d'improvisateurs, de performeurs improvisateurs, pour faire émerger des pistes extrêmement fragiles, extrêmement vaines, faibles et parfois inintéressantes à priori sur ce qu'on avait construit comme pensée de l'intérêt que l'on pourrait avoir, et faire émerger ça. Et essayer de les rendre valides. Le donner en public et s'intéresser à ça. C'est-à-dire, ce qui est intéressant, c'est pas le matériau, mais comment on engage le matériau. Et pour ce faire, c'est bien l'improvisateur qui peut permettre ... Alors un exemple, qui pourrait être : on pourrait raconter une fiction, ça peut être utiliser une sorte de grande peau d'ours que j'ai utilisé pendant un temps, un ours en peluche énorme, qui fait 2 mètres, tu pouvais entrer et sortir, etc, et après ce qui s'est engagé là-dedans, après une période de temps, ça été ma relation avec cet objet-là, qui dans le cadre d'improvisations variées, me fondre avec lui. Et c'est bien ... et ça c'est composé, ça finit par se composer. D'ailleurs, et je pense que *Morceau*, une fois qu'il a été complètement composé, la pièce était finie d'ailleurs. En quatre ans, on l'a jouée soixante fois. On l'a arrêtée parce qu'elle était très composée. Du coup elle n'avait plus, elle avait plus cette, cette nervosité, du moins qui ne passionne pas. C'est-à-dire la possibilité que, à tout moment surgisse un événement, euh, qui soit lié au fait que, on est capable de le saisir et de le faire advenir en public. Voilà, donc, donc ça à voir avec l'improvisation. Mais, voilà, c'est de la composition et c'est de l'improvisation. Ouais, donc ces trois, tu vois c'est à chaque fois trois manières de travailler avec ça, ces outils-là, que moi je réinjecte et que je re..., je réinjecte dans un travail composé.

Alors après il y a eu d'autres périodes. Alors il y a l'improvisation avec la musique. Et c'est tout un ..., c'est fait de manière très différente. Il y a différentes époques. Il y a eu ... Pour prendre deux exemples : avec Cookie ce que je vais faire là, qui est batteur avec qui je travaille depuis dix ans et avec qui, j'enseigne aussi depuis plusieurs années la relation danse et musique. Donc on a, on a beaucoup construit aussi notre relation de travail sur ce comment on enseignait, comment on arrivait à écouter les volumes, les rythmes, les textures, les dynamiques musicales, euh, comment on arrivait à observer comment les objets fonctionnent dans la batterie en fait. On s'est intéressé à la place des objets : comment ils sont, qu'est-ce qu'ils produisent, qu'est-ce qu'ils nous disent déjà avant même qu'on tape dessus, comment on les regarde, dans tout ce rapport-là à l'objet. Et puis après les résonances, les contrepoints, le ..., le développé de l'outil, en fait de composition musicale commune, pour ensuite partir en free style à l'intérieur, mais avoir intégré ces outils-là, et être complètement libre de pouvoir les utiliser, les abandonner, les trahir. C'est plutôt un état d'esprit à la trahison je dirais, avec Cookie, dans l'improvisation. C'est un jeu entre s'entendre et s'ignorer, et, mais, c'est ignorance qui intègre en fait. C'est, c'est un partage. C'est s'entendre, s'entendre et pouvoir être totalement en confiance de là où est l'autre sans avoir besoin vérifier où il est, quoi. C'est vraiment, il est, il produit un espace musical et moi je peux produire un espace rythmique, corporel. On sait qu'on est là, quoi. C'est, c'est constituer un lien très, très fort de confiance entre nous qui nous permet de, de ... C'est bien au-delà, à mon avis des formes produites, quoi. C'est bien au-delà de ça. C'est, c'est là, je suis ..., Cookie, je pense à lui, il est je sais pas où, chez lui avec ses enfants, enfin je veux dire, c'est, c'est construire du lien de manière très, très, très fine. Et, comprendre la sensibilité de l'autre, c'est aussi du coup être dans une empathie très fine, sans être fusionnel avec ça. Comprendre où il est dans son imaginaire quand il est en train de faire ça, quand il produit ses notes. Non on partage de

l'imaginaire, avec comme médium la musique qui nous permet de venir vérifier éventuellement de quoi on parle. C'est ça, sur l'imaginaire, et c'est vrai que la musique, on peut discuter sur un son, sur comment on l'a entendu, sur comment on l'a vu, sur comment, quelle forme il a. Et on discute d'ailleurs plus sur le son que sur la forme du geste. C'est ça qui, c'est le son en fait. Parce que produit des gestes et moi j'en produis. La chose qui nous ..., le son arrive, il produit un geste, donc on ... Ce qui est référent entre nous c'est les sons. C'est deux gestes qui s'intéressent aux sons qu'il produit. Donc voilà, là c'est beaucoup plus, là c'est, là on improvise, oui quand on fait une danse avec Cookie, c'est vraiment une improvisation danse et musique, quoi. Il y a rien, il y a rien de prédéterminé je dirais comme geste à priori, sauf que, évidemment on voit bien qu'il y a le corpus des gestes qu'on a. On se connaît par cœur. Je sais qu'il va pas se mettre à jouer de la flûte traversière, quoi. Alors peut-être qu'à l'intérieur, il va y avoir des moments inédits et inouïs pour lui, qui peuvent surgir, et ça c'est vraiment magnifique, c'est splendide. De la même manière, pour moi, il connaît par cœur la manière dont je bouge. Euh, l'agencement des choses va se faire plus ou moins aléatoire, mais, disons on a déterminé à force de travailler ensemble, on voit bien où on est. Que ce soit en lien avec l'espace, avec notre propre espace intérieur, avec notre propre relation directe de notre instrument. Je veux dire, je ne vais pas me mettre, je ne sais pas danser sur, en me mettant sur la tête. Donc je vais pas tout d'un coup me mettre sur la tête. C'est évident que, il voit bien où je suis, quoi. Mais, à l'intérieur de ça tout d'un coup, il peut y avoir un écart qui se ..., un bouleversement, quoi. Et ça nous fait avancer. Alors je pense qu'on cherche ça. Et ça n'arrive, souvent ça peut arriver en studio. Ça arrive souvent dans les moments de danger, c'est-à-dire en scène. C'est plus dangereux. Il y a plus de chances que l'événement soit produit parce que, parce que il y a l'attention du public, il y a un espace supplémentaire que, dans lequel on est. C'est un espace de l'imagination et faut qu'il regarde, qui est à mon avis l'espace qui faut non pas conquérir, mais traverser, trouver la manière dont on peut ensemble traverser cet espace, qui est extrêmement riche, vaste et multiple. Autant de regards, autant de, de présences que de possibilités de nouveaux gestes en fait. C'est ça qu'il faut qu'on arrive à comprendre. C'est qu'il y a dans chaque regard, il y a la possibilité d'un geste nouveau. Il faut qu'on puisse être suffisamment ouvert et libre, suffisamment détendu et confiant, pour que ça nous arrive, parce que c'est, c'est, c'est déjà potentiellement là dans ceux qui regardent. Qu'est-ce qu'ils voient que nous on ne voit pas ? Et donc, du coup si eux voient quelque chose qu'on ne voit pas, comment on peut produire cette chose que nous on ne voit pas ? Parce que eux le voient. C'est ça la relation à elle, qui est vachement belle dans la relation, qui est évidemment différent en scène avec un spectacle composé. Même si moi, ce qui m'intéresse beaucoup, c'est d'arriver à composer des pièces qui intègre encore cette possibilité-là de faire advenir quelque chose auquel on avait jamais pu penser avant que les gens soient là pour le regarder. Ça c'est ce qui peut être, c'est ce qui m'intéresse le plus dans le spectacle vivant. C'est-à-dire paramétrer au maximum, et finalement ..., au maximum de ce qu'on peut faire tant que les gens sont pas là, mais laisser une part énorme d'inachèvement, ou ..., énorme, ou en tous les cas suffisamment d'inachèvement pour que quelque chose encore puisse se produire.

Après je reviens un peu en amont sur la question de, de, des danseurs et de l'interprétation. Ce qui m'intéresse beaucoup, c'est des zones de déprogrammation, c'est-à-dire on est programmé par notre histoire, l'éducation, qu'elle soit familiale, qu'elle soit scolaire, qu'elle soit culturelle, qu'elle soit affective, enfin on est programmé quoi. C'est une programmation permanente. Et on travaille avec ce programme. Et donc du coup, c'est comment déprogrammé pour de nouveau redonner de la place à ce que de nouveaux programmes puissent

se générer ? Donc le trav..., majoritairement c'est ça que je fais hein, dans mon travail avec les interprètes. C'est des tentatives de déprogrammation pour trouver des nouveaux programmes. Et, et parfois cette déprogrammation-là, elle peut être violente, d'ailleurs elle peut être douloureuse, elle peut être complexe, mais parfois être très simple. Donc c'est un pan entier peut tomber, et libérer de l'espace, de l'imaginaire, du mouvement possible. Donc c'est trouver les mots clés, les mots qui permettent que "Tac" quelque chose se, se, s'effrite, et ouvre un champ possible quoi. Et parfois c'est rien, hein. Il y a deux jours, j'ai été ému une chanson de Johnny Hallyday dans la voiture, hein. Par un mot ! Tout d'un coup, Wooo ! Ouvre un espace auquel je n'avais pas pensé. C'est, c'est ding, quoi. Alors tu vois, c'est-à-dire cela peut être aussi bête que ça. Donc c'est pouvoir transf..., pouvoir trouver cette possibilité-là de le partager ensemble. Et c'est pour ça que je dis sur la question de la validité, moi Johnny Hallyday ne m'intéresse à priori pas. Mais tout d'un coup, euh, *Morceau* m'a amené à ça, ce que je considérais comme non valide, si je l'écoute autrement peut être valide à nouveau pour moi. Donc c'est, donc je peux rattacher ça dans ma vie de tous les jours, quoi. Tu peux vraiment observer ..., un peu déhiérarchiser les informations. Arrêter là où c'est culturel que de hiérarchiser tout le temps. De dire : ça c'est mieux que ça, ça c'est plus important pour moi que ça. C'est-à-dire de hiérarchiser les notions d'importance et de non-importance. Et pouvoir là aussi rendre majeure une information, je parle dans la vie en général, qui à priori est plutôt considéré comme mineure, et pourquoi, pourquoi je ne la vois pas, ou pourquoi je ne veux pas la considérer comme majeure. Donc euh, se déplacer, quoi, se décaler, changer de point de vue. Dans la manifestation que j'avais fait avec Larys Frogier à, qui s'appelait *Déplacé*, en 2000 quand je suis arrivé à Rennes, je disais « Déplacer, c'est pas changer de place, c'est changer dans sa place ». Et c'est toute une période où beaucoup euh, les chorégraphes s'intéressaient à faire bouger le public. On voit de dessous, de dessus, l'espace, la position frontale c'était quelque chose qui avait, qui avait, comment on dit, qui avait fait long feu quoi. Que ça va, maintenant il faut qu'on change les formes, il faut que les gens soient en déambulation, il faut qu'ils soient allongés et qu'on danse au-dessus d'eux, il faut, et voilà. Bon, okay, c'est super bien, mais on se rend compte de quoi, finalement, que ça bouge pas grand chose, parce que chacun depuis le point de vue qu'il a, il reconstruit son cadre, il reconstruit son, son, sa, sa relation. Et pas simplement, d'ailleurs le spectateur, mais aussi le performeur. Si le performeur se déplace pas profondément dans la manière dont il est saisi et vu, euh, il change pas les points de vue de celui qui regarde. Donc, et celui qui regarde, il a beau être dessus, dessous, à côté, en bougeant, etc., si dans le fond, il déplace pas sa, la nature de comment il regarde, ben il déplace rien. Donc moi je disais vraiment, ça m'a intéressé pour comprendre ça en fait. J'ai fait beaucoup ça pendant sept ans, et pour comprendre finalement c'était pareil, sauf à ce qu'à un moment on décide de, de fracturer quelque chose, de, d'observation. C'est-à-dire, et je pensais c'est une histoire de mouvement, c'est-à-dire de laisser, que ce soit pour le performeur ou pour le spectateur, d'autant être pris par ce que l'on voit que de prendre ce que l'on voit. L'idée en fait d'être ravi, d'être, de ravir l'espace autant qu'il nous ravi, en fait. Et trouver ce mouvement-là, euh, voilà, qui permet que tout d'un coup il y ai une bien plus large possibilité d'agir et d'agissement, et d'être agi par. Et cette chose-là, on peut la nommer, je veux dire, c'est, c'est une expérience physique, quoi. C'est-à-dire c'est, c'est du calme. C'est du calme et du vouloir en même temps, c'est du calme et du désir. En fait, c'est une zone de désir. Et c'est d'activer cette zone de désir pour qu'elle soit, pour qu'elle, voilà, qu'elle permette de, de faire rencontre, quoi. Et ce désir-là, c'est autant le désir du spectateur que le désir du, du ,de l'agissant, quoi, les deux agissent, du performeur. L'improvisation, moi, elle m'a aidé un peu à comprendre ça, je dirais, globalement, c'est vraiment ... Avant l'improvisation, le geste dans l'espace, il était

esthétique, il était virtuose, il était euh, il avait une nuance, il avait euh, il était sensé, il avait des, du sens qui pouvait apparaître. Mais euh, il était euh abso..., il y avait du geste manquant dans le geste, quoi. Il était abso..., il y en a toujours hein d'ailleurs, mais il était euh, il était que, je dirais unilatéral, c'est-à-dire il était, il était que fourni en fait. C'était pas un geste qui m'arrivait. C'était un geste que je produisais tout le temps. La zone d'émission était toujours la même. Avec l'improvisation, j'ai compris que la zone d'émission du geste, c'était que j'avais pas tout le travail à faire, quoi. Qu'il y avait beaucoup de, d'informations, qui faisait que le geste était déjà, le geste est déjà là en fait. Il est déjà dans l'espace. Les trajets du geste, sa texture, sa forme, elle est déjà, si je regarde bien elle est déjà dans l'espace. Il faut que je m'y, il faut que je m'y, il faut que j'y aille, quoi. Il faut que je l'écoute. Et je pense pour la musique, alors là sur la deuxième étape sur la relation à la musique, avec le solo que j'ai fait avec Claude Delangle, sur les, les, qui s'appelle *Elucidation*, sur les *Sequenza* de Berio. Il joue deux *Sequenza* de Berio au saxophone. Claude Delangle, c'est un interprète exceptionnel de musique contemporaine, mais exceptionnel. Pour moi c'est, j'ai rarement entendu un musicien aussi magistral. Et je vois bien que les *Sequenza*, elles sont toujours là. Elles, elles exis..., elles sont dans l'espace, dans l'espace, elles sont dans l'imaginaire de certains, collectifs, etc., mais elles sont dans le patrimoine mondial de la musique, je dirais, qu'elles soient jouées ou qu'elles soient pas jouées. Elles sont dans l'air. Et à un moment, Claude y met le souffle dans la partition. Il souffle, en fait il vient, il vient les rendre audibles. C'est la seule chose qu'il fait, il joue pas la parti..., il joue pas les *Sequenza*, il les rend audibles. Elles sont là, et il nous montre qu'elles sont déjà là, il les rend audibles. C'est la, c'est ça qu'il fait avec son instrument. C'est la même chose avec, j'ai eu, en l'écoutant je me dis c'est pareil avec la danse. Il faut que je rende visibles les trajets qui sont déjà présents. C'est mon, et, et, et donc il faut que je sois, et que éventuellement j'agisse sur les trajets présents. C'est pas simplement de les rendre visibles. C'est les rendre visibles, mais aussi agir dessus. Me permettre de les trahir, de les détourner, de les dévier, de les faire dériver, de les, de les, de leur donner encore une autre lecture possible. Mais il faut que je rentre dans ce, ces mouvements-là qui sont, qui sont là. Ils sont tous les mouvements potentiels que ceux qui va, que celui qui va danser peut faire, et que celui qui regarde voit avant même que ça arrive. C'est les pré-gestes en fait. Tous ces pré-gestes-là qui nous construisent. Voilà.

J'ai dit à peu près l'essentiel de la totalité. Après je peux reposer ..., mais je pense que je t'ai dit un peu tous les ...

La suite de mon questionnement. Utilise-tu l'improvisation en spectacle ? Précédemment, nous avons vu l'utilisation de l'improvisation dans tes créations, dans ta démarche de recherche. Maintenant cela concerne plus l'utilisation de l'improvisation en spectacle. Utilise-tu l'improvisation à l'intérieur de compositions écrites ? Mais aussi, fais-tu des spectacles totalement improvisés ?

Euh, bon, sur la composition, là j'ai pas mal dit sur la composition écrite. C'est-à-dire effectivement, oui, je sais pas, je parle plus d'aléatoire finalement que, je parle assez peu, je dis assez peu improvisation. Je parle plus d'aléatoire en fait. Je, je fais pas de spectacle improvisé depuis un petit moment. À un moment ça m'a, j'ai trouvé ça limitatif. C'est-à-dire, j'ai trouvé que, le risque, c'est qu'en fait on a l'impression d'improviser, mais qu'en fait on finissait par ... Si on faisait pas un vrai travail, même de composition, puis d'improvisation, puis de composition, au bout d'un moment, ce qu'on considérait comme étant l'improvisation à priori, devenait

convenu, comme des compositions, de nouveau, euh, reproduites, quoi. Euh alors évidemment, on savait pas quand on commençait, quand on finissait, euh, ce qui pouvait, et il y avait de temps en temps quelques surgissements. Mais dans le fond, c'était convenu. Même l'improvisation, enfin était convenu. C'est pas parce que c'était improvisé que c'était pas convenu. C'est pour ça que c'était pas suffisant pour moi. Et je le voyais aussi chez d'autres. C'est-à-dire, je voyais bien que tout d'un coup, euh, quand un tel ou un tel se mettait à improviser, ben, je me disais, ouais mais enfin, je veux dire il y a deux jours il était un peu dans le même état, dans la même forme, et ... Qu'est-ce qui, qu'est-ce qui, qu'est-ce qui se parvient de plus que la veille, quoi ? Finalement c'est la même chose, en fait, je pourrais dire. Sauf qu'on n'est pas dans le même jour. C'est, on peut dire c'est réactualisé, c'est de nouveau. Bon bref, c'était pas satisfaisant de ce point de vue-là. Mais je l'ai fait. Mais euh, voilà je l'ai fait pendant un temps, mais tu sais ça remonte un peu quand même hein. Je l'ai fait pendant un temps, à un moment où euh, où c'était, où moi je découvrais l'improvisation, et où c'était nécessaire euh, d'aller en scène avec l'idée qu'on allait improviser, donc d'être euh. À ce moment-là c'était, comme c'était les débuts des premières improvisations, c'était euh, il y avait un, un abîme qui s'ouvrait, quoi. C'était prendre beaucoup de risques. Et com..., plus on s'est spécialisé, moins on prenait de risques en improvisant, en fait. C'était, mais au début c'était super euh, je veux dire on allait toujours composer, on allait toujours danser des choses écrites, donc on allait toujours assurer quelque chose, et tout d'un coup euh, il y avait un espace où à plusieurs, parce que c'est aussi très différent d'improviser ens..., improviser seul et improviser à plusieurs. C'est très différent d'improviser seul ou à plusieurs, et à plusieurs ce qui était joyeux, c'était en même temps de comprendre rapidement là où chacun se trouvait, qu'est-ce qu'il engage, où il travaille en fait quand il improvise. Et à quoi il ..., avec quoi il est en lien en fait quand il en train d'improviser. Voilà donc, ça ce sont des choses qui se sont traversées à un moment. Aujourd'hui j'utilise encore une fois beaucoup moins quoi, beaucoup moins. Je ne me sens pas un improvisateur en fait. Tu me vois pour ça, mais je ne me sens pas ... Je pense qu'à un moment j'aurais pu faire ce choix-là. C'est-à-dire que, après avoir travaillé, ça ça vient sur la dernière question, mais je t'en parle déjà maintenant. C'est-à-dire avec des gens comme ..., après des stages avec Paxton, avec Lisa Nelson, avec Julyen Hamilton, avec Simone Forti, avec tous ces gens-là qui, qui, voilà étaient beaucoup de Julyen. C'est lui qui m'a beaucoup, enfin, bouleversé, dès 95 quoi. Donc ça fait plus de dix ans. Énormément nourri, là je me suis dit, je sentais eux c'était leur vie, c'était des improvisateurs. Et j'aimais, je trouvais vachement bien. Je me disais en fait, je vais peut-être, je pourrais faire ça. Je trouvais, j'étais un peu bloqué dans la danse contemporaine, dans la composition, et tout ça, dans l'écriture. Je me disais en fait, faire le choix de l'improvisation, et s'y engager, s'y dédier, ça peut-être très bien une vie entière avec la danse comme ça. Donc voilà, il y a un moment, je me suis dit, je sentais que c'était ... Et puis il y avait quelque chose qui n'était pas satisfaisant, qui dans la question du sens, du récit et de l'écrit en fait. En fait j'ai envie vachement d'écrire. J'ai envie de composer, j'ai envie de jouer avec ... C'est deux étapes de travail très différentes, c'est-à-dire improviser c'est se préparer à aller danser, et c'est super beau je trouve. C'est vraiment ... Je rattacherai ça en fait pas mal à des danses plutôt traditionnelles, de toute façon ..., traditionnelles, indiennes, ou ..., même si eux ils improvisent à partir de codifications extrêmement précises, mais néanmoins c'est pas loin non plus avec l'improvisation. Finalement c'est codifié. Il y a un style là d'improvisation pour chacun d'entre nous. Et si tu vois un improvisateur comme Julyen aller dans l'espace, il a un énorme temps de ..., tu as dû le voir, souvent ou ..., un énorme temps sur ..., la préparation, quand tu sens qu'il est en acte de danse d'improvisateur. Donc finalement le code il est là quoi. Il réactualise le code, il le rejoue, et le

code il est présent. Même s'il est pas ..., l'avantage c'est que avec la danse indienne traditionnelle, il y a presque des lois en fait. C'est une codification que tu peux pas trahir. Elle est nécessaire au sens, tout ça. L'improvisation à l'américaine, c'est beaucoup plus "open" quoi. Mais ... et je trouve ça très beau hein, l'idée de se dédier à ça, et de finalement construire sa vie autour de l'état présent de la danse, de se dire : « voilà, je vais pratiquer la méditation, le yoga, une préparation spécifique pour arriver à un état d'ouverture et de présence au monde au moment où je suis dans ce moment de don face aux gens, c'est-à-dire de m'offrir dans un risque, de m'offrir dans un déséquilibre, de m'offrir dans une perte, et en même temps agir dans cette perte ». Ah c'est magnifique quoi. Enfin je trouve ça peut-être ... Ça peut-être des beaux grandes célébrations collectives quoi, tu vois c'est ... Et j'aime la ..., c'est la danse quoi, c'est pas la chorégraphie, c'est la danse. Disons que c'est un rapport à la danse. Enfin c'est pas la chorégraphie, j'exagère, mais disons que c'est pas la composition chorégraphique. Ou c'est une composition instantanée chorégraphique. Mais ce qui domine c'est un état de danse en fait qui, c'est ça qui est majeur. Si il n'y a pas d'état de danse, il n'y a pas d'improvisation, enfin je veux dire. Et un état de danse c'est pas, c'est un état multiple quoi. C'est un état qui, qui circule de manière très vif, très rapide entre un état émotionnel, affectif, conceptuel, physique, émotionnel ... Voilà c'est, c'est tout ça qui est sans cesse en mouvement sans jamais s'altérer l'une l'autre, ou en s'altérant et en revenant, enfin c'est une circulation très, très vive, quoi, à l'intérieur de ça, très vitale en fait. C'est un état de danse. Donc voilà, j'aurais pu faire ce choix-là en fait. Et à des moments ça m'intéresse d'y retourner pour voir où j'en suis avec ce choix-là. Et je pense que je suis content de venir là, tu vois pour retraverser ça : comment je vais me préparer, comment j'y pense déjà, comment c'est déjà actif. Je sais que je vais danser avec Cookie, déjà c'est, c'est une joie. C'est même simplement une joie de se dire on va se retrouver en scène ensemble, on va improviser devant d'autres, il y a une joie ça. Composer, construire un spectacle, c'est autre chose quoi. C'est vraiment pour moi, c'est, c'est travailler le sens. D'une autre manière c'est préméditer le sens. C'est guider, guider, au préalable déjà les idées en fait, les ..., voilà, choisir en tous les cas déjà ... une architecture précise de sens et de termes qui vont en s'agencant les unes aux autres conduire l'imaginaire des gens, même s'il y a encore beaucoup de possibilités de s'évader, il y a quand même une conduite quoi. Dans la composition instantanée, c'est aussi le cas, mais c'est moins évidemment prémédité et ... voilà.

À l'heure actuelle tu fais moins d'improvisation-spectacle ? En fais-tu encore un peu ?

Très peu. Ouais, j'en fais très peu. La pure improvisation-spectacle, j'en fais très, très peu.

Quand tu es passé au Théâtre du Vieux Saint-Etienne ... ?

Morceau ? C'était quand ?

Oui c'est ça. C'était il y a longtemps hein ?

C'était en 2000. C'était les fondations de *Morceau* en fait. C'est une pièce ensuite qu'on a joué soixante fois. C'était ..., il y avait un batteur au début en fait, et puis après on était frontal. Et on faisait des choses les uns après les autres. Ça c'était ce dont je parlais tout à l'heure, c'est-à-dire euh, valide – non valide, quoi. C'était de rendre valide des choses qu'on considérait comme mineur. C'est toute la première étape de ça. Et moi je considère pas que c'était de l'improvisation

en fait. C'était, voilà, ce dont je parlais tout à l'heure : l'utilisation des techniques d'improvisation, mais au service d'un travail de composition, avec des règles très précises. Vraiment une minute, je ne sais plus si c'était, si on était sur une minute ou sur deux minutes d'action, un matériau. Je pars avec ça, et je considère que j'ai une minute pour produire quelque chose avec ça, que je vais essayer de rendre valide. Et voilà. Peut-être je peux utiliser en plus la parole. Mais voilà, c'est pas de l'improvisation, c'est vraiment déjà de la composition. À Rennes, j'ai quasiment pas improvisé en fait. Je pense que ce que je vais faire là au mois de mai, je l'ai fait ..., si je l'ai fait avec un accordéoniste, avec Pascal Contet, en 98, dans le cadre du "Grand Soufflet".

Entretien avec Loïc Touzé le 9 mai 2006

Dans le cas où tu utilises l'improvisation comme forme de spectacle, est-ce totalement improvisé ou pars-tu d'une construction préalable ? Qu'est-ce qui est préparé et pensé en amont ? Qu'est-ce qui est totalement improvisé ? Au niveau de la structure, des procédés de composition, des matériaux utilisés (éléments de langage), du sens (propos, intention, imaginaire)

Alors d'une part, ça dépend évidemment de, du nombre de personnes qui improvisent ensemble. Là, en l'occurrence sur ce que je vais faire demain soir, nous sommes deux à improviser ensemble. Donc un musicien batteur et moi qui danse. Donc voilà, déjà un paramètre connu sur lequel je vais pouvoir m'appuyer, qui est une relation spécifique à la musique improvisée, et en l'occurrence qui est là un batteur, donc qui a déjà une texture, une coloration, une dynamique spécifique liée à son instrument. Donc c'est déjà beaucoup d'informations sonores connues, puisque c'est en plus quelqu'un que je connais bien, et dont je connais la pratique musicale. L'espace, sur lequel on va improviser, qui est en l'occurrence un plateau de théâtre. Ça pourrait être une salle de sport, un jardin, une friche industrielle, un cirque, un chapiteau, enfin voilà. Et chaque fois la nature du lieu nous informe aussi, même la nature du sol, presque, nous informe, d'un certain nombre de paramètres qu'on va utiliser ou pas, qui vont changer la nature de ce que l'on engage comme type d'improvisation ; le cadre en tous les cas, le contexte, le cadre, le cadre architectural de l'endroit, très, est fondamental. Là c'est un théâtre. Donc ça nous donne déjà un certain nombre de clés, c'est-à-dire un rapport frontal, un certain, une certaine relation au public un peu, je dirais culturellement très connue, par tous, ceux qui sont sur le plateau autant que ceux qui sont dans la salle. Voilà, ça c'est des éléments importants. Le plateau est vaste. Moi je suis seul à danser. Lui est fixe. Il ne bouge pas. Donc à priori celui qui va occuper le territoire, c'est plutôt moi. Lui, il va occuper l'espace sonore. Mais moi je vais occuper l'espace, le volume, euh, visuel. Même si sa présence à lui est forte, et je peux aussi essayer de m'effacer pour qu'on arrive à, à ne faire que le voir ou que l'entendre. Mais néanmoins voilà. Alors on est deux, ça aussi c'est une information importante. C'est-à-dire comment, comment, euh, se comporter pour que ce deux-là ne se réduise pas mais crée un espace triangulé avec le public, un espace suffisamment vaste pour que ça reste pas simplement dans un dialogue entre lui et moi, mais au contraire que ça s'ouvre à, au regard et à l'écoute de ceux qui sont présents. Donc voilà, ça c'est déjà des paramètres, un peu je dirais, des paramètres objectifs, quoi qui sont déjà présents. Après plus directement, sur la danse que moi je vais opérer ..., il y a pas de structure, enfin bon ... Avec Cookie, je pense qu'on va se donner comme un peu toujours,

peut-être une structure très, très ouverte, peut-être trois éléments. Je saurais même pas dire lesquels aujourd'hui. Ça pourrait être des choses aussi simples que de démarrer euh..., il démarre seul musicalement, je suis pas sur le plateau. Je sais pas, ça sera peut-être pas ça, mais disons par exemple ça pourrait être ça : il démarre seul musicalement, je suis pas sur le plateau, et euh, il part, il lance une certaine coloration musicale que moi j'écoute à l'extérieur. Je rentre sur le plateau, par exemple c'est sans musique. Peut-être seulement un écho, ça pourrait être un écho de ce que j'aurais entendu musicalement, et que j'essaie de traduire physiquement, euh. Puis euh, il se, il revient musicalement, on est ensemble dans l'espace, et on part tous les deux, non pas dans une chose commune mais chacun dans une autonomie rythmique, euh, qui ne prend pas en compte euh, directement euh, la présence de l'autre. Vraiment simplement une sorte de parallèle rythmique. Euh, puis je sais pas, je peux continuer à inventer. Puis euh, il y a un moment où on choisit euh, au contraire d'être dans un état très fusionnel du rapport danse-musique, et d'essayer d'être plus qu'une seule unité au service d'un son commun. Puis, on essaye je sais pas, de, de s'intéresser que à l'espace ensemble. Ou moi je m'intéresse à l'espace, et d'une certaine manière, peut-être à son volume, et lui s'intéresse à la matière de l'espace, et travaille musicalement avec la matière pendant que moi je travaille avec le volume.

Tout ça, cela peut être structuré ?

Ça peut être structuré. On peut se, on peut s'être donné cinq événements à, à traverser. Puis je ..., je sais pas, on monte en puissance euh physique et rythmique sur un temps assez court. Et puis, je sors, je le laisse terminer. Voilà, par exemple ça pourrait être, on pourrait se dire voilà, ça dure vingt minutes. On a à peu près la durée, on s'est fixé sur vingt minutes. Donc chacune des étapes va se produire. Et donc après tout se gère dans un, dans une certaine écoute sensible, et des signes, mais qu'on ne se donne pas, qu'on entend. On sait où est l'autre, à peu près. Et même si jamais d'ailleurs on se perdait, euh, ça aurait valeur à l'intérieur de la structure comme étant l'espace de perte qu'on a intégré comme possible dans la structure. Euh, on se retrouvera de toute façon. Il y a un moment où, par exemple le temps fort où on est tous les deux ensemble, c'est évident que celui-là on va le choper.

Et comment passez vous d'une partie à la partie suivante ?

Ça peut être euh, ça peut être, c'est une écoute qu'on a ensemble. Tout d'un coup on reconnaît qu'on est effectivement plutôt à cet endroit-là. À deux c'est très rapide, surtout quand on se connaît très bien. Je pourrais faire un choix plus précis avec quelqu'un que je connais pas. Je pourrais lui dire : « J'occupe l'avant du plateau au moment où on change un, de structure, ou je me rapproche de toi, ou je m'allonge au sol, ou juste avant qu'on passe d'un niveau à l'autre, je ressors du plateau et je re-rentre, je te fais face, je viens te parler. » J'en sais rien. Je peux aussi lui dire, lui parler, dire : « Bon maintenant on change, on fait autre chose, enfin ... » Voilà ça peut être aussi, aussi simple que ça. Ça peut être aussi Cookie qui sort de son, de sa batterie, qui vient dans l'espace avec moi. Même m'informer, enfin tout est possible. À partir du moment où on définit une structure, si on la connaît bien tous les deux, des signes qui vont faire qu'on bascule d'une structure à l'autre, ce sont même, ces signes-là vont être improvisés. C'est, ça va être le choix de comment on va choisir de les, de les faire justement, de, de les faire revenir à notre mémoire, qui va être un jeu entre nous.

Tu mets toujours une structure en place ?

Avec Cookie, on se met toujours, on dit toujours deux trois choses, ouais. Il y a toujours une, une possibilité comme ça. Euh, si j'improvise avec d'autres personnes, oui, c'est toujours assez bien d'avoir quelques informations, ouais, des structures très ouvertes, très, très simples, euh. Et voilà, encore une fois, j'ai, j'ai pas tellement ces dernières années improvisé en groupe. Je me méfie en fait beaucoup de ça. Je trouve que l'improvisation, moi m'intéresse beaucoup, euh, seul, ou avec un musicien. C'est vraiment, je pensais, à cet endroit-là que ça m'intéresse le plus. En groupe ça m'intéresse pas tellement en fait.

Là, on est dans le questionnement du solo.

Ouais, ouais. Voilà. Donc voilà. Dans ce rapport au solo, en tous les cas, voilà c'est, ça peut être, ça peut être ça. Ça pourrait être aussi de rentrer dans l'espace complètement ouvert à, à ce qui va se produire, sans avoir, sans avoir élaboré de structure. On pourrait aussi le faire comme ça. Et puis inventer la structure au fur et à mesure. Avec Cookie, on a suffisamment de pratique ensemble pour que euh, pour que la structure, on la, on la construise en, en la faisant. Vraiment, euh, on se suit, on s'écoute, on s'écoute pas. Ce qu'on sait, on sait beaucoup de choses. C'est-à-dire, on sait qui on est l'un l'autre. On sait qu'on peut travailler, on sait qu'on peut être ensemble, on sait qu'on ne pas être ensemble. On sait que l'un peut suivre l'autre, ou l'autre peut suivre l'un. Enfin ça peut ... On sait qu'on peut chacun travailler à improviser avec autre chose qu'avec celui qui est présent, enfin qu'avec l'autre. Donc avec le volume, l'espace, le regard des autres, euh, le sol, son instrument, la qualité de sa danse. Voilà, on peut être en lien de manière protagoniste avec une information, euh. Voilà, ça peut ... Tout ça c'est des informations qu'on a suffisamment traversées pour, pour que ça se, s'articule entre nous, de manière limpide et claire. Et même s'il y a des zones de confusion, que l'on se perde pas dans la confusion qu'on produit. Au contraire, qu'on reste même assez, et que ça c'est assez goûteux même, au risque de s'abîmer, de se perdre, voir de devenir pire qu'on ne pourrait être, quoi. Moi ça m'intéresse bien euh, je ne cherche pas à faire une bonne improvisation. En fait je ne sais pas ce que c'est qu'une bonne improvisation, je ne sais même pas d'ailleurs très bien ce qu'est une improvisation. Ce qui est préalable à l'improvisation, c'est un état de préparation qui lui est très long. Je pense que pour moi improviser c'est une semaine de préparation. Et c'est pas une semaine de préparation physique, c'est une préparation, c'est mental quoi. Je sais, enfin au minimum une semaine d'ailleurs. À partir du moment où on a dit, on me propose d'improviser, euh, je ne sais pas, où il y a un cadre qui m'invite à improviser, ça y est c'est déjà, le travail est déjà démarré. Je suis en chemin, je ne sais pas, on en a parlé il y a deux mois, je suis en chemin vers cette journée d'improvisation même s'il y a plein d'informations et d'autres choses importantes dans ma vie qui se passent, mais il y a quand même un chemin qui s'est engagé. Et je me prépare physiquement, euh, plus ça se rapproche, plus mon état de préparation se, s'amplifie. Et c'est un état de préparation vif, concentré, où les perceptions du corps sont, se développent, où vraiment je, j'essaie d'être, d'être entier, de pas avoir peur, pouvoir même de, d'avoir une zone d'arrogance un peu. C'est pas tellement de l'arrogance mais c'est l'impression que je peux changer de corps en fait. Qu'il y a une zone de transformation possible. Que je peux être absolument autre que ce que je suis de manière un peu naturelle quoi. C'est-à-dire devenir, cette audace de se dire que je peux devenir quelque chose d'autre que ce que je ne suis. Et que ce quelque chose d'autre, il est pas un extérieur à moi-même, il est puisé dans mon imaginaire et

dans, il est en germe, il est en germe. Il y a des, il y a des corps, des imaginaires, des, des monstruosités qui m'habitent, et qui, et qui peuvent émerger à l'occasion d'une improvisation, et je peux jouer avec cela. Et c'est donc du coup, comment je, je me, je m'ouvre à me sentir traverser par ces différentes figures qui m'habitent, et avec lequel je peux jouer en fait. Donc c'est plutôt, alors c'est pas non plus un état ni émotionnel spécifiquement puissant, ni un état euh, oui, un état, comment on pourrait dire, théâtralisé ou je ne sais quoi. C'est pas des, tellement ça, c'est plutôt une sorte de conviction euh joyeuse, une sorte d'imaginaire, une fantaisie comme ça. Il faut que j'arrive avec beaucoup de fantaisie. La fantaisie n'est possible que si j'ai pas peur, voilà. Donc c'est plutôt repousser au plus loin possible un état d'inquiétude, qui à mon avis annihile toute possibilité d'inventer. Ce qui, quand même improviser, c'est vraiment inventer dans l'instant ses figures, les faire émerger, donc les inventer. Et donc elles ne sont possibles et elles ne sont présentes que si euh, il y a absolument pas de peur, et qu'au contraire on a l'impression que, elles sont souhaitées, demandées, sollicitées par ceux qui regardent. C'est, et moi j'aime beaucoup cette chose-là, parce que c'est, c'est l'occasion de se re-confronter à quelque chose d'assez archaïque dans, dans la manière dont on s'offre physiquement, musicalement, rythmiquement à d'autres, qui font venir pour vous, par leur regard, qui vont venir, qui sont très actifs normalement. Le public doit être très actif à ce moment-là. Parce que c'est, c'est lui qui va, qui va projeter en fait. Et c'est, c'est une rencontre entre ce que moi je suis capable de faire et ce que le public est capable de projeter. Et c'est à cet endroit-là que s'articule une zone d'improvisation particulière. Et je pense que c'est pareil pour Cookie. Et après ça se joue aussi dans une relation entre lui et moi sur ce qu'on est capable l'un l'autre de, de s'inventer comme, comme espace sonore, rythmique et figuratif possible entre ensemble. Donc c'est cette articulation-là voilà qui, qui fait, qui fait advenir l'improvisation. Du coup après alors, moi j'ai des goûts, c'est-à-dire il y a des ch..., il y a des danses que j'ai pas envie de faire, il y a des danses que j'ai envie de faire, il y a des danses que j'ai jamais faites, il y a des danses que j'ai toujours faites. Donc, ça se joue entre toutes celles-là. C'est-à-dire, je ne veux pas refuser celles que je fais toujours, elles me construisent. Je ne veux pas négliger celles que je n'aime pas, je veux dire parce qu'elles sont aussi riches d'informations. Euh, je veux essayer de me rapprocher de celles que je fait jamais. Et parfois une danse que je fait pas, c'est pas, c'est pas une danse entière, c'est un écart rythmique. C'est-à-dire, plutôt que de me laisser embarquer dans une sorte de, de, de déroulement rythmique habituel, une sorte de, de lien un peu, un peu, comment dire, un peu, euh, connu pour moi-même, de phrases usées qui re-sortiraient comme ça. C'est, c'est essayer de trouver une phrase inédite, un écart, un geste inédit à l'intérieur d'une phrase usée. Et qui, qui peut tout d'un coup euh, alors je sais pas, j'essaye de, quand je, là en ce moment je suis beaucoup dans l'idée de faire émerger des potentialités gestuelles sans forcément les suivre. Juste des états potentiels de danse, des actes dansés potentiels, sans forcément les suivre jusqu'au bout. Mais je suis intéressé aussi par l'effort, en ce moment. Alors que j'étais plutôt dans l'idée du moindre effort. Et j'aime bien, j'ai envie de travailler là, je pense que je vais travailler, euh, parce qu'improviser c'est travailler, entre le moindre effort et l'effort. J'ai envie de voir comment, comment on peut réactiver de l'effort. Et je sais pas, entendu, vu un film, entendu une information, je me dis tiens la question de l'effort en scène, c'est une chose que j'ai plutôt essayé de, de gommer. Et je me dis pourquoi finalement j'ai cherché à gommer ça. L'effort c'est peut-être aussi quelque chose qui est intéressant à montrer. Et donc voilà, je me dis là, essayer une chose avec ça. Ça veut pas dire que je vais me fatiguer pour autant. Moi non, je ne sais pas trop. Je vais jouer avec ça. Euh, voilà, je sais pas si ...

