



Recherches en danse
Traductions | 2017

D'un pied sur l'autre (1972-1975)

Steve Paxton

Traducteur : Romain Bigé



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/danse/1235>

DOI : 10.4000/danse.1235

ISSN : 2275-2293

Éditeur

ACD - Association des Chercheurs en Danse

Référence électronique

Steve Paxton, « D'un pied sur l'autre (1972-1975) », *Recherches en danse* [En ligne], Traductions, mis en ligne le 16 juin 2017, consulté le 15 novembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/danse/1235> ; DOI : 10.4000/danse.1235

Ce document a été généré automatiquement le 15 novembre 2019.

association des Chercheurs en Danse

D'un pied sur l'autre (1972-1975)

Steve Paxton

Traduction : Romain Bigé

Introduction générale

« Steve Paxton est un praticien invétéré du Contact Improvisation [...]. Il est fasciné par le fait qu'il n'y a pas de mot pour désigner le transfert de poids d'un pied sur l'autre. »

- 1 Ainsi se présentait Steve Paxton dans une notice biographique de 1982. Dans les trois textes qui suivent, les premiers qu'il ait publiés (entre 1972 et 1975), le pionnier du Contact Improvisation découvre les principes de la forme qu'il a inventée. Ce qu'on y lit d'abord, c'est la continuité entre les interrogations menées à la Judson Church autour des formes ordinaires du mouvement (la marche, la posture érigée, les mouvements sportifs...) et la recherche des éléments fondamentaux du Contact Improvisation : le poids, le toucher, la chute.
- 2 On y perçoit aussi un souci de plier la langue. D'abord, Paxton écrit souvent comme il danse, il paraît lancer un premier mot (« danser en solo... ») et le laisser résonner suffisamment pour que la suite se déclare d'elle-même (« ... ça n'existe pas. »). Mais surtout, on y lit une volonté systématique de briser les habitudes du langage. Il cherche ainsi à rompre avec la prévalence du masculin sur le féminin en utilisant des pronoms neutres tels que « s/he » (il-le). Partant du constat que « l'anglais n'en a rien à cirer de la danse », il s'évertue à déplacer l'anglais courant pour y loger ce qu'il appelle des « concepts physiques¹ » : il parle par exemple de l'« état d'être » [*state of being*] (plutôt qu'état d'esprit ou état de corps), envisage un « temps-comme-flux » opposé au temps de nos perceptions piétonnes/quotidiennes. L'article « Solo dancing », qui reprend le texte du programme de la première européenne du Contact Improvisation, est un morceau de bravoure syntaxique. Paxton s'y efforce de ne jamais prendre les danseurs comme sujets grammaticaux de l'action : une seule fois, il est dit qu'ils « improvisent librement » ; mais partout ailleurs, c'est l'inertie, la confiance mutuelle, voire l'esprit

qui sont sujets du mouvement. L'anglais permet cette liberté, mais il nous a semblé essentiel de conserver ce déplacement de la subjectivité dans la version française, où s'exprime l'idée d'une danse émergeant de la rencontre, plutôt que produite par les individus.

- 3 Enfin, dans chacun de ces textes, l'on perçoit à côté des découvertes phénoménologiques et descriptives qui accompagnent l'invention du Contact Improvisation, une forte préoccupation politique : que signifie vivre, créer, danser ensemble ? Qu'est-ce que l'invention collective d'une forme ? Paxton n'a de cesse de s'insérer dans un moment historique, de rappeler que son invention n'est jamais qu'une manière de resserrer un problème qui a déjà été nommé, repéré, travaillé par d'autres avant lui : les artistes avec qui il a travaillé, comme Merce Cunningham, John Cage, Robert Rauschenberg, Yvonne Rainer ; mais aussi les danseurs du passé, comme Rudolf Laban et Noa Eskhol ; sans oublier les psychologues, dont il ne cite ici que Jean Piaget, mais auquel il ajoutera, dans des textes ultérieurs, notamment James Jerome Gibson et Daniel Stern. Le premier article consacré directement au Contact Improvisation commence ainsi en disant que « le travail continue » [*the work is ongoing*], et il faut y entendre non seulement que le travail reprend ce qui a déjà été fait, mais aussi que le travail n'a de cesse de se prolonger. Pour cela, Paxton s'efforce de ne pas trop en dire : d'abord, en se retirant du sujet de l'énonciation (il utilise plus souvent le « nous » que le « je » ; même si l'on reste surpris qu'il ne cite aucun-e de ses partenaires de création du Contact Improvisation, Nancy Stark Smith, Lisa Nelson, Christina Svane, Danny Lepkoff, etc., qui n'apparaissent étrangement pas ici), ensuite, en cherchant à décrire la forme pour ce qu'elle nous apprend sur la perception de soi, plutôt qu'en décrivant la manière dont la forme elle-même s'apprend.
- 4 Dans la volonté de produire une forme « permissive, interchangeable, élastique, imprécise » comme Paxton définit le Grand Union, l'œuvre du chorégraphe se place sous le signe d'une « recherche d'émancipation qui a pour souci de ne pas confiner ni de restreindre les autres ». Projet politique, en ce sens, autant que sensoriel et moteur, le travail de Paxton, en effet, est toujours en cours.

Le Grand Union (1972)²

- 5 Le Grand Union³ s'est formé à l'automne 1970. Les membres fondateurs de ce collectif théâtral anarcho-démocratique étaient : Becky Arnold, Trisha Brown, Dong, Douglas Dunn, David Gordon, Nancy Green, Barbara Lloyd, Steve Paxton et Yvonne Rainer. Chacun d'eux caractérise l'Union par neuf réponses différentes à la question de savoir quand et comment cela a commencé. Les vies de chacun de ses membres s'entremêlent depuis quelque chose comme cinq à dix années. En 1970, les membres du *Continuous Project Altered Daily (CPAD)* [Projet continu altéré quotidiennement] d'Yvonne Rainer ont conçu ensemble une organisation où ils pourraient se partager le processus chorégraphique. Trois autres chorégraphes/danseurs partageant le même esprit ont été invités à se joindre à nous⁴. Ainsi est née cette organisation, mais pas son concept.
- 6 Dans ses premières étapes (1969), le CPAD a conservé une forme traditionnelle de travail avec des répétitions en amont et la possibilité d'intervertir des sections entre elles. Puis Rainer a commencé à accepter des dates de représentation à des moments où les danseurs n'étaient pas toujours disponibles pour les répétitions à New York, et, faisant de nécessité vertu créative, elle a mis en place des formes fragmentaires qui devaient

être complétées en cours de spectacle. D'abord, le groupe fut autorisé à participer au réarrangement des sections ; ensuite, chacun put amener la musique qu'il voulait passer pendant une section ; puis, l'on se mit à amener des accessoires ; et puis des séquences nouvelles de chorégraphies purent être insérées, par exemple la musique et les accessoires ; et finalement, la compagnie se débarrassa de plusieurs sections du CPAD originel. Ce développement que l'esprit particulièrement bien ordonné de Rainer a ainsi progressivement conçu s'est mis à fonctionner comme un exercice apprécié par l'ensemble de la compagnie autour de questions telles que : d'où provient la hiérarchisation des rôles dans la société et comment on peut les changer ; comment fonctionne la prise de décision dans le domaine artistique ; comment ne dépendre de personne, sauf si la dépendance est mutuellement consentie ; que signifie « consentir mutuellement », et comment le détecter.

