

Si vous désirez recevoir régulièrement
le journal-programme de Marseille Objectif Danse,
veuillez nous faire parvenir vos coordonnées
sur carte postale.

Steve Paxton - © Deng Yu Lin



marseille objectif danse



automne 1998, journal numéro 31

vendredi 20 novembre à 19h, au C.I.P.M. et au Cinémac II

Portraits de John Cage

une co-production la Nouvelle B.S., l'Ensemble Aleph, la Compagnie Picomètre, Marseille Objectif Danse en collaboration avec la Cinémathèque de la Danse.

La Nouvelle B.S., présentation

La revue Banana Split a fait paraître 27 numéros de février 1980 à décembre 1990. Cette publication photocopiée, cette revue de poèmes, textes, traductions, entretiens, cette revue de littérature, de peintures et de musiques, cette revue du mélange, du cosmopolite, de la découverte du texte contemporain et de la relecture du texte "ancien", cette revue qui prit pour titre le nom de ce dessert stupide internationalement connu, décida de mettre un terme à sa production une fois réalisé le parcours qu'elle s'était fixée. La revue La Nouvelle B.S. prit le relais, en vif, par le biais d'une proposition scénique différente. Le projet consistait à faire passer chaque "sommaire", de la lecture à l'audition, de l'appropriation visuelle solitaire à l'écoute collective et à ce que les poètes et les artistes composant les sommaires prennent corps et voix, directement, devant les lecteurs-auditeurs : une autre manière de penser la revue littéraire.

Liliane Giraudon et Jean-Jacques Viton, co-directeurs.

La Nouvelle B.S. propose trois « numéros » par an depuis 1990. Chacun est vidéo-filmé et mis à disposition d'organismes culturels.

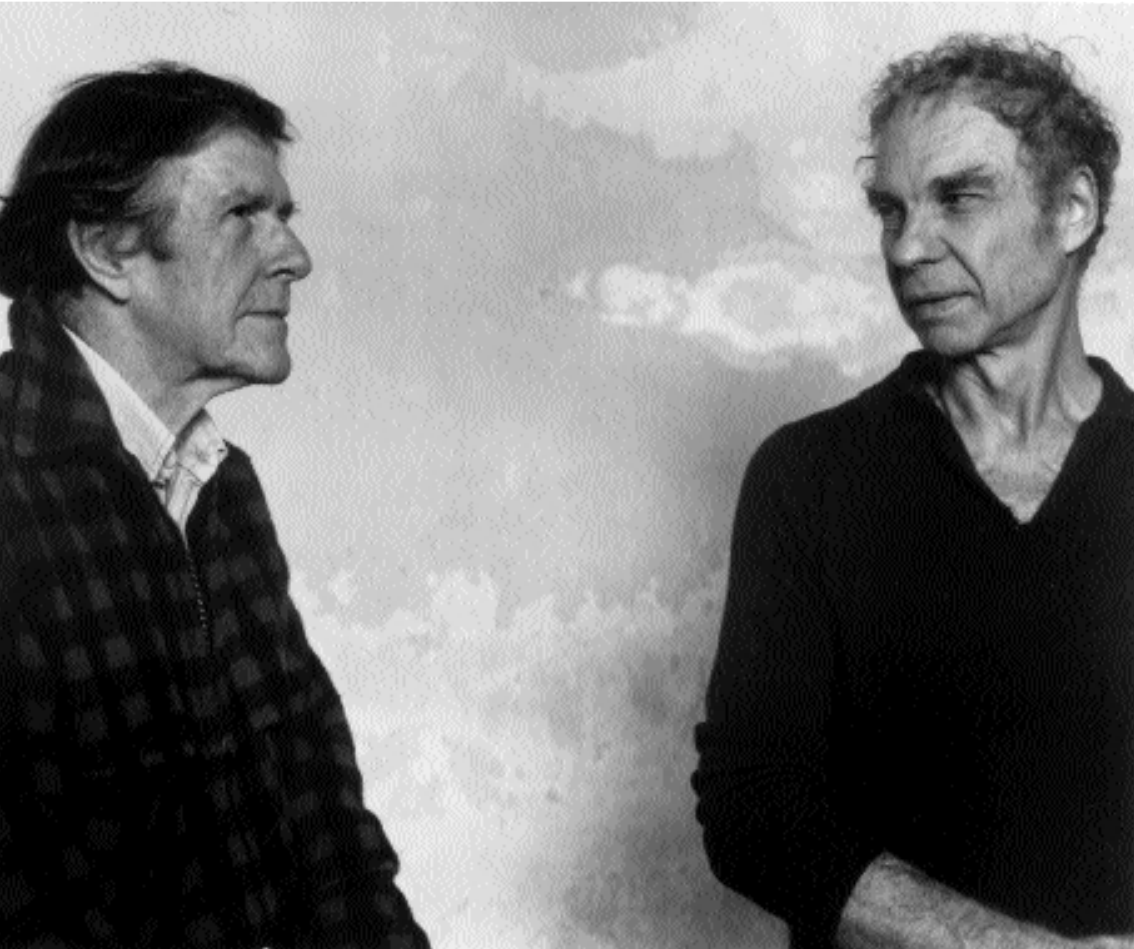
Il ne faut pas oublier que j'ai commencé à danser dans une compagnie d'avant-garde qui utilisait beaucoup de musique de John Cage.

J'ai grandi à une époque de changement de paradigme artistique. Cunningham venait tout juste de bouleverser toutes les conceptions, loin du modèle simple proposé par la modern dance.

Carolyn Brown a dit un jour que Merce a ouvert beaucoup de portes, mais qu'il a fait le choix de ne pas les passer toutes ; il a ouvert entre autres la voie aux mouvements de la vie quotidienne. Il les a souvent définis comme la source de son travail ; pour moi c'est l'une des plus profondes prises de position anthropologiques concernant la danse.

Steve Paxton
L'ordre et le chaos,
extraits d'un entretien avec Aat Hougee,
paru in Ballet International nov.1994.
Traduction : Denise Luccioni

John Cage et Merce Cunningham 1983 - © Steven Mark Needham



lecture

de Pierre Lartigue

Pierre Lartigue a traduit : John Cage, Le livre de Champignons, éd. Ryôan-ji, 1983
et publié notamment :
John Cage, Mirage Verbal (Writings through Marcel Duchamp, Notes), ed. Ulysse fin de siècle, 1990

musique et danse

par l'Ensemble Aleph et la Compagnie Picomètre

musique de John Cage : Our spring will come, Sonates et interludes - 4 extraits
piano préparé : Sylvie Droin
danse : Sophie Mathey, Hélène Viallat, Philippe Reinaldos

Ensemble Aleph
Créé en 1983 par cinq solistes associés -dont Sylvie Drouin- en un groupe d'interprètes et de compositeurs travaillant sur les relations possibles entre le son et le texte, le mouvement et la musique, l'Ensemble Aleph ne ressemble à rien de précisément définissable. Qu'il s'agisse de spectacles ou de concerts permettant une mise en perspective d'écritures contemporaines, il offre la relecture d'œuvres établies ou la découverte de compositeurs (Dominique Clément, Eric de Clercq, Jean-Charles François ou Ernest H. Papier). Travaille aussi avec des écrivains.