Tu réponds déjà à des questions que je comptais te poser ensuite ...

Juste pour finir, parce que tu parles, donc la lumière aussi est importante. Mais là en l'occurrence, elle est simple. Je crois que ça va être un plein feu, mais elle pourrait être plus architecturée que ça et plus complexe. Il pourrait y avoir un improvisateur à la lumière. Là c'est pas le cas. On peut travailler sur un plein feu. Ça m'importe beaucoup qu'il y ai de la lumière de face pour qu'on voit le visage suffisamment bien. Euh, voilà, ça c'est une récurrence dans mon travail. J'ai besoin vraiment, vraiment que, la danse se voit de près pour moi. La danse se voit pas de loin. Elle se voit pas en contre-jour, ou alors, le contre-jour c'est un effet de sens, c'est un effet dramaturgique qui m'intéresse. Mais s'il y a du contre-jour en dehors du plateau, il y a du ..., il y a de la surexposition à l'avant-scène. C'est très important pour moi qu'on voit les visages et les mains. Voilà, je trouve que la danse se lit par les yeux en fait, par les yeux de celui qui danse. Si on voit pas ses yeux, c'est comme quand on parle avec quelqu'un qu'on voit pas son visage ou ses yeux. On comprend pas très bien ce qui, ce qu'il raconte. Donc, voilà, il y a quelque chose qui est important à cet endroit-là.

Au niveau de ce qui peut être pensé en amont, au niveau du langage gestuel, des éléments de langage, dans quel état d'esprit te places-tu ? On peut aussi parler de la motricité ...

Voilà, déjà il y a une préparation pour que la motricité soit optimale. Ça m'énerverait en fait de penser comme cela. Parce que de toute façon je ne suis pas optimal, j'ai pas beaucoup dansé ces derniers temps. Donc c'est pas tellement optimal. J'ai envie de travailler avec l'état de corps dans lequel je suis. Je pense que, il est valide. Il est valide, il est là où il est, 42 ans, ce n'est pas le même corps qu'il y a dix ans, ou il y a quinze ans, ou il y a vingt ans. Il a perdu des choses, il en a gagné d'autres. Donc il est, voilà c'est un corps qui est dans cette ..., il a beaucoup d'habili..., j'ai un corps habile, qui sait beaucoup de choses. Mais là il est, il est un peu plus rond, un peu plus lourd, tout ça. Je trouve que c'est pas mal en fait. Je pense que je danserai mieux dans quinze ans encore que je ne danse maintenant, parce que je pense que ça va, ça va gagner un peu. Je pense, comme pour les blues man, ou comme les jazz man, je pense que c'est ..., je pense que c'est vraiment avec le temps ... Le rythme du temps est plus fort que tout, quoi. Je pense que c'est lui qui va me donner beaucoup, beaucoup de choses. Euh ..., après euh ..., après, moi j'ai un pattern, enfin j'ai un nombre de patterns comme ça déjà important, quoi, et de ... Je construis entre, entre ce qui m'a été inculqué, ce que j'ai moi-même été cherché comme informations, ce que je subis comme construction de corps éducatif. Enfin je veux dire, on est tous, avec toutes ces choses-là. Donc, je travaille avec toutes ces informations qui me constituent formellement, structurellement, rythmiquement, physiquement. Euh, je, j'élabore pas un langage particulier enfin. Je crois qu'il y en a un qui émerge, mais je pars pas depuis cet endroit-là. J'essaie de vraiment beaucoup partir avec l'imaginaire, et que le corps soit au service de l'imaginaire, donc le plus disponible possible à ce que je peux me proposer. Et en même temps, il y a évidemment des limites.

L'imaginaire, qu'est-ce que c'est pour toi ?

L'imaginaire c'est euh, c'est la contraction, une cristallisation, c'est une, la contraction de plusieurs choses en même temps. C'est un, une sensation physique rame..., qui évoque souvent des mémoires passées, qui draine avec elle ... La sensation physique draine avec elle un certain

nombre de mémoires passées, qui donc ont, se sont construites à partir justement d'images ou de, de situations, comme ça. Donc la sensation fait ré-émerger cette mémoire, et la question c'est d'arriver à la faire advenir au présent, et pas de rester dans la mémoire de cette image, mais essayer de la, de lui donner la possibilité d'avoir de nouveau une vie présente, une actualisation, une sensation qui s'actualise et qui se ... Et donc à l'intérieur de ça, évidemment dans la mémoire il y a beaucoup de choses qui viennent en vrac, en même temps. Donc c'est des choix qu'on fait à l'intérieur et des associations d'idées. Parce que c'est pas, il y a pas une sensation, il y a des sensations. Donc c'est la contraction de plusieurs sensations en même temps qui fait émerger pour moi-même des impressions, des images, des corps, ou des, des rythmes. Ça peut être, l'imaginaire ça peut être une sorte d'abstraction imaginative, ça peut être simplement des flux, un imaginaire de flux comme ça qui circule, euh ou de, ou de qualités physiques plus ou moins denses, de, d'un certain rapport à l'air, ou un certain rapport à, au sol, qui modifie totalement la qualité physique dans l'espace, ma, mon transfert de poids, ma circulation. C'est pas un imaginaire euh, encore une fois, particulièrement théâtral, ou de... C'est vraiment, c'est vraiment plutôt, c'est plutôt dans quoi, dans quoi je suis pris en fait au moment où, dans un moment présent spécifique qui est une exposition, une relation à la musique, des regards d'autres, et qu'est-ce que je deviens dans cette affaire-là ? Qu'est-ce que je suis en train de devenir ? Et c'est euh, une ébullition de figures comme ça, qui passent, et je m'arrête sur telle ou telle. Je choisis à des moments de, de m'engager, et je suis telle ou telle figure qui émerge. Quelle type de figure ? Je sais pas. Ça peut être ..., un animal par exemple. Je peux être un cheval, absolument. Je peux être, je peux être une jeune fille euh, de douze ans. Je peux être, je peux être un bloc de granit. Je peux être, un champ de coquelicots. Et je peux être les quatre en même temps, le bloc de granit dans un champ de coquelicots avec un cheval et une jeune, une jeune fille de douze ans en même temps. Je veux dire, et tout ça, c'est pas pour autant, je les mime pas, je les fais pas apparaître comme des, comme des archétypes, ou comme des figures explicites, mais c'est des goûts de ça, c'est des flux qui sont liés à ça. C'est l'espace pour le champ, c'est de la physicalité pour l'animal, c'est de la densité pour la pierre, c'est une humeur pour la jeune fille. Et c'est tout ça qui en même temps, dans un même moment poétique, comme ça peut arriver, et sensible ou visible, ou pas par le public d'ailleurs. Peut-être qu'il ne le même voit pas, mais il donne lieu à un écart rythmique, à un retrait physique, à une décharge physique, à une, à un effort, à une jubilation, à un dialogue avec la musique. Voilà c'est, c'est ça qui se joue en fait. Et c'est un moment, c'est, c'est, alors moi je prends beaucoup l'idée que le plateau c'est pas refléter le monde. Je crois pas beaucoup ça, parce que, c'est pas ça qui m'intéresse, mais c'est un endroit spécifique pour être dans le monde, d'une certaine manière. Et je pense être dans le monde constitué de tout ce qu'on est et de tout ce qu'on est pas aussi. C'est ça qui est intéressant, c'est que à chaque fois qu'on devient quelque chose, on est pas aussi d'autres choses. Donc on définit à chaque fois un certain nombre de, de possibilités, qui non pas excluent d'autres, mais font apparaître celles que tu n'es pas. Donc c'est, c'est, voilà, l'espace du plateau est plutôt celui-ci. L'espace de représentation, c'est mon espace de représentation plutôt qu'un espace de présentation ou d'être, d'un être au monde spécifique. Euh, voilà, c'est pour ça que j'aime beaucoup le plateau. Je trouve qu'il donne cette possibilité, plus que de venir une fois de plus comme, comme c'est le cas, commenter le monde dans lequel on est, qui moi ne m'intéresse pas beaucoup. Je laisse ça à ceux qui nous font ça tous les matins à la radio. Pas le commenter, être, faire une expérience du monde face à la société, ou avec la société particulière. J'aime la danse pour ça. Elle me donne cette chance unique d'un archaïsme absolument presque oublié, d'être au monde.

Quand tu dances en improvisant (improvisation spectacle), qu'est-ce qui est le plus important pour toi ? Tu as déjà donné des éléments de réponses, mais tu peux revenir dessus ou donner des précisions. Le propos de ta danse ? La communication avec le public ? Etre à l'écoute ? À ton écoute ? À l'écoute du musicien ? La structure ? Les procédés de composition ? Les matériaux utilisés ? Le sens ?

Hmmm. Non tout ça c'est, tout ce, tout ce qui est cité là, c'est un peu le, le terrain, disons. Donc, en tous les cas, tout ce qui est cité là, c'est comme le terreau. Toutes ces informations sont importantes. Mais par chance, je vais pas en privilégier une par rapport à une autre, parce que sinon, alors là, je, je deviens un peu obsessionnel. C'est-à-dire que, si je voulais que ce soit le sens, ou que ce soit euh ... C'était quoi les informations euh ... ?

Communiquer ...

Voilà communiquer, ou l'écoute, ou qui devait émerger comme étant plus importante, euh, à mon avis, ça réduirait l'improvisation autour de cette question-là, et ça la, ça la figerait presque, au risque d'ailleurs de ni écouter, ni communiquer, euh, ni atteindre, euh, un quelque sens que ce soit. Donc, euh, non c'est pas ça qui est important. C'est peut être une sorte de mobilité permanente entre toutes ces informations, une fluidité, une capacité à ne jamais, euh, sédimenter quelque chose qui, qui m'empêcherait de, de laisser, euh. Non pas sédimenter, car la sédimentation, ça pourrait être bien, mais de, de pas fixer une chose plus qu'une autre pour, euh, pour laisser une sorte de, d'espace, d'ouverture permanente, euh, aux informations qui sont ne train d'advenir, qui sont présentes et qui vont sans arrêt modifier mon état de présence et de, et de gestes. Euh, c'est autant être, euh, c'est autant ravir, euh, l'espace, que d'être ravi par lui. Donc, c'est une double rencontre entre ce qui me prend et ce que je prends, ce qui m'arrive et, ce qui m'arrive et ce que je produis. C'est, c'est cette capacité à rester dans un espace presque vibratoire, je dirais, euh, euh, et sensible, euh, sans privilégier, sans privilégier ... Peut-être la seule chose que je pourrais privilégier, c'est un, un, un état de, de stabilité, euh, émotionnel. Je pense c'est ça qui faudrait arriver à tenir. C'est-à-dire de, de ne jamais se laisser embarquer émotionnellement, euh, à aucun endroit, ni dans une satisfaction, ni dans une insatisfaction. Essayer de ne jamais céder à un quelconque jugement de ce que je produis, mais de rester, euh, de rester tout le temps sur ce qui est en train de se faire. Ne pas trop projeter sur ce que je pourrais faire ou ce que j'aimerais faire, ou ce que je dois faire. Ne pas trop, euh, euh, rester en arrière sur ce qui vient d'arriver, sur ce que j'aurais dû faire, ou ce que, mais essayer de se tenir, euh, sur, dans un espace très in..., étroit, très fin, et qui doit avancer, enfin qui doit d'ailleurs même pas avancer, d'ailleurs, qui se déplace, sans avancer. Donc c'est ça qui est complexe. Qui se déplace. Qu'il se "présent duratif" dont parle Bataille. Dès là, d'ouvrir ce "présent duratif", de, comme un espace dans lequel je peux m'engouffrer, et me tenir debout, euh, stable, euh, sensible, actif, euh, au carrefour de tout d'un tas d'informations, qui contiennent celles que je sais, et toutes celles que je ne connais pas et que je vais découvrir. Donc voilà, c'est, c'est plutôt de cet ordre-là. Il y a pas de, il y a rien qui n'est protagoniste. Ou alors, la structure à des moments, euh, euh, ou le choix essaye de me faire valoir telle ou telle notion protagoniste que l'autre, mais de manière très momentanée. De dire : « Tiens, je vais mettre l'accent sur l'espace », et c'est ça, qui pendant quelques secondes, va être le plus important. « Tiens, je vais mettre l'accent sur une relation à la musique, ou sur ma relation de trahison à la musique. » Comment je vais m'amuser à ne cesser de la trahir, à être non, non pas dans l'écoute mais à jouer d'une non écoute, euh, voilà

qui est tout aussi important que d'écouter. Euh, comment, euh, je vais me fermer à la communication du public pour mieux, euh, l'instant d'après ouvrir entièrement tout, et redonner une information de manière plus amplifiée. Voilà donc c'est, c'est cette, c'est aucune, aucune euh, aucun privilège à priori de relations. Toutes possibles. Une circulation entre elles.

Maintenant tu es en scène, tu danses, tu improvises ... Comment se crée ta danse dans ce moment ? A partir de quoi improvises-tu ? A quoi réagis-tu ? Contrôles-tu tout ? Est-ce que tu te laisses porter par certaines choses ? Quoi ? Es-tu conscient de ce qui se passe ? Tiens-tu comptes de ce que tu as fait auparavant ? T'en souviens-tu ? Cherches-tu à construire ta danse, la structurer ? Est-ce que tu te racontes quelque chose ? A quoi penses-tu ? Est-ce que tu racontes quelque chose ? Quoi ? Quand tu improvises, es-tu plus dans la pensée, l'imaginaire ? Dans le corps, la sensation, la forme, l'énergie ? Dans la communication ? Communiquer quoi ? Utilises-tu certains procédés de composition ? Lesquels ? Pourquoi ? Dans quel cadre ?

Moi, j'ai l'impression d'avoir répondu un peu ...

Oui

... à toutes les questions, euh, de manière un peu plus, comme ça. Euh, informellement quoi. Euh, peut-être euh, attends, je vais, je vais lire en même temps que ... Alors sur la question de : « À quoi réagis-tu ? », euh, alors peut-être préciser encore que j'essaie de pas être réactif. Ou alors si je deviens réactif, ça devient un jeu de réactivité. Mais sinon ça serait bien de, de ne pas l'être en fait. Donc voilà, peut-être déjà ça. J'ess..., dé..., déjouer mon mode réactif, réactif. J'essaie de ne pas être réactif à la musique, de pas être réactif à ma peur, de pas être réactif au vouloir du public. J'essaie ... d'élarg... C'est toujours pareil, quoi, d'ouvrir, de manière à ce que ce soient pas des réactivités qui s'engagent, mais euh, un espace de transformation plus organique que réactif. Ou désorganique, peut être aussi désorganisé, mais c'est pas de la réactivité. Euh, évidemment je contrôle pas tout. Ça c'est sûr, euh, et tant mieux. Il y a un nombre important de choses qui ne cessent de m'échapper. Et d'ailleurs ce qui m'intéresserait, ça serait de contrôler encore moins, et, de ne plus rien contrôler du tout. Idéalement ce serait ça en fait. La vraie improvisation totalement euh, assumée, ce serait une, un non contrôle qui partirait en même temps d'un socle de conscience, euh, véritablement, euh, voilà que je dirais du fait de ma spécificité, de ma virtuosité, je dirais, technique, qui est une virtuosité non pas éblouissante mais juste un savoir traversé depuis trente ans. Donc je sais des choses. Ce qui m'intéresserait beaucoup, ça serait de, de ne plus savoir, d'être, d'être dépassé par euh, voilà ça ça serait chouette. Mais j'y arrive pas. Euh ... Je suis hyper conscient, euh, mais pas de tout. J'ai de la conscience, de la conscience évidemment réactive, mais par chance, euh, il y a pas mal de choses que je ne vois pas, que je ne sais pas, que je ne mesure pas. L'image de moi-même, euh, est par chance un peu floutée. J'aimerais qu'elle le soit plus encore. Euh, mais je veux pas pour autant, euh, laisser parler ... Quand je dis ne pas contrôler, ou ne pas, je, je ne souhaite pas euh, enfin je ne sais pas en même temps. Euh ... C'est pas de la spontanéité, voilà. Je souhaite pas être dans un endroit de spontanéité. C'est, l'improvisation, c'est pas la spontanéité. C'est peut-être un lâcher prise qui permettrait que le contrôle, euh, mais j'y arrive pas, hein. Et si je parle de tout ce dont je parle, c'est d'une improvisation idéale, disons. Mais, voilà, ça serait chouette qu'il y ai quelque chose qui s'abandonne véritablement, et qui laisse place la place à du spontané. Qui laisse la place à, à, je sais pas quoi d'ailleurs, je sais pas. Euh ... Est-ce que je tiens compte de ce que j'ai

fait auparavant ? Je peux pas m'en empêcher. Je suis toujours pris dans ce que j'ai fait auparavant. Donc je construis avec ça. Donc je, j'en tiens compte. J'aimerais bien en tenir peut-être moins compte. Euh ... Je cherche pas à construire une danse, ou à la structurer. Je sais pas ... L'improvisation en l'occurrence là, elle ne me sert pas à ça. Quelque chose se structure naturellement à partir du moment où tu improvises. Euh, mais je n'ai pas une volonté de structuration spécifique. Euh, je cherche pas à construire de la danse en tous les cas. Je cherche pas non plus à raconter si quelque chose de particulier, si quelque chose se raconte au travers de moi, au travers de la danse que j'éprouve, et bien au-delà de ce que je pourrais moi-même raconter. Un homme dans un espace, qui danse, c'est, ça raconte tellement de choses, que, à mon avis je peux déjà laisser simplement, euh, s'effectuer ça, et être rassuré sur le fait que ça, ça active l'imaginaire. Ça, je dois dire, il y a une chose que je peux, que je ne peux pas prendre en charge. C'est peut-être justement, ce que ça raconte. Euh, je laisse ça à ceux qui lisent en fait. Moi je m'occupe pas de lire la danse que je produis. Je m'occupe d'essayer de la faire. Et d'autres la lisent. Donc ça raconte de toutes façons quelque chose. Euh ... À quoi je pense ? Euh ..., ben je pense c'est mobile cette histoire de la pensée, euh. Parfois mon appui, parfois ... pfff, à mon état, euh, parfois je pense que je pense trop, euh, parfois je pense que je pense pas assez, parfois je pense que je projète trop, et j'essaye si je pense que je projète trop j'essaye d'arrêter de penser que je projète trop, parce que du coup je suis en train de ... Je sais pas, j'essaye de penser ..., j'essaye de pas penser en fait. C'est, c'est, j'essaye d'être pensant plutôt que de penser. J'essaye que le corps pense lui-même, j'essaye que mon pied, mon genou pense plus que mon esprit. Euh, j'essaye, j'essaye que mon esprit rythme, ou s'effondre, ou se tende, plus qu'il ne pense. J'essaye d'être plus un matériau, euh, disponible, qu'une pensée qui me mettrait plus dans la tête et dans la raison, ou dans le fait de raisonner, ou de, dans le fait de, de créer des limites avec la pensée. Ou j'essaye d'avoir une pensée qui se fluidifie et qui ouvre. J'essaye d'être avec mes yeux qui voient, et qui voient bien plus loin que ce mon corps peut atteindre. Donc j'essaye peut-être d'être à cet endroit-là, d'une pensée réti ..., rétinienne, qui, qui se, qui se dilate. Donc évidemment, euh, je, je suis en lien avec les sensations, avec les formes, avec l'énergie. Tout ça c'est actif tout le temps. Euh ..., et qu'est-ce que je communique ? Peut-être, idéalement, j'aimerais communiquer une manière d'être euh, d'être euh, une sorte de, d'être subversif, quoi, d'être euh, libre dans un espace. Et malgré toutes les contraintes qui s'engagent tout le temps, les limites du corps, de l'imaginaire, du cadre, du contexte, de, de pouvoir faire encore une fois un pas de côté, quoi ; un pas de côté, le début d'un, d'une arythmie inédite, d'un, d'un geste encore, encore possible. Pour moi-même d'inventer un geste en fait, d'inventer un geste au-delà de celui qui m'a été inculqué, ou de celui que je sais, ou de celui qu'on veut que je fasse. D'en inventer encore un autre, qui, qui arriverait là, et sur lequel euh, vu ou pas vu, par celui qui regarderait, il pourrait se dire : « Tiens, il s'est passé une chose qui me donne à penser que le monde est pas exactement tel qu'on peut me le dire tout le temps, ou tel qu'on, ou tel que je me le représente. Il a peut-être, une ... » C'est, c'est une énorme ambition hein, mais voilà, c'est cette ambition-là qui m'intéresse. « Il a peut-être une morphologie, euh, une nature, euh, légèrement à reconsidérer au regard de ce que je viens de voir. » Voilà, ça ça me plairait. Evidemment ça n'arrive sans doute jamais. Mais disons que ce serait ça l'ambition. Euh voilà.

Au niveau des procédés de composition, en utilises-tu ? Es-tu conscient d'en utiliser ? En utilises-tu volontairement ?

Des procédés de composition ?

Oui.

Qu'est-ce que t'entends par procédés de composition ?

Ça peut être utiliser des répétitions, ça peut être, euh, utiliser la symétrie, l'asymétrie ...

Moi je m'intéresse pas du tout à ça. Je sais pas du tout, euh ... Forcément je fais ça, mais alors je, tu ... Peut-être ça sera p'être bien de voir justement. Une fois que l'improvisation sera faite, peut être qu'on pourra repérer ... Par exemple, je fais jamais ça : faire une improvisation, filmer, et, et lire moi-même ce que ça a produit, euh, en terme de composition. Je m'y intéresse pas du tout. Mais je m'y intéresse pas non plus, j'ai l'impression d'activité chorégraphique, bizarrement ...

Sans doute que tu en utilises ...

Mais j'en utilise. J'en utilise, mais, disons que je mets pas, je mets pas d'intérêt, je le , je le , je le regarde pas, quoi.

Par exemple : poser quelque chose, le développer, le conclure. Ça peut être un procédé de composition.

Ouais. Je, je, non. Je, en improvisation, euh, je , je sens que, je me méfie vachement. Parce que évidemment c'est des processus ..., enfin, ou alors j'essaye de les détourner, je pense. J'essaye de les déstructurer. Parce que je, on ne cesse évidemment de composer, et on ne cesse d'être pris dans un langage structuré, pré-structuré, ça ce dont je parle, des vieilles phrases usées, et tout ça. Donc, j'essaye de me méfier de ce qui ne cesse de se composer sans cesse, et qui est une, une forme de composition, euh, récurrente, liée à ce qu'on a appris, quoi, et qui arrive, voilà, c'est la forme du langage en fait. Et j'essaye de... Enfin, je ne veux pas non plus que lutter contre ça. Je, je les laisse venir aussi, les choses arrivent, effectivement : les échos, les symétries, les asymétries, euh, les répétitions, les, les je sais pas quoi, comment, les contrepoints, les, les modes de phrasés comme ça qui, qui, qui sont ... Donc tout ça sont à l'œuvre, mais ... Je sais pas, j'ai, j'ai une sorte de goût à, à l'évitement de ça. Enfin tu verras, quand je danse, je sais pas, faut voir comment ça va se produire. Mais j'ai l'impression que je, je, j'essaye de, de susp... Peut-être je suspends beaucoup en fait. Je suis beaucoup dans la suspension. Dans la suspension, mais dans, ou dans l'interruption. Dans la, la, la rétention aussi, peut-être. Et à des moments, peut-être dans l'éclat ou dans le fracas, ou dans la, la profusion. Mais ça se joue entre les deux, quoi. Entre tenir et bazarder, un truc comme ça, qui se ... Peut-être mon mode de composition est peut-être lié à ça. Il y a des moments peut-être dans du continuum, dans de la fluidité. Je, je veux pas privilégier, en fait. Je, j'ai l'impression que tout est possible, tout est utilisable comme type de matériau. Il y a pas un mode compositionnel, euh ... Si je sens que je suis dans une, dans un mode, j'essaye d'en sortir en fait. Sortir des modes de composition qui, qui m'apparaissent.

Maintenant, pour te situer par rapport aux autres artistes qui vont improviser, dans ton parcours d'artiste, quelles sont les personnes, les chorégraphes qui ont pu te marquer d'une manière ou d'une autre ? Dans quelle mesure t'ont-ils marqués ? De qui te sens-tu proche artistiquement aujourd'hui (chorégraphes, danseurs, musiciens, plasticiens ...) ? Pourquoi ?

Toujours autour de l'improvisation ? Ou en général ?

De fait en général, car ça influence d'une manière ou d'une autre ton travail d'improvisateur.

Oui, oui. Alors après ... Alors je sais pas si je vais continuer à improviser beaucoup, hein. Peut-être, hein ! Peut-être que là c'est, c'est l'occasion de danser, j'aime bien, finalement j'ai envie faire plus que ça. À une époque je me suis dit ça. Je me suis dit : « Finalement, peut-être ça pourrait être euh, de ne faire qu'improviser. C'est aussi un mode d'être au, à cette vie professionnelle qui est assez intéressante, euh, qui produit un peu moins d'attache aussi, un peu moins de, même économiquement c'est un peu plus léger, parce que tu montes pas des grosses productions avec beaucoup de danseurs et tout ça. Donc t'es pas un chef d'entreprise, t'es aussi un artiste un peu léger comme ça, qui peut aller là ou là, et ... » Et je dois dire de ce point de vue-là, ceux qui m'ont le plus euh, marqué, c'est des gens comme Simone Forti, c'est des personnes comme Julyen Hamilton ou comme Lisa Nelson, comme Steve Paxton. C'est évidemment les, les, les improvisateurs, euh. Mais aussi comme Kazuo Ohno. Moi je pense, je suis extrêmement influencé par ce que j'ai vu de Kazuo Ohno et ce que j'en ressens. Et je me sens vraiment, euh, oui, à, à parité d'influence entre Paxton et Ohno, par exemple. C'est, c'est disons deux monstres un peu, enfin j'aime pas trop les, non plus les monter en , en maître absolu et en monument. Mais disons voilà, c'est des, c'est des, des gens qui ont choisi un certain rapport à la danse, qui me plaît beaucoup dans le cadre de l'improvisation. Après, je vois bien qu'il faudrait, ouais, dans cette lignée-là, faudrait se dédier entièrement à ce mode-là. Ce que j'ai pas fait. Je suis intéressé beaucoup par euh, la, la construction de, de pièces. Ça m'intéresse de, de faire danser d'autres, beaucoup. Ça, ce qui m'intéresse beaucoup, c'est, ouais, plus que la construction de pièces, c'est de faire danser les autres. Ça, au..., autant en tant que pédagogue quand je, j'enseigne que, en tant que, que chorégraphe quand, quand je propose à des interprètes de me suivre dans un projet. Et donc, de ce point de vue-là, euh, je suis intéressé, euh, par des artistes comme euh, comme Vera Montero, comme Claudia Triozzi, comme Boris Charmatz, des gens de ma génération, ou le travail de Xavier Leroy, de Jérôme Bel bien sûr. Mais aussi euh, je suis aussi intéressé par Cunningham, je suis intéressé par euh, par Pina Bausch, je suis intéressé par Forsythe, je suis intéressé ... Je suis intéressé en général par beaucoup de choses qui sont talentueuses, dans la danse. J'ai pas de, j'ai pas de restrictions, disons euh ..., par Bagouet. J'ai pas de restri..., restriction esthétique. Je veux dire, ça se joue pas en terme d'esthétique par exemple, ni, euh. Tous ces projets-là, euh, euh, si je les vois par Trisha Brown, si je vois chacune de ces, de ces projets qui sont historiquement à des endroits différents, géographiquement à des endroits différents, artistiquement dans des questions différentes, philosophiquement qui posent d'autres, voilà, alternatives. Cha..., chaque ..., je sais pas, j'ai vu l'exposition sur Anna Halprin, récemment à Lyon. Je trouve ça remarquable, sublime. Ça m'a, ça m'a bouleversé de sentir des proximités d'intérêts. Donc euh, je suis intéressé par, par Alain Buffard, je suis intéressé par Tompkins, je suis intéressé par ..., voilà par beaucoup de, de choré... Je suis très heureux d'être euh, de, d'être aujourd'hui avec la danse. Je suis pas frustré de par avoir été avant, ou de ne pas être plus tard. Je trouve que c'est un, une période extrêmement riche d'influences euh, voilà, à renouveler, euh, de travail, de questions. Donc, je suis un p..., influencé par tous ces gens-là, et nourri par tous. Je suis nourri par un contexte en fait, qui ... Mais je suis intéressé par Nijinski, et nourri par Nijinski de la même manière, euh, ou par le ballet classique, euh, par Noureev, par ... Tout ça, euh, ça, ça, ça construit pour moi un paysage de possibles. Et au-delà de la danse, je suis

intéressé par énormément d'autres pratiques de corps, euh, je suis intéressé par la corrida. Je veux dire par plein de choses comme ça très différentes, quoi. Donc, ça se résume pas non plus par des zones de sports, aussi ça se résume pas non plus à, à des ..., à l'infini.

Tu dis que tu es intéressé, mais dans ta démarche personnelle ...

Mais influencé. C'est pas que intéressé. C'est évidemment, tout ça m'influence. J'ai pas, je suis pas, je suis pas euh, euh ... Je sais pas, j'ai pas vu le travail de Deborah Hay que j'ai envie de voir là, prochainement. J'ai, il y a, il y a pas des maîtres par exemple, où je me dis, euh, c'est, c'est par là qu'il faut aller. Ça, non, c'est des contextes qui travaillent, des questions, ou ... Je privilégie pas un axe, en fait, ou plutôt l'axe de mes questions, euh. Je, je sais pas, c'est un peu large, mais, ça, ça fonctionne pas. Ça fonctionne pas de manière euh, il y a pas d'idéal en tous les cas à atteindre. Il y a pas euh, il y a pas à rejoindre spécifiquement une esthétique ou un, une direction. Euh, je suis autant intéressé par ce qui est figuratif, expressif, euh, que par ce qui est abstrait en fait. Et j'essaie de combiner ..., en fait je, je crois que je me situe à un endroit qui est vraiment ce qui, là, là où est la danse française, c'est-à-dire au carrefour d'influences qui proviennent de la danse américaine, autant que celle qui provient de l'Allemagne que de, du Japon, euh que celles qui viennent de ... Alors je ..., par contre je peux être moins intéressé, disons. Je suis pas intéressé par le, la danse belge, par les Platel et ses, et les Vandekeybus. Mais pas du tout, vraiment ça m'intéresse pas du tout. Vraiment je, je, ptt. Je, je, cette danse théâtre ne me ..., voilà, je, j'ai pas de goût à ça. Euh, je la trouve pas riche, quoi. Je la trouve, justement c'est celle qui, ce dont je parlais, qui vient re, re, re, représenter le monde tel qu'il est, aujourd'hui, essayer de nous culpabiliser un peu plus que ce que font les autres. Moi ça ne m'intéresse pas. Je, je suis intéressé par des espaces qui proposent euh, qui proposent des formes poétiques, et des formes poétiques qui nous laissent à penser autrement le monde, plutôt qui nous laissent à le voir encore une fois tel qu'il est aujourd'hui, je veux dire. C'est pas, d'ailleurs c'est pas tellement que je voudrais pas le voir tel qu'il est, mais il y a suffisamment d'occasions pour le voir tel qu'il est. Je trouve que l'espace du plateau, on peut être tel que l'on est sur le plateau, mais pour essayer d'inventer véritablement des gestes, euh, des gestes ou des mouvements, ou des espaces, euh. Voilà. En, en devenir, quoi. Plutôt que simplement de, de, d'être des, des ch..., des, des chacals, ou des, des charognards, des charognards du monde. Je veux dire, je, non, je ne veux pas que l'on soit des char..., ça ne m'intéresse pas beaucoup. Donc voilà, c'est ça que je ..., ou des, ou, je suis pas intéressé par, par Jan Fabre ou des gens comme ça. Ça, ça ne, pas du tout ! du tout ! alors là vraiment je ... Ces influences ou ... Même pas beaucoup, par des Nadj, des gens comme ça, ça ne m'intéresse pas, ou ... Il y a, il y a un paquet de français aussi qui ne m'intéresse pas, mais je vais pas trop les situer. Nadj, à la limite, ça a été, c'était vachement bien, au début, quoi. Euh... Voilà, je suis pas très intéressé par la danse qui ne se sert de la danse que pour faire spectacle de danse, voilà, uniquement, ça ne m'intéresse pas beaucoup. Je veux dire pour, pour exulter le corps et, et le rendre simplement euh, pour ... Mais, voilà, je sais pas. Tu veux, tu veux creuser encore, je peux essayer de répondre mieux, mais ...

Non ça va, c'est bon, merci bien.

Entretien avec Loïc Touzé le 16 juin 2006

Donc déjà, pour parler de la structure, on va déjà même simplement parler de l'espace. Euh, j'ai fait le choix d'emblée, euh, d'ouvrir tout par rapport à ce qui se passait, euh, sur les pièces précédentes. Hein, tout l'espace est dégagé. Euh, j'ai laissé le choix de laisser aussi la tour apparente, qui était sur le plateau, et de pas la faire démonter. Euh, d'avoir une lumière de face, euh, qui permet d'éclairer au maximum, euh, le plateau. Il y avait pas beaucoup de matériel, hein, donc je vais utiliser le matériel existant. Mais j'aurais aimé en avoir plus. Si j'avais pu faire du montage lumière, j'aurais aimé en avoir plus. J'ai fait le choix de mettre Cookie au centre du plateau, pas complètement devant. Il a, il a, au centre mais, euh, il est plutôt à l'avant du premier tiers, en partant du fond de l'espace, euh, presque au milieu, presque au milieu, pas complètement au milieu. Euh, et puis j'ai fait le choix de, qu'on commence, euh, d'abord musicalement, que Cookie seul. Je suis pas sur le plateau. Ça voilà, déjà le choix de départ, en tant que structure, c'était très précis, c'était comme ça que j'avais envie de démarrer. Euh, d'abord les raisons, c'est peut-être parce que j'avais envie qu'on entende le son, avant qu'on voit quoi que ce soit de la danse, et qu'on s'intéresse aussi à comment lui physiquement travaille déjà. Alors et en même temps, on a un temps énormément long, donc je laisse juste ça comme une introduction, mais moi je vais arriver, euh, assez rapidement derrière, voilà. J'ai fait le choix aussi d'un rapport direct avec lui. Ça c'était aussi important, euh, d'avoir un rapport quotidien, quoi, rentrer sur le plateau pas en dansant mais dans un rapport quotidien. Et puis, voilà, ça commence, et d'emblée, ce que je nomme c'est le contexte, en fait, et qui est toujours très important pour moi quand j'improvise, c'est-à-dire dans quel contexte je suis, et, cette improvisation-là, elle est faite pour ce contexte-là. *Une danse avec Cookie*, c'est une danse qui se, qui se, qui s'adapte au contexte dans lequel il est. Là je, je, je fais le choix de proposer une expérience pédagogique en même temps. C'est, après ce que j'avais vu des travaux des uns et des autres, je trouvais qu'il y avait des choses évidemment forcément manquantes, des espaces qui sont pas ouverts, une idée peut-être de l'improvisation en danse. Et j'avais envie de continuer le cours en fait, de faire un atelier supplémentaire, sauf genre une démonstration d'un truc qui s'ouvre, qui éclate, euh, qui sont voilà par exemple de prendre un micro et de parler, de commencer par parler, quoi. Et par parler justement de ce que je vais faire, ou de ce que je vais pas faire, ou de ce que je voudrais faire, de contextualiser ce que je vais faire. Euh, ça c'est un choix, euh, de structure. C'est le début de la structure, et donc, du coup de parler de cette question qui était déjà entre nous, et qui me semblait être une bonne entrée pour improviser, c'est-à-dire qu'est-ce que c'est que la structure quand on improvise. Et donc je fais le choix de, de, de, de dire ça, quoi. J'avais aussi envie que Cookie, euh, soit dans une sorte de fiction. C'est toujours un truc entre fiction et réalité, euh, c'est-à-dire que, pouvoir lui inventer un personnage. Après il va être costumé, comme moi je vais changer de costume aussi. Mais euh, je dis qu'il est canad..., enfin je dis qu'il m'a rejoint, qu'il vient d'une tournée au Ca..., au Canada.