- 7 Lorsque, via le CPAD, Rainer parvint à rituellement fusionner son ego avec ceux des membres de la compagnie, alors seulement le Grand Union connut ses débuts. Certains de ses membres y avaient été préparés depuis longtemps déjà dans l'exploration de diverses formes de danse qui s'était déroulée dans le cadre du Judson Church et ailleurs.
- 8 Le Grand Union, initialement conçu comme une compagnie de danse disposant d'un répertoire hérité du CPAD, créa plusieurs nouvelles chorégraphies dans lesquelles l'improvisation avait une place significative. Barbara Lloyd y ajouta une proposition de type « suivez le chef » dans laquelle le meneur était déterminé par la direction dans laquelle le groupe se trouvait à regarder (celui ou celle qui n'était pas en mesure de voir les autres devenait le meneur ou la meneuse). La meneuse disposait de six variations autour d'un rythme ; était libre de circuler et d'employer les règles qu'elle voulait.
- 9 Il est rapidement devenu clair que les membres de la compagnie n'avaient aucun désir de se soumettre à un chef, quel qu'il soit, et même temporairement. La pièce de David Gordon, *Sleepwalking* [Somnambulisme]⁵, une œuvre exigeante et difficile, a donné une représentation très insatisfaisante, après des répétitions encore moins satisfaisantes. L'improvisation paraissait être la forme dans laquelle tous pouvaient participer de manière égale, sans recourir à des hiérarchies sociales arbitraires à l'intérieur du groupe.
- 10 Le Grand Union abandonna les structures les plus strictes du CPAD pour n'en conserver que les plus ouvertes. Ces formes ouvertes étaient des structures pour l'improvisation, comme on en invente de « nouvelles » tous les deux ans. Trisha Brown avait chorégraphié un duo dans lequel une personne tombe comme un arbre qu'on abat tandis que son partenaire intercepte sa chute. À mesure que les danseurs deviennent plus audacieux, ils cessent d'alterner les chutes, cessent aussi de se tenir à proximité les uns des autres où la chute est plus sûre, et se mettent à s'effondrer dans toutes les directions. Consciemment ou pas, Rainer avait fait figurer une section de chutes similaire dans le CPAD, que David Gordon considère être le modèle de la séquence qu'on retrouve dans le Grand Union. Six danseurs se tiennent debout en cercle rapproché et ont pour option de rester debout ou de tomber dans n'importe quelle direction. S'ils tombent hors du cercle, ils étendent un bras pour se rattraper. Si plusieurs personnes décident de tomber en même temps, ça se complique, puisque tous ceux qui tombent n'auront pas nécessairement quelqu'un pour les rattraper ; il se peut que celui qui tombe se retrouve finalement livré à lui-même et au sol.

- 11 Dans un travail de ce type, les yeux apprennent à juger avec plus d'acuité, la peau devient hypersensible aux qualités du toucher, en particulier les bras ; la temporalité de l'arc de culbute devient un jeu dans lequel la confiance est mise à l'épreuve des nerfs, poussée à sa limite. Comprendre où l'attention de l'autre est focalisée devient facile : c'est instinctif. Et c'est aussi crucial pour la sécurité et pour la communication.
- 12 Ainsi, dans les premiers moments encore sous la dépendance des matériaux fournis par le CPAD, le Grand Union utilisait quelques nouvelles structures, mais l'improvisation devenait déjà le centre de son développement technique.
- 13 L'improvisation ne se prête pas aisément à une définition précise. Elle contient un spectre de possibilités qui courent de l'idée commune de spontanéité totale vis-à-vis du contenu et de la forme, jusqu'à la capacité plus spécifique de s'astreindre à une rigoureuse discipline comme si c'était la première fois qu'on s'y mettait, en vivant chaque instant pour sa qualité spécifique et unique. L'improvisation n'a pas d'histoire (pas même celle de la seconde qui vient de passer).
- 14 La forme est permissive, interchangeable, élastique, imprécise. Dans le Grand Union, elle est continuellement inventée par neuf personnes, et découverte seulement par fragments ressouvenus ou récoltés. En d'autres termes, ils ne savent pas ce qu'ils créent, mais ils comptent dessus. Ce n'est pas une entreprise *esthétique*, sauf si on aime l'esthétique à l'état brut.
- 15 La compagnie totalement improvisationnelle que le Grand Union est devenue, sans préméditation, court-circuite le grand jeu chorégraphe/compagnie. Dans ce dernier cas, le jeu des ego est de mise, et par le passé, les membres du Grand Union ont exploré à fond toutes les charmantes stratégies par lesquelles l'on assume l'autorité ou par lesquelles on s'y soumet.
- 16 À l'inverse, se mettre dans la position de suiveur ou de preneur de décision relève de la responsabilité constante de chaque membre du groupe. Le filet de sécurité des matériaux « prêt-à-l'emploi » est rarement utilisé, car cette complaisance semble se mettre au travers de l'auto-exploration amplifiée qui émerge dans un spectacle d'improvisation. La tradition pesante, dans les arts scéniques, qui veut que l'on se soumette à l'esthétique d'un autre – à sa manipulation de l'espace-temps-effort – est ici ignorée en faveur d'une recherche d'émancipation avec le souci de ne pas confiner ni restreindre les autres.
- 17 Le chemin n'était pas clair pour tous les membres. Nous sommes conditionnés pour l'esclavage volontaire. Dans une démocratie, les dictateurs doivent exiger des autres qu'ils soient esclaves ; une chance pour les dictateurs, le mode de vie américain produit des esclaves qui ne sont pas conscients du mécanisme de cette production. Les menottes sont aussi des œillères.
- 18 Mais il était important que l'avenir reste obscur. Comment un véritable processus de groupe peut-il se développer si le cours en est concrètement pré-déterminé ? Pour moi, le Grand Union ne constitue qu'une des manifestations actuelles de l'exploration qui dure depuis une décennie autour des formes sociales dans les arts scéniques, dont l'objectif a été de produire des formes de liberté individuelle au sein du groupe et de stimuler de nouveaux modes de conscience. Bien des formes sociales ont structuré la production de la danse dans les années 1960. Dans la danse classique, la hiérarchie traditionnelle monarchique s'est maintenue. Dans la danse moderne (Graham, Limon, Lang, et compagnie), la même forme sociale était employée, à ceci près que c'étaient les

magiciens, et non plus le monarque, qui exerçaient leur emprise. Les danseurs post-modernes (Cunningham, Marsicano, Waring) ont maintenu ces formes d'alchimies dictatoriales, où certes des matériaux ordinaires étaient transformés en or pur, mais où l'on continuait à s'inspirer des formes classiques et « modernes-classiques » d'organisation sociale des compagnies de danse. C'était le star-système. Il est difficile de donner à comprendre au public d'autres systèmes, submergés que nous sommes par l'exploitation de la personnalité et de l'apparence dans tous les aspects des arts scéniques. Bien qu'on continue de traîner le boulet de ce manque de discernement de la part du public, des formes uniques et personnalisées ont émergé, comme celles qu'on peut voir dans les œuvres de Robert Wilson, Judith Dunn, Barbara Lloyd et du Grand Union.