Compagnie Picomètre
Sophie Mathey s'est formée au Centre National de Danse Contemporaine d'Angers ; Depuis 1991, elle entretient une fidèle collaboration avec l'Ensemble Aleph et notamment le clarinettiste Dominique Clément. Philippe Reinaldos a été interprète chez Rui Horta, Sidonie Rochon, Régine Chopinot... Hélène Viallat a été interprète chez Peter Goss, Hervé Robbe, François Verret, Odile Duboc, Stéphanie Aubin, Sylvie Giron et Bernard Glandier...

cinéma

Cage/Cunningham de Elliot Caplan

1991, 35mm, 95', sonore, couleur, vo sous-titrée
chorégraphie **Merce Cunningham**, musique **John Cage**,
avec **Michel Guy, Merce Cunningham, John Cage, Nam June Paik, Robert Rauschenberg, Carolyn Brown, Viola Farber, Alvin Lucier, Christian Wolff, La Monte Young, Gordon Mumma, Rudolf Noureev, M.C. Richard, Doris Dunnison, David Tudor, Jean Rigg, Jasper Johns, Frank Stella, Edwin Denby, Irwin Krement, Bonnie Bird, Virgil Thomson, Marianne Preger-Simon, Remy Charlip, la Compagnie Cunningham.**

J'aime à penser que chaque chose a non seulement sa propre vie, mais son centre, et que ce centre est, à chaque fois, le centre même de l'Univers. Or, cela, c'est l'un des thèmes principaux que j'ai retenus de mon étude du zen. Ce que m'a appris Suzuki, mon maître de zen, c'est que nous ne cessons d'établir, hors de la vie des choses, un moyen de mesure, et qu'ensuite nous nous évertuons à replacer, dans le cadre de cette mesure, chaque chose. Nous nous efforçons de poser des relations entre les choses, grâce à ce cadre. Alors nous perdons les choses. Le zen nous enseigne que nous sommes en réalité dans une situation de décentrement, par rapport à ce cadre. Dans cette situation, chaque chose est au centre. Il y a donc bien une pluralité de centres. Et tous sont en interpénétration. Et le zen ajoute : en non obstruction. Vivre pour une chose c'est être au centre. cela entraîne l'interpénétration et la non-obstruction.

John Cage, in Pour les oiseaux.

Merce Cunningham et John Cage : le pessimiste et l'optimiste

Ces deux hommes furent toujours l'âme de la compagnie. Ils travaillèrent d'emblée en étroite collaboration lorsque, dès 1943, ils se mirent à donner des concerts ensemble. L'un était un pragmatique, sujet même, dans les premiers temps, à des accès de pessimisme. L'autre était un optimiste qui, par son bouddhisme zen, soutint la compagnie aux pires moments de ses débuts : il se fit mentor, gourou, manager, tourneur, chargé de publicité, collecteur de fonds, chauffeur de bus, cuisinier, préposé au moral des troupes, tout en continuant d'assumer, bien sûr, ses principales responsabilités de compositeur, pianiste, arrangeur et chef d'orchestre. L'optimiste fut longtemps l'âme, le coeur, l'esprit et la conscience de la compagnie. Il la consolida par son inaltérable foi dans le travail. Sans son aide infatigable, il y eût peu de chances que la compagnie existât aujourd'hui. Mais l'optimiste cédait parfois au découragement et c'est alors que le pragmatique sauvait la situation. C'était à sa façon un être tout aussi imperturbable - un drogué du travail qui n'arrêtait pas de composer des danses, qui n'arrêtait pas de danser (en pleine forme ou blessé, qu'importe) parce que, disait-il, il ne savait rien faire d'autre. Il travaillait donc sans relâche, parcourant tout le pays en donnant des stages professionnels pour régler les dettes de la compagnie, tenant la comptabilité, envoyant des courriers à n'en plus finir pour trouver des contrats et enseignant jour après jour, d'abord pour joindre les deux bouts, ensuite par responsabilité envers ses danseurs. (...) Vous l'avez deviné, j'ai une profonde affection pour ces deux hommes.

Carolyn Brown, danseuse, 1980

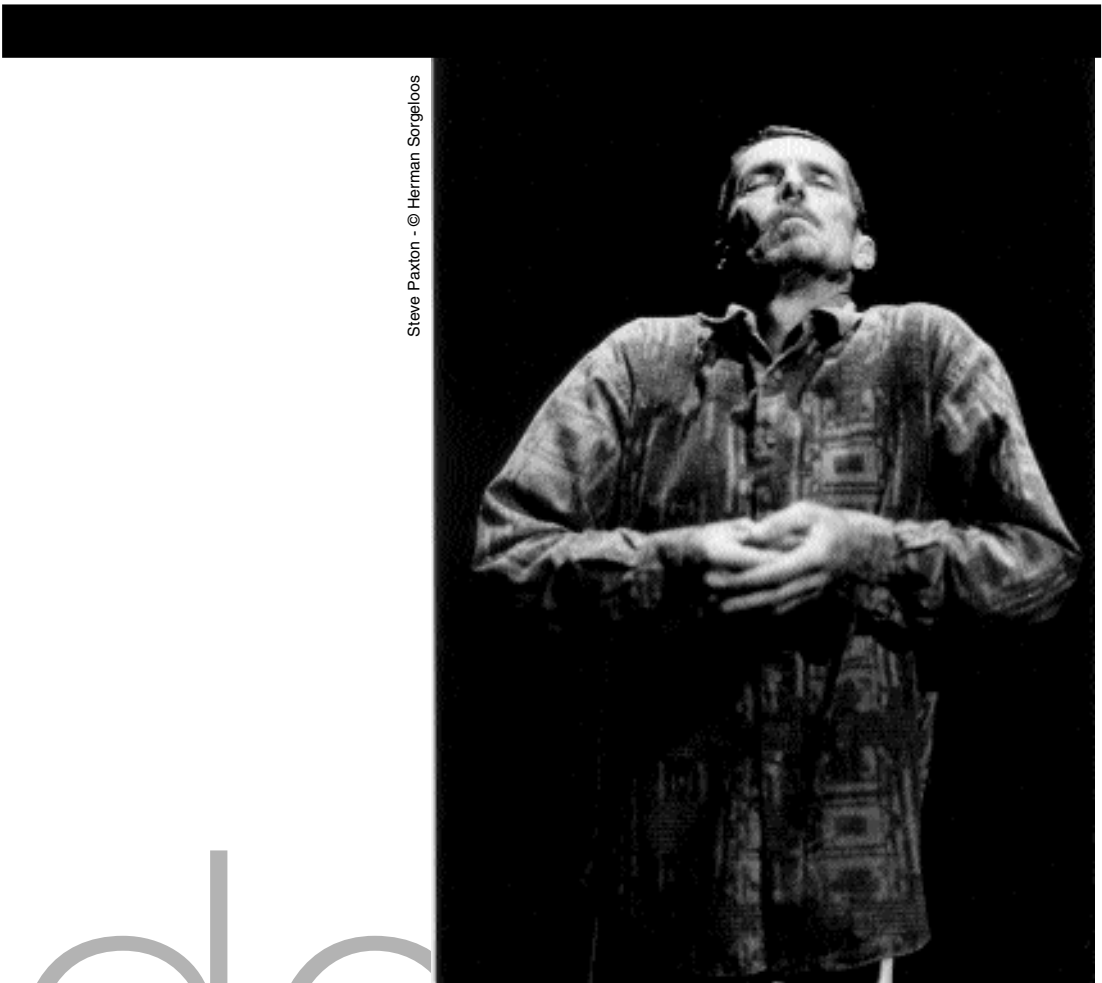
Où mangeons-nous ? et que mangeons-nous ?