Que dis-tu sur Cookie ?

Donc ce, ce que je fais, c'est que je, je, je dis, je crois, il faudrait que je réécoute, mais je pense que je dit que, euh, que je suis content qu'il vienne, qu'il soit là, qu'il vient d'une tournée au Canada, qu'il a interrompu pour pouvoir venir. Enfin je pose une sorte de cadre, crédible, parce que les gens peuvent penser que c'est vrai, alors que c'est absolument faux. Mais d'emblée, moi, en disant ça, je me pose déjà à un endroit, et c'est une connivence entre Cookie et moi, dans un espace entre fiction et réalité. Et, ça va nous aider à, à construire la suite de l'improvisation, en posant ça. Euh, je l'avais décidé, mais je lui avais pas dit à Cookie que je le présenterais comme ça. Euh, j'avais aussi, donc j'avais travaillé en, en amont, en essayant de, j'avais plusieurs choix,

mais j'ai tout ... Mon, mon idée c'est, j'aime bien ouvrir toutes les cartes, et en piper cell..., certaines quoi. Avoir, montrer les cartes du jeu, en fait, et c'est une chose qui m'intéresse beaucoup. Euh, j'aime bien l'idée de, de, d'emblée dévoiler les cartes, et notamment de dire, euh, voilà euh, c'est-à-dire de mettre même les doutes du processus à vue. Euh, donc si je me souviens bien, je pense que je parle de mes costumes, en disant que j'ai, j'avais un dilemme entre être habillé comme ça, ou être habillé avec des chaussures, et que c'est pas la même danse qui se, qui va se proposer en fonction de la manière dont je suis habillé. Et pour moi, ça, c'est la structure de la pièce, déjà. C'est-à-dire qu'il va y avoir deux, deux périodes : une période où je vais être habillé comme ça, une période où je vais être habi..., habillé autrement. Et ça pose deux actes presque. Deux actes, d'ailleurs qui vont du coup, je pense, pas avoir la même nature. C'est-à-dire, ça va être de plus en plus délirant. Et si, une fois que j'ai le costume, euh, je, je rentre dans une fiction plus grande que quand je suis habillé en, en tenue de training.

C'était pensé en amont ces deux costumes ?

Ah oui. Bah, c'est pour ça, non c'est-à-dire que ... J'ai fait, j'avais, j'avais décidé de faire ça. Je ne sais si on appelle ça .., oui c'est, j'avais décidé de faire ça. Ce qui m'importait, c'était euh, je voulais pas faire le choix ni de l'un, ni de l'autre. J'avais envie d'utiliser les deux, et je me suis dit la même meilleure manière de l'utiliser, c'est de les annoncer comme étant euh, une euh, un, enfin ... Le fait de les énoncer, ça, ça me permettait d'a..., de, de produire la structure, quoi. Donc euh, oui c'est-à-dire, je suis entré avec le sac à la main en disant : « Je vais faire ça, je vais, je vais ... » Alors après, je sais pas comment exactement les choses ... J'ai, j'ai pas répété. C'est des informations que je me suis données, et je me suis dit : « Voilà, après, je vais être su..., je vais performer ça. » J'ai, j'ai envie d'avoir les deux costumes, j'ai envie de prendre le micro, j'ai envie de parler. Ce que j'ai dit, j'ai, j'ai pas écrit ce que j'ai dit. J'ai, j'ai, j'ai écouté, je savais. Voilà, j'avais un truc avec Cookie que j'allais m'adresser, j'avais cette histoire de costume, j'avais ce sac, euh, j'avais commencé d'une certaine manière, Cookie était au milieu. Enfin tout ça, est, tu vois est, est la structure, quoi. Euh, et j'avais aussi envie de dire cette chose-là, ce, cette espèce de pied de nez, en disant : « Y'a pas de structure ». Je dit : « Mais en fait y'a pas de structure », parce que j'essaye de me, de, comment dire, de, de noyer cette affaire-là. Je dis, si je me souviens bien, euh : « En fait il y a pas de structure. On me posait la question de la structure, mais en fait il y a pas de structure. La seule chose que j'ai envie de faire, c'est de faire devant vous la plus belle danse du monde. » Un, y'a un truc comme ça, c'est ça qui m'intéresse. La seule structure qui soit, c'est celle-ci. Et, voilà, et ça c'est pas arrivé sur le moment, c'est une chose, mais je l'ai jamais dite ailleurs, comme ça, de cette manière-là. Mais c'est une chose qui, qui est intervenu, qui, qui était dans le, dans le temps du travail avant, j'avais ça en, en germe, quoi. C'était, je, ça ne m'étonne pas que c'est sort..., ça soit sorti comme ça, avec cette clarté-là, parce que c'était là, c'était ça que je voulais dire. C'était ce que je voulais dire, ça a trouvé se forme au moment où je l'ai dite, mais c'était exactement ce que je voulais dire. Donc il y avait quelque chose qui était pensé, c'était ce sens, de ce que je voulais dire. Après la forme, dont la manière dont ça s'est exactement dit euh, ben voilà, c'est à ce moment-là que ça s'est actualisé, quoi.

Toutes ces séquences, c'est-à-dire Cookie commence, tu rentres, tu prends le micro, tu vas danser, l'organisation et l'enchaînement de ça, c'est quand même prévu déjà ?

Ouais. Ça peut changer complètement, mais disons que, oui, j'avais, je m'étais dit : « Je vais faire ça », ouais.

Et ça jusqu'à la fin ?

Tout ce que j'ai fait, toutes les étapes, tout était, ouais.

C'était déjà organisé ?

Je savais à peu près où j'irais. Alors il y a des choses, peut-être que, j'ai, du coup ça va être intéressant de revoir, parce que il y a des choses qui sont apparues à l'intérieur. Mais disons, par grands, par grands traits, quoi, sur vingt-cinq minutes, oui, par grands traits, euh, avec Cookie, je lui avais dit : « On va faire ça, il va y avoir un temps comme ça . » Euh, je sais plus d'ailleurs, on va regarder, mais ... Et, et on s'est d'ailleurs paumés, parce que, mais c'est, j'adore ça d'ailleurs. On se perd, parce qu'on s'est donné des informations assez vagues, on a eu très peu de temps. Et puis du coup il y a du malentendu. Mais c'est intéressant ce malentendu. C'est bien qu'on ai des informations, et qu'on arrive pas à les suivre, ou qu'on les oublie, ou qu'on les perde. Mais il y a une sorte de trame d'informations qui nous est commun, celles qu'on se dit juste avant, comme toutes celles qu'on a traversées depuis dix ans. Donc c'est ça qui fait le, le lot commun de ce qu'on appelle l'improvisation. Et, et après on se lance, après on performe ça.

Tu as déjà travaillé avec Cookie comme ça, en solo ?

Ah mais, ça s'appelle *Une danse avec Cookie*. C'est ce qu'on fait depuis, depuis dix ans ...

Et chaque fois, vous avez la même construction ?

Ah non, ça n'a rien à voir. Non, non, c'est, c'est la première fois que je, que je suis habillé comme ça, c'est la première fois que je parle au public, c'est la première fois que je rentre après qu'il soit sur le plateau, c'est la première fois qu'on est sur ce plateau-là, c'est, tout ça est ... Non, on la fait dans des contextes complètement différents, et de manière complètement différente. On a fait des danses où c'était danse-musique, je faisais que danser, il faisait que jouer. Et puis, ce qui nous avait intéressé dans un autre contexte, c'était le rythme, ou c'était je sais pas. Il y a avait d'autres valeurs, quoi. Ça dépend du contexte, hein.

Et là, le fait de prendre la parole, est-ce quelque chose d'habituel, ou c'était par rapport à ce contexte ?

Non euh, dans *Morceau*, je fais ça depuis cinq ans en fait. Ça, ça c'est, pour moi la parole appartient complètement au bagage euh, de, de performeurs. Je, j'utilise ça ... J'essaye de me tenir à essayer de moins l'utiliser, parce que c'est un, c'est un outil un peu, dangereux aussi, tu vois, pour la danse. Il faut aussi arriver à combiner bien, quoi.

Est-ce que tu situes ce travail plus du côté de l'improvisation ou de la performance ?

Je pense que c'est une performance improvisée. Je crois que c'est de la performance. Pour moi, je suis performeur avec ça. Mais j'utilise, j'utilise des outils, c'est un peu ce dont je parlais euh, quand on s'est vu la dernière fois. C'est-à-dire j'utilise des outils de la composition instantanée dans le cadre d'une performance improvisée. Voilà, je l'appellerais comme ça en tous les cas, je pense. (...) On peut, on peut remettre parce que j'ai, j'ai pas entendu en fait ce que je racontais.

Donc, euh, ce qui m'intéresse dans cette chose-là, euh, c'est que, je, ce que je pense comme structure, justement, je pense qu'il faut introduire. Enfin, il y a une chose, il y a , il y a... Comment ça commence ? C'est très important. Qu'est-ce que le public voit quand il arrive ? Comment ça commence ? Et, cette première intervention – c'est évidemment le début, parce que c'est commencé – j'improvise. J'improvise, parce que j'ai jamais dit tous ces mots-là, à disons, à la suite. J'ai l'idée qu'il faut que ce soit ça. Mais, ce qui, ce qui me mène, c'est que je me dit : « Il faut introduire, il faut présenter, il faut introduire, il faut poser un cadre, en fait, de l'im..., de l'improvisation. » Pour moi c'est super important l'appa..., l'apparence du cadre en fait. Je pense pour même, pour le public c'est intéressant, de voir , okay, il présente, il est là, il dit « Je », il va faire, il va changer de costume. Enfin, on voit toutes les choses sont par terre comme ça. Ça, ça m'intéresse beaucoup, en fait comme ... Et l'adresse directe aussi. Le fait de se dire, ça je le, je le pensais aussi. C'est-à-dire, sur ce plateau-là, je croyais que c'était important, euh, de pouvoir s'adresser directement. Et ça c'était, c'était beaucoup lié à ce que j'avais vu dans les autres pièces, c'est-à-dire je voyais bien que le, le plateau était pris dans une certaine valeur. Et que la valeur du plateau qui parle directement aux gens dans un présent de cette action-là, c'était une valeur qui avait, qui était pas apparente. Et je trouve que c'était important de la, de la produire. On peut continuer ? (...) Tu veux, tu veux que je commente ça ?

Oh la la, j'ai pas du tout envie de décortiquer ça, vraiment euh ... Qu'est-ce que c'est ? Bah, c'est pas plus que ce qu'on voit. Je pourrais pas te dire ce que c'est d'autre que ce que c'est, ce qu'on voit, quoi. Je veux dire, je, je m'avance, euh, je m'avance, je suis en train d'écouter la musique, je suis en train de, d'emblée d'ouvrir, c'est-à-dire de ... Je me présente en fait. Je me présente, je pense que je fais rien d'autre que ça. Et puis après je suis, je suis dans une écoute, euh, j'essaye de pas me faire piéger par le rythme de Cookie qui est derrière. Euh, pas m'enfermer dans son rythme. Euh, en même temps d'élargir d'emblée plusieurs possibilités rythmiques, d'ailleurs il y en a deux-trois – disons au niveau de rythmique – qui, qui apparaissent, pour pouvoir être en même temps complètement en accord et complètement libre. Euh, je te, je, je, en fait c'est comme une ouverture des registres, quoi. Pouvoir être posé, pouvoir être expressif, pouvoir ... Je vais développer, tu sais je vais décliner toute la matière qui est là, je pense que je vais la décliner tout le long de, de ce que je vais danser. Je pense que je pose, je vois bien hein, je vois ... Je pose le visage, je commence à, et je m'in..., je m'intéresse, mais c'est la danse que je fais en ce moment, c'est-à-dire je m'intéresse à m'a..., à m'attacher à rien. Je suis rien, je privilégie rien en particulier. Juste je regarde le potentiel quoi : toute la potentialité entre le son, la présence à l'avant-scène. J'aime beaucoup descendre. J'ai..., j'aimais beaucoup par exemple, descendre, ce que j'ai vu là. C'est-à-dire, descendre à l'avant-scène, venir devant quoi, de dire : « Faire le choix de cette place-là, c'est-à-dire je commence là. » Et d'ailleurs, quand ça commence, euh, ça commence avec un, je, je sais pas, jeté, jeté avec les bras, quelque chose comme ça, mais qui sont vraiment en lien avec Cookie, euh, un rapport au sol, euh, assez solide. Je sais pas, je, je prends du territoire quoi, je marque le territoire.

Juste avant, tu disais que tu avais envie de faire une belle danse. Es-tu encore dans ce registre-là ? Es-tu dans la dérision ?

La, c'est-à-dire que, c'est-à-dire que la question de la, la question de la ... Non, non, non. La question de la belle danse, euh, ce qui m'intéresse c'est, je le nomme comme ça. Et après ce qui va m'intéresser, c'est tout le long, je vais évidemment jamais la faire, mais tout le long elle, elle est potentiellement celle-là. C'est-à-dire que dans la tête des gens, ils se disent : « Euh, est-ce que c'est ça la belle danse dont il nous a parlé ? » quoi. Et moi je dirais : « La, la belle danse c'est, je sais pas ce que c'est, quoi. » Je veux dire je, je m'en fiche, quoi en fait. C'est, c'est vraiment, c'est une manière de dire euh : « C'est entre une blague et, et en même temps, euh, une ambition. » C'est ce que, c'est ce que je dis, je voudrais, je voudrais pouvoir faire pleurer tout le monde, quoi. Mais de rire aussi. Mais ça peut être de tristesse ou de, de grâce. Mais là en l'occurrence, euh, je sais pas, pour moi c'est, j'en sais rien, je peux rien analyser. Juste je suis dans une sorte, de, de survie à ce que je propose, quoi.

Quand on imagine une belle danse, on imagine plutôt des mouvements amples, portés, ...

Mais toi ...

Oui, mais aussi le commun des gens ...

Oui, le commun, mais justement ce qui m'intéresse, c'est justement cette affaire-là, c'est-à-dire que ...

Oui je sais bien. Mais quand tu montres ça, c'est en rapport avec cette image que l'on a de la belle danse, ou alors tu montres autre chose, en lien avec ce que tu es ...

Non, non, non. Non. De toute façon, avec ce que je suis moi, ça c'est sûr, mais euh ... Non mais l'information de la belle danse, je, c'est, c'est, c'est comment dire ? Je pose ça, ça va rentrer dans l'imaginaire des gens, mais je, je m'en occupe plus quoi. Je, je laisse à distance. Evidemment je sais que ça va être confronté. Je me souviens tout le temps qu'il y a ça, cette histoire-là, mais j'espère bien que évidemment, c'est autre chose qui va se produire que cette, que la réalisation de ce que j'annonce. Je cherche pas du tout à réaliser ce que j'annonce. Je veux absolument pas être euh, je veux absolument pas être ri, ri, rigoureux de ce point de vue-là. Je veux être très, très libre.

Donc dans cette danse, tu es plus en lien avec Cookie ?

Non, parce que c'est aussi une très belle danse. Mais c'est aussi une très belle danse. Mais disons que c'est pas qu'une très belle danse.

C'est quoi le moteur ? C'est quoi qui te guide ?

Ben, je te dis, euh, se présenter, euh, d'emblée produire plusieurs registres différents pour euh ... C'est la première fois que je, je viens bouger là, dans ce cadre-là, enfin je ... C'est une observation quoi, c'est une sorte de, là aussi c'est une sorte de, d'avant-danse quoi. C'est euh,

enfin je sais pas, qu'est ce qui, je, je pourrais même pas répondre à ça. Je sais pas. Rien me guide, tout me guide. Je suis là et je fais trois gestes, je, je, le sol, la sensation du pied sur le sol, la main qui s'ouvre euh. C'est, c'est, c'est en même temps une écoute, c'est en même temps d'être avec Cookie, mais c'est aussi d'échapper à ce, à ce rapport-là. C'est d'échapper. C'est une danse qui ne fait qu'échapper à ce qui, à ce qui risque de se, de se, de cristalliser. On peut la regarder de nouveau peut-être. Je vais essayer d'en dire plus.

On peut continuer ...

Non, non, parce que c'est important. Peut-être on peut, ça peut permettre de, de ... Je peux essayer de parler pendant ? (...) Moi je trouve, c'est important, c'est la descente est vraiment importante. J'ai le corps super relâché, j'ai un pas lourd, je m'arrête. Et tu vois, ce que j'aime beaucoup, enfin ce que j'aime faire, c'est ça, c'est passer de ... C'est presque le plus intéressant, c'est le début. C'est comment je passe de marcher, si on, si on reprend, juste, remets, remets un petit peu en arrière. C'est comment je passe de marcher à rentrer dans le, dans le mouvement. Pour moi, ça c'est hyper important quoi. C'est ce passage-là euh, et qui me donne tout quoi. C'est donc un élan, et c'est le premier geste. Il est pris, il est déjà, potentiellement il est déjà, tout est dans le corps. Et c'est parti. Je vais, je, il est, il est là, "tac". Ça, ça s'arrête pas quoi. Il y a une chose qui s'ouvre, tout simplement. C'est en même temps, essayer d'avoir une attitude hyper relâchée dans le corps, en même temps, là j'ouvre l'espace. Euh, je, je, je sais pas, j'évalue en fait. C'est une sorte d'évaluation, du temps, d'une relation avec les gens, ce qu'ils sont capables d'entendre, euh, ce qu'ils vont me laisser comme champ. Aussi est-ce qu'ils vont être vouloir plus ? Est-ce que je peux tenir le rythme ? Euh, ça c'est des trucs à moi. Ça c'est des vieil..., des vieilles danses qui sont là, voilà. Et puis c'est rien, en fait c'est rien. C'est rien du tout. J'essaye de rien faire. De faire trois fois rien. (...) Ça va être très difficile pour moi d'analyser ça. Sincèrement euh, je, je, je saurais pas trop quoi te dire, quoi. Je veux dire c'est l'autre qui peut éventuellement analyser, essayer de voir ce qui se voit dans le corps ou tout ça. Mais, moi je l'ai fait quoi.

Oui mais la question est : qu'est-ce qui te traverse quand tu dances ? Où es-tu ? On parlait de registres dans lesquels tu pouvais être ?

Je, je, je pourrais rien te dire de ça. Je, je, je fais, je fais en..., je fais entre euh, l'idiot euh, le jongleur, euh. Je m'intéresse, j'essaye d'être en lien beaucoup avec les sensations dans laquelle je suis physiquement, des, des zones de, de tension ou de blocage. Euh, j'essaye de faire circuler mon imaginaire. Mais l'imagination c'est pas les idées, quoi. C'est, c'est de la sensation ramenée au présent, c'est l'écoute du rythme : à des moments, m'y laisser complètement embarqué et jouer avec ; à des moments, y résister. Je danse, quoi.

J'ai l'impression que tu traverses plusieurs états. Parfois il y a effectivement un personnage qui est là. Au début, je trouve, que quand tu t'avances à l'avant-scène, j'ai l'impression que tu te présentes. Des fois il y a un personnage, puis des fois le personnage n'est plus là parce que tu rentres vraiment en lien avec Cookie, et tu es plus sur le corporel, le rythme (...)

Oui, je, je, c'est ce que je disais, c'est-à-dire que je privilégie aucune chose à priori. Je veux dire, je, j'essaye de ne ... Si, si il y a une zone effectivement qu'on peut appeler – alors peut-être c'est ça qu'on va dire improviser – c'est-à-dire tout ce qui arrive et que j'identifie, je le fais, je le quitte. Dès que ça s'identi..., s'identifie, dès que ça se cristallise dans mon esprit, ou j'ai l'impression de reconnaître un matériau, une idée, un personnage, dès que l'image en fait se, se sédimente un peu, je la cla..., je l'éclate, quoi, comme une bulle, j'en change.

Pourtant là, tu restes assez longtemps sur ce personnage.

Non mais il continue à être euh ... Euh non, mais ça, ça veut pas dire, il y a, il y a tout ... Alors, c'est pas, ce que je fais là – quand je reste là. Tu veux dire quand je suis là avec la bouche ouverte par exemple ?

Oui.

Oui mais je suis ... Elle donne encore, quoi, quelque chose. C'est-à-dire que .. C'est pareil, comme ça qu'est-ce que je suis en train de faire ? Il y a quelque chose qui s'ouvre, et je suis en train de, je sens qu'elle est ... Il y a des durées de vie différentes. C'est-à-dire, c'est pas une histoire de durée. C'est une histoire, il y a, il y a une chose, une image qui peut durer, euh, longtemps, une image qui peut durer un fragment et ... C'est quand ça se sédimente dans ma tête en fait. Quand tout d'un coup, elle devient, elle est euh, c'est quand elle meurt en fait. Alors euh, parfois je l'arrête avant qu'elle meurt. Parfois je l'arrête juste au moment où elle meurt. Parfois je l'arrête après qu'elle soit morte. Enfin je, j'ai pas de, de ... Et puis aussi, je, j'essaye rythmiquement, et en terme de, de la manière dont je me sers des images que je produis, de pas être systématique. C'est-à-dire qu'il y en a certaines que je vais maintenir, parce que voilà, je trouve que ça vaut le coup en terme de composition que celle-ci dure – et d'ailleurs je trouve qu'elle aurait même pu durer plus longtemps, quand je regarde. Cette main au sol, je trouve que je suis un peu rapide. Et une autre qui va durer quarante cinq fois moins de temps, je pense qu'elle est trop longue, parce que à ce moment-là précisément, elle est une redite ou elle est euh ... Donc c'est pas une histoire de durée quoi. C'est une histoire de, de, de comment, comment dans mon imagination, elle continue à être actif, elle continue à, à se, à pro..., à, à produire un sens ouvert. Par exemple précisément avec cette histoire de la mort, là à ce moment-là, le sens il reste super ouvert quoi. Et même il se transforme. C'est-à-dire qu'on voit bien, j'ai, j'ai d'abord la bouche ouverte, et puis quand il fini j'ai du son qui sort, donc ça, ça change. Et puis après quand j'ai plus le son, j'ai les yeux, ça change encore. Alors qu'il y a quelque chose qui reste, il y a quelque chose qui reste euh, euh stable, mais à l'intérieur ça change. Et là je suis au sol, maintenant j'ouvre la main, j'ai quitté la mort, j'ai un truc euh un peu de prince charmant qui se déploie, mais je suis toujours au sol. Donc c'est comment pas tout changer, changer des paramètres à l'intérieur de la chose, euh, pour faire évoluer euh ... C'est pas un personnage hein ! C'est, c'est des, c'est des impressions qui se modifient, qui se modulent. Alors si on veut analyser, après ... Je fais le con surtout. Donc c'est vrai.

Et quand tu fais le con, est-ce vis-à-vis du public, vis-à-vis de toi, vis-à-vis de quoi ?

C'est-à-dire, ce qui moi m'intéressait dans ce cadre-là, euh, dans ce que j'avais vu précédemment, je trouvais justement que tout était tellement sérieux, que l'idée de ce plateau,

c'était il y avait un truc super sacralisé quoi. À part une ou deux personnes qui tentaient des trucs un peu ... Je trouvais qu'il y avait un côté super sacralisé de la danse qui, qui ne s'autorise finalement ... Et j'avais envie, c'était un peu une manière de dire : « Mais attendez, mais éclatez les choses quoi ! Vous pouvez faire les cons ! Vous pouvez ouvrir, vous pouvez euh dénaturer, vous pouvez euh ... » Donc il y a une volonté dans cette pièce-là, précisément là, dans cette improvisation, il y a une volonté un peu de faire trop quoi. C'est-à-dire que, on se dise : « Putain, mais qu'est-ce qu'il fout quoi ? C'est vraiment n'importe quoi ! C'est vraiment ... » Et que ça mette les gens, euh, les étudiants – je pense qu'il y a beaucoup d'étudiants, parce que c'est le cadre-là, jusqu'au public, je pense aux étudiants – que ça les mette un peu en question quoi. « Ah non, mais attends, mais c'est quoi ? Il danse, il danse pas ? Il improvise, il improvise pas ? On fait ça, mais c'est nul ! » Euh, et du coup que ça ..., qu'il puisse y avoir débat. Ça m'aurait intéressé qu'on puisse avoir une rencontre à l'issue de ça pour discuter de ça avec eux. C'était à mon avis la chose vraiment qu'on aurait dû faire. Parce que c'est, ça soulevait peut-être des questions – l'intérêt, désintérêt, décalage – et c'est de ça dont j'avais envie. Mais, bon je savais qu'on avait pas prévu cette chose-là, néanmoins ça m'intéressait de le produire quand même. La relation à la musique, tu vois euh, il y a une relation euh, complètement insolente à la musique. Je veux dire, je suis avec, mais je suis même plus ..., je m'en fou et ... J'avais envie d'être insolent. J'avais une forme de, comme ça de permissif, insolent, idiot, euh, adolescent, euh, je sais pas un truc qui ..., grossier, euh, vulgaire même à des moments. J'essayais, j'arrive pas toujours à être vulgaire, mais j'essayais d'être vulgaire. C'est-à-dire pas moral quoi, aussi, tu vois. De, de, défaire un peu l'idée morale du plateau. J'avais l'impression que c'est ça qu'il fallait faire. J'avais aussi envie de m'amuser.

Et quand tu fais des choses, ces choses viennent parce que tu les as déjà faites, et tu les reprends, ou alors pas du tout ?

Si, il y a plein de choses. Dans les registres qui sont là, il y a beaucoup de choses qui, qui reviennent. Clairement il y a, il y a plein de, de mimiques, de, de mimiques, de ... Il y a, il y a les mémoires des, des pièces passées. Euh, oui je le vois là, je vois ce qui appartient à *Love*, ce qui appartient à *Morceau*, euh, ce qui appartient à *Elucidation*, c'est-à-dire tout un tas de pièces que j'ai traversées, et voilà ça réapparaît. Voilà c'est toutes les vieilles phrases usées, euh, les vieilles, les vieux trucs quoi. Je me sers des trucs. Je me sers de tout ce qu'il y a dans la caisse à outils. J'ai un grand sac, j'arrive avec un grand sac, et c'est ça que je vais faire. Je vais utiliser le grand sac en fait. Que ce soit le, le sac des habits, que le sac de, de, de gestes et de ... mouvements que j'ai en moi, quoi. J'utilise ça.

On continue.

Là, là, là, on est pris, là j'ai changé, mais l'idée, la, la grâce, l'idée qu'on pourrait se faire de la grâce, hein, comme ça ...

Donc là, il y a une image qui te vient ?

Ouais, de prince charmant, c'est *Le Lac des cygnes*, tu vois. (...) Le fait d'avoir nommé les pieds, euh, tu peux l'arrêter. (...) Le fait d'avoir nommé les pieds, je sais très bien que le focus des gens va être sur les pieds. Ça, ça m'intéresse vachement, c'est-à-dire de, de, j'utilise la parole

pour ça, pour changer le point de vue en fait. Et, et du coup ça me permet, je, je viens, ça m'intéresse qu'ils regardent mes pieds et qu'ils, qu'ils du coup s'intéressent à comment ... Moi, en tous les cas, c'est ce que je fais tout de suite. Je sais pas si ça produit ça pour toi, mais, moi c'est ce que je fais tout de suite. Je, je, je focalise sur les pieds. Il a parlé des pieds, il aime le rapport, c'est plus tribal, etc, de quoi il veut parler, "tac" et je regarde les pieds. Alors peut-être ça marche pas pour les autres, mais en tous les cas, moi ça me, ça me produit ça.

Là, comme au début de la performance, tu reviens à l'avant-scène. Donc, c'est pour reprendre ce que tu as fait ou ... ?

Je reviens pas à l'avant-scène. Je reviens pas du tout au même endroit. Là je, je continue ... L'avant-scène, elle est là, et là, là je suis sur le côté. Je suis pas du tout au même endroit.

Tu ne reviens pas ..., tu ne recommences pas ... ?

Non, non, non, je continue. Ce que je viens de dire en fait. Je suis pieds nus, c'est plus tribal, et je m'inté... je repars avec ça, et je sais pas. Je me souviens plus ce que je vais faire, mais ...

Le fait que tu commentes, d'abord ce passage avec la mort, puis avec les pieds, est-ce pour faire une transition ?

Moi, j'aime bien quand les choses avancent pas en fait, d'une certaine manière. J'aime bien quand elles euh, quand elles euh, quand il y a des choses qui sont posées comme des actes, un peu isolés et en même temps reliés entre eux. Mais j'ai, j'ai pas envie d'une progression euh, euh, continue en fait. Donc je fais des ... J'ai, il y a des choses que j'arrête, et en même temps je mets des liens entre les choses, même en les arrêtant. Donc euh, oui je fais la mort, je fais un commentaire sur la mort, je reviens, je reviens à la position de départ. Donc euh, je suis dans une composition. Enfin, il y a une sorte de cohérence compositionnelle. Ça, je savais pas que je ferais ça à ce moment-là précisément, mais j'avais posé ce cadre-là, c'était un endroit de repli possible. Je sens bien à un moment que si je continue à danser et à pousser, sur la danse par exemple, bah je suis, je suis dans un mur, je suis dans un angle. J'ai, j'ai ... Bon, à chaque fois que je danse, je me mets dans, je me mets dans un angle, je me coince en fait. Et l'idée, c'est à chaque fois de trouver euh, une porte de sortie, une, quelque chose qui ... L'idée euh, de, de produire des choses et de trouver la possibilité de la sortie de cette chose-là. Euh, et j'aime beaucoup les ruptures et les, les arrêts en fait. Mais aussi qu'est-ce qui perdure dans les ..., qu'est-ce qui est en lien malgré que les choses soient arrêtées. Et de pouvoir passer de la mort au sol à pouvoir commenter la mort, euh, ça, ça créé de la lecture quoi, ça créé de la composition, c'est vraiment un, pure composition. Et en plus je nomme euh, euh : « La mort, elle est belle. » Là, je l'ai un peu arrêté un peu plus tôt, donc elle est ... Enfin, j'essaye de jouer autour de cette, de cette chose-là, euh ...

C'est le besoin d'expliquer, c'est le besoin d'amplifier, de continuer ... ?

Oui, c'est, c'est un ... Non, mais c'est un, c'est même pas un besoin. C'est un jeu quoi. C'est un, c'est pas en terme de besoin. C'est en terme de jeu. C'est en terme de contrepoint, de,

de, de possibilité d'actions. Je veux dire euh, en faisant ça, je créé de la rupture, je retourne à la parole, ce qui me permet de revenir ensuite à danser. Tu vois, si j'ai, si je, si je ... Ce qui m'intéresse, c'est que chaque danse soit ..., chaque fois que j'engage un geste, soit une parole ou un geste, de garder le présent de ça. Si je commence à danser, à danser, à danser, au bout d'un moment euh, tout le monde s'absente quoi. Je veux dire il y a un truc, c'est une sorte d'accumulation, trop plein d'informations, et j'essaye de, de créer des, des, des possibilités pour moi, de jamais être en train de courir après ce que je suis en train de faire, donc de pouvoir freiner, revenir en arrière, accélérer euh. Le jeu de la composition, c'est ça hein. C'est "Stop", "Arrêt", "Retour", "Avancer", euh "Survancer", euh "Ralentir", euh "S'arrêter" à nouveau, "Revenir", "Décaler". Alors tu vois c'est de, de cesser de ... Je compose en fait. Je compose. Et, et là euh, là c'était ... Le fait d'avoir eu ce micro avant, et c'est nanana, c'est, c'est un poste que je peux occuper à tout moment. À tout moment je peux revenir là, je pourrais même rester là tout le long. J'aurais même pu faire le choix au début, d'être là et de ne jamais danser, d'écouter de la musique et de raconter la danse. Mais du coup, en ayant posé ça, euh, j'ai, j'ai une sorte de jeu. J'ai pas pu encore utiliser les autres espaces. Donc pour l'instant je travaille dans un espace restreint qui est ici, euh et là, quoi. Après je vais ouvrir plus tard l'espace. J'ai un peu ouvert en courant, mais ... Je suis d'ailleurs pas très satisfait de ça. Je trouve que c'est vraiment moins intéressant. Mais ... Par contre je, je suis vraiment intéressé, euh, disons par cette histoire de la mort et puis du commentaire sur la mort. Ça me plaît beaucoup. Ça me plaît beaucoup, vraiment. Ça me plaît parce que ça parle de ce qu'il vient de se passer, donc du coup, je, je, j'y suis plus, mais en même temps en l'évoquant, les gens me voient encore dedans. Donc il y a un truc entre passé – futur – présent, qui se joue quoi. Et ça, ça m'intéresse. Et du coup, les liens entre les deux ... J'aime bien aussi l'idée que les gens comprennent ce qu'on est en train de faire. Et de fait, dire : « La mort, mais qu'est-ce qu'ils sont allés ..., qu'est-ce qu'il fait lui là, dans son espèce de délire ? », et tout ça. Et puis après, je dis : « Ben voilà, la mort, euh, voilà là c'est une belle mort. » Alors on me dit qu'on comprends ça, donc ... J'aime bien cette chose-là, j'ai..., j'aime bien ce, ce, ce, en l'occurrence là. J'aime bien qu'il y ai une sorte de compréhension. Et du coup, les gens restent attentifs avec leur compréhension. Quand ils sont complètement hors compréhension, il y a un moment où on perd tout le monde, quoi. Ça, ça ne, ça n'intéresse plus que toi, quoi. Là je sens que les gens, ils sont, ils restent avec, parce que, on leur raconte quelque chose, voilà. Le, l'histoire n'a ni queue ni tête, mais n'empêche, qu'on leur raconte quelque chose et qu'ils sont avec ce qu'on leur raconte. Et du coup, leur, leur poésie, leur imaginaire aussi, part avec ça. Là, j'ai l'air de bien savoir ce que je fais en tous les cas. Là, je sais pas si ça produit ça, mais on a l'impression, oui voilà il fait ça, puis il fait ça et ... C'est assez sensé. Il y a quelque chose de sensé en fait dans, dans ce que j'engage, et en même temps qui est complètement absurde et complètement incohérent. Mais il y a une dimension sensée, et cette dimension-là, je pense qu'elle est, elle est la possibilité d'un, d'un échange.

On continue ?

Oui. (...) Bon moi j'aime ... Ce que, ce que je voulais faire là, c'était ... Ce qui m'intéresse c'est, c'est qu'il y a pas de "off", quoi. Je veux dire, on met, on ne se met pas en coulisse pour se changer, euh, euh l'activité de mettre un costume ou de s'habiller, c'est une activité euh, c'est une activité chorégraphique aussi, tu vois, simplement. Enfin valoriser ça au même titre que n'importe quel autre matériau. Ça permet d'écouter la musique. On voit une transformation, enfin, auquel on assiste. Il y a rien qui est caché, quoi il y a pas d'illusion.

N'empêche que, au moment où je reviens comme ça, tout est changé. Ça, ça m'intéresse beaucoup. C'est plus du tout, du tout la même euh, qualité de danse euh, tu vois. J'ai fais quoi ? J'ai juste mis des chaussures, changé de costume. Pour moi euh, on est absolument plus dans le même espace. Voilà, et moi je l'éprouve comme ça en tous les cas. Moi, je sais pas si ça se, ça se transmet, mais c'est plus le même espace. Il y a quelque chose qui est, il y a une construction euh, euh, la qualité du corps, la, même la qualité pour moi des appuis au sol, fait qu'on est dans un espace euh, euh beaucoup plus euh fantastique. Je sais pas comment dire, mais, plus d'illus..., plus d'illusion quoi. C'est-à-dire on voit la transformation : je me change, etc. Mais à partir du moment où je reviens là, euh, toute ma danse va être pris dans une chose euh, beaucoup plus fabriqué..., enfin je sais pas comment dire. Plus artificielle voilà. C'est plus artificiel. Voilà ça me fait, ça me produit ça.

Est-ce le fait que tu portes un costume ou c'était déjà voulu ?

Non c'est des sensa... Non mais c'est ce costume-là qui ... C'est comme un, c'est comme si tu, je, tu m'aurais mis en, en toréador, euh, j'aurais une attitude de toréador. Tu me met en, je sais pas, avec une coiffe bretonne et, tu vois, il y a quelque chose d'autre qui se passe. L'imaginaire est différent, et ... Ouais, les chaussures, le fait de glisser avec les chaussures, je suis, je suis en clown imaginaire et en prise avec Fred Astaire, avec euh, je sais pas, avec euh. C'est vraiment euh, glisser sur un grand sol euh, lisse quoi, tu vois. Il y a quelque chose comme ça dans la sensation. C'est, parcours de l'espace sur un grand sol lisse. Et c'est, je surfe quoi. À partir de là je vais sur..., tout long où je vais danser, c'est, ça va être de la glissade quoi. Et ce que j'avais pas avant, et je t'assure j'étais dans des impacts beaucoup plus qui vont plus vers le sol. Je vais quand même essayer de garder un peu d'impact, mais "ptt", là la qualité du corps est complètement différente. Et je suis sûr que les peti..., les pou..., comment on peut éprouver la danse quand on est à l'extérieur, elle est, elle est complètement différente.

Et Cookie, au niveau musical, le fait d'avoir enregistré ce qu'il fait à la batterie, c'était anticipé ? C'était voulu au départ ? Est-ce que tu sais ?

C'est son outil. Il fait ça, il utilise ça. C'est, il a, il peut le faire à tout moment. Il, c'était, c'était voulu, c'est-à-dire qu'il sait qu'il a ce matériau-là, au même titre qu'il a des cymbales. C'était pas voulu qu'il tape sur telle ou telle cymbale, etc, mais il a, il a ses amplificateurs, il peut se servir de préenregistrés, utiliser euh. Il sait qu'il va mettre sa chemise aussi. Donc je pense qu'il va sortir. Et donc il va laisser tourner la musique. Euh, mais il aurait pu l'avoir fait plus tôt. Sauf c'est comme dans sa composition, au fur et à mesure où il avance, il a cet outillage-là. Il peut euh, je sais plus comment il appelle ça, mais il peut, produire des sons, les pré enregistrer, et les rem..., et les, et les mettre à tout moment, euh ...