- 19 Un spectacle du Grand Union, ce n'est pas un flux constant et pré-déterminé de deux heures, mais une expérience de l'instant, personnelle et cumulative. La tête du groupe est guidée par la liberté d'interaction dans son propre contexte social, au lieu d'être déterminée par les efforts des danseurs pour réaliser l'esthétique d'un metteur en scène.
- 20 La matière, ce sont les gens : ce qu'ils se font les uns aux autres, et ce qu'ils font les uns avec les autres. Pour que le groupe développe une direction commune, il a fallu plusieurs années. Les membres du Grand Union ont été influencés autant par leur passé commun et par l'attention particulière qu'ils ont portée aux nouveaux développements de l'action collective que par les décisions personnelles qu'ils ont prises concernant leur futur.
- 21 Les membres du Grand Union, tout en gagnant en confiance dans leurs pouvoirs inventifs durant le spectacle, ont aussi mis de côté quelques-uns de leurs meilleurs « morceaux ». Ce qu'on appelle un « répertoire d'improvisation » a été créé. Ce répertoire, premier barreau de l'échelle qui mène aux formes fixes, est repris avec exactitude ou bien dans des variations. L'imprévisible, dans les groupes, reste de savoir qui saisira les signes et quelle version de l'original sera jouée ? Les membres s'échappent et reviennent dans des structures élastiques, jouant souvent autant sur les niveaux de compréhension mutuelle que sur la forme originelle. Cette compréhension des états physiques et mentaux des autres est le résultat d'innombrables années de répétitions, de fêtes communes et de longues nuits passées à faire des retours sur chaque représentation. L'enchevêtrement des vies par le passé sert de base pour une appréhension constamment rafraîchie de cette compréhension mutuelle, puisqu'ils continuent de passer leur temps ensemble au présent. L'intérêt mutuel et l'exploration partagée produisent ainsi une « tête » reconnaissable à l'intérieur du groupe – « tête » qui peut elle-même devenir la base pour une communication des intentions d'action qui s'approche de la télépathie.
- 22 Prenez deux personnes, n'importe lesquelles, même si elles ne sont conscientes l'une de l'autre que superficiellement, elles sont en communication l'une avec l'autre ; mais je parle ici d'une forme intensifiée de communication, dans laquelle les deux partis sont certains que l'autre est conscient de la communication et s'y implique activement, même de manière passagère. Il ne s'agit pas de foutre en l'air l'esprit des partenaires [*over mind-fucking*]. Les changements de matériau en cours de spectacle devraient avoir pour but de renforcer la communication, pas de la freiner. Comme les pièces d'un puzzle, les deux personnes/activités sont rassemblées. Mais elles en ressortent

- rarement intactes ; bien plutôt, elles tendent à fusionner par des formes de communication qui évoluent et qui se modifient avec le matériau partagé.
- 23 Être en communication procure du plaisir, que la communication soit organique ou réglée. La communication réglée est utile pour être sûr des paramètres lors des étapes exploratoires. Si la communication rate, l'acceptation de la nouvelle situation est la voie la plus rapide pour rétablir une communication ferme.
- 24 La confiance en constant développement, ou l'acceptation d'un état où la confiance est frustrée (voire manquée), me paraît être au fondement de la réciprocité, de la rapidité dans les enchaînements et de l'émergence naturelle des différents « morceaux » de la danse. L'acceptation est le commencement de la confiance : c'est elle qui donne l'information sur l'état actuel de l'autre, et qui efface les images de l'autre tel qu'on aurait aimé qu'il soit. Pas d'attentes, pas de déceptions, pas de reproches. Simplement des résultats.
- 25 L'improvisation théâtrale est un modèle pour les toutes premières expériences, similaire à la conscience cumulative des nourrissons, où s'accumulent avec une complexité croissante références, connotations et formes. Le processus du Grand Union est exactement cela, couplé avec la capacité qu'a l'adulte de revenir sur l'expérience, et avec l'effort contradictoire bien trop humain de revivre les premières visions.
- 26 *Je suis en équilibre sur ma tête, sur le sol légèrement rugueux, s'appuyer est douloureux, un ami que je ne vois pas me fait pivoter par l'autre bout de mon corps (le bas : le haut). Mes bras et mes mains sont occupés à soutenir une très belle femme, essayant de retarder la chute qu'elle vient d'entamer, supposant que la main de quelqu'un influencera probablement le résultat, mais je suis prêt au cas où elle devrait tomber au sol sans crier gare. Un homme me fait cambrier sur son dos et me soulève dans les airs où le temps s'immobilise grâce à mes anticipations (tomber ? supporter ? touchés fermes ? mon mouvement ?), intensifié par les probabilités de danger et les possibilités représentées par tous les chemins énergétiques disponibles.*
- 27 *Après avoir été retourné en tous sens dans ce temps ralenti, on me déroule jusqu'au sol où je m'accroupis sur une jambe. Puis nous formons une grande masse, à nous neuf, où nous nous mêlons les uns aux autres avec douceur, nous sentons la proximité d'une respiration et d'étreintes chaleureuses. Nous restons là un instant.*
- 28 *Puis, quelqu'un se dégage et court, seul, dans la salle. Je le rejoins et bientôt nous sommes tous à nous jeter violemment dans les airs les uns vers les autres : nous entrons énergiquement en collision, les rebonds nous jettent au sol, puis nous nous remettons debout pour nous entortiller les uns aux autres dans l'air et tomber comme un seul. Les bras et les jambes attrapent aux doigts, aux aisselles ; les muscles des deux corps se mélangent en une seule masse qui tombe, mutuellement sensibles à renforcer la communication physique par un examen, via les surfaces tendres du corps, de mouvements trop rapides pour être analysés. Chute. Roule et contrepoids donné à la hanche qui passe dessous, me projette sur un dos qui se lève et me porte dans une succession de poses et d'équilibres à la verticale, savoir instantané de règles exactes, rapidement mises de côté pour un boogie général autour de la salle.*
- 29 L'orientation physique de ces danseurs n'est pas seulement déterminée par l'œil ou par l'habitude, mais par le poids (où est le bas ?) et par le toucher. Le contact avec les autres par le toucher maintient vivante l'intégrité du système des forces physiques entre nous. L'œil est utilisé, à sa périphérie, et les messages auditifs ne font pas que transmettre l'information sensorielle, ils localisent. Le contact sensuel est direct et non différencié puisque dans ce contexte, l'énergie sexuelle est utilisée simplement, comme une partie

acceptée du contact entre deux personnes quelles qu'elles soient. Nous sommes des êtres sexuels. Les périmètres sociaux sont ouverts. Il est acceptable d'entrer dans un espace formel ; il est acceptable et désirable de suivre les pulsions d'activité. La nature de la réponse des autres se fait connaître, et une grande partie du travail se passe sur cette ligne de concentration où l'esprit circule de l'extérieur vers l'intérieur ; il n'est pas trop tard, à mi-chemin d'une chute, pour s'ajuster et assurer un atterrissage en douceur, même si la main qui devait aider a pris du retard.