Sur la route en sortant d'Albany, nous nous sommes arrêtés chez Joe. Les jours de représentation en quelque endroit du monde que ce soit, il faut trouver un grill qui serve entre 3 et 5 l'après-midi : les danseurs répètent de 1 à 3, dorment de 5 à 6, se maquillent, s'échauffent de 6 heures au lever de rideau. Il faut un restaurant avec licence : beaucoup de danseurs aiment la bière. Après avoir gagné au jeu des questions sur les champignons en Italie, j'ai acheté un minibus Volkswagen pour la compagnie. "Chez Joe" était ouvert mais il disait que non. A Sofa la maison Teshigahara la salle où nous mangions était divisée en deux : une partie japonaise ; l'autre occidentale. Et deux menus différents ; nous avons pris les deux ensemble.

Nous sommes descendus comme un nuage de sauterelles sur Brownsville : Autant Qu'il Vous Plaira un restaurant (1 dollar 50). Pour le dessert simplement Steve Paxton mangea cinq parts de gâteau. Merce demanda à la caissière : comment gérez-vous cela pour ne pas faire faillite ? "La plupart des gens", fit-elle plutôt triste, "ne mangent pas autant que vous".

John Cage
extrait in Le Livre des Champignons, traduction Pierre Lartigue, ed. Riôan-iy

les 16 et 17, programme 1
Ash, solo de Steve Paxton
T.B.A. (To Be Announced), solo de Lisa Nelson
les 18 et 19, programme 2
Some English Suites, solo de Steve Paxton
Untitled, solo de Lisa Nelson
PA RT, duo



Le cadeau le plus précieux du *mixed media* a été de rompre avec notre usage conventionnel des supports et des sens. Il nous a fallu admettre que nous usions de conventions pour traduire nos pensées et nos sentiments ainsi que pour faire fonctionner la société en général. Ces nouveaux mélanges indiquaient, qu'une fois en place, les conventions pouvaient commander à l'esprit ce qu'il pouvait se permettre de penser. Il semble que ce soit l'essence même de l'esprit, des sens, du corps et de la société constituée par ces éléments de s'enfermer dans des habitudes, nécessaires à la continuité, utiles à la survie individuelle et la civilisation collective. Les habitudes individuelles et les consensus collectifs nous poussent à adapter ce que nous percevons à la construction mentale la plus facilement partageable. (...)

Mais on peut aussi choisir d'appréhender volontairement la sensation d'être perdu. Etre perdu est peut-être la première marche qui mène vers la découverte de nouveaux systèmes. En découvrir des fragments peut constituer la récompense de ce geste. Avec quelques nouveaux systèmes on réalise que l'on s'oriente à nouveau et l'on peut commencer à croiser un système avec un autre afin de bâtir des passerelles pour circuler.

Le fait de se perdre ouvre l'inconnu. Rejeter le familier, si ancré dans notre système nerveux et notre esprit, exige de la rigueur. (...) Nous ne tentons pas seulement d'éradiquer les systèmes connus, mais aussi de comprendre comment nous avons pu nous y adapter. (...)

Là, nous sommes proches de l'improvisation. Si nous nous perdons, il nous faudra nous adapter à l'inconnu et à des situations changeantes. Le dictionnaire explique qu'improvisation signifie «extemporare» ou «hors du temps» Je suggère d'interpréter ce «hors du temps» dans deux sens contradictoires. Je propose d'écarter toutes notions d'horloges, la demi-vie du césium ou les mécaniques célestes, aucune n'étant capable d'improvisation. Je propose de mesurer le temps avec l'expérience humaine de la durée, c'est-à-dire des expériences accumulées pendant toute une vie ; de telle sorte que «le temps» signifiera ce que nous sommes devenus. «Hors du temps» signifiera que de l'expérience «consciente au non», il y a matière à faire quelque chose.

Simultanément, «Hors de» devrait être interprété comme «à côté de». Nous devons utiliser ce que nous sommes devenus de telle façon que cet acquis ne nous soumette pas à la reproduction automatique de ce que nous sommes déjà.

«L'improvisation est un mot pour quelque chose qui ne peut pas garder un nom» ; s'il faut attendre assez longtemps pour que ça acquière un nom, c'est que les choses ont déjà commencé à se fixer. (...)

La danse est l'art de ce qui a lieu. La danse en improvisation découvre les lieux.

A suivre, toujours.

Steve Paxton,
Improvisation is...
In Contact Quarterly, Dance Journal- a vehicle for moving ideas
(Improvisation Issue 1), vol. XII n° 2 - Spring/Summer 87.
Traduction Carole Bodin pour Mouvement n° 2.

PA RT, aura 20 ans cette année. C'est pour moi une collaboration avec deux amis, le compositeur Robert Ashley que j'ai connu au début des années 60 et la danseuse Lisa Nelson, que j'ai rencontrée au début des années 70. La musique et le texte (ainsi que la voix) d'Ashley offrent au danseur qui improvise une palette riche à partir de laquelle travailler -ou tenter de s'extraire- pour laisser le ton monocorde d'opéra, la percussion et le travail au clavier de Blue Gene Tyranny, faire effet au niveau du son, pendant que la danse offre des enchaînements très physiques et corporels.