Sa sortie était prévue aussi ?

J'avais dit au, j'avais dit qu'on change de chemise. Je sais pas si je lui avais dit, je sais pas. Je me souviens plus. J'étais ... Non je lui avais dit : « Tu peux sortir si tu veux. Si t'a envie d'a..., de ... » Non la chemise est dehors. Donc il est parti la mettre dehors. Oui, oui, c'était prévu. Oui, oui, oui, oui. Je lui ai dit, parce que j'avais deux fois la même chemise. Je me suis

dit : « Ça pourrait être bien qu'on soit tous les deux avec la même chemise. » Mais oui, oui, la pré..., la sortie était prévue, absolument. Oui. (...)

Je me disais en, en voyant, je trouve ça hyper intéressant que, il sorte et qu'il, il y, il y ai l'enregistrement musical. On a l'impression que la batterie, il y a une batterie fantôme. Il y a un danseur avec une batterie fantôme. Et ..., et ça produit quelque chose quoi. Le fait d'être seul tout d'un coup dans l'espace, ça, la danse est aussi vue avec cette solitude-là. Je cherche des, je cherche des, je cherche, je suis tout le temps en train... Ce que je fais physiquement, c'est que je cherche des choses ...,oui je l'ai vu rentrer, j'ai vu qu'il allait arriver. Là je trouvais que c'était bien qu'on soit tout d'un coup tous les deux comme dans un nuage. C'est, c'est les Blues Brothers en fait. J'avais pas vu qu'il s'était assis. Et, j'aurais voulu qu'il soit face avec moi.

Comment démarrer un récit ? Donner l'impression qu'il y a quelque chose qui débute, assez clairement. Je fais ça, mais je savais pas que j'allais faire ça. Je veux dire euh ... Et tout d'un coup, on commence quoi. J'aime bien l'idée que, de pour dire quelque chose ça, tout d'un coup ça commence.

Et tu passes à autre chose ?

Oui, je passe à autre chose. Oui je sens que je, je, je, je sais pas ... C'était suffisant quoi, qu'il y ai autre chose encore. Mais je m'étais dit ça : « Que des débuts ! »

Que des débuts ?

Que des débuts, de quelque chose. Ouais. Que des débuts. Je produis que des débuts, des images. Je vais pas faire longtemps, je pense, mais je m'..., je m'étais dit ça.

Des images ?

Celles qui me viennent, celles auxquelles je pense et ... Surpris avec le ballet classique quand même, il y a quelque chose qui m'intéresse avec ça.

Tu avais prévu de monter (sur l'échelle) ?

J'avais prévu de monter. Oui ça arrive, mais j'avais prévu de monter. C'est pas tellement que j'avais prévu de monter. C'est que j'avais travaillé, et potentiellement je savais qu'il y avait ça. Je savais pas si je le ferai ou pas, mais c'était là, c'était un outil utilisable. J'avais fait le choix de la laisser, la tour, présente. Et j'a..., j'ai, j'ai, voilà, et à ce moment-là j'ai, j'ai pensé que c'était possible de l'utiliser. Mais c'est un peu comme ça avec tous les matériaux. C'est-à-dire, tout, tout est potentiellement là, et je, je vais les utiliser ou je vais pas les utiliser.

Il me semble que tu rentres facilement comme dans des ..., des personnages, des images.

Alors là, en l'occurrence pour cette improvisation-là, oui. Les choses sont très rattachées à des ...

Plus qu'à un travail sur le mouvement ou sur ..., sur la relation à la musique, ou sur l'espace ... ?

Je suis pas d'accord. Parce que je trouve que c'est, c'est pas plus, c'est avec. Non parce que là c'est en relation avec la musique, c'est en relation avec l'espace, c'est en relation avec le mouvement, sauf que je ...

Pourquoi le chien ?

C'est parce qu'ils sont dangereux en ce moment, non ? C'est pour ça. Faut se méfier des chiens.

À l'époque il y avait eu un truc avec des chiens ?

Ouais, mais tu vois, je, j'anticipais. Je sais pas, j'ai entendu des chiens tout d'un coup, j'ai ...

Dehors ?

Non, non je sais pas. Non, dans la, dans la musique, je sais pas. La gamelle, regarde il y a une gamelle. C'est, disons que c'est pas beaucoup dans le, le rythme, rentrer dans le rythme, dans le mouvement ...

Si par contre, là tu joues comme un personnage.

C'est pas un personnage, c'est un état de corps qui me donne de l'imagination et qui me fait, qui me permet de bouger. C'est, c'est, c'est pas, c'est ...

Quand tu dis ...

Ça, c'est Matrix.

Matrix ?

Ouais. Ça, c'est l'imaginaire où c'est Matrix. C'est expressif quoi. C'est dans un rapport, je sais pas, c'est un personnage, mais, c'est, danser c'est, c'est, c'est s'engager avec son imagination, avec son expressivité, le, l'espace. On va dire de l'espace. Je, je suis pris dans un rapport à l'espace. Je, je suis complètement avec le sol, avec le, avec le mur, avec l'image. Je veux dire, je, je suis pris là, mais je suis avec tout ça. C'est ça qui m'intéresse à ce moment-là.

Et là tu vas dans le public.

Alors j'avais évidemment envie que Cookie prenne l'espace seul. Je voulais pas qu'il soit euh, tu vois que ce soit pas euh, qu'il soit pas là pour m'accompagner quoi. J'avais envie aussi qu'il ai un moment euh, musicalement qu'on ne suive lui, que lui, de la même manière qu'à un

moment j'ai dansé seul sans lui. Donc voilà, donc euh, je, j'ai mis ça en scène quoi. Je fais de la mise en scène en fait, tout le long. Je me dis ... Non mais l'imaginaire, mon imaginaire, il est pris entre la télévision, le ... (...)

Quand je fais ça, j'ai un vieux, j'ai un vieux rêve de, Aretha Franklin dans les James Brown, dans les "Blues Brothers" quoi. De toute façon tout le long, il y a quelque chose qui me plaît avec Cookie, c'est que j'ai l'impression que c'est une sorte de Blues Brothers euh, voilà quoi. C'est mon délire, il est là quoi. C'est pas très, ça vole pas très haut, mais ça me plaît beaucoup. J'aime bien un côté soul, quoi. Il y a un côté rythmique que j'adore chez Cookie. Et ...

Mais là, à la fois tu le laisses ...

Oui, mais pas assez longtemps d'ailleurs.

Mais toi, quand tu es spectateur aussi, tu es quand même acteur et tu ne le laisses pas vraiment.

Oui, oui, peut-être j'aurais pu, j'aurais pu le laisser euh, j'aurais pu le laisser plus, hein !. Mais voilà. Je, j'ai, ... Pendant je suis pris là-dedans quoi. J'ai, j'arrête, je quitte pas complètement le personnage. J'aurais pu le laisser plus longtemps. Mais je pensais qu'il le prendrait peut-être autrement, je sais pas. Et puis, et puis en fait, tout d'un coup j'étais dans la salle et je me disais : « Mais il faut continuer, il faut pas, je veux pas devenir spectateur. » Ce qui, qui était sûr, c'est que j'étais là et je me dis : « Je peux pas devenir spectateur, parce que sinon je vais me plomber, je vais me plomber, je vais plus réussir à retourner. » Donc du coup, je suis resté dans cette espèce de, d'état ... Et puis après je me laisse embarquer et je, je m'amuse avec ça quoi.

Au niveau de ce qu'il propose musicalement. C'est assez rythmé. Et donc toi, en tant que spectateur, tu joues le, tu joues le rythme. Aurait-il pu faire autre chose ?

Musicalement ?

Oui.

Ah, mais il fait plein de choses différentes là. Non ?

Oui, oui. Mais à ce moment-là ?

Dans ce moment-là ? Ah oui, oui, il aurait pu faire tout à fait autre chose. Il a fait ce choix-là, mais il aurait pu partir dans autre chose. Oui, oui, bien sûr, il aurait pu faire des choses complètement différentes. Il a fait ce choix-là, je sais pas pourquoi il a fait ça, mais moi, c'était, c'était ça qu'il avait envie de faire à ce moment-là. Je sais pas. Il aurait pu jouer, bien sûr. Il aurait pu faire, je sais pas quoi, de la musique contemporaine ou, du rock, là c'est un peu word tribal. Mais ... en plus comme j'en rajoute, du coup il me suit, mais ... Alors c'est difficilement analysable parce que ce, ce moment-là, il est, il est pas séparable de tout ce qui se passe avant

quoi. C'est un état, tu vois, d'un truc qui se, qui se compose euh. Mais je suis un peu ... On a vingt-cinq minutes, donc je veux faire beaucoup de choses en vingt-cinq minutes, et du coup je lui laisse pas le temps. Parce que normalement, soit je le laisse là, et il dure sept minutes, tu vois mais c'est, c'est déjà fini quoi. On nous a dit vingt, vingt-cinq minutes. Ça doit durer vingt-deux ou vingt-trois minutes. Euh, mais par exemple, au mur là-bas, il faut que ça dure plus longt... Il y a plein de choses, mais je me dis : « Putain, mais ça, il faut que ça dure quoi. » Moi, je le vois comme ça, je me dis c'est ... Ça va, mais ça pourrait être bien plus intéressant si ça durait.

Tu es quand même arrivé à rester dans le temps. Puisque tu savais que tu avais vingt, vingt-cinq, trente minutes, et tu arrives à rester vraiment dans le temps.

Ouais, mais oui, parce que moi je, je, c'est des durées que je connais très bien. Tu me demandes de faire trente minutes, je fais trente minutes. Tu me demandes de faire sept minutes, je fais sept minutes. C'est des durées que je connais euh, à peu près quoi. C'est des valeurs, c'est comme si tu me, je sais pas, tu me disais : « Construis-moi un, une table de un mètre cinquante sur ... » Tu vois, je, je, globalement je vois à peu près ce que ça fait un mètre cinquante, tu vois, ou, ou trois mètres. Tu vois, j'ai pas besoin de, de, à chaque fois de prendre le mètre. Je veux dire, je, j'ai une représentation. C'est pareil avec le temps. C'est, c'est des valeurs avec lesquelles je travaille depuis trente ans, donc euh, tu vois. Une durée de cinq minutes, une durée d'une heure dix, c'est, c'est des durées que je connais très bien quoi. J'ai conscience de ce temps-là. (...)

J'ai vu ça, euh. Tu vois les, de la même manière que l'entrée est d'une certaine manière développée, mais toute cette convention du salut, qu'on, qu'on a, on rentre, on sort, on salue, etc. Je, j'ai vachement aimé ça, j'ai vu les étudiants du C.N.D.C. d'Angers qui présentaient leurs premiers travaux, et puis ils sont venus saluer, alors pas cabot comme je le fais, tu vois, mais avec beaucoup plus de sobriété, de simplicité, tout ça, mais euh ... J'ai adoré parce que ils sortaient pas, ils rentraient pas, ils attendaient que les applaudissements soient terminés et puis ils disaient : « Merci ! » Et ça, je, je trouvais ça hyper beau quoi. Et en fait, je, j'avais cette mémoire-là en tête, et donc je, je produis ça. Comme intégré en fait, euh, tu vois les, les ... Alors, oui pas re-rentre dans la mécanique euh, habituelle du spectacle. Tu viens saluer, tu sors, tu reviens saluer, etc. Et puis voilà, et puis tout le long euh, bah en fait, bon moi je suis avec ça, avec la danse en ce moment hein. C'est pour ça que je veux plus trop aller sur scène, mais ... Mais, il y a quelque chose avec le plateau que je trouve indécent en fait. S'exposer, tu vois. Il y a un truc que je critique en fait. C'est ma manière de critiquer ça, de faire le con, et de faire le cabot, et de ..., et de faire la télé un peu, tu vois. C'est que, je fais une sorte d'ironie avec ça en ce moment, bon. Je, je, je donne finalement ce qu'on attend aussi sur le plateau. En fait il y a un truc comme ça qui me plaît, de jouer avec ces codes de la représentation spectaculaire, euh, où on endosse le costume du pitre, c'est un, du clown, quoi, tu vois. Et, et je, je le fais avec euh, j'ai envie de jouer avec ça, quoi. C'est-à-dire de, de plutôt que de, de faire le foin, ou etc, ou de, j'ai envie de grossir cette chose-là. Des choses qu'on a en soi d'ailleurs. Juste, juste, je les assume. À ce moment-là, en tous les cas, j'essaye de les assumer : « Applaudissez-moi, j'adore ça. Je danse bien. Je peux faire n'importe quoi » Ça peut être insupportable, mais j'aime bien cet insupportable-là. Je trouve que, je, je trouve que je peux m'autoriser ça et qu'il faut que j'y aille, et que je m'amuse avec ça. Et voilà, c'est, c'est, c'est, mais c'est un vrai boulot. C'est-à-dire que c'est pas facile de faire ça, ça me demande à chaque fois de passer au-dessus d'une forme de timidité. Ça me demande d'être audacieux en fait, une forme d'audace. En plus là c'est, là précisément je faisais

ça parce que ça prenait ce caractère-là, dans ce cadre-là, où j'avais envie de, de, de donner cette information-là, de leur dire : « Mais, mais soyez insolent, quoi. Soyez obscène aussi. » C'est-à-dire de, de, de, de faire tomber euh, de changer les valeurs aussi. De dire : « Il y a pas de valeur. Le plateau, c'est pas forcément le plateau. C'est la grâce, l'humilité, euh la beauté, et l'abnégation, quoi. C'est aussi l'obscénité, euh, la prétention, euh, la ca..., cabotinerie, euh. C'est des valeurs aussi intéressantes que le reste quoi. C'est-à-dire que vous pouvez jouer avec tout ça. Et si vous arrivez pas à jouer avec tout ça, à ce moment-là, c'est difficile de faire du plateau. C'est intéressant de, d'y aller, d'être traître, d'être violent. » J'aime aussi, il y a deux trois moments où je pousse un peu en terme physique, d'effort. J'aime beaucoup, j'ai ... Ça me plaît de, d'avoir fait ça. Et ça me plaisait pendant, mais ça me plaît à le voir, c'est-à-dire de faire quelque chose où il y a de l'effort en fait. De, de, et qu'on voit l'effort. Il y a un truc, où ça pousse, quoi. C'est un peu, c'est un peu nerveux en fait. Et j'aime bien ça. Je l'aime bien, parce que à priori, ces derniers temps j'aurai plutôt lissé, j'aurai plutôt été dans un rapport un peu lisse à la danse, un peu plus, un peu plus, ce que je fais à plein de moments, c'est-à-dire à peine quoi. Et j'essaye de, je suis content parce que j'ai ampl..., amplifié le registre, quoi. Je vais du, dans du à peine, mais je vais dans du bien trop. Enfin il y a un excès, il y a des zones d'excès. Pas énormément hein, parce que je suis vieux maintenant quand même. J'ai pas assez la force, mais j'ai, mais ça me plaît aussi de pas laisser euh, que être un danseur de quarante-deux ans. C'est pas, c'est pas euh, simplement euh, donner de l'économie quoi. C'est aussi sauter, pousser, euh, être un peu, j'ai, j'aime bien ça. J'avais pas fait comme ça, et en fait ça me plaît. Voilà, des trucs comme ça.

De fait, c'est très construit quand même. Même la fin qui monte en apothéose ...

Oui, oui, ça oui, c'était choisi ça. C'était choisi de faire comme ça. Oui, oui, j'avais envie qu'on fasse, qu'on termine aussi un peu comme dans des concerts de rock. Je fais : « Un, deux, trois, stop ! ». Ça c'était, c'était, c'était un truc qu'on s'était donné, quoi. Et on le, je le rate d'ailleurs. Mais même quand on l'avait fait dans l'après-midi, je l'avais raté. Enfin, il ne m'avait pas vu. Mais c'est pas grave, je le, je le reprend parce que ça, ça permet de le faire apparaître, hein. Mais ... Oui c'est construit, j'avais dit : « On finirait comme ça. » Ouais. Ouais.

Y a t'il beaucoup d'erreurs, de choses non voulues qui sont faites ? La fin que tu reprends plusieurs fois ?

Non, ça se joue pas en termes d'erreur, non. Non, parce que encore une fois, il y a rien qui peut être de l'erreur dans cette affaire. Parce que encore une fois, il y a, c'est ce dont on va se souvenir. Enfin, je veux dire, c'est, c'est, l'idée, c'est de se donner des bases d'une chose et puis après, on y va, on le fait et, et puis il y a des choses dont on va se souvenir, des choses dont on va pas se souvenir, et ça va se combiner de tout ça quoi, de ce, ce, et puis voilà. Non, c'est assez euh, c'est assez, je trou..., je trouve qu'on a, on a été assez vite, on avait pas beaucoup de temps. On a donc composé ce truc-là, tu vois, en très peu de temps, euh, puis après on l'a, on l'a performé, improvisé, euh. Voilà, mais peut-être c'est pas de l'improvisation. Peut-être c'est que de la composition euh. Moi j'utilise, encore une fois j'utilise les maté..., les outils de l'improvisation euh, pour traverser une performance euh, composée quoi. Mais ... Enfin, c'est comme ça que ça m'intéresse. Autrement euh, autrement aujourd'hui ça m'intéresse pas beaucoup. J'aime, j'aime bien savoir où je vais. Et puis de temps en temps, il y a des choses, il y

a des gestes, il y a des mouvements, il y a des, il y a deux trois petits moments à l'intérieur qui me plaisent vachement physiquement hein.

ANNEXE 3 : Entretien avec Pascal Quéneau

Entretien avec Pascal Quéneau le 10 mai 2006

Quel est la place de l'improvisation dans ton travail ? Dans ta recherche artistique ? Durant tes créations ? A quels moments ? Peux-tu donner des exemples précis par rapport à tes créations ? Quelles créations ?

Merci Bruno Couderc.

Bon alors, je vais commencer par ... Oui, l'improvisation, c'est une vieille histoire pour moi. En fait, j'ai une formation de comédien avant d'être danseur. Et aussi loin que je me souviens, euh, j'ai fait, on va dire, pour aller vite : trois ans de formation au Centre Américain à Paris dans les années 80, au début, avec une femme qui s'appelle Blanche Salan, qui elle-même, américaine, euh, qui avait travaillé avec Lee Strasberg, la méthode de l'Actors Studio, tout ça. Donc en fait, euh, j'ai, qu'essayé de, à l'intérieur de, de, de, d'une démarche liée au cinéma et au théâtre, liée à l'art dramatique, comme on dit, euh que j'ai commencé euh, à pratiquer, à prendre connaissance, et à pratiquer euh, l'improvisation, comme sorte de tech..., technique d'improvisation. Et ça, bon voilà, j'ai, j'ai ... Ce que j'ai amené après plus ou moins loin dans, dans les spectacles de théâtre que j'ai fait, auxquels j'ai participé, dans tous les projets. Et puis j'ai retrouvé ça en France au milieu des années 90, euh, au moment où en fait, où j'ai eu, aussi opéré ce virage, c'est-à-dire chan..., changer de champ quoi : passer du champ théâtral au champ de la danse contemporaine. Euh, ça s'est fait par paliers, bien sûr, mais euh ... Il y a eu un palier euh ... Il y a eu deux paliers très importants. Il y a eu un stage avec Georges Appaix en 93, et puis il y a eu, euh, en 95, euh, le, le stage que Mark Tompkins a organisé au T.C.D. à l'époque, au Théâtre Contemporain de la Danse à Paris : *L'improvisation, sous-intitulée composition chorégraphique instantanée*, voilà. Donc, ça, j'ai déjà redis ça tout à l'heure : comment tu composes dans l'instant quoi ? Et puis là, j'ai travaillé avec euh, plusieurs personnes, et puis ça m'a amené finalement à travailler avec untel, et puis untel, voilà quoi. Donc le mot "improvisation", en fait ça fait longtemps que, que je, qu'il est, qu'il est présent, quoi. Alors euh, oui je pratique l'improvisation, c'est sûr, euh ... Je pratique l'improvisation dans les recherches compositionnelles que j'ai depuis euh, que j'ai pu effectuer dans les, dans les, enfin desquelles j'ai fait partie. Et puis euh, à des, à des fins de, à des fins spectaculaires euh, simples, enfin je veux dire euh, directement improvisées, on va dire. Et puis tu me disais ?

Est-ce que toi, tu te situes comme chorégraphe, tu te situes comme ...

Moi, je me situe comme interprète de danse contemporaine, en fait. Euh, alors même si euh, je suis pas chorégraphe, voilà. Je suis pas chorégraphe, ou alors si je le suis, c'est euh pour avoir proposé quelques choses ..., enfin. J'ai déjà composé des choses pour des, des solos pour

moi, comme ce que je vais faire demain. C'est un solo, une performance. C'est euh, ça va être à la fois composé et improvisé. C'est-à-dire que les cellules, elles sont articulées, que j'ai écrit un canevas, euh qui est assez précis en fait, euh, mais qu'à l'intérieur j'improvise.

Et donc, ça, cette façon de, de te produire, c'est des choses que tu, que tu fais régulièrement, majoritairement ? C'est un travail parmi d'autres choses ?

Majoritairement, en ce moment, n..., enfin non, enfin c'est-à-dire euh, enfin c'est ... Mais ça évolue, enfin, tu vois, en, en dix ans de danse, il y a des moments où t'enchaînes tout le temps, tu bosses tout le temps, euh et ... C'est vrai que je, ces dernières années, c'était plus lâche, d'abord parce que les projets sont moins longs euh, je, euh, je peux rester des moments sans danser, ça c'est certain. En tout cas, ou sans prendre de cours, ou sans être, sans être dans des euh, – comment dire ? – dans des processus de, de création. Quoique, en même temps, c'est quand même relativement régulier pour moi, c'est relativement régulier. Mais euh, comme à côté je, j'enseigne, j'assiste, je, je, je suis aussi comédien toujours, c'est-à-dire que euh, ça m'a fait rire d'ailleurs, une année comme l'année dernière, euh, j'ai couvert à peu près la palette de tout ce que j'avais fait depuis 20 ans. C'est-à-dire enseigner, euh, assister, jouer, euh, doubler, euh, danser, improviser, euh, faire des choses plutôt composées, faire de la recherche, euh – qu'est-ce que j'oublie ? – je ne sais pas, enfin voilà. Quoi tu vois, je fais une espèce..., tout une palette comme ça, de choses qui sont toutes, elles, elles ont toutes des liens qui passent les unes entre les autres, qui nourrissent ma pratique, euh, d'une manière générale, c'est certain que je danse ou que je ne danse pas euh, dans, dans la semaine, ou dans le mois, ou dans les mois qui viennent, hein. Là, euh, bon ben là, euh c'est, en ce moment c'est super, parce que j'alterne, je fais des choses euh, bah je travaille au C.N.D.C., donc euh j'étais euh, dans le, j'étais du côté de la logistique ou de l'inter..., enfin, comme c'est un rôle d'interface comme ça, et de tutorat artistique. Le mot tutorat est un peu étrange, mais ... J'étais euh, ah oui – comme on dit – un œil extérieur sur un projet. Et en même temps, j'ai aidé à organiser la présentation du travail, et en même temps, j'étais avec Cécile Proust, euh, en train de créer, euh, d'écrire et de jouer ce que j'ai, et de performer à partir de ce que j'écrivais. Et dans, et dans, et dans, pris dans une, dans une, un projet euh, un spectacle, à, à visée spectaculaire. Et puis là, je m'en vais avec Vera Montero pendant cinq mois de travail, euh, sur un projet à visée spectaculaire. Donc, voilà, cette fois ça suit, régulier, pas régulier, bon, voilà après euh, je vais dire il y a pas, je veux dire il y a pas de trajet individuel qui ne soit en relation avec le collectif. Oui voilà, je veux dire, euh ... Euh, je travaille, je travaille pas, je travaille, je travaille pas, enfin, je suis un pur intermittent quoi.

Donc, est-ce que tu utilises l'improvisation en spectacle ? Si tu l'utilises, est-ce à l'intérieur de compositions écrites ? Comme forme de spectacle ? Pour quelles raisons ? Pourquoi cette forme de travail ? Pour répondre à une commande ? Pour partager, favoriser avec d'autres danseurs ce genre de rencontre ?

Bah, un peu tout ça quoi. Hein, quand même. Euh ... C'est ce que je disais par rapport à, par exemple voir ce que je vais présenter demain. C'est à la fois écrit, et à la fois, ça va être improvisé à l'intérieur des cellules. C'est-à-dire que le, la trame est assez écrite, et euh, euh, enfin oui la succession des choses est écrite, mais bon, ça, ça bouge. A l'intérieur ça bouge et je veux pas, je veux pas m'y prendre de la même manière euh, si je réalisais euh, quatre fois de suite, ça

serait pas euh, la même chose tous les soirs, c'est clair quoi. Pour le meilleur et pour le pire d'ailleurs. C'est-à-dire que, que je – comment dire ? – ... j'ai des directions ...

La question, ce n'est pas comment tu construis ta danse ...

Oui ... Mmm ...

... c'est euh, c'est : est-ce que tu utilises l'improvisation ?

Oui.

Dans des spectacles ?

Oui.

Alors quelle forme de spectacle ?

Alors ...

Est-ce que c'est des pièces écrites ?

Alors, alors à l'intérieur des pièces écrites, aussi loin qu'elles soient écrites pour permettre l'im..., l'improvisation, oui. Et à l'intérieur de, de pièces qui ne sont des pièces d'improvisations, ça j'ai beaucoup, de manière j'ai beaucoup pratiqué ça aussi, ouais.

Et ensuite, c'est toi qui es le chorégraphe ? C'est avec d'autres gens ?

Avec d'autres gens. Ou alors moi comme chorégraphe, là, je sens que j'ai fait que des choses seul. J'ai jamais prod..., enfin j'ai jamais signé une pièce euh, d'improvisation quoi.

Et comme demain soir ? Tu la signes ?

Ouais, ça je la signe demain soir.

Et est-ce qu'il y a déjà eu d'autres choses ?

Bah, un autre solo comme ça, il y a trois ans, oui. Et puis d'autres petites choses comme ça, mais plus ou moins formelles, mais oui aussi, donc des choses ...

D'une manière générale, en fait, les petites improvisations, c'est au sein de, de pièces imaginées par d'autres personnes ?

Oui, qui permettent ce genre de choses. Parce que moi si, si, si de toute façon, si je suis dans un projet euh, de danse contemporaine, euh, euh, euh, c'est forcément un projet qui va pas uniquement tourner autour des techniques de corps que moi je possède pas quoi. Je veux dire j'ai

pas, moi je n'ai pas le trajet de danseur, j'ai pas fait de danse euh, quand j'étais même, euh, enfin j'ai pas fait de danse, j'ai pas fait de trajet euh – comment dire ? – éducatif, machin, conservatoire, truc et tout. J'ai pas fait ça. J'ai, j'ai toujours aimé danser. C'est pour ça que je danse aujourd'hui d'ailleurs. J'ai toujours aimé danser, euh, dans les bals popus, euh, avec les copains, en boîte, bon et un peu en boîte, et puis je continue à danser en boîte d'ailleurs.

Par exemple, quand tu as dansé avec le Quatuor Knust, euh, c'était de l'improvisation, c'était apprendre une pièce avec des gestuelles ?

Alors, c'était la pièce d'Yvonne Rainer qui s'appelle *CP-AD, Continuous Project – Altered Daily*, donc c'est euh, l'exemple parfait d'une pièce euh, avec des modules, enfin des – comment dire ? – des, des tâches à effectuer, euh, dans un ordre prédéfini, que tu respectes ou que tu respectes pas, avec des choses que tu peux introduire ou pas, et de toute façon à l'intérieur ça se passe, euh, enfin il y a des, il y a des choses qu'il faut apprendre, il y a des choses qui, qui, qui tu vois qui sont, qui sont pas écrites. Et au milieu, il y a une circulation, qui elle n'est pas, n'est pas écrite quoi, avec un, avec – comment ? – une espèce de marche, une liberté d'exécution, une, une gestion du temps et de l'espace, quoi. Donc c'est vraiment un exemple, sans doute un des plus forts quoi, justement euh, qui permet à ce que des gens comme moi, des parcours comme le mien, et des corps comme le mien aussi, tu vois, puissent euh, danser quoi, évoluer.

Et avec Nathalie Collantes ?

Avec Nathalie, euh, alors avec Nathalie, alors là, là, la première pièce que j'ai faite avec Nathalie, qui s'appelait *Algo sera*, c'était une, c'était une série de cellules aussi comme ça, à l'intérieur desquelles j'avais quand même beaucoup travaillé les matières, donc finalement, alors c'est toujours la limite, j'improvisais, mais ça finit par s'écrire. En fait, c'est ça quoi. C'est que t'improvises, t'improvises, et que, ça finissait par s'écrire, quoi. Tu répètes un peu les mêmes, t'étais un peu dans les mêmes, tu, tu, tu manges tellement les mêmes matières, que et ben voilà, que tu va peaufi..., repasser par des chemins, peaufiner des chemins, alors peut-être pour trouver des choses, et puis des micros choses, ou des ..., tu vois. Mais tu, tu vas euh, tu vas arriver à t'aider, comme c'est une espèce de texture, de couleur, de matière comme ça, qui va quand même tendre, euh, euh, dans, enfin dans, dans ce spectacle-là, c'était comme ça. Mais dans beaucoup de spectacles, c'était comme ça quoi, pour moi. J'ai toujours un, quand même, c'était tou..., tou..., tou..., toujours très, très difficile d'écrire de la danse pour moi. Je l'ai fait, avec Olivia Grandville, notamment. Ces petites pièces les plus écrites que j'ai fait, c'est avec Olivia quoi. Enfin les pièces av..., où, qui, qui aussi, qui me demandaient de m'approcher le plus de, des, des techniques constituées quoi. Vraiment des gens, qui a, tu vois qui “pff, pff”, pour qui la mémoire du mouvement, euh, ç'avait pas, ç'avait pas de problème, alors que pour moi, c'est quand même euh, c'est pas ma mémoire première quoi, tu vois. Répéter un mouvement, “hop”, le reprendre, “top, top, top, top”, c'est pas, c'est pas trop mon ..., c'est pas mon ...

Je continue, dans la suite ... Quand tu utilises l'improvisation comme forme de spectacle, aussi bien pour toi qu'avec d'autres chorégraphes, est-ce totalement improvisé ou pars-tu d'une construction préalable ? Qu'est-ce qui est préparé, pensé en amont ? Qu'est-ce qui est totalement improvisé ? Au niveau de la structure, des procédés de composition, des matériaux

utilisés (ce sont les éléments de langage), du sens (le propos, l'intention que tu veux communiquer, l'imaginaire).

Bah, j'ai commencé à répondre un peu à, à tout ça. C'est un peu tout ça quoi. C'est un mélange ... Alors, après tu fais des choix quoi, c'est-à-dire euh, ton ... Alors, en parlant de ce qui n'existe pas encore, par rapport à demain, mes cellules sont finies, les séquences sont fixées, l'ordre des séquences est fixé, et il y a une couleur générale au travail que je vais proposer, il y ..., que j'ai, que j'ai décl..., à, à, à partir de laquelle je vais travailler. On pourrait dire euh, – un, un terme, ça me fait marrer parce que le mot est pas du tout euh, c'est pas du tout ça – mais une couleur, oui une couleur générale. J'ai travaillé un peu autour de la fatigue, tu vois. J'ai intitulé, sous-intitulé ce travail *Fatigueness*, voilà. Donc euh, à l'intérieur de ça, il y a une, mes éléments de langage sont prédéfinis, tu vois. J'ai dé..., défini à peu près, il y a des éléments de, il y a des modules qui vont revenir, des, des, des phrases qui vont me servir de, de, de support, et aussi de, de, de, autour de, aut..., avec et autour desquels je vais travailler, quoi tu vois. Mais ça veut pas dire que je puisse trouver demain des, des façons, de les agencer, ou que ça m'emmène aussi dans des endroits euh, euh, euh, insoupçonnés. Et c'est là que je voyais le, le, le, le, le, le droit d'improviser, c'est-à-dire de, d'inventer sur le moment telle ou telle euh, expression, tu vois, physique ou euh, ou voc..., ou voc..., langagière quoi, enfin. Il est possible que demain, je dise quelque chose que j'avais pas prévu, et jamais prévu de dire, tu vois. Et mon travail sera intéressant, je pense, si c'est là, je crois que c'est la puissance des liens que je peux créer entre les choses qui fait l'intérêt du travail ou pas, tu vois, il me semble.

Entre les choses ? C'est-à-dire ?

C'est-à-dire entre, entre les cellules et puis entre les éléments des cellules, tu vois. Entre les phrases, entre les, entre les, les, le trajet préconstitué et l'éloignement, ou le, ou la proximité du, du schéma ... Comment, comment je vais être à la fois proche et loin du schéma que j'ai prédéfini ? Là est ma ma..., là est ma marge d'improvisation, et c'est la puissance de ces liens-là. Y'a, y'a, y'a l'exactitude sur le moment, enfin l'exactitude, le, oui la, la, la puissance d'expression du moment de, de, de, des liens que je fais entre les choses qui sera euh, qui constituera, je pense, euh, l'intérêt de ce travail. Parce que ça correspondra sans doute, au degré de liberté euh, que je m'autorise et, de par là, ou de, duquel, enfin auquel je, j'autorise, euh, je permets aux gens d'accéder pour, pour eux-mêmes, pour moi et pour, pour nous. Pour nous tous. C'est clair hein ?

Oui, oui. Et donc dans ce genre d'improvisation, il y a un propos au départ ? Il y a, il y a une thématique ?

Il y a pas de propos en première, première vue. Je t'ai dit, il y a une couleur, quoi, tu vois. Il faudrait que la fatigue, j'ai envie de travailler sur la fatigue, j'ai rien écrit sur ce, sur ce solo. En travaillant avec Gaëlle Bourges, euh, Gaëlle me disait, que c'est marrant parce que finalement euh, au début j'ai, j'ai voulu travailler sur la fatigue, sans trop savoir pourquoi, et puis en fait c'est vrai, la fatigue, c'est aussi euh, ça correspond, ben voilà, j'arrive au milieu de ma vie, bien tapée déjà, et euh, euh, « les temps sont durs », donc tu vois, je veux dire, t'as la fatigue, la fatigue de ... Oui, d'une, d'une certaine préfiguration de fa..., par moment la fatigue de l'existence, que tout le monde connaît quoi : la fatigue de l'existence, euh, la fatigue du métier

euh, la fatigue du climat politique, ou de l'absence euh de, tu vois de, de, de quoi, je dirais, la, la, la fatigue tu vois, de l'absence de projet collectif euh, euh, la fatigue physique, je l'ai dit, oui, bon voilà, tu vois tu joues avec tout ça, différentes choses euh. Ben tu vois, euh, voilà, c'est, c'est donc ... Et y'a, y'a cette couleur-là. Alors, est-ce qu'on peut parler d'un propos ? Ouais, sans doute, un propos euh, euh, mais pas, pas un, pas une thématique, non. Enfin, si, en même temps, peut-être que si, peut-être que ce je, ce que j'ai dit, c'est, je vais, je vais tourner autour de ça euh, pas pour l'explicitier, mais pour m'en servir, quoi tu vois. Pour, pour ex..., pour expr..., plutôt pour exprimer euh, à la fois quelque, des ét..., quelques états et, quelques correspondances entre les états.

Quand tu parles d'état, qu'est-ce que cela veut dire ?

Bah, Mmrr, Mmrr ... C'est à la fois des états de corps et des états de pensée. C'est les deux en même temps. Les deux, les deux sont forcément liés, quoi. Puis c'est ... Euh ... Je traverse, je vais traverser certains états, je vais, je vais, mmrr, j'u..., j'u..., j'utilise des, des figures euh, qui m'amuse, qui me plaisent, qui me touchent, sur lesquelles je prends appui, pour me mettre dans des états.

C'est-à-dire ? Des figures ?

Ben, par exemple euh, euh ... Je me suis appuyé pour la première séquence sur euh, euh, l'image que je, l'image que, la photo d'Isadora Duncan quand elle est dans le jardin, et qu'elle a les, les paumes ouvertes comme ça, qu'elle vient vers nous, euh, bras ouverts euh, les paumes ouvertes en, avec la tête déjà en pens..., penchée, et en souriant, en, une espèce de, de, de post..., de posture d'accueil euh. Euh, voilà, je suis parti par exemple avec ça au début, quoi tu vois. Parce que ça me plaît. Et c'est tout. J'ai pas, tu vois, j'ai pas, j'ai pas euh, j'ai pas théorisé ce travail-là, quoi tu vois. Je l'ai pas théorisé ça, c'est pas à moi de le ... Je sais pas si je serais capable ...

Est-ce qu'il y a des éléments de langage qui étaient là ? C'est du, du texte ?

Du texte, ouais.

C'est du, c'est du mouvement ?

Du texte et du, et du mouvement, parce que ça va en..., parce que je, j'ai déjà parlé, c'est un, c'est, c'est du lan..., langage, enfin c'est du, vraiment, je m'appuie sur une photo donc euh, je peux parler de, oui de, d'un élément euh, c'est-à-dire un élément, enfin voilà. C'est une posture à partir de laquelle je, je, que je vais décliner, donc euh ...

Corporellement ?

Ouais, corporellement, ouais. Et puis ça, ça va se, se, ajouter, s'ajouter ou euh, par moment ou ensemble et tout des, des, des phrases. Ouais des, des, des ...

Des phrases ?

Voilà, c'est de la syntaxe, ouais, ouais.

Mais pas des phrases corporelles ?

Non, des phrases orales, ouais.

Et donc tu mélanges, euh, le texte, la voix et le mouvement corporel ?

Ouais, ouais. Je mélange le ..., ouais. Ben, c'est-à-dire je, je mélange ... De toute façon on peut, on peut ... Tout, tout sera mélangé, enfin c'est mélangé, jusqu'à un certain degré. C'est-à-dire je ne suis pas non plus euh, euh, je suis pas dans une, dans une, une démarche de diffraction euh, corps – langage, très – comment dire ? – très euh, très technique, très virtuose quoi. Je veux dire, je, je passe de l'un à l'autre, euh, selon l'inspiration, en même temps en tenant compte de, en essayant de, bien évidemment de, de tenir compte d'une, pfff, d'une écriture musicale, de tout ça quoi. C'est-à-dire que, euh, j'aime euh, répéter les choses, j'aime que les choses se répondent, j'aime que les choses reviennent, qu'elles se construisent aussi par euh, avancée et par répétition, et par, et par retour euh ... Donc euh, ça va être ça demain aussi je pense, enfin dans le meilleur des cas. Tu vois ?