- 30 Il s'agit clairement d'une voie esthétique très éloignée des chorégraphies précautionneusement modelées de la tradition du ballet-devenu-Graham (et au-delà). Elle est même loin des formes qui furent conçues pour s'adapter au grand pourvoyeur de nouveaux moyens musicaux, John Cage⁶ : l'aléatoire et l'indétermination font que les bourdes esthétiques ont encore un point d'accroche. C'est là que se trouve le premier démon de la danse improvisée : les résultats ne peuvent être calculés qu'approximativement, voire peuvent être totalement non calculés, en particulier dans des improvisations de groupe.
- 31 Le deuxième démon est lié à ce que Laban en a compris : nous-qui-faisons-et-sommes-faits-de-villes⁷. Il insistait sur l'improvisation pour les enfants et pour les débutants comme moyen de les libérer des contraintes de mouvement créées par les formes sociales de plus en plus mécaniques qui se sont développées quand la société occidentale est devenue la proie de la chaîne de montage. Nous avons peur de l'exploration physique. Dans la danse – un laboratoire pour explorer le corps humain et tout ce qu'il porte avec lui dans cette vie –, le refoulement des possibilités est la règle générale, à l'image des formes sociales.
- 32 Pour le danseur, la peur est celle des blessures physiques. À considérer l'isolement physique dont la plupart des danseurs font l'expérience dans leur entraînement (dans un cours, les individus sont répartis à distance les uns des autres pour le travail au sol, ou séquentiellement isolés lorsqu'ils se déplacent dans l'espace), un contact physique non prévu peut très bien provoquer cette peur. Chaque culture a une conception différente de l'espace personnel. Le fait que chaque personne se voie allouer un espace personnel isolé (à l'image de particules électriques de charges identiques) est typique de notre culture. Lorsqu'on se retrouve dans une foule, l'espace personnel est maintenu, mais le champ en est condensé à une petite bulle resserrée autour de la personne, voire retirée à l'intérieur du mur de la peau. La dignité est du côté de l'esprit, même si les messages du corps doivent être ignorés. La compréhension de l'espace personnel est socio-habituelle, et puisque l'habitude a un caractère défensif, l'invasion de cet espace peut être un choc.
- 33 Libéré de cette dénégation habituelle, le sens du toucher peut s'étendre au-delà de l'espace personnel usuellement réservé pour atteindre une enceinte d'ordre architectural : il devient plus grand, plus doux, plus facile à pénétrer, et mieux susceptible de prendre en compte l'espace personnel des autres. Le contact avec le corps devient une question de degrés : il est déjà lancé dans la première possibilité de toucher ou de fusionner des champs spatiaux personnels élargis. La diffusion de l'espace personnel s'accompagne d'un autre type de conscience : celle des usages potentiels (pas de négation sélective). Un contact est possible sans connaissance anticipée de la nature du contact, mais à condition que les peurs préconçues soient absentes. Il s'agit ici du facteur de sécurité, et c'est une des clefs du développement de l'art de l'improvisation. Une plus grande sensibilité est le résultat d'une extension de

l'espace personnel. Le corps devient vulnérable aux forces extérieures (aux autres) et doit répondre autrement que par ses voies programmées habituelles. L'effet qu'un grand vent a sur un saule ou sur un chêne reste une référence utile.

- 34 La préparation consiste à ouvrir les sens, le jugement, à construire la confiance ; à accorder le corps pour plus de force, d'élasticité, pour être prêt à des changements rapides sur une échelle qui va du relâché au tendu. Le corps et la tête doivent être prêts à un contrôle rapide ou inversement à un relâchement rapide de ce contrôle, quand le contrôle personnel doit laisser la place à celui qu'impose la situation.
- 35 Un signe distinctif du danseur rompu à l'improvisation est sa vivacité à répondre. Cette vivacité est plus rapide que l'habituelle pensée/mouvement ; elle est fondée sur l'acceptation des forces imminentes, attentive à laisser le corps répondre à la réalité qu'il sent et confiante en sa capacité à gérer la situation intuitivement. La confiance est une forme organique de communication.
- 36 De nouveaux matériaux s'intègrent à la gamme allant de la capacité au relâchement dans le contact et à l'harmonisation de la conscience du mouvement aux exigences de la situation. Le corps peut se mouvoir plus rapidement lorsqu'il agit par intuition plutôt que par préjugé. Des relations deviennent possibles à des vitesses élevées, qui seraient laborieuses si on les ralentissait. Il devient évident que les danseurs n'avaient, jusque-là, touché que la surface.

Contact Improvisation (1975)⁸

- 37 ^aLe travail continue. Et c'est toujours, pour reprendre les termes de Jill Johnston, « d'hommes et de femmes ordinaires⁹ » qu'il est question, même si l'on ne se concentre plus désormais sur les formes quotidiennes du mouvement et leurs incidents individuels. À présent, les incidents individuels se produisent dans le contexte d'un système de duo qui a été nommé Contact Improvisation.
- 38 Chaque membre du duo improvise librement ; leur but est de suivre les chemins disponibles les plus aisés au sein des mouvements mutuellement dépendants de leurs masses. Ces chemins sont mieux perçus lorsque le tonus musculaire est légèrement élevé (légère extension des membres), mais pas au point d'éclipser les sensations d'impulsion et d'inertie. Dans ce cadre flexible, la forme, la vitesse, l'orientation, et les détails personnels de la relation sont laissés à la discrétion des danseurs qui, toutefois, maintiennent l'idéal de formes actives, instinctives, harmonieuses, spontanées et mutuelles. Cet idéal crée la disposition, qui se manifeste dans la qualité d'énergie mise en œuvre.
- 39 Ce système est fondé sur les sens du toucher et de l'équilibre. Les partenaires du duo se touchent souvent l'un-e l'autre, et c'est au travers du toucher qu'est transmise l'information concernant le mouvement de chacun-e d'elle-eux. Il-le-s touchent encore le sol, et l'accent est mis sur une conscience constante de la force gravitaire. Chacun-e se touche soi-même, de l'intérieur, et la concentration est maintenue intégralement sur tout le corps. L'équilibre n'est pas défini par l'étirement le long des colonnes centrales du corps comme dans les formes traditionnelles de danse, mais par la relation du corps à la partie qui sert de point d'appui, puisque dans ce travail, un corps peut passer autant de temps sur sa tête que sur ses pieds, et être en relation à un partenaire aussi souvent qu'au sol.