Lisa et moi avons découvert presque par hasard les possibilités de faire un duo avec cette musique. Nous avons développé une forme qui mêlait un peu l'improvisation et nous engageait parfois dans des solos et duos. A part ça et les costumes et les masques simples que nous portons, la danse ne fait référence à aucune idée préconçue. Pour moi, entre les personnages, les messages musicaux et le texte, se tisse une interaction complexe. De son côté, Lisa prétend ne rien sentir de tout ça. Nos différences semblent construire une force sur cette évidence que la danse a supporté et survécu à nos changements.

Ash a été écrit dans les mois de confusion qui ont suivi la mort de mon père, et en tant que texte de spectacle n'est pas encore édité*. Je l'ai mis en scène en 1997, à The Single à Antwerp, Belgique.

Untitled et **T.B.A.**, les deux solos de Lisa Nelson sont en voie d'achèvement, et sont absolument sans titre. La question se pose toujours de savoir si, dans le cas de spectacles improvisés, chaque représentation est une première. De toute manière, ces deux solos seront la première des premières.

Je considère Lisa Nelson comme un cas à part parmi les nombreux improvisateurs que je connais et avec lesquels je danse. Elle a refusé la virtuosité de la danse conventionnelle et a développé son unique et très personnelle « performance persona ». Pour avoir observé son processus durant toutes ces années, j'ai vu un esprit perçant travailler avec la difficile logique du «dance theater». Cela a toujours été source d'inspiration de la voir danser, la voir répondre aux questions

qui nous irritent, nous, les improvisateurs,

Some English Suites (1992) a été fait lorsque j'ai décidé d'arrêter les représentations des Goldberg Variations (les deux titres sont empruntés à Bach). Jean-Sébastien Bach était reconnu en son temps comme un fantastique improvisateur, un aspect de sa réputation que nous avons sans doute négligé dans les siècles qui suivirent. Ma méthode a été de m'immerger dans cette musique et de rêver à ce qui pouvait être encore improvisé d'une manière aussi parfaite, ou de parfaire la musique que l'on trouve sur les enregistrements de ce siècle. C'est banal d'entendre aujourd'hui des compositeurs disparus et leurs interprètes. Auparavant, bien sûr la musique ne s'écoutait qu'en « live ». C'est une avancée primordiale qui transforme la musique dans ses racines mêmes. J'ai utilisé l'interprétation de Glenn Gould parce qu'il est un pianiste-percussionniste et parce qu'il chante en même temps qu'il joue.

Bien que, avec le développement du Contact Improvisation à travers le monde, je me sois fait connaître dans ce registre vous n'en trouverez que peu ou pas du tout dans ces pièces. C'est une forme d'improvisation et ces pièces utilisent d'autres formes. Je dois dire que ces vingt cinq dernières années ont été une merveilleuse étude et ont beaucoup influencé ma danse en solo. Je continue cette étude (et l'utilise ponctuellement en spectacle) car elle me donne des forces.

Steve Paxton
propos recueillis par Marseille Objectif Danse

* Le texte Ash, dans sa version française établie par Denise Luccioni et dit en simultané dans la bande son diffusée pendant le solo, est publié dans le numéro 31 de la Revue IF, nov. 98

J'improvise depuis longtemps. En gros, quatre vingt dix pour cent de mon travail depuis 1970 est de l'improvisation. C'est très long pour s'en tenir à une seule idée de départ. Mais une fois embarqué dans ces grandes idées informes, comme l'aléatoire ou l'improvisation, on en sort difficilement, parce que ce sont de vraies mines. On peut y trouver tout la chaos voulu. On peut être à court d'idées, peut-être, mais pas de chaos. J'ai débuté sous le signe de l'ordre : Cunningham et d'autres techniques et des arts martiaux et je voulais contester ce sens de l'ordre. Tout semblait être rangé en colonnes et en lignes très nettes, c'était tellement agricole, à la base, que j'ai voulu retrouver l'esprit de la chasse. Ce que je veux dire par "agricole" c'est que ces formes archétypales, le music-hall ou le ballet classique, ont encore la saveur des jardins à la française avec des alignements de jolies soubrettes. Je crois que nos efforts en agriculture ces derniers 15000 ans ont eu un impact incroyable sur notre esthétique. Ne serait-ce que parce que l'agriculture implique un agencement. On suit un modèle imposé pour planter, semer et soigner les plantes. Ce modèle dicte quelles plantes vous voulez garder et de là tous les soins et la récolte finale, tout est basé sur un modèle simple. Je crois qu'en danse on a beaucoup affaire à cette tendance à fabriquer des modèles. Il y a certainement un état d'ordre dans mon improvisation aussi : je dois faire confiance à mon improvisation, avoir confiance que je peux improviser, que je vais pouvoir continuer, que je ne vais pas soudain me trouver sec ou devenir conscient de mon image et me regarder danser. C'est là le genre de pièges dans lesquels on peut tomber quand on pratique l'improvisation. J'ai dû apprendre à ne pas faire dans le joli et à ne pas essayer d'être drôle. Si le public a confiance en ce que je fais, en ce qu'il voit, je suis content. Mon idée de départ était qu'il existe de l'inné chez les humains et qu'il s'exprimerait dans l'improvisation, mais je ne savais pas ce que c'était. Aucun auteur ne s'est penché en détail sur l'inné chez l'être humain, et personne, il me semble, pendant ce siècle n'a osé prononcer ces mots. Je pensais que si j'étais capable d'improviser à un certain niveau que je pouvais imaginer, cela se verrait, d'une manière impossible dans une danse composée ou ailleurs.

Steve Paxton
L'ordre et le chaos, op. cité

risquer la vidéo

du lundi 7 au samedi 12 décembre
à la Friche La Belle de Mai
On the Edge

une co-production Marseille Objectif Danse-Compagnie I.D.A./Mark Tompkins

avec



Julyen Hamilton - © Jean-Marie Legros



Vera Mantero - © J. Gonzalves



Lias Nelson - © Lona Foote

Julyen Hamilton, Marco Franco, Vera Mantero, Bruno Moinard, Lisa Nelson

Marco Franco (Portugal) est né en 1972 à Lisbonne. Batteur dans les groupes de rock dès l'âge de 14 ans, il commence à s'intéresser de plus en plus aux musiques nouvelles et improvisées. Depuis 1995, il collabore avec Nuno Rebelo et fait partie du quatuor percussion Tim Tim Por Tim Tum. Il joue aussi du saxophone alto et compose de la musique pour la danse et la vidéo.

Julyen Hamilton (Grande Bretagne) est né en 1954 à Londres. Il a fondé sa propre compagnie en 1990. depuis 1980, il privilégie l'improvisation avec des musiciens live tels que Tristan Honsinger, Alfred Spirli, Barre Philips, Le Quan Ninh... Il a également dansé avec Mark Tompkins, Carme Renalias, Steve Paxton....Marseille Objectif Danse a présenté en 1997 son solo «40 monologues» et en 1998 «Carte blanche : Libro», et organisé avec lui un stage d'improvisation.