Je continue ?

Ouais, ouais.

Si tu revoies d'autres choses sur ce qu'on a dit ...

Ouais, ouais.

Quand tu dances en improvisant – cela peut être le cas de demain, mais s'il y a aussi des souvenirs d'autres spectacles – ...

Ouais.

Qu'est-ce qui est le plus important pour toi ? Le sens que tu donnes à ta danse ? La communication avec le public ? Etre à ton écoute, de ton corps, de ta voix, de tes pensées ... ? Est-ce que le plus important pour toi, c'est la construction, la structure, les procédés de composition (cela correspond à ta manière de composer), les matériaux utilisés (le texte, le mouvement corporel) ?

Bah c'est ... Alors pareil, un peu le même type de réponse, un peu, bah tout pour commencer. C'est un peu tout ça quoi, c'est-à-dire que tu peux passer d'une chose à l'autre. Euh, d'un seul coup, tu peux être euh, plus euh, en relation, en..., enfin voilà. Alors, la question du public, de toute façon le public, il est là, il est là avec toi. Donc le public, il est toujours là, et t'es pas plus, pas moins en communication avec le public, quoi. Je veux dire t'es pe..., t'es, t'es là, ce, t'es là. Donc de toutes façons, t'es en communication euh, existencialo..., euh, universelle,

quoi tu vois. Y'a pas ... Si t'es sur le plateau, t'es sur le plateau. Si t'es pas sur le plateau, t'es pas sur le plateau. Donc, il y a toujours communication, quoi. Alors, ça veut pas dire que, y'a toujours euh, euh – comment dire ? – euh, circulation, ou comment, j'allais dire communication, c'est pas ça que je voulais dire. Quand c'est intéressant, je pense, c'est quand y'a, c'est double euh, double opérati..., op..., opération du, du, du, du “je” et du “nous”. C'est-à-dire à la fois, tu es dans le “je”, et en même temps tu es dans le “nous”, c'est-à-dire le nous, nous tous : je, je, nous, je. Si tu es dans le “je”, donc tu, tu vas t'adresser aux, aux, aux autres “je”, en face de toi qui constituent le “nous”, mais toi tu fais partie du “nous” aussi, quoi. Bon, c'est cette chose ... Là c'était une discussion avec Christophe Wavelet, que j'avais à l'automne, qui était vraiment, vraiment f..., très intéressante. C'est lui qui avait, qui m'avait précisé ça quoi. Quand ça marche, est-ce que ça circule avec le “je” et le “nous”, quoi ? Et quand ça marche pas, bah c'est justement que le “nous”, tu l'as peut-être un peu oublié, que le “je” il a un petit peu disparu. Alors je privilégie euh ... Ben alors parfois, ben, la composition, parfois, par exemple si tu sais que tu vas d'une chose à une autre, que t'as décidé que ça, ça passait avant ça, et ça c'est tout à fait possible dans un spectacle d'improvisation, euh const..., enfin, où tu, tu fixes des repères, euh, ben d'un seul coup tu vas, pour citer pas les schémas, si t'es plombé ou si t'es complètement paumé, je veux dire, en tout cas t'as tes repères, donc tu vas t'appuyer sur tes repères. Et puis euh, ap... Ben c'est ce que je disais aux étudiants aussi, euh, parfois ben quand t'es paumé, euh, tu peux sortir. Ou tu peux, alors là j'ai des, des petites clés comme ça, des choses euh, que, comme t'ont enseigné tous les gens avec qui j'ai travaillé, dont on peut, que je, que je nommerai plus ou moins tout à l'heure, euh. Bah voilà, ta relation au sol. Par exemple le fait, d'un, d'un seul coup, si t'es paumé, tu penses au sol. Ah ben ça veut dire, si tu penses au sol, et ben que tu penses de là où tu es, au moment où tu es, d'un seul coup, ça, ça peut suffire à te donner euh, une clarté de, de, de, de vision et pré..., de, et de décision, quoi tu vois. Même pour sortir ou pour rester d'ailleurs. Ou pour créer quelque chose, enfin pour essayer quelque chose, pour euh, tenter euh ...

Et avant de venir sur scène, tu te dis le plus important : c'est quoi ? Qu'est-ce qui est le plus important avant de venir sur scène ?

Bah, c'est toute une série de petites choses pour te prédisposer quand même, pour te mettre en état, ou en tout cas en pré-état, ou en tout cas tu vois ... Tu, tu, tu tends vers un objectif quand même qui était, qui est à la fois de, de dégager euh, de produire euh, de produire de la pensée j'imagine, de l'imagination, ou être en résonance – si tes capacités de liberté ... – avec celles du public – tes capacités de réfléchir, de décider, de penser, de, de maîtriser, de ne pas, de, de pas maîtriser, de, d'oser, d'o..., d'oser, dé..., d'laisser exploi..., dé, d'exprimer cette expression-là de, qui, qui, qui est le, qui est le, qui est très importante, qui est le plus importante tu penses.

On continue ?

Ouais.

Au moment où tu es sur scène, que tu improvises sur scène, au moment où tu inventes ta danse, que tu la crée, à partir de quoi improvises-tu ? A quoi réagis-tu ? Contrôles-tu tout ? Est-ce que tu te laisses porter par certaines choses ? Quoi ? Es-tu conscient de ce qui se passe ?

Tiens-tu comptes de ce que tu as fait auparavant dans ta danse pour le réutiliser ? T'en souviens-tu ? Tu veux déjà répondre à ça ?

Ouais. J'ai déjà un peu répondu, mais c'est normal parce que de toutes façons, on parle des mêmes choses et on les traite, on les par différents côtés. Euh, euh ... Je disais tout à l'heure que j'aimais bien, euh, répéter les choses. C'est-à-dire que les choses, d'un seul coup "paf", tu vois, t'as, t'as fait une chose, et puis que, une demi-heure après, euh, euh, tu vas euh, réutiliser la même chose quoi. Donc tu vas construire comme si c'est une espèce de correspondance, euh. J'adore ça moi, quand ça se produit. J'essaie de pas le forcer évidemment. Donc j'imagine qu'improviser, c'est aussi t'autoriser à te souvenir ou à ne te pas te souvenir. T'autoriser dans le sens, et à, voilà, c'est une espèce de, de comme ça, de, de, de liberté de mémoire. C'est pas qu'une liberté d'a..., d'avenir, de, de création dans le futur, c'est aussi une liberté de mémoire aussi. Et euh, bah, je peux appuyer sur beaucoup de choses, quoi hein. C'est ce que je disais aussi au cours un peu ce matin. Tu peux t'appuyer sur euh, sur l'autre, tu peux t'appuyer sur le sol, tu peux t'appuyer sur l'espace, tu peux t'appuyer sur une ligne, sur une couleur, sur une texture euh, sur un son, sur une image. Et puis dans l'absolu, tu peux t'a..., tu peux, tu peux aussi t'appuyer sur rien, si rien existe. C'est-à-dire que tu peux t'autoriser à être paumé, à ne pas, à ne pas faire, à ne pas produire.

Quand tu t'appuies sur quelque chose, qu'est-ce que cela produit ?

Bah et le, ça, euh, ben ça dépend quoi. Euh ... Bah, je sais pas forcément ce que ça produit, parce que tu me disais, just..., justement la question, c'est : « Est-ce que tu maîtrises ce que tu fais et tout ? » Oui, je maîtrise pour ne pas maîtriser. Tu vois, je maîtrise, je créé quelque cho..., mais je veux dire, ce que, ce que les gens voient, c'est évidemment pas ce que je perçois. J'imagine que plus ce que je perçois et ce que je fais est précis, y compris quand c'est imprécis, c'est-à-dire laqu..., la précision de, de l'imprécision, je pourrais même aller jusque-là, ouais je pense, plus c'est clair, plus les gens euh, vont, puis, et puis, eux le, si je fais parti comme la plupart du temps de, des impro... enfin, improvisation avec des gens, avec d'autres, tu vois, je veux dire, je fais partie d'un processus collectif. Donc les gens, ils associent, vraiment ils vont associer avec des choses que moi je vois pas, que je maîtrise pas, enfin. Ça, c'est, c'est certain. Quand je m'appuie sur quelque chose, euh, bah alors par exemple, ça peut produire euh, euh, pour aider à ce quelque chose se, tu sens que quelque chose va se passer, euh, "paf", tu, tu, tu, tu, tu vas intervenir pour développer, tu vois. Tu sais pas forcément ce qui va se passer, mais tu sens euh, tu vas dire, ce que je disais, tu peux rentrer, tu peux rentrer, d'un seul coup, "paf", dans l'impro, et puis aider à ce qui se passe, mais ça peut passer par le fait de, de, de, de foutre la merde dans ce qui est en train de se passer, qui sera ta façon d'aider à ce qui se passe, tu vois. Et puis en impro, euh, enfin, tu peux être vraiment surpris. Y'a des fois, vraiment t'es sacrement surpris parce justement ça va, ça va à un endroit où tu aurais jam..., jamais imaginé vraiment. Tu te retrouves dans des, dans des moments d'expressivité complètement délirants, quoi.

Mais comment se fait-il que tu vas dans ça ? Et pourquoi ? Et en t'appuyant sur quoi ?

Bah l'inconscience que je peux avoir avec mes partenaires. Ou les structures que je me suis donné. Les structures que je me suis donné, qui, qui nourrissent ma propre folie quoi, qui nourrissent ma, ma, le, le, ma façon d'e..., et ma façon d'être et de ne pas être là à la fois, quoi.

Qui, qui, qui suis-je ? Euh, plus exactement qui sommes, qui sommes-nous ? C'est-à-dire, tu vois, même quand je suis seul, parce que je pense qu'on est plus – je le disais dans le dernier cours – je disais, je pense qu'on est, j'insistais sur le fait qu'on était multiple, qu'on était pas un. Je pensais ça, je pensais qu'on était vraiment plusieurs. C'est pour ça, quand tu vois quelqu'un danser, tu peux d'un seul coup, être amené à ..., la personne qui danse, c'est plus ..., tu ne l'a vois plus. Tu vois, tu vois dix, dix, dix autres figures, tu vois. C'est traversé par plein de ... Donc euh, donc euh, j'sais plus, euh ...

Dans le spectacle, tu l'as déjà dit, est-ce que tu tiens compte de ce que tu as fait auparavant ?

C'est ça, c'est sûr que ça va que, bien sûr, ça je l'ai déjà dit, ouais, bien sûr.

Cherches-tu, au moment où tu es dans ta danse, même si il y a une structure, à construire ta danse, la structurer ?

Je réfléchissais, parce que finalement, c'est pas la chose que je pratique quand même de moins en moins ... D'une certaine manière j'improvise de moins en moins en fait, je pourrais dire. Enfin je sais pas, je sais pas trop, enfin je sais pas trop ce que je suis en train de fabriquer. Là, j'ai parlé à propos de ce, ce que j'avais construit, et ce que je vais essayer de faire demain soir, quoi par exemple, tu vois. Donc c'est assez concret, j'su... Je considère que le travail est assez clair. Donc à la fois, donc je, je répète : mais j'ai composé quelque chose, j'ai composé une, donc tu vas dire, j'ai posé une série de séquences – que j'ai nommé ça séquences – qui se suivent, qui se répondent, dont l'ordre n'a pas été plus réfléchi que ça.

Mais l'ordre va rester ?

Mais l'ordre va rester, ouais. Ouais, ouais, l'ordre va rester. Et c'est venu comme ça vient au travail. C'est comme ça, je, les choses, c'est vrai que, bon ... Voilà c'est une, j'ai travaillé trois, voilà trois jours pour, pour ce travail, euh ..., qui va donc se présenter demain. Après je verrai, je réfléchirai en voyant, d'ailleurs je réfléchirai, je verrai, verrai bien, peut-être ce qui va, ce qui va pas, tu vois, c'est une autre étape, quoi tu vois. En tout cas, là, je présente quelque chose qui m'apparaît, qui, qui, qui a une certaine cohérence pour moi aujourd'hui, tu vois, dans l'alignement des séquences et tout. Après, d'une part, voilà, parler de ça, d'abord je ne l'ai pas fait, donc, en fait je l'ai fait qu'en studio, donc euh, j'en sais rien, on verra ça, on en parlera vendredi plutôt d'ailleurs, je pense, on pourra en reparler vendredi de ça.

Donc tu l'as déjà fait en studio ?

Ouais.

Donc là, tu vas refaire exactement pareil ou alors ... ?

Je vais refaire, je vais suivre les mêmes éléments structuraux, ouais. Je vais passer d'une séquence à l'autre, et ça, ça va pas bouger, ouais.

Par exemple, quel genre ...

Donc, ça serait bien que ça bouge, mais j'aurais jamais le courage.

Quel genre d'éléments structuraux ?

Et ben, je, je passe d'une séquence à une autre. Je passe vraiment, je fais, je, voilà, je, je ...

C'est quoi comme séquence ?

Et ben, c'est ce que je te disais tout à l'heure. Par exemple, à partir de l'image de Duncan, euh, mais je veux pas en dire trop non plus, tu vois. Mais à partir de l'image de Duncan, euh, voilà je "pof", voilà, pour la première et la deuxième séquence, euh, là j'utilise un accessoire très fort et je, je compose euh, une espèce comme ça de, de dé..., délire vocal euh, du moins je l'espère. Tu vois une petite, une petite phase comme ça de, qui sont écrites, mais dont je me permets de, de, dont je vais m'autoriser à agencer euh ... Certains éléments peuvent être changés de place sans problème. Je m'amuse avec la vanité aussi, dans ce spectacle. La mienne et celle du monde.

Tu fais venir Gaëlle ?

Ouais.

Quel est son rôle ?

Euh, en fait, elle a été à l'extérieur, et puis elle m'a aidé à, à concevoir ça, et puis aussi ce sont ces échanges. Moi j'avais le soin, j'a..., j'avais, j'avais travaillé ça, toutes les matières. Enfin, plusieurs des séquences-matières que, que, que j'utilise demain, je les avais travaillé avant. Je disais, j'ai tout ordonné quoi. Et avec elle. J'ai construit ça, j'ai dit : « Tiens, je pense faire ça comme ça, et ça. » Et pour, et puis on, on a cheminé ensemble, et elle m'a, c'était vraiment une relation dialogique, ouais, vraiment. Et puis bon après, voilà, elle était à l'extérieur. Un moment je me suis dit qu'elle allait être sur scène, qu'elle pouvait faire, exercer une certaine régie sur scène avec moi. Et puis finalement, euh, ça, ça, c'est avéré plus compliqué que ce que je pensais. Et puis finalement, j'ai ben non, finalement c'est peut-être bien que tu sois à l'extérieur, et que moi je, je, je, je, j'assume ce truc tout seul, quoi, sur le plateau, tu vois.

Dans ta démarche, tu privilégies surtout l'improvisation, euh ta liberté, ou alors c'est tellement structuré que c'est difficile d'en sortir ?

Ben ça euh, ça, tu, écoutes, tu verras. C'est toi qui me le diras vendredi, tu vois. Tu verras bien, ouais. Parce que moi, je me ..., je vois, je vois bien, il y a trois quand j'ai fait ce solo avec Nathalie, que c'est Nathalie Collantes qui était à l'extérieur, et j'improvisais, et tout, Nathalie m'a dit, elle, elle m'a dit : « En fait c'est incroyable, parce que finalement tout est écrit. Tout ce que tu fais, tout est écrit. » Tu vois ? Et en fait, je m'en étais à peine rendu compte, quoi. Donc finalement, j'avais absolument, quasiment tout écrit, quoi. Avec des micros, quand même,

improvisations à l'intérieur, tu vois, des, des, des ... Jouer avec le temps, jouer avec les mots, jouer avec le corps, jouer avec l'espace. N'empêche que tu vois ... Et même la durée, enfin on va voir demain, tu vois, je sais pas ce qui, comment ça va se passer, mais, mais j'ai une durée quasiment, enfin au niveau du temps, j'ai une durée quasiment identique à chaque fois que j'ai filé, à chaque fois que j'ai, que j'ai filé, ce que, *Fatigueness*. *Fatigueness*, c'est la première fois que je le dis comme ça, ça me fait marrer.

Tu as un certain nombre de séquences ?

Ouais.

À l'intérieur de chaque séquence – comme j'imagine que le cadre pour chaque séquence change – qu'est-ce qui change d'une séquence à l'autre ? À l'intérieur de chaque séquence, est-ce que tu te racontes des choses ?

Je raconte des choses. Je me raconte des choses, et je nous raconte des choses, du moins je l'espère.

Ça passe beaucoup par la voix ?

Ça va passer pas mal par la voix, ouais. Mais ça va aussi, euh, passer pas mal par l'espace quoi, ouais.

Par l'espace ?

Bah, c'est-à-dire je vais, je bouge, je danse quoi, ouais. De toutes façons, je danse en parlant moi hein, et je parle en dansant, ouais, dans le meilleur des cas en tous cas.

Et tu es plus focalisé sur le texte, sur la voix, sur le corps, sur quoi dans le corps ?

Alors j'ai, je le dirai pas maintenant, mais j'ai, j'ai certaines priori..., enfin j'ai certaines euh, euh ... Je prends appui sur des choses physiques qui, sur lesquelles je travaille, qui sont liées un peu à, à mon propos de traiter de la fatigue, et d'une fatigue, ou des fatigues, tu vois. Donc évidemment je prends appui sur un trai..., un peu, un peu, un petit peu un training comme ça et puis, qui vont m'aider à travailler des, des, des états, une succession d'états. Et puis au niveau des mots, ben c'est pareil, j'ai des mots, c'est écrit, mais pas forcément l'ordre, enfin pas forcément euh, mais en même temps je pense pas que je m'écarte trop de ce que j'ai fixé là dern..., ces dernières euh ... Je tends vers la composition, tu vois. Ça c'est clair, je tends vers l'écriture. Je tends vers l'écriture, parce que c'est une écriture qui serait ... Alors là après, est-ce que c'est intéressant ? J'en sais rien, mais, vous me direz mais ... Une écriture euh, si elle est pré..., si elle est pré..., pré-écrite, et si, si elle est écrite, si elle est prédéterminée, en tous cas, euh, qu'elle, qu'elle contienne une part vraiment d'indéterminé ou de non prédéterminé, en tous cas, tout le temps quoi. C'est quelque chose qui irait sur le gril tout le temps, quoi, qui soit en ... Ouais, par exemple je suis pas sûr de la fin, ce que je vais proposer demain. J'ai pas la fin vraiment, je sais pas quoi.

Et corporellement, qu'est-ce que tu mets en jeu ? Comment tu le mets en jeu ?

Qu'est-ce que tu veux dire ?

Par exemple, tu as ton texte, est-ce que tu bouges ? Bouges-tu avec ?

Ouais. Je bouge avec ou je bouge pas avec. Enfin de toutes façons ... Une fois que je suis parti, je suis toujours en mouvement quoi. Même si je suis, si je tends vers une immobilité, je suis toujours en mouvement. Donc les mots, ils sont là. Bon, ils vont prendre le dessus, ils vont pas prendre le dessus, le mouvement va prendre le dessus, le mot va arriver comme ça de, euh, écorcher le mouvement ou l'inverse, tu vois euh... Ou d'un seul coup ça va être très net que ça soit plus vers ce qu'on va nommer le théâtre, que d'un seul coup la phrase, elle sera lancée, elle sera dite, euh, d'une manière plus dramatique, on va dire, dramatique, pas dans le sens du drame, mais dans le sens de, de l'art dramatique. Elle sera plus, d'un seul coup plus, je sais pas, liée à une posture, ou liée, tu vois, ou, ou une onde, d'un seul coup les mots ils vont ... Peut-être ils vont pouvoir, ils vont sortir à un moment où tu les attends pas entre deux, deux mouvements, euh ...

Et corporellement, qu'est-ce que tu mets en jeu ? C'est ...

Ben, le maximum de choses. Un maximum de choses, un maximum de, de, de possibilité, de, de, de, de, de capacités, de, de, d'absorption et de, et de, et de – comment on dit ? – de, de, et d'expulsion, enfin de traitement de, des informations euh, que je reçois aussi de, de partout quoi, de la salle, du lieu, euh. Et le fait de rejouer euh, euh, en me donnant une petite marge de manœuvre, de rejouer quand même une structure établie quoi, une structure, quelque chose qui, auquel je tiens, enfin, je ti..., je ti..., j'y te..., j'y tenais. Je pense que j'écris, j'ai écrit ça, cette, cette succession de, d'état, enfin cette, de, de séquences plutôt, euh, parce que ça m'amusait de les rejouer, de les approfondir, ou de tourner avec, au risque de me planter d'ailleurs, tu vois. C'est, bien sûr, tu vois, ça veut dire de, de, de, de courir après, euh tu vois, comme on dit, quand on est pas dedans, tu vois. Et ça, de, de, d'essayer de creuser ça, de creuser ces images et ces espèces de petits moments de folie, folie au sens large, quoi tu vois. C'est ça qui m'intéresse. Ça qui m'intéresse pour moi, et je pense que j'emmène avec ça des choses qui peuvent intéresser des gens, quoi, qui peuvent concerner.

Quand tu vas vers la folie, qu'est-ce que tu mets en jeu ?

Folie, le mot de toutes façons, il est, le mot est débile, mais bon. Folie, c'est-à-dire, d'un seul coup tu, tu, je veux dire, des, des délires d'expressivité ou, même pas, des, des, des puissances d'expressivité que t'essaies de mettre à l'œuvre, quoi plutôt. Puissance, tu vois, d'un seul coup tu vas, tu prends quelque chose et tu l'emmènes, tu vas euh, voilà, tu joues avec, quoi, tu vois, tu ... Quand je dis folie, si je dis folie, c'est parce que je, je, je, quand je vois le mot folie, il y a quelque chose de joyeux et de clair pour moi. Donc voilà, et pas uniquement le truc sombre, tragique, qui se termine absolument, tu vois. Non, ça serait plutôt, tu vois, genre euh ..., une façon de danser l'existence j'imagine. Ça serait génial si tout le monde dansait. Encore que ...

Quand tu improvises dans tes ..., dans le cadre de tes structures, est-ce que tu utilises des procédés de composition qui seraient établis au préalable ? Qui viendraient au fur et à mesure ?

Bah, je veux dire, j'ai, j'ai déjà répondu ça. J'ai déjà répondu. Puis bon après, ce qui vient au fur et à mesure, euh, tu t'appuies sur ton expérience aussi, c'est-à-dire ta traversée, ta traversée pour, pour le meilleur et pour le pire d'ailleurs, ta traversée des tas de moments d'improvisation. Bon "hop", tu vas retrouver telle chose sur laquelle tu vas t'appuyer, euh, t'as ..., "hop", il y a le silence, "hop" tu vas t'arrêter, tu sais tu, t'as, t'as, t'as appris que tu pouvais sortir, tu as appris que tu pouvais la fermer, t'as appris que tu pouvais – comment dire ? – pousser, au contraire ... Il y'a des outils quoi, des outils de, de ... T'utilises des outils, quoi, des outils de, qui sont liés, ben ouais, ta présence au temps, à l'espace, euh ... Ben t'as ouais, oui, des outils, euh, des codes, des co..., des co..., voilà comment, ta culture, la culture dans, dont on fait partie. Tu vas utiliser des choses que tout le monde connaît. Est-ce que tu vas utiliser des choses que personne connaît ? Tu vas créer des choses que personne n'a jamais vues. Toi-même, tu vas être surpris par, tout ce qui est en train de fabriquer, ou par ...

Je te pose une dernière question ?

Ouais.

Dans ton parcours d'artiste, quelles sont les personnes, les chorégraphes, les artistes qui ont pu te marquer d'une manière ou d'une autre ? Dans quelle mesure t'ont-ils marqués ? Aujourd'hui, de qui te sens-tu proche artistiquement (chorégraphes, danseurs, musiciens, plasticiens ...) ? Pourquoi ?

Ouais, ceux qui m'ont marqué, un certain nombre ... Les gens qui m'ont marqué, c'est les gens ... En général, quand je travaille j'essaie de citer toujours les, mes sources, c'est-à-dire les gens euh ... Voilà, on fait ça, ce que j'ai dit ce matin, autrement dit voilà, ça voilà je, je l'ai fait avec Julyen Hamilton, ça je l'ai fait avec Lisa Nelson, ça c'est un truc de Steve Paxton, euh, voilà, pour les citer eux. J'ai cité Forti aussi, je crois, une fois. Voilà, sans forcément appuyer ou faire un générique d'une heure dessus, tu vois, parce que c'est pas forcément le lieu ou le propos, mais en tous cas, tu vois nommer les gens, quoi. J'ai toujours fait ça. Euh, j'ai toujours trouvé que c'était vachement important. Et puis, pour, pour les, pour tout le monde, quoi, et puis, puis même pour moi aussi, d'un seul coup ça me, ça me permet même, me permettre de me remémorer les choses quoi, tu vois aussi. Ça peut, ça sert, tu vois. Bon voilà je, il y a tous les gens avec qui j'ai travaillé, euh, et tous les gens avec qui j'ai pas travaillé, que j'aime beaucoup, avec qui je travaillerais volontiers, tu vois. Euh, alors il y a des gens ... Tout ce que j'ai fait euh, a présenté un intérêt. Je vais dire ici une chose idiote, un peu ce que je dis, tout ce que j'ai fait a présenté un intérêt quoi, c'est évident, même quand ça s'est mal passé. Mais ça, j'invente rien. Encore que ... C'est pas forcément évident pour tout le monde, mais tout s'est finalement, tout, tout est ... Je veux dire, même quand ça se passe mal, je veux dire, de toutes façons les choses elles se font au minimum à deux quand t'es avec un chorégraphe, ou quelqu'un qui t'invite à bosser. Donc voilà, je veux dire, après, je veux dire, c'est à la fois dans le travail, à la fois relationnellement, euh, bon t'avances quoi. Tu, tu, tu, t'apprends à cerner un peu euh, les choses. Bon je sais pas si tu veux que je fasse la liste des gens avec qui j'ai travaillé, qui sont de toutes façons ...

Les gens qui t'ont le plus marqués, ou qui sont liés à ton travail.

Alors le plus, le moins ... Alors, si tu veux, je peux parler des gens avec qui j'ai pas travaillé. Par exemple, des gens avec qui j'ai pas travaillé, qu'ont été extr..., qui sont extrêmement importants, qui l'ont été à un moment. Alors évidemment, moi je suis arrivé en plein milieu des années 90, donc des gens comme, euh, et euh, Lamina Echritzer a été un endroit, est vachement important pour moi. Evidemment, j'y étais, j'en ai fait, j'ai fait plein de choses là-bas et, et j'ai vu défiler des gens, défiler des gens quoi, qui ont été importants. Bah évidemment, voilà euh ... Je vais citer Jérôme Bel, le premier. Et oui, je l'ai mis en premier, et, et, et, et ... Non, je l'ai mis en premier parce que ça été vachement important Jérôme Bel, c'est clair, vraiment. Euh, et puis voilà, et puis Buffard, et Leroy, et puis euh, et puis évidemment Boris Charmatz, avec qui j'ai pas, j'ai jamais travaillé, enfin j'ai un tout petit peu participé à un de ses trucs, j'ai pas travaillé. Euh, mais euh ... Euh ben, toutes ces, tu vois tous, tous ces gens, Xavier Leroy, je l'ai nommé, oui, euh ... Des gens, bah Le..., Leroy, Buffard, je les avais rencontrés avec le Quatuor Knust. On a dansé ensemble dans le *CP-AD*, comme ça, quand on était en groupe. J'ai rencontré plein de gens avec le *CP-AD*, c'était génial. Le Quatuor Knust, ça a été super. Le Quatuor Knust, ça a été super important. Et avant même que je décide de, de, enfin que je décide, ou que ça se décide que je, que je fasse, tu vois plus de danse, ou que je me mette à travailler avec des chorégraphes, et tout, puisque je connais euh, un des membres du Quatuor, Christophe Wavelet. Je le connais depuis euh, depuis euh, déjà un, un long moment. Et c'est Christophe qui m'a emmené, qui m'a d'ailleurs sensibilisé aussi ... Christophe Wavelet, c'est une figure aussi très importante pour moi. Il m'a sensibilisé aussi beaucoup, au début, début des, des années 90, et ... Et puis, j'ai suivi l'aventure du Quatuor Knust dès le début, enfin dès le, dès leur début. Et je, ça m'a intéressé ce travail de mémoire, de, de, de, de, de, de travail sur le répertoire, des choses que, dont j'ignorais complètement, et tout, ça m'a vachement intéressé. Jusqu'à cette œuvre géniale qu'ils ont fait autour du *Faune*, qui est pour moi, pour moi une des choses les plus fortes que j'ai vu euh, ces dernières années, le spectacle du *Faune*, "*d'un Faune...*" (*éclats*), ça s'appelait. Et puis c'est vraiment un travail génial quoi, auquel a participé Loïc Touzé d'ailleurs. Euh ... Bon là, je parle de Loïc puisqu'il est là, d'ailleurs. Euh, donc le plateau a été vachement important. Le plateau a été, à ce titre-là, à titre un peu privé, puis "hop", privé, puis après euh, quand d'autres membres du Quatuor euh, ont proposé, m'ont invité à rejoindre le projet du *CP-AD*, il y a, il y a dix ans exactement. Euh, ben j'étais super content, j'étais vachement content. Et au même moment, voilà, c'était, c'était vraiment le, tu vois, l'éventail qui s'ouvrait. Je découvrais tout le monde, je connaissais personne, j'arrivais d'ailleurs. Enfin je connaissais pas, c'est vrai, je connaissais peu de gens. C'était merveilleux, quoi c'était super. C'était super bien, vraiment. Et euh, bon à partir de là, j'étais fasciné par plein de choses à la fois quoi, tu vois. Il a fallu du temps pour faire, un peu le tri, et puis voir un peu, finalement les choses qui me ... Et euh, tout ça pour dire, aujourd'hui, bah, je sais pas si je suis près d'un tel, un tel, ou si je continue à être intéressé par la démarche de plusieurs en tous cas, tu vois. Je continue à m'intéresser à ce que fait Leroy, je continue à m'intéresser à ce que fait Buffard, Charmatz, Jérôme Bel, puis, puis, puis, Collantes, euh, euh, Proust, bon je travaille avec elle, euh, euh ... Alors les improvisateurs, alors Hamilton, Nelson, Paxton, Forti, comme c'est, tout le monde habite ailleurs, vraiment loin, ils viennent de temps en temps, évidemment, et c'est tu..., tu..., c'est un peu des réseaux. Donc les gens, tu, t'es, t'es plus proche, plus proche, plus loin, donc là, je suis plus loin d'eux tous, tu vois. Donc euh, mais ça peut se rapprocher, "hop", tu, tu vois ça peut ... Bon ben voilà, je, je m'intéresse au travail de Vera depuis euh, depuis euh, déjà un moment, bon ben je vais trav..., je vais bosser avec elle, donc je suis vachement content, alors je peux dire que je vais y être. Là, j'ai

l'impression que c'est quelqu'un avec qui je peux aiguïser certaines choses, quoi tu vois. En tout cas, c'est mon intention, c'est le désir que j'ai en ... Voilà, mais j'oublie des gens là, j'oublie un peu, je suis un peu fatigué. Y'a pas que ... Et puis tous les copains que je suis, qui sont, ouais, com..., comme moi, ont pignon sur rue mais ... Les interprètes que je connais, ouais voilà, bon tu vois ... Y'a des trajets d'interprète qui m'intéressent autant que des trajets de chorégraphe, même plus d'ailleurs. Même plus.

Tu as des exemples ?

Ben euh, ben je pense, je pensais à des gens plus, plus jeunes que moi tu vois. Ce qu'ils font, d'aller voir ce que font les, ce que font les copains, c'est vachement important quoi. Ben les ... Ben oui, oui, pour moi en tout cas, moi ça me plaît. Et puis euh, oui, y'a des gens, bah le trajet de bah, de, de Claudia Triozzi, pour moi, ça a été super important aussi. Comment j'ai pu l'oublier Claudia ? Bon voilà, je l'ai pas oubliée. Ça a été vachement important. Et puis euh, des interprètes, ben comme Chiara Girolomini, comme Pascale Paoli, euh voilà des gens euh, que moi je trouve qui sont en tout cas, qui sont toujours au centre de, de, de choses vachement intéressantes quoi. Ça va là de ..., tu vois. Et puis après, alors c'est vrai je ... J'ai plus ou moins circonscrit quand même un réseau euh, voilà un réseau, voilà qui est en place, on va dire qui est en place, enfin en tout cas qui est là depuis un moment quoi.

On arrête ?

D'accord.

Tu veux dire d'autres choses ?

Non. Je peux, je, c'était juste pour parler de, un peu là, juste pour finir, voilà. Je m'en vais bosser au Portugal, je suis, je suis content, et aussi parce que j'ai l'impression que ça va me donner peut-être aut..., faire connaître d'autres gens, et puis on va, on va un peu voyager avec cette pièce, du moins je l'espère, et voilà je ... Partir, peut-être et voir un peu comme ça résonne ailleurs. Tu vois, il y a un tas de gens que je ne connais pas, euh, il y a des gens que j'ai vu il y a longtemps, j'ai vu qu'une fois, je sais pas, quoi tu vois.

Comment tu as rencontré Vera ?

Vera, bah Vera, on s'est rencontré euh, euh ... Lisa Nelson nous avait invité euh, euh, à danser, il y a trois ans à Beau..., à Beaubourg, une structure euh, une structure de Lisa avec euh ... Voilà on s'est rencontré là, performer ensemble. Donc euh, voilà quoi, voir un peu, voilà.

Merci

Entretien avec Pascal Quéneau le 12 mai 2006

On va regarder la vidéo. On peut l'arrêter de temps en temps si on a besoin de parler à ce moment-là. Si tu peux m'expliquer la construction de ta pièce : ce qui était préparé en amont, ce qui est improvisé sur le moment. Ensuite, par rapport au travail sur le texte, par rapport au travail sur le corps, qu'est-ce qui était déjà préparé ? Qu'est-ce qui est improvisé ? Comment c'est improvisé ? Pourquoi c'est improvisé ? On essaye ?

Ouais. Oui, alors, je le disais, ce que je disais déjà hier quand on, quand on s'est interviewé..., quand tu m'a interviewé avant-hier, c'est que, euh, voilà, j'ai divisé ce, ce solo, il est composé de six séquences, voilà, hein. Six séquences qui sont euh, donc euh, euh, dont j'ai choisi la succession. Les choses se succèdent les unes aux autres. Euh ... C'est un premier travail, dont j'ai pas ..., j'ai fait ça un peu intuitivement, quoi, j'ai l'impression que c'est, l'ordre que j'ai choisi me semblait être un ordre, euh, subjectif, mais euh, j'avais l'impression que les choses se répondaient dans cet ordre-là. Alors j'ai pas analysé plus que ça quoi. Ça serait dans le travail maintenant, de reprendre ... Si je continue ce travail, tu vois, c'est de voir : voilà là, là, qu'est-ce qu'il se passe ? Bon, voilà, et puis, puis, puis d'essayer de décrypter, d'analyser, de comprendre aussi le sens que ça dégage. Donc euh, et de voir si ça me convient, si c'est clair, si ça l'est pas. Y'a, voilà il y a des choses claires, des choses qui ne le sont pas évidemment. Donc, mais voilà, c'est, c'est construit comme ça : six séquences, et à, et à, à l'intérieur desquelles, et là je vais commenter quand on va voir en même temps. Il y a des choses de prévues, et puis des choses qui sont altérées par l'im..., par, par l'improvisation, on va dire, en gros, altérées. Je pense euh, qu'il y a une chose euh, euh, quand même récurrente, c'est euh, euh ... En fait, j'improvise où, euh, à partir d'ét..., d'états aussi dedans. J'avais intitulé ce travail *Fatigueness*, euh – un espèce de jeu de mots comme ça – euh, qu'on pourrait traduire par, c'est un peu, état de fatigue, euh, ontologique, on va dire. Donc euh, euh, c'est vrai que j'emmène cette idée de fatigue tout le long du travail quoi. Euh, et je vais improviser – c'est-à-dire selon le moment, le temps, en relation avec le public mais aussi, et, et la salle – des variations d'états, quoi. C'est là que mon improvisation, elle se situe, quoi : des variations de, de, d'états, d'états de corps et d'états de pensée quoi, qui se répondent dans le meilleur des cas parfaitement, plus ou moins. Sinon quoi, tu vois, voilà, une espèce de variati..., de variations d'états, ça me plaît bien ce matin ça.

Est-ce que tu peux décrire tes six séquences ?

Ouais. Euh, ben. La première, elle est inspirée de Isadora Duncan, d'une photo d'Isadora Duncan, euh, qui avance vers nous les mains ouvertes, les paumes euh, les paumes ouvertes. C'est une photo de, bah, du début du siècle, euh, du XXe siècle. Voilà, et euh, euh, j'ai combiné ça avec onze mètres de tulle noir, euh, et emmené une idée comme ça euh, j'ai fait dérivé ça vers, voilà l'idée de, de ... Après chacun fait sa sauce, mais, euh, par exemple il y en a une qui vient de sortir de la salle, elle, elle, elle a pas du tout vu Duncan, elle a vu Kazuo Ohno, tu vois, immédiatement. Euh, voilà, tu vois, la, la diva qui vient saluer ou qui vient, voilà, je, bon, ça c'est, c'est assez clair et je fais une espèce de variation comme ça de, de répétition, de ritournelle comme dirait Deleuze d'ailleurs, tu vois, tu vois tu ... : je pars, fond de plateau, je monte, ah, salut, bah, je remonte. Voilà une séquence que j'ai développée hier soir, que j'aurai pu, je pense plus développer d'ailleurs, euh, dans laquelle j'emmène et je, je, je, cette idée de, de, de plaisir et de fatigue à la fois, quoi. Donc cette séquence, elle est constituée en fait, elle est physi..., euh, – comment dire ? – au niveau euh, danse, euh, c'est donc une succ..., une succession d'allers et retours euh – comment dire ? – lointain euh, euh, bord plateau. Et puis, des variations sur euh les

saluts, euh, les accélérations, les décélérations, et j'embarque donc ce morceau, ce très long morceau de tulle, et je glisse quatre phrases à partir desquelles, que j'agence comme je le sens : « moment », « je suis fatigué », « je suis vieille », « c'est trop tard », « n'attendez rien de moi ». C'est les quatre phrases qu'on va retrouver un petit peu tout le long de l'improvisation.