- 40 Toutes choses qui semblent exister dans la lutte, le jitterbug¹⁰, l'aïkido¹¹, la gymnastique, et dans le domaine de la danse. J'ai le sentiment que nous n'avons rien inventé, mais que nous avons plutôt précisé une manière de faire qui, elle, en revanche, exclut les buts que se proposent les autres formes de duo.
- 41 Comme système social, je vois le Contact Improvisation comme susceptible de toutes ces combinaisons, où A = actif, P = passif, d = demande, r = réponse :
- 42 Ad&Pr
Ad&Ar
Pd&Ar
Pd&Pr
Ar&Ar
Ad&Ad.
- 43 Pd&Pr tend à se transformer en A & (A ou P) car le contact est brisé ou dégénère en raison d'une double passivité. Ad&Ar tend à se transformer en P & (Ar ou Ad), car c'est la manière habituelle d'éviter les verrouillages liés aux réactions glandulaires lorsqu'on se donne pour but de rester en contact. Ad&Ad peut être une forme fascinante. Essayer de tourner autour de quelqu'un par la gauche alors qu'il essaye de vous contourner par la droite peut résulter en une série Ad&Ad, Ad&Ad... puis Pr&Pr, Pr&Pr, Ad&Ad....
- 44 Toutes ces formes émergent naturellement, et je n'ai jamais vraiment cherché à les enseigner, sinon pour souligner ce que l'on gagne à ne pas s'arrêter, dans l'improvisation, à ces rôles (sociaux ou relationnels) prédéfinis, et pour indiquer quelles formes s'avèrent sans issue. Les débutant·es ont tendance à tomber dans une forme et à s'y cantonner plusieurs secondes durant. Personne n'est *forcé* d'être actif ou passif pendant longtemps, et il est désirable d'avoir l'intelligence et la liberté de choisir quel mode est approprié à l'improvisation qui est en train d'avoir lieu. Le couple dépasse alors le niveau des réponses socio-glandulaires pour atteindre un niveau supra-social.
- 45 Dans *Spring Training* [Entraînement de printemps] (1965) de Robert Rauschenberg, il y avait une séquence illustrative¹². La règle de composition en était simple : deux personnes ; l'une marche, l'autre s'arrête sur pointes. En apprenant cette forme, les partenaires doivent se débarrasser de l'idée que c'est l'autre qui contrôle la situation pour arriver au sentiment qu'il·les peuvent tou·tes deux déterminer leur propre option ainsi que celle de leur partenaire. Les obstacles tendent à être : (1) l'une marche – l'autre reste debout, aucun changement ; (2) distribution rudimentaire des rôles passif/actif ; (3) stratagèmes rudimentaires où l'on opère des changements abrupts ou surprenants pour confondre ou solliciter l'autre. Passé ce schéma, on trouve une interface à 50/50 où les variations dans le temps et dans l'espace sont faites de manière coopérative.
- 46 On peut dire la même chose des formes en Contact. L'une peut porter l'autre (Ad&Pr). L'une peut tomber, et l'autre le·la récupérer (Pd&Ar). L'une peut initier un porté, et voir son énergie transformée de telle sorte qu'il·le se retrouve porté·e (Ad&Ar), etc. Mais tout ceci relève de l'intention, qui devrait être minimale, et de la sensibilité à l'intention, qui devrait être maximale. Mieux l'on comprend les formes, plus la coopération devient le sujet, un « cela », défini par la mise en équilibre des inerties, des impulsions, des psychologies, des états d'esprit des partenaires.
- 47 ENTRAÎNEMENT

- 48 disposition [*attitude*]
 sensation du temps
 orientation vis-à-vis de l'espace
 orientation vis-à-vis du/de la partenaire
 expansion de la vision périphérique
 développement musculaire
 (a) centrage
 (b) extension
 (c) prise en charge du poids
 (d) augmentation de l'activité articulaire
- 49 La disposition est la partie la plus importante de l'entraînement, et le travail dans ce domaine se poursuit bien après que la disposition désirée a été identifiée. On trouve habituellement la bonne disposition en observant celle des partenaires avec qui il est agréable d'improviser, et en la comparant à celles des partenaires avec lesquels c'est difficile.
- 50 La sensation du temps est spécifique à tout système de danse ; ici, le temps est non-métrique et sans durée particulière. La vidéo s'est avérée utile. [Steve Christiansen, de Coos County TV à Bandon (Oregon), a filmé la plupart de nos spectacles et quelques-uns de nos entraînements depuis les débuts.] C'est à cette occasion que s'est développé mon sens de la connexion entre le système endocrinien et le temps – c'est-à-dire la connexion entre la manière dont le corps réagit à la situation et la manière dont les perceptions sont changées par cette réponse (et ensuite, quelles actions résultent de ces nouvelles perceptions). Le pic d'adrénaline qui a lieu lorsque le corps reçoit un signal de danger est incroyablement rapide. Si le danseur est conscient que le signal a eu lieu en raison d'un porté imprévu et qu'il garde son calme, l'effet principal du pic est
- 51 u n g r a n d é t i r e m e n t d u t e m p s .
 Lorsque l'on commence à s'habituer à percevoir cette distorsion avec calme, elle est très utile – surtout si les deux partenaires entrent dans cette même perception et sont capables de la reconnaître chez l'autre. C'est le genre de chose que j'entends par « sensation du temps » – arriver à une compréhension des manières dont nous sentons le temps.
- 52 L'orientation vis-à-vis de l'espace concerne le fait de savoir où l'on est, et plus décisivement, où est le bas. Dans les mouvements de giration produits par un porté, la sensation du mouvement peut en arriver à masquer la conscience de la gravité. L'entraînement consiste à encourager les improvisateurs à explorer la limite de cette désorientation : pour explorer une petite part de cette question à chaque session, ils sont invités à tourner, rouler en tous sens, lancer leurs corps dans l'air, à s'arrêter quand la limite est atteinte et à travailler cet aspect de l'entraînement un tant soit peu à chaque session.
- 53 L'orientation vis-à-vis du/de la partenaire : toucher de la tête aux pieds. Mais pas avec les mains, plutôt avec tout le reste du corps, de la tête aux pieds. S'appuyer l'un-e sur l'autre, commencer avec la tête (dans ce travail, la tête est une unité de masse et un membre autant qu'un appareil sensoriel/mental) ; ramper et rouler sur la partie inférieure des jambes de l'autre, pour entraîner les jambes à recevoir du poids sans danger et pour que celui du dessus apprenne comment éviter de donner du poids au niveau du genou, de la cheville, etc. Il y a nombre d'exercices qui permettent de clarifier les situations dans lesquelles on ne peut gagner qu'à deux, similaires à la forme

adoptée dans *Spring Training*. Apprendre à porter le poids de l'autre requiert la lenteur de plusieurs mois de travail, habituellement au contact de partenaires assorti-es. L'éventail des possibilités physiques est plutôt vaste, et – étant données les différences de types de squelette, de barrières psychologiques (qui tendent à disparaître, occasionnellement pour être remplacées par les nécessités immédiates) et les différences de masses – il reste peu judicieux de mettre ensemble une femme de 45 kg avec un homme de 80 et de s'attendre à une situation équilibrée. Toutefois, il y a des facteurs de compensation, et certain-es danseur-euses avancé-es ont déjà exploré de telles danses.