Bruno Moinard (France) est né en 1963. Architecte de formation, depuis 1989, il est régisseur, éclairagiste, ingénieur du son et compositeur, plus spécialement pour la danse. Il a notamment travaillé avec Elsa Wolliaston, Paco Decina, Francesca Lattuada, Sophie Lessard.

Vera Mantero (Portugal), est née en 1966 à Lisbonne. Elle étudie la danse classique et fait partie durant cinq ans du Ballet Gulbenkian. Après une année de formation à New York, elle rompt définitivement avec la technique classique. Marseille Objectif Danse a présenté en 1995 son solo « Si elle dansait d'abord et parlait ensuite ».

Lisa Nelson Elle présente ans. Elle pou terme avec Daniel Lepk Image Lab seurs choré ce de Conta mouvement. nisme de pr de projets p

un festival d'improvisation

Ma pratique de l'improvisation, aussi bien en tant que méthode de travail qu'en spectacle, m'a permis de rencontrer et de participer à un réseau d'artistes, vivant et travaillant dans le monde entier.

Je voudrais à travers ce festival, ouvrir un espace de réflexion et de partage dans le milieu de la danse. Je sens que le moment est propice pour élargir le public potentiel en l'invitant à participer de manière diverse et variée à une rencontre intense et forte, autour des questions que pose la pratique de l'improvisation en spectacle.

Pendant le Festival, trois générations d'artistes improvisateurs danseurs, bien-sûr, mais, aussi musicien, éclairagiste, dévoués au développement et à la création de l'improvisation en spectacle travailleront ensemble. A travers des master-classes et des spectacles, un événement exceptionnel.

Mark Tompkins

risquer le vide

Le travail d'improvisation en danse est souvent utilisé pour rechercher ou approfondir la matière dans l'intimité du studio pendant le processus de composition chorégraphique, mais rarement donné à voir en tant que tel en spectacle.

S'il est vrai que le résultat est parfois aléatoire, un spectacle de danse improvisé ne doit en aucun cas être confondu avec un travail de composition de longue haleine, ni être considéré selon les mêmes critères qu'une œuvre chorégraphique dans laquelle chaque instant a été écrit, creusé, répété, peaufiné et analysé (en principe !).

Un spectacle improvisé n'est pas une représentation mais une présentation, et l'état de conscience de l'improvisateur est fondamentalement différent de celui du danseur-interprète. Celui-ci connaît parfaitement bien son rôle et la partition de l'ensemble avant de rentrer sur scène, tandis que dans un spectacle improvisé, le danseur est à la fois interprète, chorégraphe et membre d'un groupe qui, ensemble, va créer un événement unique qui les dépasse tous. De la même manière, le regard du spectateur se situe différemment, car l'intérêt d'un spectacle improvisé réside moins au niveau de la construction chorégraphique, qu'au niveau du jeu des relations et au travers des choix des intervenants qui tissent une trame dont le développement peut-être transformé à chaque instant par chacun.

Autrement dit, le spectateur regarde activement un processus plutôt qu'un objet, il est invité à partager les risques et les plaisirs de voir naître et disparaître aussitôt, des formes, des histoires et des instants uniques et éphémères.

Mark Tompkins

du mardi 8 au samedi 19 décembre diffusion en boucle de vidéos aux heures d'ouverture du bar de la Friche de la Belle de Mai

■ **Magnesium**, filmé par Steve Christiansen, 10', NB

Performance improvisée par Steve Paxton en 1972, souvent citée comme référent pour le Contact Improvisation.

■ **Chute**, filmé par Steve Christiansen 10', NB

Filmé lors de la première performance de Contact Improvisation à New York en 1972, à la John Weber Gallery.

Narration de Steve Paxton parlant principalement de la chute.

■ **Peripheral vision**, montage de Steve Christiansen, Nancy Stark Smith et Steve Paxton 20', NB

Filmé lors d'une performance en Californie en 1974 avec Steve Paxton, Nancy Stark Smith et d'autres. Commentaires de Steve Paxton et Nancy Stark Smith.

■ **Soft Pallet**, montage de Steve Christiansen et Lisa Nelson, 20', NB

Extraits d'une performance à Rome en 1973, à l'Attico Gallery. Avec Steve Paxton, Nancy Stark Smith, Danny Lepkoff et d'autres.

■ **Contact at 10th & 2nd**, 1983, 45', couleur

Document sur le 11^{ème} anniversaire du Contact Improvisation, à l'église Saint Mark à New York. Avec Steve Paxton, Nancy Stark Smith, Kirstie Simson, David Appel, Peter Ryan, Alan Ptashek, Robin Feld...

■ **Fall after Newton**, montage de Steve Paxton, Steve Christiansen, Nancy Stark Smith et Lisa Nelson, 1987, 23', couleur et NB

Ce film balaie 11 ans (1972-1983) de pratique de Contact-improvisation entre Nancy Stark Smith et l'initiateur, Steve Paxton. Narration et analyse de Steve Paxton.

- du lundi 7 au jeudi 10 décembre, master-classes

au studio du Groupe Dunes

La composition instantanée : techniques et approches de l'improvisation

On dirait que l'improvisation est plus ou moins acceptée maintenant, même dans des milieux très conser-vateurs. Il est clair depuis les années 60 que la formation traditionnelle des danseurs pose problème, qu'el-le produit des clones. Elle est en fait très bonne à produire des clones, mais elle ne produit pas facilement des génie de la scène. Maintenant nous courons le danger de produire des clones en improvisation. L'esprit se forme largement par le regard et cela passe souvent par la lecture, de lettres ou autres signes relative-ment simples. La pensée consciente n'a pas une très bonne représentation du mouvement. Et c'est pour-quoi nous ne produisons pas des milliers de chorégraphes. Il est très difficile de réfléchir ainsi, étant donné l'éducation que nous impose la culture, nous formant en gros à être des contribuables, et peut-être à nous cramponner à un emploi. Comment nous bougeons n'intéresse pas vraiment la culture, qui ne semble pas avoir besoin de beaucoup d'idées dans ce domaine. Pour moi, en chorégraphie, on ne devrait pas seule-ment être capable de penser en mouvement, et donc pas seulement en positions, mais en terme d'espa-ce intermédiaire. Il y a tout un entre deux et on devrait être capable de penser aux différentes manières de bouger simultanément dans l'entre deux.