C'est des phrases que tu avais prévu de ...

Ouais, c'est des phrases qui sont prévues ça, voilà, c'est les quatre, les quatre petits pôles. Voilà pour la première séquence. Après, euh, donc, je termine cette séquence et je viens rejoindre cette vanité que j'ai créée euh, enfin très succincte, hein. Cette table donc noire, euh, recouverte d'un tissu noir, sur laquelle est posé un crâne, un vrai crâne hein, un mégaphone, et les ustensiles, ben les accessoires qui vont me servir après, donc le crâne, le mégaphone, la baguette magique, la paire de Ray Ban euh couverte de paillettes, le livre de Didi-Huberman *Le danseur des solitudes*, et c'est tout, voilà. Et là après, je vais ..., la deuxième séquence, c'est euh, la constitution d'une image euh, évidemment ap..., il y a quelques références, prendre un crâne dans la main et, et, et euh, et, et parler, bon évidemment, moi je pense tout de suite à Hamlet quoi, qui est une référence, une référence, une référence vraiment théâtrale quoi. Hamlet, une des principales figures quasi ..., pour beaucoup de gens, avec le crâne, être, quand il est avec, quand il est dans le cimetière avec le crâne du bouffon Yorick, et qui le, qu'il décline donc une variation sur la vie et la mort. Voilà, là ce qui est prévu, c'est ma position grosso modo, c'est ..., et après aussi le texte donc euh, euh, tout cet enchaînement de superlatifs : "le plus", "le plus beau", "le plus important", "le seul", "l'unique", toute cette euh, enchaînement de, de superlatifs euh, "de Rennes", "de Bretagne", "du Monde", "de tous les temps", "du siècle", tout ça, et de choses que j'avais envie d'emmener euh, euh, d'emmener dans une société où c'est tellement hiérarchisé, tellement pyramidalisé. Nous, on ne fête et on ne célèbre et on tient au pinacle que l'excellence, comme si il y avait les gens qui étaient vraiment meilleurs que d'autres. Or c'est vrai qu'il y a des gens qui sont plus forts dans leur domaine bien sûr, mais il y a toujours une volonté de, d'extraire et de ..., c'est, c'est assez suspect pour moi toujours, quoi, "le plus", "le meilleur", tout ça. Enfin voilà tout ça, j'avais envie d'un peu de, de, d'apporter de la dérision par rapport à ça parce que ça ... Voilà je trouve que c'est euh, un peu obscène en fait. Euh, et puis après, c'est déclinaisons, dé..., déclinaisons d'adjectifs en "able", euh, "incontournable", "indubitable", "indiscutable", toute cette liste de treize adjectifs que je ne ..., d'ailleurs que je ne dis pas. Là c'est pareil j'improvise, c'est-à-dire que je ne, c'est une liste que je n'ai pas vraiment apprise complètement, donc ça circule un peu au feeling, je ..., aussi des, des, des adjectifs euh – comment ? – très, très déterminés comme ça, qui sont en relation avec l'idée, dont le crâne, la mort. Voilà, il y a, c'est, c'est le sous-texte, c'est un peu ça quoi, tu vois. Et je finis par cette petite chose sur Dieu, euh : "my God !", "which God ?", "oh mon Dieu !", "quel Dieu". Voilà, c'est un truc que j'ai trouvé, que, qui m'a plu, et voilà, je le dis trois fois, ça c'est aussi pré-pensé, je le dis pas quatre fois, cinq fois, c'était trois fois, voilà tu vois j'ai ... Et l'ordre c'était ça, c'était les superlatifs, les adjectifs et euh l'expression autour de Dieu, euh, prévu. Mais je décline ça un peu au feeling, quoi tu vois. Quand même c'est assez écrit, hein tu vois. Mais je peux m'autoriser de jouer avec le temps. C'est là que j'improvise, c'est-à-dire comment je perçois la chose. Pendant longtemps et comment, et en même temps, bon l'improvisation, elle est évidemment relative. Elle est circonscrite dans un temps qui est grosso modo le même depuis que j'ai commencé à filer ce travail, c'est-à-dire vingt-cinq minutes, donc ça tourne autour de cette durée-là. Donc, on n'est pas dans un schéma d'improvisation totale, c'est-à-dire genre je pars et ça peut durer cinq

minutes ou trois heures, quoi évidemment, hein. On est quand même dans une, dans un contexte, j'ai fais ça par rapport au, ce que j'imaginai du contexte, c'est-à-dire aux présentations de travaux, les élèves, on invite euh, ben – comment dire ? – des, des artistes professionnels, comme ça, dont, dont c'est le métier. Et bon voilà, je, je fais une forme, spec..., spectaculaire quoi. Je fais une forme euh, spectaculaire et circonscrite quoi. On avait déjà parlé de la durée en amont, donc je savais, je parlais pas pour trois heures quoi, tu vois. Donc euh, je dilate les choses de l'intérieur, et grosso modo ma structure, elle est faite, quoi, hein. Ce qui s'est sans doute vu hier soir quand même, tu vois. Euh, après cette séquence avec ce crâne dans la main et ce tulle remonté jusque sur mon torse et tout, enfin cette espèce de chose comme ça où j'essaie de combiner une, une image, assez imparfaite, hein mais bon, voilà c'est un premier jet. Euh, bah, après, je vais euh, euh, me, me déplacer dans l'espace, et travailler, travailler sur la, sur, sur euh ..., continuer à travailler sur la fatigue. Je vais utiliser ce que j'ai, je vais donc piquer euh, à Lisa Nelson, avec qui j'ai pas mal travaillé euh, tout son score, euh, euh à partir de ce qu'elle nommait des "calls", c'est-à-dire des appels euh ... Et je vais utiliser essentiellement euh, donc je vais danser et euh prendre appui sur cinq ou six "calls" euh, des appels quoi en français. Nous, on dit des "calls", C, A, deux L, E, S, deu..., deux L, S, to call, appeler, quoi tu vois, "calls", qui sont euh ... Et là c'est en anglais, donc "open", "close", "pause", "repeat", "reverse", et j'avais mis en réserve "restart", que j'ai utilisé hier soir, je, je me souviens plus, tu vois d'ailleurs, je sais plus. Donc "open", "close", c'est tu danses les yeux ouverts, tu danses les yeux fermés. "Pause", tu pauses, euh là, là où tu es, la durée de la pause, elle est libre. Tu peux poser un, un quart de seconde, tu peux pauser pendant dix minutes, tu vois dans l'absolu. Euh, "repeat", et bien d'un seul coup, tu, tu, tu sélectionnes immédiatement une séquence de mouvements que tu as fait, et tu la répètes. Et "reverse", c'est-à-dire que, et bien, et bien c'est pour donner un peu, euh, c'est, c'est, voilà, tu, tu, tu, tu es en train de danser, et "reverse", c'est-à-dire, ben tu vas remonter dans ton mouvement aussi loin que tu vas le désirer ou que tu vas le pouvoir, quoi. Tu vas remonter euh, donc c'est assez passionnant, euh, et c'est, je pense que c'est intéressant parce que ça aussi permet de, de, pour toi travailler, d'aiguiser la conscience de ce que tu es en train de faire, ce qui est hyper important pour l'improvisation, pour euh, com..., composer instantanément, et puis peut-être élargir le sens quoi, le, donner ... Et puis ce que disait Lisa, c'est-à-dire de, de, pour, pour, elle disait toujours que ça va trop vite sur le plateau, qu'elle aurait toujours eu envie de voir plus. Donc c'est vrai qu'avec ces "calls", ça permet aussi aux gens de suivre un peu euh, euh – enfin du moins j'espère que c'est ce qui s'est passé hier soir – c'est-à-dire de, de, de, bah, de voir, de, de, de, de prendre conscience du mouvement, euh du temps, euh, d'éclaircir un peu les choses, de, de, de ... Et puis alors, bon moi ce que j'ai fait, euh, c'était plutôt rigolo pour moi, en tout cas, c'était que, et ben c'est moi-même qui me les donne les "calls", c'est-à-dire c'est pas quelqu'un de, c'est pas quelqu'un de l'extérieur finalement, ça aussi c'est possible. Tu vois que quelqu'un t'arrête, que quelqu'un donc euh, use de pouvoir sur toi pour euh, te saisir, là où il le sent et ... Alors là, je fais un peu les deux, je combine les rôles, mais c'est vachement, vachement intéressant à faire quoi. Et puis, je me, je travaille sur le squelette à ce moment-là, c'est-à-dire le, les os. Mon échauffement, il a été basé là-dessus. Il a été basé essentiellement sur les os, euh, la conscience des os, et le poids des os, c'est-à-dire que c'est un travail un peu euh ... Le travail de danse que je fais à ce moment-là, c'est un travail où j'essaie de, d'oublier les muscles, de pas du tout, du tout euh, danser en, en muscle, mais danser en os, voilà. Euh, et donc je décline cette petite variation, euh, jusqu'à un certain point. Et les deux "calls" de départ et de fin, j'ai oublié de dire ça, c'est-à-dire que, à un moment, quand je pose le crâne sur la table, je dis « Go ! », donc ça va être mon départ, et à la fin je dis « End ! », fin, voilà. Et après je passe à la séquence suivante

qui est, qui consiste euh, à revenir à la table et défaire, continuer à défaire la vanité, ou à la profaner plutôt, on va dire, et saisir le mégaphone, et puis euh, arriver bord plateau et là, jouer euh, tout en ayant la, vraiment, la ferme intention de, de faire parvenir le texte au milieu, le texte de Jacques Rancière, qui est un extrait d'interview, donc dans *Libération*, d'il y a à peu près un mois, au moment de la crise du C.P.E.. Rancière était interviewé, et c'est la dernière question qu'on lui pose et la dernière réponse qu'il donne. Et je trouvais ça euh, très f..., très fort, très important, euh, je, je suis très sensible à, à la pensée de, de ce monsieur, je dois dire. Donc euh, j'avais envie d'introduire directement une parole politique dans le spectacle.

Tu avais appris son texte ?

Ouais, je l'avais appris, ouais, voilà. Donc le texte est prévu, la posture, elle est choisie, bord plateau, c'est ce que j'avais envie. Je joue avec le mégaphone, et je me prends appui sur des répétitions, évidemment comme d'habitude, sur les répétitions précédentes. Je fais grosso mod..., je suis le texte, tu vois, et je répète la dernière phrase et introduis « Je suis fatigué, c'est trop tard. N'attendez rien de moi. », à la fin, tu vois. Je, je, je, je décl..., je, je joue avec le texte euh, un tout peu au début, parce que je, je, je, j'ironise un peu sur la question. Et est-ce, la question était euh : « La situation est-elle vouée à se dégrader ? ». Donc là c'est, c'est une question que je répète aussi, tu vois. Et à partir d'un moment, je dis vraiment le texte, quoi je me, j'ai vraiment un, vraiment là, j'ai très, très envie que ce texte soit clair et clairement lu, clairement entendu quoi, plus clairement adressé quoi, voilà. Mais après je vais quitter ce mégaphone pour le plateau et je vais me renverser. Je vais me renverser les quatre pattes en l'air, enfin oui les bras et les pattes, la, la ...

C'est la dernière séquence ?

Et je sor..., je, je pars dans un autre séquence quoi. Je vais faire une espèce de remontée de plateau en roulades arrière comme ça, jusqu'au fond plateau. Ça c'est prévu. Là c'est pareil, à l'intérieur de ça, j'improvise, c'est-à-dire je roule plus ou moins, je, je, je, je, je suis en extension ou, ou en détente, je colore les mots que je vais employer à ce moment-là, qui est une liste de mots aussi, un petit dial..., un petit monologue que j'ai pré-écrit aussi grosso modo, qui n'a pas, qui n'a pas changé, où je, je, j'ironise sur le fait que je, je parle anglais et j'ex..., j'explique un peu pourquoi je parle anglais, enfin très vite, et après je délire un peu sur des mots anglais. Je combine l'anglais et le français, je fabrique des mots comme, à la fin : « c'est trop tard-ness », ou « n'attendez rien, rien de moi-ness ».

Les mots sont inventés dans le moment ?

Là ouais, ouais. Là, non c'est des mots que j'ai déjà inventé en répète quoi, qui sont repris, tu vois. J'ai grosso mod..., j'ai rien introduit de nouveau hier soir. Mais c'est possible que j'introduise un mot qui me vienne comme ça, tu vois. Je me laisse cette liberté-là, quoi. Liberté, bon ben que j'ai ressenti hier soir, mais modérément aussi. C'était la première fois, euh, j'avais un peu le trac et tout, bon je me suis évidemment, comme on fait aussi dans ces cas-là, tu prends appui sur euh, la structure, et puis après ben, selon le degré de puissance dans lequel tu es, euh, tu peux t'en écarter pour y revenir ou pas. Bon j'étais assez près de la structure hier soir quoi. J'ai pas non plus euh, euh, comme je dirais trivialement, j'aurais, j'aurais évidemment bien aimé

délirer plus quoi, tu vois, encore plus quoi. Mais, bon je fais ça aussi, évidemment en relation avec euh, ce que je ressens, euh de l'auditoire quoi, tu vois. C'est-à-dire euh, comment tu peux ressentir sur scène où sont les gens, euh, comment ils reçoivent, si ce sont des gens, tu, tu sens bien si il y a des gens, ce que j'ai senti, c'est que le public hier soir, bah ils voyaient un peu un ovni quoi, c'est-à-dire que ... C'est vrai que de toute façon le public, il ne savait pas ce qu'il allait voir, donc euh ... Et j'avais, dans le programme, écrit aucun, aucun texte, donc euh, je donnais à la, aucune clé, et je m'inscrivais d'ailleurs pour ça, dans la lignée des trois jours, c'est-à-dire que, on voit le travail des élèves, mais il y a aucun texte avec le, quasiment aucun texte avec les travaux, c'est-à-dire que il y a pas de clé donné aux gens en, en amont, tu vois, pas plus que ce qu'ils sont, qu'est-ce qu'ils seraient euh, présumés savoir du travail et de, et de, et de la direction du travail avant. Tu vois ce que je veux dire ? Donc voilà, je me fais, j'ai suivi, j'ai pas fait d'effort en particulier pour écrire un texte et tout. C'est vrai que ... Mais je trouvais que c'était aussi juste comme ça, euh. J'avais pas non plus de toute façon envie d'expliquer quoi que ce soit. Mais je pense que c'est important euh, quand même la prochaine fois, tu vois, de, peut-être quand même de donner quelques, quelques lignes de, de, de conduite euh, euh ... Alors j'ai bien vu, voilà, quoi, je, je verrais bien, y'avait déjà..., y'avait un problème, l'impression que les ge..., bon, c'était un public très, très mélangé, c'est tout à fait normal, des étudiants, il y avait des, des membres de la famille, y'a des mômes, y'a les copains, y'a des gens qui dansent, ou qui ne dansent pas, ben voilà : public très hétéroclite. Donc j'ai, je tiens compte de ça, quoi aussi je pense. Je, c'est évident que je tiens compte de ça, forcément, quoi tu vois. Enfin pour moi j'ai, j'ai, j'ai, je, je, je sens que je fais aussi avec ça. Hier soir c'était un public qui euh, bah super chaud, c'est pas une critique, une constatation, pas tu vois pas super chaud, mais, mais finalement au fur et à mesure du travail relativement attentif euh, et, et même très, très attentif à la fin euh, à la lecture du dernier texte euh, j'ai trouvé, c'était très agréable quoi tu vois, voilà. Et moi, voilà j'ai fait ce que j'avais à faire aussi. J'ai tenu ma ligne, tu vois j'ai ..., voilà quoi. Donc je fais cette remontée, euh, en roulades arrière jusqu'au fond, jusqu'à fond, fond de scène quoi, hein. Je suis compl..., à ce moment-là je suis vraiment à jardin, hein. Ça c'est prévu aussi, tu vois, là-bas comme c'était à jardin, je remonte, et après je reviens à la table, et là je vais entamer la dernière séquence qui est euh, c'est qu'est la séquence techno, on va dire, c'est-à-dire euh, je sais pas, je bah, je m'inspire du, du, du, du ... C'est, c'est une autre figure quoi, c'est une, un autre étage, presque du clumping quoi, c'est-à-dire euh, euh, les mecs dans les boîtes torse nu, euh, bon, sont dans les grandes, dans les grandes boîtes euh, dans les grands lieux de la nuit, euh, à Paris ou à Londres ou à Berlin, dans les milieux euh, euh, mélangés, hétéros, homos, enfin voilà, dans, dans, les meilleures soirées étant toujours les meil..., les soirées où les gens sont mélangés, pour moi en tous cas. Voilà, il y a tout un espèce de culte du corps, comme ça, de culte du torse chez, chez les hommes euh, euh dans cette, depuis, enfin depuis longtemps, mais ça c'est accentué et dans, dans les vingt dernières années. Donc y'a cette espèce de, de, de, de, de comportement tribal qui consiste, dans certaines boîtes à donc se dénuder, enfin de, de, le torse quoi, donc, et de, de danser comme ça. Donc plus t'as le torse, euh, tu vois euh, culturisé euh, avec tous, tous les mecs, c'est, c'est extraordinaire, je, les mecs se ressemblent de plus en plus. Ils se clonissent, euh, ils sont tous, tu vois très, très bien les corps de salle de gym. Tu vois très, très bien ces, ces, ces ..., c'est très intéressant de voir ces, ces, c'est en même assez consternant finalement de voir que t'as envie re..., de ressembler au même. Donc les corps, tu vois très, très bien ... Tu peux, je pourrais même sur, je rigolais ça, je rigolais y'a deux trois ans, je pense même que je pour..., on pourrait arriver à, à dire en regardant le torse de quelqu'un : « Tiens celui-là, il va dans tel club de gym, et celui-là, dans, dans tel autre. » Je suis certain que tu pourrais arriver à faire ça, absolument. Enfin

normalement, puisque les machines travaillent, tu vois, les machines, elles te sculptent un corps, alors euh ... Voilà donc je, je, j'emmène ça quoi, j'emmène ça. Moi j'ai pratiqué un peu ça, alors que j'ai pas du tout euh, un corps euh, façonné euh, j'ai un corps, alors je pense assez atypique euh, plutôt bizarrement construit euh. Voilà j'em..., j'emmène ça. Ça m'a beaucoup plu, ça m'a beaucoup amusé de, de, de, voilà. Et donc je, je, j'enfile cette paire de Ray Ban, couverte de paillettes comme des yeux de mouche. Je saisis cette baguette magique dérisoire, euh, qui est une baguette magique qu'on trouve à cinq balles pour les enfants, couverte de paillettes aussi, avec une traîne, étoile avec une traîne quoi. Du coup avec une étoile au bout de la baguette, avec une traîne. Et puis, je reviens euh, centre plateau, jardin centre plateau, on va dire. Et puis là euh, je me saisis euh, je reprends un pouvoir démiurgique euh, du théâtre, c'est-à-dire je fais, je fais un grand signe de, de bras pour faire monter la lumière, et après je fais un signe des, un signe de baguettes pour déclencher euh, le morceau euh, de techno minimal euh, de Christian Morgenstern, qui est un musi..., je trouve une musique géniale, extrêmement bien construite, un peu flamenco d'ailleurs. Si on écoute bien, y'a vraiment, y'a, y'a, y'a du, y'a du "tac-tac" euh qu'on retrouve dans le flamenco, c'est assez rigolo. Et puis là je, je fais tout un travail de postures et de, de changements d'états, et de, de, de transformation, un peu un travail que j'aimerais euh, euh, aussi peaufiner encore, et puis ... Ce que je décline, il y a plusieurs figures de monstres qui, qui, qui me, euh, qui me guident dans ce travail : la fée qui donne un, qui jette un, un bon sort, le crapaud, euh, euh, le crâne avec la bouche ouverte qui revient, la langue, le travail de la langue en considérant vraiment que la langue est un muscle – donc là j'essaie de faire un travail vraiment euh, donc il y a que la langue qui est mobilisée comme un ..., voilà – et puis des extensions, des, des, des postures comme ça, de, d'extase, de, de, de conquête ou au contraire d'effondrement ou de ..., et après voilà quoi. Donc euh ... Et je vais, je, voilà le, le morceau s'arrête. Ça dure à peu près quatre minutes, euh, enfin j'ai sélectionné quatre minutes jusqu'à la fin, la musique s'arrête, or tout, tout ça est prévu hein, tout ça est prévu. A l'intérieur de la séquence, évidemment j'improvise, c'est-à-dire que la durée des figures euh, évidemment varie. Mais moi je me, mais bon, je connais bien la musique, donc c'est vrai je joue avec, ou j'anticipe un peu, ou je suis consciemment sur la musique, ou je suis un peu avant, ou au contraire je suis un peu contre, ce que j'allais en faire quoi, vraiment : "ta, ta, ta, bof, bof, wout, tof", à côté. Et puis euh, je respecte un peu le programme que je me suis donné par rapport à ça. La musique s'arrête et moi je continue, je reste comme ça en extension, la, la baguette et tout, je, voilà. Voilà, je m'effondre légèrement sur place, plus ou moins. J'avais décidé de tirer cette, cette posture un peu ridicule, euh, jusqu'à la fin. Et "cu..., cut" lumière, au feeling, en haut à la régie, euh. Voilà. Noir. Fin. Sauf que hier soir, en fait euh, intuitivement euh, je m'étais dit, je sais pas pourquoi, j'avais envie de revenir à une autre, à un autre relation euh. Je me suis donc saisi euh, du *Danseur des solitudes* de Didi-Huberman, et je voulais un peu lire ce texte euh, magnifique, ce souvenir d'un départ euh, des troupes militaires pour le Maroc sur un bateau, sur le *Gua...*, *Guadalquivir*, à Séville au début du dix, du, du vingtième, en 1906. Puis voilà, le bateau s'en va, les femmes pleurent, les fiancées pleurent, les troupes vont partir, c'est un départ et un déchirement. Je sais pas si c'est la guerre entre l'Espagne et le Maroc à ce moment-là, mais peut-être. En tous cas les garnisons s'en va, s'en vont, et euh ... Voilà le bateau part, et en fait, au dernier moment où tout le monde s'est dit au revoir, enfin je reprends le texte là hein, tout le monde s'est dit au revoir. Et bien le bateau part pas, il y a pas assez d'eau dans le fleuve. Donc il faut attendre. Donc c'est, c'est des moments un peu étranges où euh, où on a dit au revoir, on s'en va, et on part pas. Et là, dans cet espèce de flottement, le colonel a, à mon sens une idée de génie, il ... Enfin de génie ? En tous cas, il est vraiment, il demande à l'orchestre militaire de jouer des sévillanes, une danse

magn..., géniale, magnifique, que j'adore, vraiment le ... Voir l'espagnol danser, les andalous de danser les sévillanes, c'est vraiment, c'est vraiment génial quoi. Et tout le monde danse : les troupes sur le bateau, les femmes, les fiancées en bas, les hommes, tout le monde, enfin tout le monde se met à danser partout comme ça, le temps que l'eau monte suffisamment. Ça va durer comme ça plusieurs sévillanes, donc on va dire ça ... Plusieurs sévillanes, tu sais que ça peut durer vingt minutes, hein, vingt minutes, vingt-cinq minutes comme ça. Et puis d'un seul coup, voilà, il y a suffisamment d'eau, la marée est montée, euh, et le bateau s'en va, et on recommence, on agite les mouchoirs, et on recommence à pleurer. Voilà donc, ça je, j'sais pas, je trouve que là, le surgissement de la danse euh, ce texte m'émerveille pour ça, c'est-à-dire vraiment euh, la, la puissance de cette expression, euh. Je sais pas, je disais récemment, danser c'est vraiment une des choses que l'homme a fait, depuis, depuis, depuis des dizaines de milliers d'années sans doute quoi, le, le plus ... C'est vraiment le premier, la première euh, une des grandes expressions de l'être humain : danser et, danser, danser et, et, et jouer de la musique, enfin, sans doute. Voilà.

Ce texte était prévu également ?

Donc il était prévu. Mais j'étais pas tout à fait sûr de le faire. Mais finalement j'avais quand même décidé de le faire. Mais jusqu'au dernier moment, j'aurais pu, selon comment j'avais senti la cho..., les choses après la, au moment des applaudissements et tout, j'aurais pu très bien décidé de ne pas le dire. Au cas où je sais pas, tu vois, au feeling comme ça, tu te dis : « Ah, c'est le moment, c'est pas le moment ... » euh, comme tu vois, voilà.

On va regarder.

Ouais

Et puis tu commentes en disant à la fois tes sensations, ce que tu traverses, ce qui est rajouté, l'imprévu. (...) A ce moment, tu traverses ?

Alors là oui, ça, je suis en train de manipuler le tulle. Je suis en fond de scène. Je commence, le tulle, il est complètement, euh, disposé devant moi, voilà. Et là j'avance, je vais avancer vers le, je vais commencer la, la première descente, la première euh, le premier salut de diva.

Et là, tu es plus dans une image ?

Ouais, ouais. (...) Là j'accélère. Je, je, je joue, je, je, c'est comme si j'étais tout seul dans, dans un grenier, que je m'amusais à décliner des apparitions et des saluts, et des bravos, euh, d'une, d'une vieille diva euh, qui vient saluer son public. Je décline cette figure-là quoi. Donc je me laisse aller un peu sur le moment à l'inspiration du moment.

Tu es plus dans le corporel, tu es plus dans l'imaginaire ?

C'est les deux. C'est vraiment euh, c'est la, la, c'est la pensée, c'est, c'est vraiment l'imagination de, de comment tu vis ce moment-là, qui, et, et en même temps je m'inspire aussi

de, de, tu vois, de mouvements classiques que j'avais fait dans une, j'ai fait, j'ai dû, c'est un, j'ai pris un cours de danse classique dans ma vie mais ... De ce que j'ai vu, voilà, c'est, tu vois, de comment j'ai vu toute, tous ces gens saluer, comment moi-même j'ai salué, comment, comment je ne salue..., ou je ne saluerai jamais comme ça, comment ... Voilà, et je remonte inlassablement, et j'en fait comme ça plusieurs ...

Le nombre d'allers et retours ?

Il n'est pas fixé.

Qu'est-ce qui fait qu'à un moment donné tu vas arrêter, que tu reprends ?

Je, parce que je suis, je suppose que, enfin je me dis que si, que ça va quoi, ça va. Mais bon, alors là je peux dire que, voilà j'ai quand même travaillé pas beaucoup tu vois, pour euh, j'ai pas travaillé énormément euh, je veux dire j'ai pas trois semaines de répétitions derrière moi, j'ai trois jours de répétition, tu vois, de conception et de répétition. Donc cette séquence, elle serait à travailler, à revoir, à peaufiner, à ... J'ai pas décidé combien de fois, tu vois, où ça serait, tu vois euh. Je, je, à ce moment-là je, je n'ai pas la liberté que j'aurais aimé avoir.

Pourquoi ?

Je, je, je, je, je pensais que j'aurais pu trouver quelque chose de plus délirant, que, que, tu vois une espèce de, je pouvais, je pouvais continuer, tu vois. Là je pense, je décide d'arrêter, mais je, je pouvais continuer, je pouvais emmener ces figures encore plus loin, les exagérer, ou les minimaliser, ou ... Il faudrait travailler plus cette séquence.

Tu décides d'arrêter parce que ...

C'est la, la question du rythme intérieur. C'est ce que tu sens, voilà, rythmiquement, comment tu, comment tu, même, c'est la musi..., la musi..., la musique de l'écriture. Comment je sens que ça va, comment j'installe les choses, et jusqu'à la fin et, comme les durées, malgré tout ne sont pas vraiment écrites, le challenge pour moi, l'excitation c'est aussi de faire répondre comme ça au feel... C'est là que j'improvise aussi, c'est-à-dire vraiment la durée des séquences, elle est pas écrite. À part la technique, parce que c'est vrai que ça relève de la musique, c'est de, c'est quatre minutes vingt de musique. Donc là, c'est sur que "toc", "toc", hein. Mais le reste, ça flotte comme ça. Et je vais travailler ce flottement avec le public du jour.

Là le mouvement, donc où tu es assis, et où tu ramènes ton tulle, c'est toujours la première séquence, la deuxième séquence ?

C'est la deuxième séquence là, ouais, voilà. Dès que je suis assis, c'est, on va dire, après tu vois ça s'enchaîne, quoi tu vois, voilà, j'aurais pu ...

Ramener le tulle, tu l'avais prévu ?

Je l'avais prévu, ramener le tulle, absolument, de tourner comme ça, de prendre le crâne, de ramener, tu vois bon, le tulle, c'est un peu moins ... L'image pourrait être, le crâne pourrait être légèrement plus haut, tu vois, là il est un peu bas, je ne sais pas, enfin, il faudrait re, revoir ça. Parce que là, comme on, en plus on est filmé de biais, donc euh ... Donc je joue à, tu vois, le crâne m'affecte, donc moi aussi j'ouvre la bouche. Et voilà, je me prépare quoi, tu vois, je me retrouve, enfin voilà. Je fais mon petit *Hamlet*, quoi tu vois. Le texte est écrit. D'ailleurs l'ordre du texte a, il, je le respecte là. Je change rien. Alors là, je l'écris, évidemment je le personnalise, et "Rennes, Bretagne", c'est parce que je suis à Rennes en Bretagne, voilà. J'ai décidé de faire ça, ça m'amuse. J'aime bien. Ça contextualise, et c'est aussi, c'est à la fois un peu facile parce que d'un seul coup, c'est un peu de me..., de mettre les gens dans, dans la poche peut-être, mais en même temps j'ai pas de, de, de pudeur par rapport à ça. Je trouve, c'est aussi, voilà je suis là quoi. C'est aussi une façon de dire euh, c'est ici que ça se passe quoi, tu vois. Donc j'ai pas du tout de, j'ai pas du tout d'arrière pensée, euh, par rapport à ça, ça me plaît quoi, tu vois. C'est une façon aussi de dire, c'est ici maintenant, là, à Rennes, maintenant, aujourd'hui, "tac", tu vois. Pour mieux partir peut-être après dans le délire euh, tu vois, et que les gens après, ils font leur sauce quoi, tu vois. Bon alors après je chante, c'est l'adjectif. Alors je pense qu'il faudrait vraiment que je retravaille quand même, tu vois. Ce que je, voilà, je re, je suis à peu près là dans ce que j'ai trouvé depuis trois jours, enfin depuis les trois jours où je répétais sur, sur dix jours, voilà, sur les quelques heures que j'ai eu en studio. Bon ...

L'ordre des adjectifs ?

Alors c'est aléatoire là. Je me souviens pas de tous. J'ai pas appris la liste par cœur, donc euh, j'ai pas prédisp..., j'ai pas prédéterminé l'ordre. Je me laisse guider par ma mémoire.

Et l'intonation, est-ce que c'est travaillé ?

Ouais là, alors je chantais un peu, on a rigolé euh. Voilà, tu vois, je me laisse un peu aller à la fin. Mais bon tout ça pourrait être plus travaillé, quoi tu vois, pourrait être plus, plus dyn..., plus, plus euh, plus aiguisé quoi, tu vois, jouer plus.

Ouais là, la, la déclinaison sur "My God", c'est, c'est écrit, je la respecte, je vais le dire trois fois. Mais là, là aussi je pourrais peut-être cons..., si j'avais, tu le fais, tu le refais, que si j'acquies plus de liberté, je pourrais peut-être en bouffer encore ça complètement différemment et changer euh, le "Dieu", peut-être le dire quatre, cinq fois, accélérer, tu vois. Et ça pourrait très, très bien être une matière à travailler euh, en direct, au feeling, tu vois, selon aussi euh, ce que tu tiens quoi, comment tu, aussi, aussi selon la rage et, et la joie qui t'habite quoi. Comment tu, d'un seul coup, comment l'idée de Dieu, elle te, elle te parle, sur quoi elle va, ça va t'emmener et tu vas bah, tu vois ...

On va changer de cassette.

Ouais. On est reparti là. Donc euh, c'est la deuxième séquence, et je voulais ju..., juste faire une aparté par rapport au costume en fait, que je porte. C'est-à-dire, j'avais décidé de, de jouer, j'avais décidé de jouer en vieux jean troué avec des baskets et un faux *Lacoste* de chez *H.C.M.*, euh. On a préféré la couleur orange avec Gaëlle, il me semble, on est assez judicieux.

Voilà, c'était euh, c'est un choix vraiment, c'était la, la question de costume qui est vraiment une question, vraiment importante et compliquée dans la, dans la, dans la danse, dans la danse contemporaine. Voilà, on la résout comme on peut. Moi je trouvais que c'était le plus adapté. Bon le *Lacoste*, c'était p'tre même un petit peu trop neuf, puisque je l'avais jamais porté. Donc il aurait été un peu plus vieux, un peu plus crade, au sens euh, fait, ç'aurait été mieux, voilà.

Et alors, pourquoi le choix de ce costume ? Pour évoquer quoi ?

Une tenue euh ... En regardant l'autre jour l'étymologie du mot fatigue, il y a une expression que j'ai, qui m'a beaucoup plus, c'est "habit de fatigue", les habits de fatigue. Quand tu es en habit de fatigue, c'est-à-dire que t'es en habit de tous les jours, voilà. Donc à partir de là, je me suis dit, je vais être en habit de tous les jours. Or c'est une tenue que je peux porter tous les jours. Mon jean troué je l'aime, je le porte encore, je l'aime beaucoup, il va encore tenir le coup un petit peu. Voilà et puis un, un faux *Lacoste*, et puis euh, et puis les, les pompes que j'ai porté tous les jours, voilà, un habit de fatigue. Or comme je suis dans la fatigue, ça m'a, ça m'a euh, absolument plu, c'était tout con, tout simple, voilà. Donc là on repart. On est dans "my God", "which God ?", et donc euh, avec euh, la caméra de, avec ta caméra Bruno. Et, on est plus près, plus proche. Alors là je joue, je suis vraiment dans, dans ce que certains nomment en me, en me caractérisant, c'est-à-dire euh – il y a quelqu'un qui s'appelle Aude Lavigne, qui dit que j'suis, je suis un peu euh, je suis un peu un, un des membres de la famille de l'exp..., de ce qu'elle nommerait un ex..., un expressionnisme français. Euh, c'est vrai que là, je suis dans un espèce de jeu dix..., presque dix-neuvième, enfin début vingtième, euh, un peu exagéré, un peu pat..., pathologisé, pathé..., non pathétisé pardon, pathologisé c'est sûr ouais, pathétisé voilà. Et on va changer de séquence. Je vais utiliser les "calls" de Lisa pour euh, m'amuser dans l'espace.

Ces appuis que tu prends, est-ce que tu les utilises au hasard ou y a t'il un ordre ?

Non. C'est au hasard. Là c'est au feeling, tu vois. "Go", tu vois je viens de dire "go", voilà. Ça, c'est prédéterminé, c'est-à-dire le fait de monter le tulle et de le descendre, ça m'avait plu, donc ça, c'est pas improvisé, c'est-à-dire qu'on l'a en..., je l'ai, je l'ai gardé, voilà. Je me suis dit, je vais bien, quoi c'est des en... Et ça, "repeat", voilà, ça, ça, ça, ça permettait aussi, tu vois, aux gens de donner accès à, assez claire..., assez vite aux gens, "repeat", le mot "rèpète", okay bon, les gens je pense, à peu près la même, grosso modo ils comprennent. Et j'ai eu, vraiment aussi envie qu'ils me suivent, quoi, qu'ils soient pas largués quoi, tu compr...

Quand tu fais "reverse", tu fais la même chose ?

Ouais. Alors je fais la même chose parce que évidemment, alors là c'est un peu plus complexe, mais voilà. Mais comme je vais retourner euh, voilà, voilà, les gens, ils vont comprendre que je reviens vers ce que j'ai fait en reprenant le geste de, de, d'indiquer le, le crâne, tu vois, voilà.

"Reverse".

C'était le "reverse". Bon, c'est vrai que, je vais pas non plus donner euh, je vais pas non plus mâcher le travail euh, tu vois, pour les gens. Quoi, les gens, ils sont pas, ils sont, en général

les gens sont, sont beaucoup moins cons qu'on leur, qu'ils en ont l'air, donc voilà. Et puis là après, voilà, donc je vais partir et ...

Tu es toujours dans la séquence sur les appuis, sur les appels ?

Sur les appels. Et puis euh, sur le travail, cette période de travail de fatigue, on va, on va dire, bon c'est-à-dire je m'appuie, là je travaille avec le squelette essentiellement quoi. Vraiment j'abandonne la musculature euh, et j'essaie de travailler euh, avec les os quoi. Alors tu vois, là, là je suis dans la gore, enfin je suis dans les os euh. "Top", tu vois l'omoplate, "hop" le bras, "top", voilà ...

Tout ça, c'est quand même improvisé ?

Ouais, ouais, ouais, ça c'est improvisé. Ouais, ouais, tout ça, ouais absolument, ouais, ouais.

Les sauts ?

Ouais, ouais, c'est improvisé. J'ai dit "repeat", alors je vais le répéter, voilà. Alors j'essaie de fai..., j'essaie de faire la même chose, de répéter quand même la, la même, j'essaie d'avoir la même exigence, ce qui est pas évident parce qu'en même temps je fais un espèce de truc un peu, mais j'essaie d'avoir le même, travailler le même espace temps, à ce moment-là, quoi tu vois, pour ... Là on est dans cette danse de, danse, oui, une danse de fatigue aussi, quoi de lit avec, trimballe avec, qui se trimballe avec des gars, de, de, de aussi de la non..., de la, enfin, j'allais dire de la non-performance ou de la non-virtuosité, mais c'est pas vrai en même temps. On pourrait imaginer que c'est une vraie forme de virtuosité d'arriver euh, ce, ce que, ce que j'aimerais à faire, arriver un jour, c'est-à-dire de, de, de, de, de pouvoir vraiment être en relation avec ton squelette d'une manière puissante et puis vraiment de, de, de, travailler sur des effondrements, des, des relevés, des changements de rythme comme ça euh, où c'est vraiment pas du tout la virtuosité musculaire qui est en jeu, quoi. C'est, en tous cas, c'est pour moi, c'était ça le ...

Tu as des gestes avec les mains.

Ouais.

A quoi cela correspond-il ?