- 54 L'expansion de la vision périphérique est une de ces choses qu'on n'apprend vraiment qu'au moment où l'on se rend compte de leurs fonctions. Mais on peut aussi s'y exercer en plaçant la tête dans toutes les positions de l'espace autour du corps, aussi vite que possible, dans cet état à la limite de la désorientation, les yeux ouverts mais sans point de focalisation, n'identifiant que les objets les plus massifs dans la salle.
- 55 L'aspect musculaire n'est pas très important pour accomplir le travail ; parfois, certains arrivent à de bons résultats dès la première ou deuxième session. Cet aspect musculaire reste cependant un facteur de sécurité important : tonifier le système circulatoire est à la fois apaisant et curatif, et ne peut qu'être utile pour le reste de la vie. Et cela peut s'avérer important en amont d'efforts à venir, par exemple dans une tournée ou à l'occasion d'une série de spectacles. Pratiquer, c'est déjà en soi gagner en force, et un travail supplémentaire est fait sur la nuque, les poignets, les épaules, le dos. Le centrage est lié au travail sur la posture érigée^b. L'allongement est fait à la fois de manière athlétique et très lentement, délicatement, selon l'activité visée.
- 56 On a déjà parlé du poids et de la manière de le porter. J'ajouterai ceci qu'un corps un peu fluet peut parfaitement recevoir le poids d'une personne plus lourde à condition de trouver le bon endroit : autour du bassin, et sur les cuisses par exemple. Le glissé-appuyé [*sluffing*¹³] constitue une partie importante de cette question du poids, et reste une technique utile pour les plus forts comme pour les moins forts. Lorsqu'une personne est en train de tomber, la fraction de seconde gagnée avec un glissé-appuyé sur les cuisses ou sur le sol peut changer la donne.
- 57 Augmentation de l'activité articulaire : aujourd'hui, nombreux sont celles-eux qui, cherchant à améliorer leurs performances corporelles, se renseignent sur le Hatha Yoga¹⁴ ; et cela a été l'abord principal autour de la question des articulations. Ici, comme dans la réception du poids, le développement dans la lenteur s'avère être le plus adapté. Ces exercices sont à la fois utilisés comme échauffements et, après le travail, comme étirements, comme pour l'entraînement des chevaux.
- 58 J'ai le sentiment que publier des informations sur le Contact Improvisation est acceptable si des informations concernant les exercices accompagnent le reste du matériau. On nous a informés de blessures que des danseur-euses se sont infligées en s'essayant à des activités similaires dans des contextes théâtraux ou comme exercice sportif, et je pense qu'il est essentiel d'insister sur la différence qu'il y a entre, d'une part, *s'essayer* aux aspects les plus actifs et aventureux du Contact Improvisation, et de l'autre, simplement voir ces aspects *émerger* comme le résultat d'une certaine attention à suivre les chemins d'effort minimal et d'un élargissement de la sensibilité aux potentiels. Les forces physiques peuvent y devenir extrêmes.
- 59 Le Contact Improvisation s'intéresse à une forme naturelle de jeu-duo. Manifestement, cette forme s'apprend vite et on peut la prolonger avec plaisir. Les présentations du

travail sous forme de spectacle tendent, jusque-là, à se faire de manière décontractée, avec vêtements fonctionnels, concentration et imprévisibilité. Dans les spectacles que j'ai organisés, les formes ont été soit une série de duos, soit un *round robin*¹⁵, où une seule personne change à chaque nouvelle rencontre^c.

[Remerciements à la revue *Drama Review* pour son aimable autorisation des droits de reproduction et de traduction]

Danser en solo (1977)¹⁶

Steve Paxton / Galerie L'Attico / Rome, Italie / 7 juillet 1973

- 60 Danser en solo, ça n'existe pas : le danseur danse avec le sol : ajoutez un autre danseur, et vous aurez un quartet : chaque danseur l'un avec l'autre, et chacun avec le sol.
- 61 Aux États-Unis, une forme de danse a récemment émergé qui considère chaque danseur comme une surface sur laquelle jouer, un sol. Baptisée CONTACT IMPROVISATION, cette forme ressemble à la lutte, au jitterbug, à la baise, à un rouler-bouler et à la jongle. Pourtant, aucune de ces formes ne permet de décrire l'autre ; et aucune ne permet de décrire cette danse. La meilleure manière d'évoquer l'aspect physique de cette danse est de parler de spectres de potentiels : deux personnes improvisent librement leurs mouvements, elles utilisent le sol et s'utilisent l'une l'autre comme surfaces, elles dépendent de la gravité qui sert de constante à leurs mouvements¹⁷ ; la part d'inertie dans l'élan est une variable ; les caractéristiques des surfaces vont du plus inflexible (le sol) au plus accueillant (peau – muscle – os – masse totale) ; et les variantes du donner et du recevoir ne sont pas régies par des rôles prédéfinis pour chaque danseur, mais par une entente mutuelle où chacun accorde qu'il peut devenir donneur ou receveur à tout instant.
- 62 Ce qui nous amène à l'aspect non-physique de cette danse : l'état d'être ou d'esprit qui rend possible, dans une mutuelle dépendance, une mutuelle liberté. Laissé vide de toute préconception et de tout souvenir, l'esprit est aux moments présents seulement, méditant sur les potentiels et sur les voies les plus aisées qui seront disponibles aux deux danseurs au sein de la structure énergétique qu'ils partagent : c'est un état d'abandon ; la confiance en soi et dans l'autre doit être totale. La capacité à s'entraider ou à se prendre en charge soi-même doit constamment être disponible : par le mouvement constant, on recherche une aisance mutuelle à l'intérieur d'un changement mutuel constant. Le danseur n'a du poids que pour le donner, pas pour le posséder.
- 63 Le dernier facteur à considérer ici est le temps. La division du temps en minutes et en secondes nous empêche peut-être de voir le temps-comme-flux : mais dans cette danse où les unités de temps sont définies par les vitesses de masses indépendantes ou semi-indépendantes impliquées dans le mouvement de et sur les deux corps dansants, le temps va aussi vite que les danseurs se meuvent : étant donné l'état de chute constant, les glandes réagissent en fonction de ces chutes où le temps est apparemment suspendu, et les danseurs passent de nos concepts quotidiens à une perception du temps qui leur permet un certain contrôle sur la chaîne infinie des accidents qu'ils ont provoqués : telle est l'improvisation dans laquelle ils entrent en contact.