Steve Paxton

L'ordre et le chaos, op. cité

- mardi 8 décembre à 21h, soirée vidéo

à la Salle de spectacles

■ **Les Variations Goldberg 1-15**, film de Walter Verdin, musique Jean Sébastien Bach interprétée par Glenn Gould, solo improvisé par Steve Paxton, 1992, 25', couleur

Un aspect important de l'improvisation c'est de trouver de nouvelles solutions. Goldberg était un très bon test. Je l'ai donné cent cinquante ou deux cents fois, peut-être, en plus de huit années, et il m'était toujours possible de trouver de nouvelles solutions, en tout cas de penser que j'allais en trouver ; j'espère que c'est ce qu'on voyait de l'extérieur. La musique offre tant de solutions différentes par sa rapidité, sa complexité, les multiples pistes qui la composent, que les permutations deviennent énormes. Même en répétant la même danse chaque fois, il suffit de se relier à des pistes musicales différentes pour découvrir d'autres solutions possibles.(...) Goldberg était improvisé, mais j'y ai travaillé si longtemps que la musique entrait dans mon sys-tème et j'ai fini par la connaître si bien que je ne m'inquiétais plus consciemment de la relation du mouve-ment à la musique ; le jeu de Glenn Gould est si percussif qu'on peut toujours trouver une note qui corres-ponde à un pas. J'ai disposé là d'un paysage très plein avec lequel jouer. S.P, op cité. L'ordre et le chaos.

■ **Entre d'eux** de Alain Longuet et Mark Tompkins, 1984, 12'

L'ombre d'un homme rencontre son double.

■ **Chant d'expérience** de Luc Riolon et Mark Tompkins, 1988, 7'

Julyen Hamilton improvise au milieu d'un groupe de danse folklorique.

■ **La Plaque Tournante Tapes** de Luc Riolon et Mark Tompkins, 1990-1992

Les trois plans séquences furent réalisés pendant différentes étapes de La Plaque Tournante.

■ **Seven Bridges** de Luc Riolon et Mark Tompkins, 1990, 7'

Trois personnes se rencontrent sur les ponts d'Amsterdam.

■ **Chute La Vie** de Luc Riolon et Mark Tompkins, 1991, 3'

Tourné derrière la gare Saint-Charles à Marseille, un trio dansé par Gonnie Heggen, Frans Poelstra et Mark Tompkins est envahi par un joyeux débordement de couleurs et de vie.

- mercredi 9 décembre à 19h,

L'œuvre éphémère. conférence et lecture-démonstration

à la Salle de spectacles

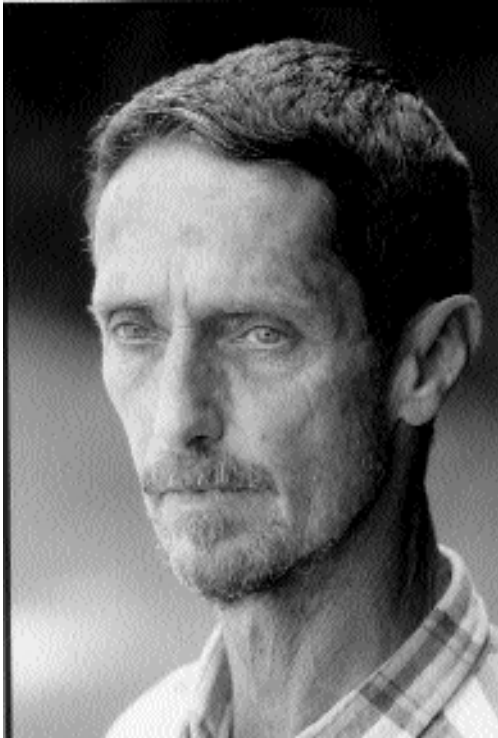
- vendredi 11 et samedi 12 décembre à 21h,

Extension. spectacles

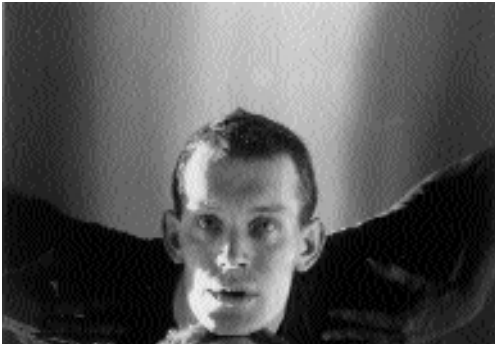
à la Salle de spectacles



Carme Renalias - © Mario Rumbó



Steve Paxton - © Marc Ginot



Mark Tompkins - © P.M. Abrahamsen

Lisa Nelson, Steve Paxton, Nuno Rebelo, Carme Renalias, Mark Tompkins

isa Nelson (USA), est née en 1949 à New York. Elle a participé à de nombreux spectacles et enseigne depuis 25 ans. Elle poursuit un travail de collaboration à long terme avec un collectif composé de quatre danseurs et d'autres artistes, dont Steve Paxton, Nuno Rebelo, Christana Svane, Cathy Weiss et Lisa Nelson. Elle dirige également Videoda, un organisme de production, d'archivage et de distribution de vidéos de danse improvisée.

Steve Paxton (USA) est né en 1939 en Arizona. Il a dansé avec la compagnie Merce Cunningham de 1961 à 1964, devient un des membres moteurs de la Judson Church Dance Theater (1962-1964), puis un des fondateurs du collectif d'improvisation Grand Union (1970-1976). Dans les années 70, il crée et développe la technique du Contact Improvisation. Depuis, il consacre son temps à l'improvisation.

Nuno Rebelo (Portugal) est né en 1960 à Torres Vedras. Après une formation d'architecte, il se tourne vers sa vraie passion, la musique. Il a dirigé le groupe rock Mier ife Dada, le groupe de musique expérimentale Plopoplot Pot. Depuis 1988, il compose pour la danse, le cinéma, le théâtre et les installations. Il a notamment improvisé en concert avec Mark Tompkins, Vera Mantero, Jao Fideiro, David Zambrano...

Carme Renalias (Espagne) est née en 1966. Après une formation à la danse moderne, elle danse avec les compagnies catalanes Metros, La Sotas de Bastos et Cesc Gelabert/Lidia Azzopardi. Elle s'est produite avec Mark Tompkins, Angels Margarit et Sasha Waltz. Depuis 1992, elle se spécialise dans l'improvisation en spectacle, principalement en collaboration avec Julyen Hamilton, dans la série «Carte Blanche».