Ouais. À euh, c'est très anato..., enfin c'est des, des appuis très anatomiques. Les figures que ça crée, je les maîtrise pas, quoi. Moi je suis aussi dans le travail jusqu'au bout des doigts, quoi, tu vois d'ailleurs, le travail des doigts, le travail des poignets, le travail du coccyx, euh, "pof", "pof". Tu vois après, je, tu vois, je me ballade dans l'espace, les ...

Est-ce que tu es plus dans une théâtralité ou dans une corporalité ?

Non je suis, non je, je danse là. Je suis pas du tout euh, je suis pas du tout dans ... Enfin, je danse comme je danse moi, c'est-à-dire de toutes façons, euh, je, je, je, je, je ... Y'a des tas de postures qui traversent ma danse, quoi tu vois, des postures qui sont, qui sont apparentées à des postures théâtrales, à des, à des, à des ...

Quand tu fais un mouvement comme ça, qu'est-ce qui conduit ton mouvement ?

Voilà, je répète, je suis en répétition, donc j'essaie de, de ... Là, c'est le, le, la musicalité, le, le, le flux, le, le ... "End", je, je viens de dire "fin".

Tu parles de musicalité dans cette séquence sur les appels. La musicalité, c'est quelque chose sur laquelle tu t'appuies souvent, ou c'est particulier à ce moment-là.

Bah, la musicalité, c'est le travail de l'espace et du, et, et du temps. C'est ça, la clé de la musique pour m... T'es, t'es là, tu, tu, comment tu fractionnes le temps, comment tu joues avec, euh, avec les, avec cette, avec cette illusion, de toutes façon, cette réalité, cette illusion. Le temps passe, l'espace se traverse euh ... Après comment tu, comment tu, comment tu t'inscris là-dedans, comment tu, tu, tu décides d'avancer, comment tu, tu décides de, de, de suspendre, comment tu décides de, d'enchaîner, comment tu décides de, de, de travailler sur des ruptures, c'est ça que j'appelle la musicalité. C'est libre, c'est fru..., enfin tu vois voilà, il y a les "calls", il y a les "calls" qui sont là, et puis l'appui sur le squelette, voilà. C'est les deux choses qui m'emmènent.

On continue ?

Après, c'est traversé par des états. Oui, puis pour la, pour la, je l'ai déjà dit vingt fois, mais c'est la fatigue, quoi, du genre, l'idée de la fatigue, l'idée ou la réalité de la fatigue aussi. Parce que de toutes façons, ce solo ... Voilà, on change de séquence, et je me suis emparé du euh, du mégaphone. Je suis pas spécialement inspiré d'ailleurs avec, au début, mais j'aurais ... Là, alors là, c'est un peu un des pièges de, de, de, euh ... J'ai trouvé, j'avais trouvé quelque chose en répétition l'après-midi avec euh, le mégaphone, je faisais l'avion comme un môme, j'avais pris du plaisir, c'était assez rigolo, donc j'ai essayé vaguement de le retrouver, et ça a pas marché. Donc voilà, faut, c'est, c'est très, toujours très délicat. Faut jamais essayer de refaire les mêmes choses euh, j'y étais pas. Faut les laisser venir. Faut les laisser venir, mais si tu forces le truc, si tu vraiment, tu te dis, je vais répéter puisque ça a marché cet après-midi et tout, bah ça foire, forcément, quoi, tu vois, je veux dire. Bon alors là, je suis au bord plateau. Bon, c'est assez simple hein. C'est-à-dire la lecture de cette séquence, elle est assez simple. Je donne à entendre ce texte de Rancière, cette réponse à la dernière question de l'interview donc.

Pour revenir sur le fait que tu aies essayé l'avion et que cela n'ait pas marché. Qu'est-ce qui fait que cela n'ait pas marché ?

Bah au mo..., moment même où je commençais à faire l'avion, je me disais « Ah, mais pourquoi ? Ah ben, euh oui ! C'est ben ... » Voilà tu vois, tu te dis ... J'étais même pas convaincu par ce que je faisais, tu vois. Donc ça a pas marché. Je l'ai fait parce que je l'avais déjà fait. Mais j'ai à peine pensé le fait que je l'avais déjà fait, que j'étais déjà en train de le refaire, et

au même moment je n'ai pas – comme on dirait bêtement – j'ai pas fait confiance à cette sensa..., j'ai dit « Non. Bah non ! ». Ça m'a pas convaincu. Dans la micro seconde où j'ai décidé de le faire, et en ayant conscience de la micro seconde où je me ..., conscience que j'avais déjà fait et que je refai..., j'essayais de refaire une chose en même temps, et j'avais pas, c'était pas vraiment ce que j'avais envie de faire. Voilà, tu vois donc. Donc j'ai pas insisté. Tu vois ? Et j'ai bien fait de pas insister d'ailleurs. Et puis voilà, et puis de toutes façons, bon euh, entre le moment où je me saisis du mégaphone et le moment où je vais aller bord plateau à jardin m'asseoir, euh pour moi y'avait, voilà, j'essayais euh, si je, si je développe ce travail et tout, j'ai, est-ce qu'on, on peut appeler ça moment transitionnel, je vais d'un point à un autre. Euh, c'est sûr que je pourrais trouver une manière peut-être plus, plus, plus forte, plus intéressante ou plus simple de jouer cette transition, voilà. Mais, comme je suis pas non plus dans, euh la recherche de l'efficacité, c'est quand même aussi ce qui euh, guide ma démarche, c'est-à-dire euh ... Ça m'a, c'est ... Les choses qui réussissent m'intéressent pas plus que les choses qui échouent, quoi, et en danse pareil, quoi. Je veux dire euh, je veux dire le ; le ... Je sais pas, c'est un travail, c'est un travail de consc..., c'est un travail de conscience que j'essaie d'emmener aussi, de conscience de, de, de moi, de conscience du monde, de conscience des os, de conscience du corps, de, euh. Je veux dire, pour moi la, danser c'est, c'est, c'est ma façon de, de, d'être citoyen politique aussi quoi. Là, c'est, c'est clair, je veux dire c'est C'est pour moi c'est un acte esthétique, bon, c'est un acte politique, et ben par..., parfaitement politique ce que je suis en train de faire pendant tout ce solo, quoi. C'est une façon de ... Comme disait Rancière, d'ailleurs y'a longtemps, y'a pas de projet esthétique qui soit exempt d'implications politiques, quoi que ce que ... Quant au cas du ballet classique, je veux dire, le, le projet politique, il est clair, quoi, c'est-à-dire le formatage des corps, euh, euh l'inact..., l'iné..., l'inaccessibilité de, de, de cet euh, de ces corps qui sont sur scène, qui sont donc réservés à une élite for..., for..., formée. Oui voilà, c'est, c'est clair quoi. C'est, c'est vraiment, c'est très compartimenté, je veux dire. C'est très, plus, alors en plus, alors en plus, du côté des histoires de princesses et de ... Le ballet classique, c'est une catastrophe quoi, je veux dire, c'est une catastrophe politique, quoi tu vois, je veux dire. Ce que ça raconte, c'est, c'est, c'est un autre siècle, hein vraiment. Et puis d'ailleurs ça l'est vraiment parce que les choses, elles s'étaient racontées à ce moment-là. Je, je suis pas, je suis pas historien de la danse, sans mais, je, je sais très bien que certains ballets sont, ont été conçus, et ça dès l'origine du ballet, de toutes façons, ont été, ont été, ont été conçus, même servis euh, si, si ma mémoire est bonne, presque de, de manière, d'enjeu, d'enjeu, d'enjeu politique entre les, entre certains monarques ou entre, à des moments de mariage, et tout, sous Henri III ou Henri II, tout ça. Dans le ballet du dix-neuvième, il y a, chacun est à sa place. Même la méchante dans *Blanche Neige*, dans la *Belle au bois dormant*, elle est à sa place, c'est-à-dire qu'elle est aussi, c'est, euh, c'est une façon de dire euh, le Roi euh, je, je sais plus, c'était passionnant comme étude quoi, que j'avais lu. Je sais plus, c'est avec, avec, c'est avec Laurence Louppe que, que j'avais pris conscience un peu de ça, euh. Bon, c'était peut-être pas le propos maintenant, tu vois, mais en tous cas c'est intéressant quoi, je veux dire. Bon, ben voilà, après moi je pense qu'on peut faire, je, j'imagine que quelqu'un peut faire une analyse, euh, euh esthétique et politique de mon travail, c'est certain, c'est sûr même, tu vois. Et puis c'est très bien.

C'est un texte que tu as appris spécialement pour ça ?

Ouais. C'est un texte, c'est donc la dernière réponse à la dernière question euh, posée à Jacques Rancière dans cet interview dans *Libération* au début, à la fois début avril, au moment de

la crise du C.P.E.. C'est un texte sur la, qu'est-ce que, où on l'interview sur qu'est-ce qu'il pense de la situation et euh, et il répond. Et j'ai appris cette dernière réponse pour, de ... Comme pendant la mani..., les manifestations du, du contre le C.P.E., quand j'étais à Angers avec les étudiants du C.N.D.C., on a manifesté et je me, je me suis emparé du mégaphone, et j'ai passé toute la manif à, à chauffer la foule avec, avec la mégaphone, et qu'on s'est vraiment éclaté et tout. Ben, cette idée, elle est venue de là quoi. Je me dis tiens. J'avais envie de travailler avec un mégaphone. Et cette dernière phrase pour moi, elle est, elle est absolument importante, quoi je veux dire, elle est ..., qu'il faut proclamer l'affirmation de la politique euh, qu'il faut le dire et le redire, que la politique c'est la capacité de n'importe qui à discuter, à participer à la décision. C'est exactement le contraire de ce qui se passe dans cette socié..., putain de société, quoi je veux dire. Et pourtant c'est vraiment ça quoi. Voilà quoi. Et moi je, je vois quoi, le reste euh, un peu je m'en fous un peu en ce moment quoi. Je, je pense à Martha Rosler, fille de, tu peux peut-être poser le, enfin quoique là il y a rien de plus à dire. Martha Rosler, figure de l'art euh, américaine des années soixante, euh, enfin une vidéaste, enfin une nana qui, qui a fait vraiment des choses géniales, vachement, vachement intéressantes. Et euh, pause. Je, je t'ai raconté ça. Euh, on lui, euh, certains esprits bien..., bienveillants lui disaient : « Là vous êtes en train, ce que vous êtes en train de faire, ben, dans les années deux, deux mille, là euh, euh, c'est la même chose que ce que vous faisiez dans les années soixante au moment, au moment de la guerre du Vietnam, quand vous étiez, vous faisiez vos collages. Et là, on est en 2005, et vous faites encore des collages par rapport à la guerre d'Irak et, et tout. » Et elle répond : « Le plus important pour moi, en ce moment, ce n'est pas l'art, c'est l'histoire, voilà. Et de toutes façons, je reprends les mêmes techniques consciemment, c'est-à-dire je refais la même chose que, que ce que je faisais pendant la guerre du Vietnam, ouais, pendant la guerre du Vietnam, ce que je, je fais, je le refais consciemment pendant la guerre d'Irak. » Tu vois, et moi ça m'a ... Quand j'ai entendu ça au mois de février à Rennes, par ce qu'elle a été invitée à Rennes, c'était donc à la fac euh, au moment des grèves. On s'est finalement retrouvé euh, aux Beaux-Arts euh, pour toute cette journée con..., con..., consacrée aux, consacrée aux théories et pratiques féministes, donc il y avait des, des nanas qui étaient invitées du monde entier, quoi tu vois, c'était vraiment passionnant. Et euh, moi ça a été une phrase de libération. Je me dis : « Mais oui, putain, c'est vrai que comment est-ce que tu peux dissocier l'art de l'histoire ? » Ben c'est pas possible quoi, tu vois. C'est un, c'est vraiment, c'est un leurre absolu quoi. C'est n'importe quoi. Quand elle dit, pour elle, pour elle c'est un peu, voilà. Ben com..., peut-être que modestement euh, à ma petite place là maintenant, que je revendique haut et fort, le dire ce texte, c'est vraiment euh un acte pour moi euh, à part entière qui fait partie d'une part, qui fait partie de mon travail, et que j'emmène dans cette euh, dans cette euh, structure, structure-là quoi. Je, c'est, voilà.

Ta façon de le dire ...

Alors ma façon de le dire, ouais, très bonne, très bonne question. Alors, au niveau de ma façon de le dire, alors, c'est ce que je disais euh, tout à l'heure, c'est ce que je dis, j'sais plus, « La question, la situation, est-elle vouée à se dégrader ? » Je joue avec au début, mais je la dis un peu comme ça, d'une façon un peu, à l'ancienne, années quarante, années trente, « la situation est-elle vouée à ... », je sais pas. Je m'inspire comme ça vaguement, je joue. Et puis après mon intention, c'est que le texte soit entendu, donc je vais, euh, je ne vais pas jouer avec le texte. Je vais un peu jouer le texte, et un tout petit peu euh, mais je vais m'attacher peut-être en légèrement décalant, parce que je ne veux pas non plus que ce soit didactique, et je n'ai pas de leçon à donner

à personne, tu vois. Donc, je suis, je veux faire passer ce texte, ça me, ça m'est, ça m'est très important, et en même temps je ne veux pas emmener l'idée avec que, écoutez ça, c'est la vérité, c'est ce que vous devez penser et c'est ce que vous devez faire. Non, c'est, moi j'ai envie de vous le dire et je vous le dis. Après, vous vous démerdez, vous le public, avec ce texte, tu vois. Voilà, donc j'emmène, j'essaie d'avoir un espèce de travail comme ça, à la fois tu, t'affirmes et tu joues avec, mais en retenue aussi pour ne pas, tu vois euh, avoir à dire aux gens ce qu'ils ont à penser. Certainement pas, tu vois. Mais quand même de, de, de dire que cette pensée-là, elle existe quoi, elle est là en ce moment. Il y a des gens qui réfléchissent et qui analysent sur ce qui se passe en ce moment, et qui le font, et qui le font d'une manière qui me touche profondément, et donc j'ai envie de le, de, de, de le passer, voilà. Et je vais jouer à la fin dans le texte, je vais jouer euh avec cette dernière phrase, donc la, la dernière phrase, ou l'affirmation de la politique comme la capacité euh, de n'importe qui à discuter, à participer à la décision, je vais la répéter, je vais réintroduire les phrases de leitmotiv du début, voilà « je suis fatigué, je suis vieille, c'est trop tard, n'attendez rien de moi. »

C'est une chose que tu continues à dire avec le mégaphone ?

Ouais, ouais, dans la, dans la ... Quand je répète la dernière phrase, je vais, je vais, je vais, je vais ... D'ailleurs ça va, les gens vont rire un peu à ce moment-là, évidemment les gens vont comprendre, ils vont, ils vont me suivre, quoi dans ce que je suis en train de faire, le jeu d'altérer ce texte, tu vois donc je, aussi euh. Voilà je pose le mégaphone entre les cuisses ...

C'est symbolique ?

Ouais évidemment. Là l'image, elle est venue tout de suite, mais j'insiste pas comme tu le vois, quoi, je veux dire ça va quoi. D'ailleurs t'es pas non plus euh, tu vois ...

C'était prémédité ?

Ouais, non, mais c'était comme ça. Et puis alors pour moi, ah putain, avec le mégaphone, avec le gros bout rouge au milieu, voilà, c'est ça, voilà mais j'insiste pas. Les gens, ils font le travail d'association ou pas, je m'en fous. C'est pas l'important à ce moment-là de toutes façons. Et là, je pars pour euh ... C'est donc euh, j'avais ce désir de partir en arrière, de, de rouler en arrière jusqu'au fond du plateau et d'emmener, et j'avais, je sais pas pourquoi je, j'avais envie de, d'un seul coup, comme j'ai parlé anglais tout à l'heure avec les "calls" de Lisa euh, j'avais, je sais pas, j'avais envie de dire ouais, voilà je parle anglais parce que j'ai travaillé avec des gens, avec des anglais, et puis de, de déconner un peu quoi, tu vois. Là, j'ai écrit les mots, je les ai transformés : "sometimes", "perhabs", "guiness", "buiseness", "locheness", "happyness", "sunnness", tout ça, ça m'a amusé, j'sais pas. J'ai écrit ça, je joue avec ça, c'est, c'est pas plus que ça, quoi tu vois. Et là je fais, voilà, je suis entre le discours et le mouvement comme dirait, comme dans ..., quoi c'est-à-dire j'improvise, je danse et je, et je joue. J'suis ...

D'où vient le mouvement ?

Alors là, c'est librement euh, tu vois, euh, de la ...

C'est inspiré de Lisa Nelson ?

Non, euh, ouais, la bonne question, "hop", tout vient d'Hamilton, alors on va dire, sur les roulés, roulés. Ça rejoint ce que j'ai fait faire en atelier aussi, tu vois, quand on, j'ai fait travailler, travailler au sol les étudiants, on disait voilà, quand ils étaient au sol, euh, dès, dès le premier atelier euh, avec les débutants, c'était vachement intéressant parce qu'ils ont vachement bien répondu. Qu'est-ce que tu fais quand t'es au sol ? Ben, en gros quand t'es au sol, qu'est-ce que tu fais ? Tu roules, tu glisses ou tu joues avec les masses, quoi tu vois. Grosso modo, c'est ça que tu fais quoi, comme acte euh, comme acte. Alors là, je roule.

Alors c'est Julyen Hamilton ?

Ouais, ça me fait penser à Julyen, un peu, ouais, tu vois. En même temps, Julyen, il fait pas ça. Et moi, moi j'ai fait ça avec Julyen, mais Julyen, il fait pas, il fait pas ça hein. Julyen, il ...

C'est des choses que j'ai fait avec Simone Forti ...

Ouais, moi aussi, tu vois, bien sûr, des trucs Après, moi j'ai bien déliré avec eux, donc euh ... Puis j'ai toujours adoré rouler, de toutes façons. J'aime bien, j'aime bien ça, j'aime bien travailler au sol, j'aime bien, ouais, toujours aimé ça. Donc tu vois, je vais pas me priver, hein. Voilà. Bon là évidemment, la durée de la séquence, elle est, elle est aussi, voilà, je suis arrivé au fond de plateau, près du rideau, donc euh, bah c'est un peu la fin, tu vois. Je vais pas chercher plus loin non plus, tu vois. Je vais pas chercher midi à quatorze heures euh.

Et quand tu viens du fond ...

Ouais.

... à la table, cette qualité de, encore un petit peu, relâché ...

Ouais, d'ivr..., d'ivresse et fatigué, euh bon, voilà, c'est un peu la même qualité que j'emmène. Bon tout ça me, tout ça pourrait être plus travaillé, quoi hein.

Et tu gardes tout au long cette qualité de, de ...

Plus ou moins, ouais. Tout ça pourrait ... Ouais, tu vois, quand je mets les lunettes ...

Quand tu passes au texte et que tu es moins dans le mouvement ...

Alors là j'exagère un peu, tu vois. Je, je suis un peu, je, moi je suis presque ivre, et même pas fatigué, je suis presque ivre. Mais en même temps, je cherche quoi, tu vois. C'est vrai que, j'ai quand même relativement peu travaillé. Même si cette séquence, je l'avais déjà fait dans mon sol... Celle-là, ce..., cette séquence-là, c'est la dernière séquence du solo que j'ai fait il y a trois ans. Et j'avais très envie de reprendre cette séquence en fait. Donc c'est quelque chose que j'ai déjà travaillé. Mais j'suis beaucoup plus gros qu'il y a trois ans. Mais voilà, c'est aussi ça, tu

vois. C'est aussi assumer pour moi, euh, un corps qui n'est pas le corps typique du danseur. C'est clair. On est bien, on est d'accord quoi, tu vois. C'est euh, je vais dire, il y a pas de corps prédisposé à la danse. Moi je ferais, sinon je serais pas là aujourd'hui quoi, tu vois. Tout le monde danse, de toutes façons, tout le monde danse. Les gens, même ceux qui savent pas, ils de..., tu vois, tout le monde peut danser, je vais dire, c'est une des choses qu'on fait le plus. Dans n'importe quel milieu, du plus plouc euh, au plus bourge, je veux dire, les gens ils dansent. La danse, elle est, elle est dans le ...

Dans ce moment-là, cette immobilité, d'où vient-elle ?

Ben c'est une posture, tu vois. La posture, j'ai déclenché la posture magique, je fais le magicien, on peut dire, je fais ça comme ça, tout bêtement. Et je tiens cette posture. Vraiment mon travail, c'était, j'ai commencé à bouger à un moment de musique, on entend pas là, mais vraiment sur un truc. Avant je bougeais, je voulais tenir cette posture et ..., laisser ça, laisser une espèce de pensée, euh, laisser les, les, laisser du temps pour que les gens, ils pensent et ils imaginent. C'est-à-dire que, c'est ce que je dis aussi dans mes ateliers d'improvisation : « Vous n'êtes pas obligé de produire du mouvement tout le temps. » Tu peux travailler avec la, le micro mouvement, avec ce qu'on peut nommer l'immobilité, bien qu'on ne soit jamais immobile vraiment. L'immobilité, c'est une fiction, même quand tu es en train de travailler une posture statutaire que, comme, comme moi. C'est une fiction totale, c'est-à-dire que ça bouge tout le temps. Donc euh ...

Donc ce passage de debout ...

Les gens, tu vois, ça, ça permet aussi aux gens de dé..., de, de, de, qu'ils, de penser qu'est-ce, à quoi, qu'est-ce que, qu'est-ce qu'ils y mettent quoi, tu vois. Et parfois, quand tu t'arrêtes de danser ... Souvent dans les travaux que j'ai vus depuis trois jours, euh, c'est très intéressant, euh, mais, ça bon, on en parlera après.

Donc, le passage de debout, les bras en l'air, à accroupi, puis cette remontée ...

Ouais, ça j'avais prévu.

C'était prévu ?

Ouais. J'avais dit, de toutes façons un moment je descends, grosso modo, euh, c'est, ça, c'est en train de s'écrire, quoi tu vois. Ça s'improvise, mais c'est quand même entre écriture et ... C'est vraiment entre écriture et euh, improvisation. Je savais qu'à un moment je descendrai.

Tu es dans une image, dans une forme ?

Là j'emmène, je suis dans le crapaud là. Tu vois, j'ai la bouche gonflée, je suis en train de faire le dra..., le crapaud, quoi.

Là l'image, tu as une image de crapaud ?

Ouais, j'ai une image de crapaud.

Avant tu avais une image de star ?

Ouais, une image de star, une image de fée. Là, je sais pas très bien. Le crâne qui revient. J'essaie de me souvenir. J'ai repensé au crâne à ce moment-là. Et puis après j'ai travaillé avec la langue. La langue, bon voilà, le monstre euh, euh, l'allusion sexuelle euh, ouais j'assume total quoi, tu vois, à un moment, enfin j'assume ouais tout à fait, vraiment, tu vois. C'est-à-dire c'est aussi un truc, une certaine forme d'obscénité que j'aimerais, que j'ai peu, que j'ai, que j'ai envie d'emmener aussi dans cette scène, tu vois. Je veux dire de, de, de, voilà d'obscénité, donc euh, qu'est-ce qu'est, tu vois la danse c'est beau, c'est sale, tout ça, tout, tout, tout discours, sous, sous, sous tendu aussi. La danse, c'est aussi euh, de la sueur, de la crasse, euh du sexe qui n'est pas loin, euh, tu vois, du genre quoi, masculin, féminin, machin, tout là, tout, tout ça c'est là. Alors là, c'est là en plus, tu vois. Ah j'suis ouais, tu vois, je suis un peu, ah j'suis, j'ai, j'ai pensé vraiment flamenco, sévillanes à ce moment-là, je me souviens. Tu vois, le nombril, c'est, c'est quand même très, très euh ...

Et toutes ces images qui te viennent, elles viennent à ce moment-là ou alors est-ce que tu avais ...

Alors, elles ont alors soit le, euh, soit à ce moment-là pour certaines, soit la, la, beaucoup ont déjà surgit dans des travaux précédents. En plus, comme c'est une séquence que j'ai travaillée il y a trois ans, donc j'étais déjà chargé de ce que j'avais fait il y a trois ans, et de ... Evidemment, là c'est un travail qu'on pourrait nommer minimaliste. C'est clair que je ne vais pas danser sur la techno vraiment. C'est bien mon intention. Ce serait trop simple. J'essaie d'être dans le, ouais, ce serait trop simple. Je m'y crois vraiment, je suis très prétentieux, mais je veux dire, oui, oui, tout à fait, en fait je veux dire ça ferait trop, alors j'essaie d'être, d'être sur une espèce de, de, de, de ligne de tension, euh ouais. Voilà. Alors là, alors là, c'est drôle, les gens, ils savent pas si c'est fini ou pas. Ils ont commencé, ils se sont arrêtés.

C'est vrai, que ça paraissait ...

C'est très bien, il y a aucun problème pour moi, tu vois. Et puis de toutes façons, ça peut poser la question de la fin aussi, je veux dire effectivement. Encore une fois, ce qu'on avait dit il y a, il y a trois ans d'ailleurs. C'était pas fini comme travail. Là on pourrait dire, d'ailleurs finalement de toutes façons, à la lecture, je pense que c'est un travail que je peux continuer, c'est pas fini. Alors là je vais finir la sauce, pour ce, pour hier soir, voilà. Je dis voilà, ce que je vais dire, donc je vais dire le texte de Didi-Huberman, quoi. J'enchaîne comme ça, quoi tu vois.

D'accord. Et le rôle de Gaëlle, d'Anne-Gaëlle ?

Gaëlle.

Gaëlle ?

Bah Gaëlle, euh, que je connais depuis hein, déjà un long moment, et que j'aime vraiment beaucoup euh ...

Elle est plutôt comédienne ?

Non, non, elle est danseuse, elle est danseuse, ouais. C'est une danseuse et c'est une super danseuse, et c'est aussi quelqu'un qui euh, qui est aussi euh, euh, pourvu d'un, de, d'outils théoriques et analytiques, euh, importants, qui, qui a été à Paris VIII d'ailleurs, aussi. C'est aussi quelqu'un qui pratique à un moment quelque chose que j'aime beaucoup, qui est, qui est le B.M.C., le Body Mind Centering, puisqu'elle est en formation là, donc elle sera euh, elle pourra donc euh, dispenser euh, sa pratique de B.M.C., ben je crois l'année prochaine, elle est en plein dedans donc euh. Donc elle m'a énormément aidé pour ça aussi, parce qu'elle a un regard évidemment, elle lit très, très bien le travail du c..., des, des corps. Et moi, elle m'a aidé à, à bien, à travailler euh, et le travail du squelette, du poids du squelette, l'abandon de l'a..., de la musculature, si je puis dire et tout, c'est elle qui me l'a inspiré. Elle m'a dit, moi je pense que par rapport à ce que tu travailles là, à ce que tu veux faire, c'est ça qu'on va mettre, on va euh, on va euh prendre appui là-dessus. Et puis euh, sur une de mes faiblesses aussi, c'est-à-dire elle a, elle a conscience des reins. Parce que moi les reins euh ... Comme moi souvent je, comme je me cam..., comme je suis cambré de naissance énormément. Tu vois, en général, quand je ramène le ventre et tout, je lâche les reins, et les reins ils partent aussi avec. Et alors elle me disait très judicieusement que, embryologique..., embryonnairement, embryologiquement parlant en tous cas, euh, euh, la formation des reins, la formation des reins, c'est pas la même couche dermique que la formation de, des viscères. C'est-à-dire euh, les reins euh, quand l'embryon se forme, euh, les viscères se forment par rapport à une des couches du, des trois dermes. Je crois, je crois qu'il y a trois dermes euh, bon je sais plus très bien. Et les reins viennent d'une autre couche. Alors vraiment c'est pas du tout, tu vois, on est pas du tout euh, c'était vachement intéressant. D'un seul coup, tu prends conscience de ça, et tu peux euh, jouer, tenir tes reins et en même temps lâcher ton ventre, quoi tu vois, comme toujours t'as, t'as ... Voilà. Donc c'était en même temps, Gaëlle m'a fait faire un travail euh, un travail de, de danse et postural vachement intéressant pendant ces trois, quatre jours où on s'est vu quoi, pour préparer ça, quoi. Donc c'était super.

Donc elle intervient plus sur l'aspect danse que sur l'aspect mise en scène.

Ouais, mais en même temps, elle est, elle est quand même, c'est quelqu'un de vachement intelligent. Donc je veux dire, elle, on, on par..., j'ai un dialogue très riche avec elle, et on, et on rebondit, on va euh, tu vois, on va du, on essaie donc d'aller du, du, du détail à l'ensemble. Qu'est-ce que ça dit ? Quel est le sens de ça, euh ? Ce que je disais, qu'est-ce que c'est ce travail, c'est un peu pour moi, euh, je, j'essayais en tous cas de parler de la fatigue, j'essayais de parler de ma fatigue physique et de ma fatigue de citoyen devant euh, ma fatigue de citoyen, de ma fatigue existentielle, de mes interrogations par rapport à l'existence, tu vois, la, la fatigue ouais corporelle, euh, la fatigue, tu vois, de, de cette, que c'est génial de vivre, et c'est difficile de vivre quoi tu vois. Je, je t'apprends rien, donc voilà quoi. C'était ça que j'emmenais dans ce texte, là-dedans, voilà. Ça c'est mon, mon, mon truc au départ. La fatigue de la posture, la fatigue de la fonction. Si, si une star, c'est une fonction, tu vois, il y a, tu vois c'est la fatigue de la, la fatigue de, c'est trop tard, quoi je suis vieille, tu vois, un truc comme ça. Je voulais m'amuser avec ça. Euh, voilà. Hier soir j'étais un peu sérieux, quoi, tu vois. J'étais un peu traqué et je m'étais, je,

mais bon voilà, c'était le premier truc avec le, avec, avec un public quoi, c'est toujours pareil, enfin c'est souvent pareil pour moi en tous cas. Euh, j'aurais voulu être un peu plus euh, lâché quoi, tu vois. C'était un peu, c'était un petit peu, euh ... Ma sensation intérieure, c'est que c'était, en même temps, c'est comme ça que je l'ai ressenti hier soir, c'est là que j'improvise par rapport aussi à l'auditoire que j'avais. Et d'ailleurs tous ceux, ceux avec qui j'en ai parlé après, qui sont passés hier soir, que c'était un public pas facile, quoi pas, pas facile dans le sens où euh, euh, il y avait, il y avait pas énormément de monde, et les puis les gens étaient ... Un public, c'est à chaque fois différent, et c'est vrai que le public, il est plus ou moins intelligent selon les soirs. Enfin, c'est toujours, mais c'est pas une cri..., c'est pas une critique, tu vois, c'est juste une constatation du mélange, de ce qui se fait, il y a avait de mômes aussi. Moi, ça ne m'a pas trop perturbé les mômes. Mais quand même, tu vois, les mômes, c'est aussi euh ... Et en même temps, à un moment, les mômes, je les ai chopés, quoi. Ils ont ri, ils étaient avec moi, ils ont ri, ils ont, tu vois euh. J'ai senti à un moment que ça leur a plu. Donc pour moi, c'était va..., vraiment bien quoi. J'ai senti que les mômes, ils étaient "tchh", tu vois, ils étaient pris quoi. Mais c'est pas simple les mômes hein. Ouaiiiiiinnn, quand tu entends chouiner devant, et tout bon, t'es là euh, toi tu t'es fait l'idée plutôt, tu vois. Bon, comme disait une copine à moi aussi, c'est vrai, pour elle, ça n'avait pas été simple non plus, donc euh. Bon voilà, quoi, hein.

Et quand tu parlais de ...

Donc c'était un peu, c'est pas ce que je voulais dire. C'était juste un petit peu, j'étais un peu, je suis parti un peu, un peu, un peu, un peu pathétique, quoi, un peu sérieux quoi, tu vois. J'aurais voulu peut-être être un peu plus euh, un peu plus léger par moment, mais voilà. De, de l'intérieur, c'est ce que j'ai ressenti, quoi. Prochaine fois euh, essayer d'assouplir, d'être plus léger, de, d'avoir plus de euh, de d'être moins sur la ligne. Je dirais ça comme ça. Mais bon. C'est la première fois.

Tout à l'heure, tu parlais du lien avec les ateliers que tu avais fait.

Oui. Ouais, ouais. Bah, c'est ce que j'ai dit tout à l'heure, pas en lien avec ce que j'ai, ce que j'ai fait quoi. C'est vrai que ... C'est une façon pour moi aussi de voir que ce que je fais est en relation avec ce que je, ce que, ce que je, ce que je transmets ou euh, ou euh, ce que je passe, hein, ce que je passe dans mes ateliers, mes ateliers.

Tu veux dire autre chose ?

Non c'est bon, j'ai tellement parlé. Non c'est bon.

Merci.

ANNEXE 4 : Questionnaire premier interview

1°) **Quel est la place de l'improvisation dans ton travail ?**

Dans ta recherche artistique ?

Durant tes créations ? A quels moments ?

Peux-tu donner des exemples précis par rapport à tes créations ? Quelles créations ?

2°) **Utilise-tu l'improvisation en spectacle ?**

A l'intérieur de compositions écrites ?

Comme forme de spectacle ?

Pour quelles raisons ? Pourquoi cette forme de travail ?

Pour répondre à une commande ? Pour partager, favoriser avec d'autres danseurs ce genre de rencontre ?

3°) **Dans le cas où tu utilises l'improvisation comme forme de spectacle :**

Est-ce totalement improvisé ou pars-tu d'une construction préalable ?

Qu'est-ce qui est préparé, pensé en amont ?

Qu'est-ce qui est totalement improvisé ?

Au niveau de la structure, des procédés de composition, des matériaux utilisés (éléments de langage), du sens (propos, intention, imaginaire)

4°) **Quand tu dances en improvisant (improvisation spectacle) :**

Qu'est-ce qui est le plus important pour toi ?

Le propos de ta danse, la communication avec le public, être à ton écoute ... ?

La structure, les procédés de composition, les matériaux utilisés, le sens de la danse ?

5°) **Au moment où tu improvises en spectacle, comment se crée ta danse ?**

A partir de quoi improvises-tu ?

A quoi réagis-tu ?

Contrôles-tu tout ? Est-ce que tu te laisses porter par certaines choses ? Quoi ?

Es-tu conscient de ce qui se passe ?

Tiens-tu comptes de ce que tu as fait auparavant ? T'en souviens-tu ?

Cherches-tu à construire ta danse, la structurer ?

Est-ce que tu te racontes quelque chose ? A quoi penses-tu ?

Est-ce que tu racontes quelque chose ? Quoi ?

Quand tu improvises, es-tu plus dans la pensée, l'imaginaire ?

Dans le corps, la sensation, la forme, l'énergie ?

Dans la communication ? Communiquer quoi ?

Utilises-tu certains procédés de composition ? Lesquels ? Pourquoi ? Dans quel cadre ?

6°) Dans ton parcours d'artiste, quels sont les personnes, les chorégraphes qui ont pu te marquer d'une manière ou d'une autre ? Dans quelle mesure t'ont-ils marqués ?

Aujourd'hui, à l'étape où tu en es de ta recherche et de ta création, peux-tu dire quels sont les artistes, les rencontres qui sont quelque part présentes dans ton travail ? Pourquoi ?

Aujourd'hui, de qui te sens-tu proche artistiquement (chorégraphes, danseurs, musiciens, plasticiens ...) ? Pourquoi ?

ANNEXE 5 : Catégories pour l'analyse de contenu

1) PARCOURS PERSONNEL DANS LA DANSE

1a) Parcours personnel

Quel parcours a t'il suivi ? Formation ? Travail avec d'autres artistes ?

1b) Influences artistiques

1c) Pensées personnelles sur la danse

Dans quelle démarche artistique se situe t'il ?

Son positionnement, sa philosophie au sujet de la danse

2) DÉFINITION, CARACTÉRISTIQUES DE L'IMPROVISATION

Comment définir ce qu'est l'improvisation ?

Qu'est-ce qui caractérise l'improvisation ?

Quel sens donne t'il à l'improvisation ?

3) INTÉRÊT POUR L'IMPROVISATION

3a) Dans sa démarche personnelle

Utilise t'il l'improvisation dans ses spectacles ? Pourquoi ?

Quel sens donne t'il à cela ?

Comment relie t'il cela à sa démarche artistique ?

3b) Dans le processus de création

4) FONCTIONNEMENT DE L'IMPROVISATION

4a) Construction, composition : place de l'improvisation

4a/1) Composition construite / composition spontanée

Qu'est-ce qui est pensé, préparé, construit avant la représentation ?

Qu'est-ce qui est vraiment inventé dans l'instant de la représentation ?

Pourquoi ?

4a/2) Procédés de composition

Quels procédés de composition sont utilisés dans l'improvisation ? Pourquoi ?

A partir de quels éléments se fait la composition ?

Comment se construit dans l'instant l'improvisation ?

4a/3) Place/relation aux autres arts

4a/3a) Relation à la musique

4a/3b) Relation à la lumière

4a/3c) Relation au costume

4a/3d) Relation au texte

4a/3e) Relation à la scénographie

4b) Mise en œuvre de l'improvisation

4b/1) Dans sa dimension physique

4b/1a) Mouvement, motricité : caractéristiques

Est-ce que le fait d'improviser engage une motricité spécifique ? Comment caractériser le mouvement improvisé ?

Quels éléments de langage sont utilisés ?

4b/1b) Sensation / Perception

4b/2) Dans sa dimension affective

4b/3) Dans sa dimension rationnelle (Imaginaire / Pensée)

4b/4) Dans sa dimension sociale (Relation au public)

Place et importance du public

4b/4a) Contexte de la représentation

4b/4b) Temps de la représentation

4b/5) Dans sa dimension métaphysique

ANNEXE 6 : Analyses de contenu

Exemples d'analyses de contenu reprenant pour chacun des trois danseurs leurs réponses concernant leur intérêt pour l'improvisation.

Le numéro apparaissant à la fin de chaque ligne (/1 ; /2 ; etc.) correspond à la pagination de l'interview.