[Remerciements à la revue *Contact Quarterly* pour son aimable autorisation des droits de reproduction et de traduction]

NOTES

1. PAXTON Steve, « Dear TDR... », Lettre à *The Drama Review*, c. 1974, Contact Quarterly Archives : « Je vous prie, cette fois, de ne pas changer ma manière de composer les mots, comme le « il-le » [s/he] ou ma syntaxe singulière. J'essaye d'arrêter d'essayer de créer des concepts physiques en anglais courant. L'anglais n'en a rien à cirer de la danse. » [Notre traduction].
2. PAXTON Steve, « Grand Union », *The Drama Review*, vol. 16, n°3, septembre 1972, pp. 128-134. Une première traduction française de ce texte, par Elisabeth Schwarz, a paru dans *Improviser dans la danse*, Alès, Le Cratère, 1998, pp. 29-38.
3. Selon David Gordon, qui en invente le nom avec Yvonne Rainer en 1970, Grand Union, en anglais, n'a pas d'article. Nous avons privilégié l'usage et l'élégance en français qui consistent à traduire par « le Grand Union ». [Note de Traduction]
4. Les membres du Rainer and Dance Group qui participent à la création du CPAD en 1969 sont Becky Arnold, Barbara Lloyd (Dilley), Douglas Dunn, David Gordon, Steve Paxton et Yvonne Rainer (à qui s'ajoutent, pour la version du printemps 1970 au Whitney Museum : Anne Michelson, Carrie Oyama, George Sugarman, Hollis Frampton, Lucinda Childs, Naomi Fire et Richard Foreman qui lisent des textes au microphone). Ce sont Dong (alias de Lincoln Scott), Trisha Brown et Nancy Lewis (Green) qui s'ajoutent donc à eux pour former le Grand Union. (cf. RAMSAY Margaret Hupp, *Grand Union (1970-1976). An Improvisational Performance Group*, thèse de doctorat, New York University, 1986, p. 37 sq.) [Note de Traduction]
5. Créé en 1971, *Sleepwalking* a pour thème l'accélération. Sally Banes la décrit ainsi : « La danse regroupe des solos identiques, où se succèdent le rythme de la promenade, celui de la marche, puis de la course. Enfin, les interprètent s'appuient contre l'un des murs, comme s'ils dormaient, sortent pour mettre des chapeaux et des manteaux, avant de revenir jusqu'au mur et de tomber avec de violentes contorsions, comme abattus par un coup de feu. » (BANES Sally, *Terpsichore en baskets*, traduction française par Denise Luccioni, Paris, Chiron, 2002, p.150.) [Note de Traduction]
6. L'influence déterminante que représente John Cage, musicien et partenaire de Merce Cunningham, dans la compagnie duquel Paxton danse de 1961 à 1964, a été analysée par ce dernier dans « Cage, Cunningham, and the modern dance mutants », *Contact Quarterly*, vol. 40, #1, Hiver/Printemps 2015. [Note de Traduction]
7. Steve Paxton fait ici référence à *La danse moderne éducative*, qui exerce une forte influence sur son approche pédagogique. cf. par exemple PAXTON Steve, « Politics », *Contact Quarterly*, vol. 7, n°2, Hiver 1982 : « Le Contact n'est certainement pas la première forme de danse ou de communauté à sortir du modèle [de hiérarchie maître/apprenti]. Elle n'est pas la première à être considérée comme "intuitive, esthétique, physique" ou à "être présente dans le flux". Elle n'en est que le développement le plus récent. Relisez *La danse moderne éducative* de Laban. La nécessité ou le besoin de libérer le mouvement est peut-être aussi vieille que l'urbanisation. » [Note de Traduction]
8. PAXTON Steve, « Contact Improvisation », *The Drama Review*, vol. 19, n°1, Mars 1975, pp. 40-42.
 - a. Dans les appels de note alphabétiques, nous complétons cet article avec la lettre originale envoyée par Steve Paxton à la rédaction de la *Drama Review* (PAXTON Steve, « Dear TDR... », lettre à *The Drama Review*, 1974, Contact Quarterly Archives). Cette lettre commence ainsi : « Chère TDR, ceci est une lettre, pas un article. À la fin des années 1960, j'ai changé de trottoir et j'ai compris que j'avais fait le tour de mes propres formes ordinaires de mouvement. La nécessité de mettre des mots sur ce travail m'avait emporté. Je voulais discuter le sens et l'écrasante beauté, invisible mais décelable, dans les comportements du corps à l'état brut. Et l'effort est devenu (et reste encore pour moi) un bourbier, dont seuls les

Piaget et les Noa Eshkol savent se sortir. » [Dear TDR / This is a letter, not an article because when at the end of the '60s I turned a corner and realized that I had completed my simple pedestrian forms, the urge to write about the work overcame me. I wanted to discuss the significance and overwhelming beauty invisible but deivable in the body raw behaving, and the effort became a morass resolvable by the likes of Piaget or Noa Eshkol, but not, to date, by me.]

9. Jill Johnston, critique de danse américaine, témoin privilégiée du Judson Church, décrivait ainsi, dans « Paxton's People » (*Village Voice*, April 14th 1968), les « trente-deux merveilleux hommes et femmes ordinaires qui, dans *Satisfyin' Lover* [Un amant satisfaisant], traversent le gymnase en une simple marche et dans leurs habits ordinaires. » (repris dans *Marmalade Me*, Hanover (NH), Wesleyan UP, 1998, p. 154.) [Note de Traduction]

10. Le *jitterbug* (littéralement, « l'insecte qui fait se remuer ») est une forme de *swing* acrobatique proche du *lindy-hop*, popularisée dans les années 1940 aux États-Unis. Comme dans le Contact Improvisation, les praticiens sont de tous âges et de toutes corpulences, et toutes les combinaisons sont envisagées (les femmes autant que les hommes peuvent porter, par exemple). [Note de Traduction]

11. Steve Paxton découvre l'aïkido en 1964 à l'occasion de la tournée des *Events* de Merce Cunningham à Tokyo, où il visite le *dojo Hombu*. De retour à New York, il en devient un praticien régulier, et s'en inspire pour forger les techniques du Contact Improvisation, auquel il le compare dans un article de 1976 : « Les arts martiaux sont des arts de guerre. Ils ont été conçus dans l'ardeur de la vie et de la mort, et ont mûri dans les lignées des vainqueurs. L'aïkido est particulièrement intéressant par l'ampleur de sa vision des situations de bataille. Il n'accentue pas l'opposition, mais plutôt l'idée d'un « nous » non polarisé. La clarté intense que la mort apporte à l'action a illuminé les arts martiaux, dont l'aïkido, de la lumière de l'efficacité. Cette élégance des moyens est fondée sur un savoir profond (parce qu'essentiel) des mécaniques corporelles, des procédures d'entraînement et des possibilités physiques. Ici, on trouve un savoir incarné dans un flux uniforme. Une concentration qui ne peut plier. Une manœuvre ajustée et toujours gagnante. // Le Contact Improvisation n'est pas un art martial. C'est peut-être un art-sport, si on le définit par le contexte dans lequel il opère actuellement. L'enseignement, en Contact Improvisation, n'est pas une question de vie ou de mort – son contexte est plutôt celui d'une confrontation de vie à vie. » (PAXTON Steve, « Aikido – Information in deed » [Aikido – information en actes], *Contact Newsletter*, vol. 1, n°5, Été 1976. Notre traduction.) [Note de Traduction]