Mark Tompkins (USA), est né en 1954 dans le Michigan. Il suit une formation de comédien, s'installe à Paris en 1973, où très vite il découvre la danse et commence à travailler avec Harry Sheppard et Elsa Wollaston. A partir de 1976, il crée des solos et des spectacles collectifs, collabore avec Lila Greene et l'Atelier Contact à Paris. Il crée sa compagnie I.D.A. en 1983. Marseille Objectif Danse a diffusé «La Valse de Vaslav», «Witness», «Home» et a co-produit «Postcards From Home», 4^e étape européenne de «La Plaque Tournante».

mercredi 16, jeudi 17, vendredi 18 et samedi 19 décembre à 21h
à la Friche la Belle de Mai

Steve Paxton et Lisa Nelson

l'expérience

La sensation est l'image

Si je vous demande comment vous vous imaginez en train de bouger, par exemple, que se passe-t-il ? Est-ce que vous visualisez une image ou est-ce que vous ressentez le mouvement dans vos articulations ? Moi, « j'entends » le mouvement. Lorsque je m'imagine en train de bouger ou de danser, je ne me visualise pas comme une image dans l'espace, mais comme un changement de densité, comme si l'espace était plein de matière et de densités dont je perçoive les variations. C'est ainsi que je m'imagine bouger, sensation plus proche de l'ouïe que de n'importe quel autre sens.

J'aime étudier comment les actions d'un groupe construisent une image et combien de temps il faut pour qu'une image devienne visible. Je ressens dans mon corps ce moment où une image intérieure se cristallise, c'est-à-dire quand les éléments que j'ai choisis dans l'environnement sont assez nombreux pour engager une relation perceptible entre eux. C'est un moment très bref, où on peut agir avec clarté. Cela ne signifie pas que je sais quelle action je vais faire, mais qu'elle est prête à survenir. (...)

Je m'intéresse à la manière dont la production d'images relie plus consciemment aux sens. Je veux stimuler la conscience des spectateurs pour qu'il/elle s'engage dans le même processus que les performers, à savoir le processus d'improvisation qui mène à composer de l'expérience. Et j'ai essayé de l'exprimer clairement dans la structure des performances. Je les commence par une seule image tenue créée par le groupe, qui introduit des directives verbales, servant au montage de l'image, par exemple : inverser, répéter, finir, etc. Quand une image devient visible dans l'espace, le désir de composer est activé. Certaines actions peuvent vous mettre mal à l'aise, par exemple si elles ne se résolvent pas de manière satisfaisante pour vous. S'accumule alors avec le temps la quantité d'insatisfaction et de satisfaction que vous ressentez du sens qui se déploie. Vous voulez que la sensation soit juste. Vous voulez être capable d'organiser quelque chose à partir de ce que vous voyez. Je veux rendre plus visible cette action de créer du sens, de prendre des décisions. Une performance doit travailler sur d'autres plans bien sûr sans qu'il soit nécessaire d'être conscient de ce processus. Cependant, pour survivre dans ce monde, il semble très important que les gens se réveillent. Nous avons du tellement nous couper du monde. De plus en plus. Nous nous sommes accoutumés à devenir passifs.

Je m'intéresse au mouvement. Je m'intéresse à la communication, le mouvement en tant que signifiant, et ceci me pousse à explorer la perception du mouvement. Nous l'intégrons par les yeux, et nous projetons en réponse notre expérience. Est-ce que vous le regardez uniquement comme des formes et des couleurs qui bougent devant vous ? Le sens par lequel vous l'appréhendez provoque une expérience particulière. (...)

Le Contact improvisation est arrivé à mi parcours dans mon évolution et il a joué un rôle absolument crucial. Il a été pour moi une approche extraordinaire de la notion du poids, et ma première petite idée que la technique du mouvement pouvait être intéressante. D'autres moments ont provoqué des changements dans ma vie. Quand j'ai arrêté la danse et commencé la vidéo, c'était la première fois que j'apprenais quelque chose depuis l'enfance. Je me suis laissé enseigner par l'outil.

© Lisa Nelson - Denise Luccioni (trad).

Aucune reproduction ni publication sans autorisation préalable.

Ces extraits font partie d'un entretien donné pour le Center for New Dance Development d'Amsterdam (devenu depuis le European Dance Development Center, à Arnhem, Pays-Bas) en 1991 et publié en 1992 par l'Arts Documentation Unit, du Centre for Arts Research and Development (Université d'Exeter, Angleterre), et Writings on Dance, numéro 14, 1995, Melbourne, Australie

La version française inédite, publiée ici en partie a été établie pour Marseille Objectif Danse. L'intégralité de la traduction sera publiée par Marseille Objectif Danse en tiré à part.



Steve Paxton, une superstructure mondiale et libertaire

Avec Steve Paxton, on est obligé d'aborder l'Histoire. Pourtant on pourrait ne parler que du présent, ici ou ailleurs, de ce que c'est qu'être au monde, pleinement, au plus près de sensations si physiques qu'elles deviennent leçons de vie, parler de préférer aux carcans et aux leurres, la quête de la liberté et les lilas en fleurs...

Héritière de Duchamp et Cage, contemporaine des happenings, du Living Theater..., une certaine danse américaine des années soixante s'engouffre dans la brèche ouverte par Merce Cunningham et s'associe à des plasticiens, inventeurs en tous genres dans le refus des conventions esthétiques, de l'académisme, de l'impérialisme des styles et des techniques, du narcissisme : c'est le Judson Church Theater, pépinière où s'activent Steve Paxton, Trisha Brown, Lucinda Childs, Yvonne Rainer... Alors Steve Paxton vient de l'Arizona, il fait de la Gymnastique au college, puis de la danse à l'université et rencontre Cunningham dans une académie d'été au Connecticut. De 1961 à 1964 il se retrouve à New York, dansant dans la Compagnie Cunningham. Déjà, il conteste l'impact social, politique du chorégraphe, développe son travail personnel et joue un rôle très influent dans l'organisation du Judson Church Theater, voir plus haut. Puis avec d'autres participants du Judson, Yvonne Rainer, David Gordon, Douglas Dunn, etc..., il fonde le légendaire Grand Union, collectif d'improvisation actif de 1970 à 1976. Et il démarre le Contact Improvisation, mouvement composite et indéfinissable, étiqueté, suivant les sensibilités nouveau folklore, discipline spirituelle, gymnastique, catch, acrobatie ou thérapie. En fait c'est une forme d'improvisation centrée sur le corps, le poids, l'équilibre, l'écoute de l'autre. En duo le plus souvent, qualifié de démocratique, c'est une espèce de prise de position sans doctrine, l'ébauche d'une démarche sociale et donc politique. D'autres lectures sont possibles, mais une chose est sûre, sa compréhension passe par l'expérience.

Bref, au jour d'aujourd'hui, le Contact Improvisation se pratique partout dans le monde, sous forme de «jams», et un peu en France où on ne peut pas dire qu'il soit «reconnu»... Tranquillement, sans flonflons, c'est pourtant devenu en vingt-cinq ans une superstruc-

ture mondiale et libertaire sans idéologie, avec le corps pour moteur partagé...

Et pendant ce temps, même si on ne l'a pas vu à Paris depuis l'American Center du début des années 80, Steve Paxton dure, improvise et perdure, droit comme un i, sans dévier de son cours.