MICHEL RAJI

3) Intérêt pour l'improvisation

3a) Dans sa démarche personnelle

Entretien 1

- 3a) depuis qu'il a commencé à danser, a toujours improvisé/1
- 3a) son premier solo date de 1972, à Rennes/1
- 3a) a toujours improvisé car il appartient à une culture où on aime danser et écouter de la musique ; cela se fait spontanément lors des fêtes/1
- 3a) l'improvisation existe à la naissance même de son travail de danseur/1
- 3a) a toujours travaillé de cette manière : une forme de ritualisation de sa danse dans l'instant/2
- 3a) le travail fait durant sa formation technique, sont des outils dont il a fallu se débarrasser pour arriver à l'état de danse/3
- 3a) l'improvisation est à l'origine de sa danse/3
- 3a) a du plaisir à découvrir les choses dans l'instant/5
- 3a) depuis qu'il est danseur, a toujours fait directement (improvisé) ; mais il y a une préparation/7
- 3a) a choisi cette forme de danse car elle répond mieux au fait que son instrument (le corps) évolue, vieillit, et qu'il souhaite danser jusqu'à la sortie/12
- 3a) choix de ne pas s'encombrer d'une chose qu'il aurait composée, et qu'il devrait faire et refaire/12
- 3a) dès qu'on lui fait une proposition de danser, il est prêt, car il est danseur/12
- 3a) a eu l'enseignement pour travailler de l'intérieur/12
- 3a) a privilégié cette démarche car cela lui donne une liberté qu'il n'aurait pas s'il devait exécuter toujours la même danse, la même gestuelle, dans le même état/12
- 3a) est toujours dans une démarche de travail artistique, en relation avec un public/12
- 3a) il y a une dimension de connaissance, de maîtrise dans son travail/13
- 3a) dans sa danse, est passé d'une dimension graphique à une dimension sophique (liée à une connaissance)/13
- 3a) la voie de la danse qu'il suit est évidente pour lui/14
- 3a) c'est ce genre de demande (commande pour un hommage) qui a été fondateur pour lui, qui lui a permis de passer du geste au souffle sonore/14
- 3a) c'est suite à une commande de son ami Serge Pei, pour rendre hommage à un poète mort, qu'il s'est interrogé sur le genre de danse qu'il fallait dans ce contexte/14

3a) plusieurs outils sont venus lui rappeler son enfance, ses origines au Maroc : un enregistrement musical d'une cérémonie soufi et un livre sur le fondateur de la danse des derviches tourneurs/15

3a) dans le cadre de l'hommage au poète mort, nécessité de danser autrement, de chercher différemment/15

3a) suite à des rencontres réelles ou dans ses pensées, évidence chez lui de rendre hommage à des êtres qui lui servent de canal, de catalyseur/15

3a) a rendu hommage à Mary Wigman, à Bob Marley/16

3a) dans l'hommage, il y a "homme" et "âge" ; c'est l'âge de l'homme/16

3a) on lui a demandé, pour dans un futur proche, de rendre hommage à l'Émir Abd El-Kader/16

3a) ce soir il va rendre hommage à ses parents/16

3a) il est prêt à aller danser dans la nature s'il le faut/19

3a) a du mal à accepter des propositions où il doit danser sur un morceau de musique de trois minutes, s'arrêter, puis recommencer/19

3a) il peut répondre à cette demande en écoutant les morceaux et en déterminant ce qu'il va faire/19

3a) n'est pas quelqu'un qui écrit sa danse pour la dire telle quelle/28

3a) cela lui donne plus de liberté, mais c'est plus éprouvant, vertigineux car ne sait jamais comment cela va se passer/28

3a) dans sa formation de danseur, il a appris des choses qu'il répétait/28

3a) quand il dansait en compagnie, il était au service d'un chorégraphe, et apprenait ce qu'il dansait/29

3a) il dansait la même chose tous les soirs, il devenait un fonctionnaire de la danse, il savait ce qu'il allait faire ; il n'y avait plus d'état, d'émotion, excepté de temps en temps/29

3a) a eu parfois des petits coups de cœur, c'est-à-dire que durant le spectacle qui était dansé tous les soirs, il se permettait des "incursions", des choses spontanées/29

3a) ces moments de spontanéité étaient pour lui la seule possibilité de donner du jus à sa danse/29

Entretien 2

3a) sa danse est un hommage à ses parents ; sa mère l'a fait naître au monde, son père lui a fait connaître le monde/48

3a) le fait de venir danser à Rennes, quarante après, le touche ; c'est pourquoi il a voulu rendre hommage à ses parents/48

3a) son travail, ce n'est pas que ce que les gens ont vu là/49

3a) chez lui, il se dit d'être prêt, d'être tout terrain ; il est habitué à ça/51

3b) Dans le processus de création

Entretien 1

3b) la composition (poser les choses avec l'espace, le temps, la gestuelle) n'est possible que si on a improvisé/3

3b) quand il a des danseurs, il compose/7

LOÏC TOUZÉ

3) Intérêt pour l'improvisation

3a) Dans sa démarche personnelle

Entretiens 1 et 2

- 3a) ne fait quasiment plus d'improvisation spectacle/2
- 3a) besoin de se renouveler/2
- 3a) est plus dans la composition que la composition spontanée/4
- 3a) l'improvisation permet une autre compréhension artistique/9
- 3a) à un moment, moins d'intérêt pour l'improvisation, car cela devenait limité/10
- 3a) quand cela devient convenu, cela n'est plus satisfaisant/10
- 3a) insatisfaction par rapport à l'improvisation dans la mesure où cela peut se fermer/11
- 3a) intérêt pour l'improvisation lors de sa découverte/11
- 3a) nécessité d'aller en scène en improvisant/11
- 3a) abîme qui s'ouvrait, avec une prise de risque au début/11
- 3a) intérêt d'improviser (du fait de la nouveauté) par rapport à une danse composée/11
- 3a) intérêt d'improviser à plusieurs/11
- 3a) c'est joyeux d'improviser à plusieurs, car il faut comprendre où en est l'autre, avec quoi il est en lien/11
- 3a) ne se sent pas un improvisateur/11
- 3a) aurait pu faire le choix de devenir un improvisateur après avoir travaillé avec Steve Paxton, Lisa Nelson, Julyen Hamilton, Simone Forti/11
- 3a) attiré par l'improvisation, car se sentait bloqué dans la composition/11
- 3a) l'improvisation l'insatisfait par rapport à la question du sens, du récit et de l'écrit ; envie d'écrire, de composer/11
- 3a) trouve beau de se dédier à cette forme de danse/12
- 3a) intéressé de retourner à l'improvisation pour voir où il en est/12
- 3a) plaisir, joie de retraverser l'expérience de l'improvisation : s'y préparer, partager la scène avec Cookie/12
- 3a) ne fais plus d'improvisation-spectacle/13
- 3a) se méfie de l'improvisation/16
- 3a) intéressé par l'improvisation en solo, ou avec un musicien, mais pas en groupe/16
- 3a) ne cherche pas à faire une bonne improvisation/17
- 3a) ne sais pas s'il va continuer à beaucoup improviser/27
- 3a) a été intéressé, à une époque pour l'improvisation/28
- 3a) n'a pas fait le choix de l'improvisation, car intéressé par la construction de pièces, par le fait de faire danser d'autres danseurs/28

Entretien 3

- 3a) aujourd'hui ne s'intéresse pas beaucoup à ce genre de travail, aime bien savoir où il va/51
- 3a) intéressé par des gestes, des mouvements de cette improvisation/51

3b) Dans le processus de création

Entretiens 1 et 2

- 3b) faire évoluer mon langage/1
- 3b) temps de recherche qui utilise les outils de la composition instantanée/1
- 3b) utilisation d'outils, espace de signes, corpus de travail/1
- 3b) partager de l'imaginaire, inventer/1
- 3b) à la genèse d'un projet / chaque projet commence par un travail d'improvisation/1
- 3b) comprendre ce qu'est pour chacun la question de l'improvisation/2
- 3b) besoin de s'adapter à des espaces (hors scéniques)/2
- 3b) modifier le langage pour s'adapter à un lieu/2

- 3b) possibilités dues à l'improvisation/3
- 3b) utilité de l'improvisation pour permettre cette mise en condition/3
- 3b) improvisation de travail/3
- 3b) composer la possibilité d'un trajet de phrases nouvelles à vivre/3
- 3b) pour chaque pièce, le rôle de l'improvisation y est différent/4
- Love* : contraintes de langage, d'espace scénique, de gestes, de relations entre danseurs, de relation au public, de durée/4
- 3b) *Love* : les danseurs font la même chose, ont un corpus de signes précis, avec une place pour l'aléatoire/4
- 3b) danseurs qui ont une connaissance des outils de l'improvisation/4
- 3b) lien entre une rigueur composée et des interprètes capables d'improviser/4
- 3b) *Love* : contraintes précises, mises en jeu dans un esprit d'improvisation/4
- 3b) *Morceau* : de la composition utilisée dans l'improvisation/4
- 3b) l'improvisateur a des capacités à faire émerger des pistes que l'on trouve à priori inintéressantes/5
- 3b) l'improvisateur peut permettre cette exploration/5
- 3b) l'improvisation, dans une pièce composée, permet le surgissement d'évènements, permet une nervosité/5
- 3b) outils de l'improvisation réinjectés dans un travail composé/5
- 3b) dans les pièces composées : faire advenir des choses auxquelles on a pas pensé et qui adviennent grâce au regard du public, paramétrer et laisser une part à l'inachèvement/7
- 3b) par rapport aux danseurs, intéressé par des zones de déprogrammation (programmation qui vient de notre histoire)/7
- 3b) comment déprogrammer pour donner de la place à de nouveaux programmes/7
- 3b) utilisation des techniques d'improvisation au service d'un travail de composition/13
- 3b) partir d'un matériau, et avoir une (ou deux) minutes pour le rendre valide/13

PASCAL QUÉNEAU

3) Intérêt pour l'improvisation

3a) Dans sa démarche personnelle

Entretien 1

- 3a) l'improvisation est pour lui une vieille histoire/1
- 3a) à l'intérieur d'une démarche liée à l'art dramatique, a commencé à pratiquer l'improvisation/1
- 3a) a amené plus ou moins loin l'improvisation dans les projets auxquels il a participé/1
- 3a) il a retrouvé l'improvisation quand il a opéré ce virage, de passer du champ théâtral à celui de la danse contemporaine/1
- 3a) cela fait longtemps que le mot improvisation est présent/2
- 3a) utilise l'improvisation/3
- 3a) utilise l'improvisation dans des spectacles/3
- 3a) utilise l'improvisation dans des pièces écrites qui permettent l'improvisation/4
- 3a) a beaucoup pratiqué l'improvisation à l'intérieur de pièces qui ne sont que des pièces d'improvisation/4

- 3a) cette pratique de l'improvisation s'est faite avec d'autres gens ; il n'a jamais signé de pièce d'improvisation/4
- 3a) il est l'auteur de la pièce qu'il va présenter/4
- 3a) a fait un autre solo comme ça il y a trois ans, et d'autres petites choses/4
- 3a) travaille dans les projets qui permettent l'improvisation et qui ne tournent pas uniquement autour des techniques de corps/4
- 3a) en ce moment, improvise de moins en moins/13
- 3a) tenait à rejouer une structure établie, avec une petite marge de manœuvre/17
- 3a) a écrit cette succession d'états, de séquences car cela l'amusait de les rejouer, de les approfondir, de tourner avec/17

3b) Dans le processus de création

Entretien 1

- 3b) pratique l'improvisation dans des recherches compositionnelles desquelles il a fait partie, et dans des formes spectaculaires directement improvisées/2
- 3b) travaille en même temps avec Cécile Proust qui crée à partir de ce qu'il a écrit/3
- 3b) cette pièce (C.P.A.D.) est l'exemple parfait de tâches à effectuer dans un ordre prédéfini, qui peut être ou ne pas être respecté, avec des choses que l'on peut introduire, d'autres qu'il faut apprendre, d'autres qui ne sont pas écrites/5
- 3b) au milieu (C.P.A.D.), il y a une circulation non écrite, une espèce de marche, une liberté d'exécution, une gestion du temps et de l'espace/5
- 3b) cet exemple (C.P.A.D.), un des plus forts, permet à des gens comme lui de pouvoir danser/5
- 3b) avec Nathalie Collantes, dans la pièce *Albo Serra*, il y avait une série de cellules à l'intérieur desquelles il avait beaucoup travaillé la matière/5
- 3b) à force d'improviser (dans *Albo Serra*), ça finit par s'écrire/5
- 3b) en répétant les mêmes matières, on peaufine des chemins, on peut trouver des micro choses/5
- 3b) il y a une espèce de texture, de couleur, de matière qui tend dans ce spectacle (dans *Albo Serra*)/5
- 3b) c'est difficile d'écrire la danse pour lui/5
- 3b) les pièces les plus écrites auxquelles il a participé, ont été faites avec Olivia Grandville/5
- 3b) la mémoire du mouvement, ce n'est pas sa mémoire première/5
- 3b) quand il avait fait un solo avec Nathalie Collantes qui était à l'extérieur, et qu'il improvisait, finalement tout semblait écrit, sans qu'il s'en rende compte/15
- 3b) dans l'improvisation (dans ce solo), il jouait avec le temps, les mots, le corps, l'espace/15

ANNEXE 7 : DVD – Mode d’emploi

Le DVD joint à ce mémoire a été réalisé durant le festival de danse universitaire « Trois petits tours et puis ... » les 9, 10 et 11 mai 2006. L’intégralité des trois improvisations y est visible. La diffusion de ces images n’est autorisée que dans le cadre de la lecture de ce mémoire, et toute utilisation dans un autre cadre nécessite l’accord des artistes.

INDEX DES NOMS PROPRES

Dans cet index, ont été répertoriés les noms propres apparaissant dans le corps de texte, dans les notes en bas de page et dans les entretiens des improvisateurs.

A

ABD EL-KADER · 224,347,453
ABRAHAM, Karl · 147
ADLER, Alfred · 174
ADOLPHE, Jean-Marc · 118
AILEY, Alvin · 218,357
ALBERS, Josef · 86
ALEXANDER, Gerda · 49
ALLPORT, Gordon Willard · 173,174
AMAGATSU, Ushio · 219,357
ANDERSON, Laurie · 113
ANDREWS, Jerome · 77
ANGYA, Andras · 174
APPAIX, Georges · 275,412
ARGUEL, Mireille · 5
ARNOLD, Becky · 104,114
ARP, Hans · 70,76
ARTAUD, Antonin · 28
ASTAIRE, Fred · 266,405

B

BACH, Jean-Sébastien · 108
BAGOUET, Dominique · 47,243,393
BAILLY, Jean-Christophe · 119
BAKER, Joséphine · 41
BANES, Sally ·
49,84,85,94,96,97,98,99,101,102,103,104,105,106,107,108,110,112,113,116
BANU-BORIE, Monique · 124
BARTENIEFF, Irmgard · 49,94
BARTHES, Roland · 121
BATAILLE, Georges · 389
BATTCKOCK, Gregory · 102
BAUSCH, Pina · 243,393
BECK, Julian · 150
BEL, Jérôme · 243,275,393,426
BÉLEC, Danielle · 94,95
BEN · 31
BENNASSAR, Jean · 223,347

BERGMAN, Ingmar · 200,201
BERGSON, Henri · 149
BERIO, Luciano · 89,380
BERLIOZ, Hector · 102
BERNARD, Michel · 6,13,53,54,58,59,60
BERNSTEIN, Carol · 5
BERTHERAT, Thérèse · 5
BEUYS, Joseph · 31
BIDEAUD, Jacqueline · 166
BINSWANGER, Ludwig · 173
BLOCH, Henriette · 147,155,160,162
BLOFELD, John · 179
BLUES BROTHERS · 266,406,408
BOISSIÈRE, Anne · 131
BONATO, Francesca · 120
BONNAUD, Georges · 54
BONNERY, Andrée · 34
BOSSEUR, Jean-Yves · 55,56
BOUCHON, Marie-Françoise · 40
BOURCIER, Paul · 21,22
BOURGES, Gaëlle · 278,279,301,416,422,436,445,446
BOURRIAUD, Nicolas · 14
BRECHT, George · 31
BREUILLE, Jean-Philippe · 27,30,31,70
BROWN, Gordon · 30
BROWN, James · 408
BROWN, Trisha ·
27,84,85,88,91,93,98,101,105,109,110,111,112,113,114,
123,243,393
BRUN, Dominique · 275
BUBER, Martin · 147,168,169,170,173
BUFFARD, Alain · 243,275,393,426
BÜHLER, Charlotte · 173,174
BUIRGE, Susan · 3,17,52,79,80,81,82,83,144
BULL, Richard · 122,123

C

CADOPI, Marielle · 34
CAGE, John · 28,30,31,32,84,85,93,94,97,150
CALLAS, Maria · 283
CAMILLE · 3

CAMUS, Albert · 168
 CARLSON, Carolyn · 79
 CARRIÈRE, Eugène · 63
 CASTANEDA, Carlos · 99
 CAUX, Jacqueline · 85,86,87,88,89,90,91,92
 CHALARD-FILLAUDEAU, Anne · 121
 CHAPPUIS, Anne-Marie · 204,207
 CHARMATZ, Boris · 243,275,393,426
 CHARON, Jean · 179
 CHEMANA, Roland · 147,155,160,162
 CHEVALLEY, Bernard · 170,171
 CHILDS, Lucinda · 27,105
 CHRÉTIEN, Anne · 203,204,205,207
 CHRISTOUT, Marie-Françoise · 22
 CLARA · 3
 CLAUDEL, Paul · 75
 COLIN, Paul · 41
 COLLANTES, Nathalie · 275,277,415,422,426,456
 COLLOD, Anne · 275
 COLTRANE, John · 123
 COMMANDEUR, Laurence · 42
 CONFUCIUS · 177
 CONTET, Pascal · 383
 COOKIE ·
 2,242,245,246,247,249,250,252,253,254,255,256,257,25
 8,259,260,261,263,264,265,266,267,268,269,270,271,27
 2,273,300,301,377,378,382,383,384,385,386,395,396,39
 7,398,399,400,405,407,408,454
 COOPER ALBRIGHT, Ann · 54,55,126
 CORBEIL, Janine · 167,168,184
 COUDERC, Bruno · 1,7,95,212,412,437
 CRAIG, Gordon · 63
 CUNNINGHAM, Merce ·
 28,32,33,35,47,51,84,92,94,101,105,106,109,110,114,12
 1,125,150,243,393
 CURRAN, Alvin · 113

D

DAÏMON, Shiro · 6
 DAMPNE, Christiane · 109
 DARWIN, Charles Robert · 149
 DASSE, Fabrice · 5
 DAVIDSON, Andrea · 120
 DELACROIX, Jean-Marie · 165,166
 DELAHUNTA, Scott · 120
 DELANGLE, Claude · 380
 DELEUZE, Gilles · 428
 DELORY-MOMBERGER, Christine · 153
 DELSARTE, François · 68,85
 DÉPRET, Éric · 147,155,160,162
 DERIVRY, Daniel · 177
 DERRIDA, Jacques · 121
 DESHIMARU, Taïsen · 178
 DESPRÈS, Aurore · 8
 DEUTSCH, Hélène · 147
 DIAGHILEV, Serge de · 75
 DIDI-HUBERMAN, Georges · 296,297,429,433,445
 DILLEY-LLOYD, Barbara · 104,114
 DIVERRES, Catherine · 5
 DOHM, Wolf · 75

DUBOC, Odile · 29
 DUCHAMP, Marcel · 24,70
 DUCK, Katie · 7
 DUNCAN, Isadora ·
 43,52,53,61,62,63,64,67,85,278,279,284,422,428
 DUNKER, K. · 157
 DUNN, Douglas · 27,104,114
 DUNN, Judith · 93
 DUNN, Robert Ellis · 49,84,93,94,95,96,97,101,105,110
 DUPUY, Dominique · 58,77,119
 DUPUY, Françoise · 6,60,119
 DYLAN, Bob · 112

E

ECKHART (Maître) · 28
 EHRENFELDS (von), Christian · 154
 EINSTEIN, Albert · 149,172
 ELMHURST, Dorothy · 71
 ELMHURST, Leonard · 71
 EMERSON, Ruth · 101
 EMMANUEL · 3
 ENGLISH, A.C. · 203
 ENGLISH, H.B. · 203
 EVANS, Blanche · 78

F

FABRE, Jan · 243
 FATTOUMI, Hèla · 5
 FAYMONVILLE, Marie-Elisabeth · 138
 FELDENKRAIS, Moshe · 49
 FELLINI, Frederico · 195,196
 FERENCZI, Sándor · 160,161,163
 FERRON, Élisabeth · 117
 FEUILLET, Raoul Auger · 22,68
 FICHET, Charles-Edouard · 3
 FILIPPI, Claude · 5
 FILLIOU, Robert · 31
 FORSYTHE, William · 124,125,126,130,243,393
 FORTI, Simone ·
 84,85,87,93,96,97,98,99,100,101,105,108,109,110,113,1
 14,116,136,138,242,276,381,393,425,426,443,454
 FORTIN, Sylvie · 49
 FOUCAULT, Michel · 121
 FOURCADE, Jean-Michel · 142,143
 FOURURE, Sophie · 205
 FRANKLIN, Aretha · 408
 FREUD, Sigmund ·
 143,146,147,148,160,161,163,167,176,205
 FRIEDLAENDER, Salomo · 146,175
 FROGIER, Larys · 379
 FROM, Isadore · 150,151,163,175,184
 FROMM, Erich · 174
 FULLER, Loïe · 43,62,65,66,67

G

GAILLARD, Jacques · 131,132
GALLO, Alain · 147,155,160,162
GANNE, Maryvonne · 65,67
GARANDEAU, Virginie · 40,41,42
GARAUDY, Roger · 6
GERE, David · 126
GINDLER, Elsa · 151
GINGER, Anne ·
142,144,146,148,149,153,156,157,158,159,161,162,166,
167,171,172,173,174,175,178,179,180,182,183,184,192,
193,197,198
GINGER, Serge ·
142,144,146,148,149,153,156,157,158,159,161,162,166,
167,171,172,173,174,175,178,179,180,182,183,184,192,
193,197,198
GINOT, Isabelle · 62,63,66
GIROLOMINI, Chiara · 275,427
GOLDBERG, Roselee · 26,27,28,29,32
GOLDSTEIN, Kurt · 146,147,156,157,174
GOODMAN, Paul ·
141,149,150,151,152,153,158,163,164,169,196,197,199,
202,203,204,205,206,302
GORDON, David · 27,84,93,103,104,114
GOULD, Glenn · 108
GRAHAM, John · 87,89,101
GRAHAM, Martha · 43,78,85,87,101,105,134
GRANDVILLE, Olivia · 415,456
GRATEFUL DEAD · 111
GRÉCIET, Chéryl · 44,49,50,51,305
GRODDECK, Georg · 160
GROPIUS, Walter · 86
GUILBERT, Laure · 71,76
GUILLAUME, Paul · 154
GUILLOIS, François · 3
GUISGAND, Philippe · 137,139

H

H'DOUBLER, Margaret · 86
HAGENDOORN, Ivar · 130,131
HALLIDAY, Johnny · 379
HALPRIN, Anna ·
84,85,86,87,88,89,90,91,92,93,96,101,109,114,116,121,
125,135,142,393
HALPRIN, Lawrence · 86,90
HAMILTON, Julyen ·
242,276,293,381,393,425,426,443,454
HAMLET · 285,429,436
HAPPEL, Clara · 147,158
HARNICK, Eugen · 147,158
HAWKINS, Erick · 121
HAY, Deborah · 93,105,394
HECQUET, Simon · 275
HEFFERLINE, Ralph E. · 141,150,202,203,205,206
HEIDEGGER, Martin · 173
HENRI II · 440
HENRI III · 440
HERMET, Pierre · 7

HERNÉ M'BODJ, Charlotte · 7,212
HERVÉ GIL, Myriam · 6,7,46
HIJIKATA, Tatsumi · 116
HODGSON, John · 68,72,73
HOFFMANN, Ida · 69
HOLM, Hanya · 76,78,79,82
HOPPER, Edward · 46
HORNEY, Karen ·
146,147,149,158,160,163,164,165,167,174
HORST, Louis · 85,93,109
HOUBIN, Pascale · 120
HOUDÉ, Olivier · 166
HOUSTON-JONES, Ishmael · 123
HUESCA, Rolland · 1
HUMPHREY, Doris · 43,85,87,93,105

I

IGLESIAS-BREUKER, Marilén · 76
IZRINE, Agnès · 29,30

J

JACQUES, André · 153,199
JAMES, William · 205
JAMET, Philippe · 6
JANIN, Pierre · 202
JAQUES-DALCROZE, Émile · 69,75,85
JOANNIS-DEBERNE, Henri · 41,42
JOHNSTON, Jill · 94
JONES, Bill T. · 123
JONES, Ernest · 148,160
JOOSS, Kurt · 24,69,71
JOUHET, Serge · 34,35
JOWITT, Déborah · 20
JUDD, Donald · 113
JULLIEN, François · 59
JUNG, Carl Gustav · 160,161,162,174

K

KANDISKY, Wassily · 86
KAPROW, Allan · 30,31,32,97
KARSENTY, Lydia · 37,38,39
KATZ, David · 155
KINTZLER, Catherine · 131
KLEE, Paul · 86
KLEIN, Jean-Pierre · 204,302,305
KLEIN, Mélanie · 160,163
KOFFKA, Kurt · 154,157
KÖHLER, Wolfgang · 154,157
KORZYBSKI, Alfred · 149
KREUTZBERG, Harald · 76
KUYPERS, Patricia · 7,49,50

L

LABAN, Rudolf ·
44,62,68,69,70,71,72,73,74,75,76,77,79,82,94,124,137,138,275
LACAN, Jacques · 143
LAI, Antonio · 42
LAMOUCHE, Françoise · 5
LAMOUREUX, Eric · 5
LAO-TSEU · 177
LATNER, Joel ·
184,185,186,187,188,189,190,191,192,193,195,196,199,
200,201,208
LAUNAY, Isabelle · 69,72,75,76,77,78,79
LAUREYS, Steven · 138
LAVIGNE, Aude · 437
LAWTON, Marc · 80,81
LE BOT, Marc · 58
LE MOAL, Philippe · 22
LE MOIGNE, Jean-Louis · 181,182
LE NY, Jean-François · 147,155,160,162
LE SCANFF, Christine · 36
LEATH, A. A. · 87,89,101
LEBEL, Jean-Jacques · 31
LECOMTE, Nathalie · 35
LECONTE, Pierre · 147,155,160,162
LEIGHT FOSTER, Susan · 121,122,123
LEMOINE, Serge · 86
LEROY, Xavier · 243,275,393,426
LESGUILLIER, Henri-Bertrand · 245
LESSCHAEVE, Jacqueline · 33
LESTIENNE, Francis · 120
LEVINE, Dick · 110
LÉVI-STRAUSS, Claude · 121
LEWIN, Kurt · 156,157
LEWIS, Nancy · 114,115
LEYMARIE, Isabelle · 37
LÉZIART, Yvon · 1,3,7,95
LIMON, José · 105,109
LISTA, Giovanni · 65,66,67
LITTLE, Nita · 107
LOUIS XIV · 21
LOUPPE, Laurence ·
48,60,61,62,70,72,78,81,84,110,111,116,119,123,124,21
6,217,308,440
LOWEN, Alexander · 149
LUCCIONI, Denise · 84

M

MACIUNAS, George · 31,98
MAFFESOLI, Michel · 39
MALINA, Judith · 150
MAQUET, Pierre · 138
MARCEL, Gabriel · 168,173
MARCEL, Michelle · 62,63,66
MARLEY, Bob · 224,347,453
MARTIN, John · 58
MARTY, Olivier · 117
MASLOW, Abraham · 173,174,175,179

MASQUELIER, Gonzague ·
141,142,145,146,153,193,196,199
MASQUELIER-SAVATIER, Chantal · 180
MATRIX · 407
MAUSS, Marcel · 121
MAY, Rollo · 173
MÉLODIE · 3
MENICACCI, Armando · 42
MERCIER-LEFÈVRE, Betty · 1
MERLEAU-PONTY, Maurice · 147,173,179,207
MIDOL, Nancy · 5
MOHOLY-NAGY, László · 86
MONK, Meredith · 27,85,88
MONNIER, Mathilde · 29
MONROE, Marylin · 283
MONTERO, Vera · 243,275,393,413,426,427
MOORE, Martha · 6
MORENO, Jacob Levy · 151,175,176
MORGENSTERN, Christian · 433
MORICE, Françoise · 7
MORIN, Edgar · 180,181,304
MORRIS, Robert · 27,84,87,91,101,104,106,110
MOSS, Charles · 102
MOUSTAKAS, Clark · 174
MURAKAMI, Saburo · 30
MURPHY, Michaël · 151
MURRAY, Henry · 174

N

NADI, Josef · 394
NÉDONCELLE, Maurice · 147
NELSON, Lisa ·
108,122,242,276,288,293,381,393,425,426,427,430,443,
454
NIJINSKI, Vaslav · 75,243,393
NIKOLAÏS, Alwin · 44,67,75,79,80,81,82,83,123,125
NOÉ · 3,4,303
NOLDE, Emil · 75
NOUREEV, Rudolf · 243,393
NOVACK, Cynthia Jean · 43,121,122

O

OEDENKOVEN, Henri · 69
OHNO, Kazuo · 242,284,393,428
OLSON, Charles · 28
ONO, Yoko · 98
OVSIANKINA, Maria · 157

P

PAIK, Nam June · 31
PALUCCA, Gret · 76
PAOLI, Pascale · 275,427
PAUWELS, Pedro · 120

PAXTON, Steve ·
27,49,50,84,85,91,93,98,101,103,104,105,106,107,108,109,114,121,122,242,276,381,393,425,426,454
PEDINIELLI, Jean-Louis · 166
PEI, Serge · 223,306,346,347,452
PENAMMEN, Mariette · 3
PENARRUBIA, Paco · 145
PERLS, Fritz ·
89,141,142,144,145,146,148,149,150,151,152,153,158,159,160,162,164,165,167,168,170,171,173,175,176,177,179,183,184,187,193,195,199,202,203,205,206,302
PERLS, Laura · 149,150,151,152,153,168,169,170,184
PERRTOTET, Suzanne · 69
PETIT, Marie ·
145,154,155,156,157,158,159,162,175,177,199
PEY, Serge · 219
PEYRON-GINGER, Anne · 176
PHILLIPS, Barre · 136,137
PIAGET, Jean · 5,186
PIRIOU, Jean-Paul · 163,164
PLATEL, Alain · 243,394
PLU, Yves · 1,3
PLUCHART, François · 31
POLLOCK, Jackson · 137
POLSTER, Erving · 151,184,203
POLSTER, Miriam · 203
POSNER, Lore · 147
POSTEL, Jacques · 147,155,160,162
POUILLAUDE, Frédéric · 47,48
POUPARD, Danielle · 184
PRAMPOLINI, Enrico · 67
PRESLEY, Elvis · 42
PRESTON-DUNLOP, Valerie · 68,70,72,73
PROUST, Cécile · 275,276,413,426,456
PUJADE-RENAUD, Claude · 6
PYTHAGORE · 183

Q

QUATUOR ALBRECHT KNUST · 275,415,426
QUÉNEAU, Pascal ·
2,3,15,210,212,213,275,276,277,278,281,282,283,284,285,286,288,289,290,291,293,294,296,297,298,299,300,301,302,303,306,336,412,427,455

R

RAINER, Yvonne ·
27,84,85,88,91,93,101,102,103,104,105,109,114,275,415
RAJI, Michel ·
2,3,15,210,212,213,215,218,219,221,222,224,226,227,228,229,230,231,232,233,235,237,238,239,241,244,246,298,299,300,301,302,306,336,337,358,452
RAMEAU, Pierre · 22
RANCIÈRE, Jacques · 276,291,292,297,431,439,440
RANK, Otto · 160,162,163,164,187,200
RAUSCHENBERG, Robert · 27,28,84,105,106,113
RAYMOND (de), Jean-François · 14,20,21,22,23,57

RECH, Roland · 178
REICH, Wilhelm · 147,149,158,160,167,168
REINHARDT, Max · 75,145
REITZ, Dana · 20
REUCHLIN, Maurice · 147,155,160,162
RICHARDS, Mary Caroline · 28
RILEY, Terry · 31,85,88,110
ROBINE, Jean-Marie ·
172,173,197,198,202,203,205,206,207
ROBINSON, Jacqueline · 44,45,75,77,78
RODIN, Auguste · 63
ROGERS, Carl · 163,173,174
ROSLER, Martha · 441
ROTH, Gabrielle · 52
ROUCHER, Eugénia · 22
ROUX, Céline · 31,243
RÛMI, Djalâl al-Din · 223,347

S

SAINT DENIS, Ruth · 43,62,85
SAINT GUY · 236
SALAN, Blanche · 275,412
SALATHÉ, Noël K. · 174,175,195,196
SALMON, Martine · 6
SALONIA, Giovanni · 164,165
SARTRE, Jean-Paul · 173
SAUL, Peter · 104
SCHLEMMER, Oskar · 86
SCHMIDT, Karl · 75
SCHOCH DE NEUFOM, Sylvie · 169,170
SCHOTT-BILLMANN, France · 36,37,38
SCOTT, Lincoln · 114
SÉGUIN, Éliane · 39,40,41,42
SELVER, Charlotte · 151
SERRE, Jean-Claude · 13
SERRY, Jean · 77
SHAKESPEARE, William · 285
SHAPIRO, Elliott · 150
SHAWN, Ted · 85
SHIMAMOTO, Shozo · 30
SHIRAGA, Kazuo · 30
SMUTS, Jan Christiaan · 149,171,172,173
SPAIN (de), Kent · 126,127,128,129,130,133
STARK SMITH, Nancy · 108,122
STRASBERG, Lee · 412
STROUTHO, Maria-Daniela · 66
SUBOTNICK, Morton · 89
SUMMERS, Elaine · 93

T

TAKEI, Kei · 88
TANAKA, Min · 116,219,357,358
TETSUMI, Kudo · 30
THOMSON, Clara · 160
TILLICH, Paul · 147,168,170,171
TOMPKINS, Mark · 51,275,393,412

TOUZÉ, Loïc ·
2,3,15,46,47,210,212,213,215,242,243,244,245,246,247,
248,249,250,252,253,254,255,256,257,258,259,260,261,
262,263,264,265,266,267,268,269,270,271,272,273,274,
298,299,300,301,302,303,306,336,374,383,394,426,453
TRAUTMANN, Catherine · 275
TRIBALAT, Thierry · 137
TRIOZZI, Claudia · 243,275,393,427
TUCKER, Earl · 42
TUDOR, David · 28,89

V

VANDEKEYBUS, Wim · 243,394
VANOYE, Francis · 153
VASSILEVA-FOUILHOUX, Biliana · 124,125,126
VAUGHAN, David · 32
VINCI (de), Léonard · 183
VOSTELL, Wolf · 31

W

WAEHNER, Karin · 77,78
WALLON, Henri · 5
WARING, James · 88
WAVELET, Christophe · 275,419,426
WEIDMAN, Charles · 85,87

WEIDT, Jean · 119
WEISZ, Paul · 150,177
WERTHEIMER, Max · 154
WHITMAN, Robert · 97,98
WIEGMANN, Mary · 69
WIERRE-GORE, Georgiana · 1,120
WIGMAN, Mary ·
44,62,69,75,76,77,78,79,82,138,224,347,453
WINNICOTT, Donald Woods · 160,161,163,165,166
WOLLIASTON, Elsa · 218,357,358
WRING, James · 85

Y

YANO, Hideyuki · 218,358
YARON, Kalman · 169
YONTEF, Gary · 207
YORICK · 285,429
YOSHIHARA, Jiro · 30
YOUNG, La Monte · 31,85,88,101,110

Z

ZAMBRANO, David · 50
ZEIGARNIK, Bluma · 157
ZINKER, Joseph · 151
ZUZUKI, Teitaro · 28

L'IMPROVISATION EN DANSE : UNE PRÉSENCE À L'INSTANT

Résumé :

L'improvisation a une place importante dans la danse contemporaine, soit pour permettre au chorégraphe d'inventer de la matière gestuelle et de composer, soit en tant qu'œuvre qui se construit dans l'instant, l'improvisation spectacle. Cette thèse s'intéresse à comprendre comment le danseur improvisateur procède pour créer dans l'immédiat, et fait la supposition de la nécessité d'une conscience affinée de son propre corps et de son environnement scénique. Trois artistes improvisateurs (Michel Raji, Loïc Touzé et Pascal Quéneau) se sont produits sur scène dans le cadre de cette étude et ont répondu à différents entretiens afin d'expliquer et d'analyser leur travail. Le cadre théorique que propose la Gestalt-thérapie permet, grâce à des concepts comme la théorie du self, le cycle de contact-retrait, l'awareness, le vide fertile, d'analyser l'interaction d'un individu avec son environnement dans un contexte précis et sa manière de répondre à des besoins. En utilisant ce cadre, il a été mis en évidence cinq spécificités qui pourraient caractériser l'improvisation en danse. Lorsqu'il improvise, l'artiste raconte sur scène sa propre histoire à travers son style personnel. Il adapte son travail en fonction du contexte dans lequel il se produit. Il s'appuie sur une structure compositionnelle qu'il a pensée antérieurement. La relation au moment présent est essentielle aussi bien dans la dimension immédiate du geste que dans la dimension contemporaine, historique et esthétique. Enfin, l'invention de mouvements dans l'instant, la vigilance et l'engagement dont font preuve les improvisateurs, caractérisent leur facilité à être dans l'awareness.

Mots clés :

Improvisation, danse contemporaine, Gestalt, self, cycle de contact-retrait, awareness, vide fertile, présence.

DANCE IMPROVISATION : A PRESENCE AT THE MOMENT

Abstract :

Improvisation has an important place in contemporary dance, either to allow the choreographer to invent some gestural material and to compose, or as a work which is built within the spur of the moment, the improvisation performance. This thesis aims at understanding how the dancer improviser proceeds to create on the spot and how it implies the need for an acute consciousness of his own body as well as his stage surroundings. Within the framework of this study, three artists (Michel Raji, Loïc Touzé and Pascal Quéneau) performed on stage and participated in various interviews in order to explain and analyse their work. The theoretical frame offered by Gestalt Therapy, thanks to concepts like the theory of the self, the contact-withdrawal cycle, the creative vacuum, makes it possible to analyse the interaction of a person with his environment in a specific context and how he responds to needs. By using this framework, five specificities which could characterize dance improvisation became evident. When improvising, the artist tells on stage his own story through his personal style. He adjusts his work to the context in which he performs. He leans on a compositional structure thought of ahead of time. Being related to the present moment is essential to the immediate dimension of the gesture, as well as to the contemporary, historical and aesthetical dimensions. Finally, the invention of real time movements, the carefulness and the commitment displayed by the improvisers show how much at ease they are with being in awareness.

Keywords :

Improvisation, contemporary dance, Gestalt, self, contact-withdrawal cycle, awareness, creative vacuum, presence.