12. *Spring Training* a été créé en mai 1965 au Judson Dance Theater ; y dansaient Trisha Brown, Viola Farber, Deborah Hay, Barbara (Dilley) Lloyd, Steve Paxton, Christopher Rauschenberg et Robert Rauschenberg. Le spectacle est composé de nombreux éléments disparates, dont les plus célèbres restent : un trio de femmes en robes de mariées mangeant des crackers, un homme poussant un caddie rempli de réveils, une trentaine de tortues surmontées de lampes-torches en charge du design lumière. Le duo dont parle Steve Paxton se situe vers la fin du spectacle où, après que Deborah Hay eut dansé les claquettes sur *Telstar* des Tornados, Rauschenberg et Paxton se retrouvaient pour deux séquences : celle mentionnée dans notre texte (quand l'un marche, l'autre s'arrête sur la pointe des pieds) ; puis une séquence de portés où celui qui est porté se raidit comme une tige de bois tandis que le porteur le tient au niveau de ses hanches, figurant ainsi une croix, où porteur et porté alternent en marchant, jusqu'à sortir. Voir : HOPPS Walter, *Robert Rauschenberg: A Retrospective*, New York, Guggenheim Museum, 1997, p. 266. [Note de Traduction]

b. Dans la lettre originale (*op. cit.*), Paxton précise : « Tiré d'œuvres plus anciennes, comme *State* [État] (1968), dédiée à Doris Humphrey : 42 personnes, 3 différentes positions debout, tenues pendant trois minutes chacune. » [Derived from the earlier works such as *State* (1968), dedicated to Doris Humphrey : 42 people, 3 different three-minute stands.]

13. *Sluffing* ou *sloughing* signifie littéralement « muer », comme pour un serpent. Le terme est devenu classique en Contact Improvisation pour désigner le fait de glisser sur le corps de l'autre vers le sol tout en maintenant une tonicité moyenne afin de ralentir la chute. [Note de Traduction]

14. Le Hatha Yoga correspond au versant « pratique » ou postural du yoga, particulièrement popularisé en Inde et en Occident au début du XX^e siècle. Steve Paxton en fait l'éloge dans un article de 1976 comme d'une technique privilégiée pour « purifier l'instrument ». cf. PAXTON Steve, « Hatha Yoga », *Contact Quarterly*, vol. 2, n°2, Hiver 1976. [Note de Traduction]

15. [NdT] Le mot *round robin* vient du français « ruban rond », qui désignait la structuration circulaire des parafes d'une pétition pour marquer la solidarité des signataires ; par extension, il en est venu à désigner la forme d'un tournoi de sports où toutes les rencontres possibles sont effectuées. Dans le Contact Improvisation, c'est une structure classique de pratique, où l'ensemble des participants forme un cercle au sein duquel un duo se détache, jusqu'à ce qu'un troisième partenaire vienne remplacer l'un ou l'autre, et ainsi de suite.

c. Dans la lettre originale (*loc. cit.*), Steve Paxton conclut : « Spectacles : Oberlin College, 1972 (Magnesium), // Weber Gallery, N.Y., // Bennington, VT (Bennington Mutual), // Grand Union and Friends, associates, N.Y. 1973, // L'Attico Gallery, Rome, // Firehouse Theatre, S.F., // Natural Dance Studio, Oakland. // Les photographies seraient trop rapidement interprétées de travers, donc pas la peine d'en inclure ici. Je vous prie, cette fois, de ne pas changer ma manière de composer les mots, comme le « ille » ou ma syntaxe singulière. J'essaye d'arrêter d'essayer de créer des concepts physiques en anglais courant. L'anglais n'en a rien à cirer de la danse. » [Performances : [...] // Photographs would be too quickly misinterpreted so let's not include any. Please this time don't change constructions such as the s/he or my peculiar wording. I'm trying to get over trying to make physical concepts into current English. English doesn't give a damn about dancing.]

16. PAXTON Steve, « Solo Dancing », *Contact Quarterly*, vol. 2, n°3, Spring 1977, p. 24. © www.contactquarterly.com

17. Cette phrase était soulignée par Steve Paxton dans le programme original conservé aux archives de *Contact Quarterly*. [Note de Traduction]

RÉSUMÉS

Dans les trois textes qui suivent, écrits entre 1972 et 1975, Steve Paxton, le pionnier du Contact Improvisation, découvre les principes de la forme qu'il invente. Le premier texte, publié en 1972 (l'année où le Contact est créé) est consacré à l'aventure du Grand Union. Paxton en expose la structure improvisationnelle et collective qui s'ouvre avec le *Continuous Project Altered Daily* (1969) d'Yvonne Rainer : retraversant les interrogations, les partitions et ses expériences à la première personne, le chorégraphe y dessine les contours des moyens inventés pour travailler ensemble. Le deuxième texte, consacré au Contact Improvisation et publié trois ans après le premier dans la même revue théâtrale (*The Drama Review*), fait état des perceptions, émotions et structures découvertes à l'occasion de cette nouvelle forme de danse. Le dernier texte enfin, écrit pour le programme d'un spectacle de Contact Improvisation donné à Rome en 1973, décrit en condensé l'ensemble des principes qui régissent cette pratique, au premier rang desquels celui-ci : « danser en solo, ça n'existe pas. »

In these three texts, written between 1972 and 1975, Contact Improvisation pioneer Steve Paxton is discovering the principles of the form he has initiated. The first one, published in 1972 (the year when Contact was created) is dedicated to the adventure of the Grand Union. Paxton reveals the improvisational and collective structure of this dancers' group initiated by Yvonne Rainer: going through the hesitations, the scores and his own first-person experiences, Paxton vividly portrays the way means to work together were discovered. The second text, published three years later in the same *Drama Review*, is presenting the perceptions, emotions, and improvisational structures that were unveiled through the discovery of the newly initiated form of Contact Improvisation. The third text, written as the program of a performance given in 1973 in Roma, gives a condensed description of the principles that reign over the practice of Contact Improvisation, first of which is the idea that "solo dancing does not exist."

INDEX

Mots-clés : Contact Improvisation, écrit d'artiste, Grand Union, Paxton (Steve), perception

Keywords : artist's writings, Contact Improvisation, Grand Union, Paxton (Steve), perception

AUTEURS

STEVE PAXTON

Né en 1939 dans l'Arizona (États-Unis), Steve Paxton suit une formation en gymnastique et en danse moderne avant d'entrer dans la compagnie de José Limón en 1959, puis de rejoindre celle de Merce Cunningham en 1961. Membre fondateur du Judson Dance Theater (1962) et du Grand Union (1970-1976) où il collabore, entre autres, avec Yvonne Rainer, Trisha Brown, Lucinda Childs et Barbara Dilley, il initie le Contact Improvisation en 1972 avant d'entamer une longue carrière de danses improvisées, principalement en solo (avec notamment *Bound*, 1982 et les *Goldberg Variations*, 1986) ou en collaboration avec Lisa Nelson (notamment *PA RT*, 1978 et *Night Stand*, 2004). À partir de 1986, il développe une méthode d'étude systématique des mouvements de la colonne vertébrale issue de ses années d'observation du Contact Improvisation : *Material For the Spine*, qui débouche sur un DVD réalisé par Contredanse en 2008. Il a reçu le Lion d'or de la biennale de Venise en 2014 et le Bessie de la Fondation pour les arts contemporains de New York en 2015 pour l'ensemble de sa carrière.