De sa ferme au Vermont, il rayonne ou agit aux quatre coins de la planète. Sa danse encore plus complète qu'une façon de penser, est une façon d'être vrai de la tête et de l'âme, et l'humain y devient médium d'une réalité physique fondamentale, car l'improvisation est la clef du travail de Paxton. L'observation tranquille de la nature ne coupe pas du monde, si on sait glaner dans la culture ce qu'elle sécrète d'utile et d'enrichissant (les voyages, les échanges, Internet...). Elle procure la paix, le détachement et la force née de la conviction qu'il n'y a pas d'autres choix que d'être libre, se disperser, sans jamais se déterminer ni se fixer, ou se dépouiller obstinément à la recherche de sa petite musique personnelle...

Alors dans le second cas, on penche sans le vouloir vers l'expansion horizontale comme mode de croissance, et pas vers l'ascension et on grandit... Et c'est là que le « moi je » rejoint l'Histoire.

Bref, Steve Paxton est révolutionnaire par dégagement d'essentiel, philosophe par contemplation du monde physique, anarchiste-promoteur d'un ordre non blessant. Et si je n'ai pas fait comprendre comme il est fondamental, historique et vivant, 237 sites sur Internet parlent de lui ou le citent, et 355 tournent autour du Contact Improvisation, dans plusieurs langues. Rien vu en français, c'est pas grave. Le personnage existe et c'est bon pour l'équilibre du monde.

Denise Luccioni
in programme numéro 23 du Théâtre de la Bastille

Chère Trisha,

J'ai écrit à **Betsy Frederick**¹ hier, notamment à propos de ton solo. Et il me trotte en tête. Lorsque je me suis éveillé, tes omoplates flottaient dans cette partie du cerveau qui retient ce genre de choses.

Spencer², **Bob**³ et surtout toi avez créé une œuvre profondément satisfaisante. Le costume est parfaitement juste. Il est impossible de le dissocier de la lumière parce que tu es habillée par les deux. La volupté et les volutes de ta colonne vertébrale, de tes omoplates et des perles délicates des processus spinaux de tes lombaires, éclairées de biais pour en accentuer le bas-relief, ont fait soupirer le public. Tu ne peux pas savoir, mais tu as dû entendre dire, ce que la sculpture de ton dos peut accomplir. Il est indonésien par sa silhouette et ses volumes. Richement ombré, ses reliefs éclairés d'une lumière crue, il devient abstraction : événement anatomique doté de muscles, un whippet, puis grand visage menaçant, masque – chose étrange et effrayante quoique bizarrement comique à laquelle se rattache le reste du corps alors que nous apercevons à nouveau un dos.

Le dispositif⁴ de Bob nous procure en fin de compte trois choses. Il rejette la convention frontale - comme tu l'avais déjà fait une fois, avec le corps debout de "For MG : the movie",

si évocateur de Magritte. Ceci procure au solo une véritable tâche à accomplir - une idée simple, une idée dont nous pouvons examiner les effets et qui nous donne quelque chose à apprendre : par exemple, la vie donnée à l'espace d'arrière-scène et la manière dont le rideau noir est bien plus qu'un fond d'obscurité destiné à contraster avec ton corps éclairé et nous pousse vers toi, visuellement. Ton orientation en fait un paysage sombre et il acquiert une profondeur sans dimension. Et enfin, de regarder le fond te délivre d'avoir à nous faire face. Je pense que tu es une personne essentiellement privée qui, de façon presque perverse, à la façon d'un papillon de nuit, t'es dirigée vers les feux de la rampe. Tes pièces de danse ne sont jamais moins que brillamment construites et (que ton excellente compagnie en soit bénie) exécutées. Cependant elles ne cèdent pas à notre regard. Elles sont hyper-actives ; riches à l'excès en poussées, retombées, élans, courses, sauts, lancés, portés, descentes, torsions. Elles ne s'installent pas sur scène avec bonheur. Elles s'y tordent de façon métaphorique, dans un partage de subtilité et d'ironie. Le style de l'exécution ressemble parfois aux animaux que l'on voit dans ses phares ou à un insecte, de quelque beauté exotique qu'il soit, épinglé. Qui était cette femme masquée ?

Faisant face au fond, tu ne cli-gnais pas inconfortablement à la lumière de notre œil avide. Tu sais que tu ne peux pas savoir comment tu nous apparais - ni t'en soucier - et tentes donc de nous faire dévier. Cette question mise de côté et ton intimité assurée, tu sembles te relaxer et vraiment te donner. Dieu, comme tu dances ! Pure, assurée, corpulente, sauvage et pleinement consciente de toi. Nous n'observons pas quelque chose, nous y assistons. Tu n'es pas exactement notre centre d'attention mais un médium assurant la liaison entre nous et autre chose, une vision inconnaissable ou impensable dans le volume de l'arrière-scène ou parfois, au-delà, dans la profondeur du velours dans lequel nous nous projetons. Cette flexibilité spatiale illusoire de l'arrière-scène - une silhouette positive danse sur du noir ; une silhouette négative danse devant un espace vide potentialisé, insondable - est profondément satisfaisante : mythique et pleinement théâtrale. (...)

Dans l'attente, Amitiés, Steve

**Steve Paxton. 27 juin 1994
Durham, Caroline du Nord**

- ¹ Betsy Frederick : ami commun à Trisha Brown et Steve Paxton
- ² Spencer S. Brown : concepteur des éclairages
- ³ -Bob- Robert Rauschenberg : créateur du costume et de la musique
- ⁴ Le dispositif est l'idée de ne pas se tenir de face

Extrait d'une lettre que Steve Paxton a écrite à Trisha Brown après avoir vu son solo "If you could'nt see me".

in Contact Quartely, Dance Journal
- a vehicle for moving ideas
Winter/Spring 1995
volume 20 - number 1, p. 94
Traduction Martine Jawerbaum
pour Nouvelles de danse n° 23,
printemps 1995

Steve Paxton - © Herman Sorgeloos



Trisha Brown

du mardi 24 au samedi 28 novembre
au studio du Groupe Dunes à La Friche la Belle de Mai
stage professionnel : technique et répertoire

dirigé par Brandi Norton, Compagnie Trisha Brown

Lors de la venue de **Trisha Brown** en juillet dernier à Marseille, nous avons organisé un atelier de deux jours dirigé par deux danseurs de la compagnie, nous promettant alors, dès que l'occasion se présenterait, de renouveler l'expérience sur un temps qui permette un approfondissement du travail de Trisha Brown tel qu'il est mené au sein de la Compagnie. Ce stage de 5 jours, à raison de 5 heures par jour est destiné aux danseurs de niveau professionnel.



John Cage et Merce Cunningham

