NOUVELLES

200 FB

Belgique-België
P.P.
1000 Bruxelles 1.
1/903



FALL AFTER NEWTON
STEVE PAXTON

TRISHA BROWN
LAURENCE LOUPPE

- **FESTIVALS**
- **STAGES**
- **CONCOURS**

n° 17

DE DANSE

PERIODIQUE TRIMESTRIEL OCTOBRE 1993

Conseil de rédaction: Susan Buirge, Patrick Bonté, Claire Destrée, Patricia Kuypers, Laurence Louppe, Nicole Mossoux, Pascale Tison.
Responsable de publication: Patricia Kuypers
Coordination: Claire Destrée
Information: Claire Destrée, Thierry Genicot, Françoise Irkhine, Patricia Kuypers, Lydie Willem.
Ont collaboré à ce numéro: Michel Bernard, Lise Brunel, Dominique Dupuy, Aline Gélinas, Hubert Godard, Jean-Louis Lambeau, Laurence Louppe, Luc Petton, Jacques Schotte.
Traduction: Aïda Bogossian
Graphisme: Flip & Funcke
Impression: Société Populaire d'Edition

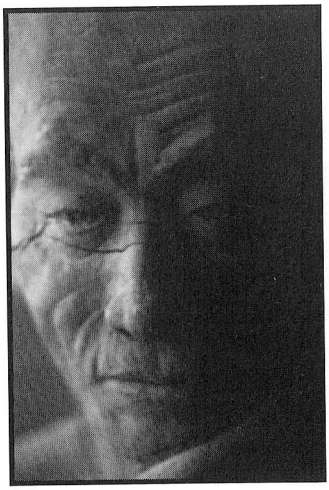
Nouvelles de danse est édité avec le soutien de:
la Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques
le Ministère de la Culture de la Communauté française de Belgique
la Commission Communautaire française de la Région de Bruxelles-Capitale.

Ed. responsable:
P. Kuypers, 46, rue de Flandre 1000 Bruxelles
Nouvelles de Danse est une édition de:
Contredanse asbl 46, rue de Flandre 1000 Bruxelles
Tél.: 32/2/502.03.27 Fax: 32/2/513.87.39

SYNTHESE I

Par Hubert Godard et Laurence Louppe

LE NOM DES GESTES.



H.G.: Ce qui nous est apparu comme un point central de cette synthèse est ce que j'appellerais l'observation sans nommer, l'observation sans interpréter, l'observation sans fixer. La question du nom ainsi que l'éternelle discussion en danse, à savoir s'il est nécessaire de pouvoir nommer les gestes ou pas. C'est un peu l'histoire, si joliment racontée, de Godelieve Struyf-Denys, qui s'est jouée au départ sur un refus de l'école ou quelque chose qui était en opposition avec tout dogmatisme par rapport à l'observation, et puis la naissance d'un talent d'observation et de dessinatrice.

PLASTIQUE DU CORPS.

Depuis le temps que je m'intéresse à l'analyse du mouvement, il est amusant de voir qu'on en est arrivé aujourd'hui à la prise en compte du fascia, c'est-à-dire la seule matière plastique du corps. Les études ont démarré avec l'observation du plastique, de la forme du corps, puis il y a eu une longue période d'intérêt pour l'os et l'élastique, le musculaire, et puis là, on retourne au plastique, aux matériaux qui à l'intérieur de chacun de nous préservent une mémoire, non pas la mémoire nerveuse, mais la trace dans la texture de nos tissus plastiques (fascias) de tous les gestes qu'on a pu vivre depuis l'origine. Par rapport à cette notion d'os et de périphérie sur laquelle aussi on n'arrête pas de revenir, j'ai envie de reprendre une idée de Wrainwright qui explique la différence entre le minéral et l'organique par la permanence pour ce dernier d'une organisation en axes et circonférences.Tout organisme vivant est nécessairement construit avec un axe et un cylindre ou une périphérie, une peau de surface en tout cas. En eutonie, on est parti de la peau, de comment le mouvement pouvait naître de la peau, de ces différences de pression très superficielles et comment, de ce contact superficiel ou périphérique, on touche les choses les plus profondes du corps. On rejoint la forme initiale de

la vie, un axe et une périphérie, avec autant d'importance accordée à la périphérie qu'à la profondeur dans toute la genèse du mouvement. Nous qui avons tous dansé savons à quel point justement en retravaillant l'idée de contact, on travaille directement sur ce qu'on appelle la musculature profonde ou les motivations profondes.

L'AXE HAUT-BAS.

Dans le travail d'atelier de Steve Paxton la forme, dans le premier exercice de ce qu'il dénomme les "puzzles", était bien précisée dans l'espace pour obtenir la liberté centrale. Pour obtenir la liberté de la colonne vertébrale on avait besoin de fixer une forme périphérique au niveau des bras et à partir de là d'opérer, de repérer un mouvement profond de grandissement. Ce rapport haut/bas, abordé encore différemment dans le travail de Dominique Dupuy sur les machines Pilates, peut se comprendre dans l'idée de séparation. Pour que s'érige une colonne vertébrale, il est nécessaire que le haut s'écarte du bas par l'opération de deux vecteurs opposés. Ce mouvement préexiste à cette colonne puisqu'on peut le penser comme le mouvement de l'os lui-même, non plus pensé comme porteur, mais comme écarteur, garant des polarités et des distances nécessaires à toute forme.

LE CONTACT-IMPROVISATION.

L.L.: Dans le travail de Steve Paxton, effectivement très marqué par Simone Forti, comme il a tenu à le souligner, l'idée du contactimprovisation, le grand oeuvre du contactimprovisation, tient d'une pratique qui exclut le vocabulaire au profit d'un pur échange de poids entre partenaires, donc des passages d'éléments de poids, de transferts gravitaires d'un corps à l'autre, ce qui inclut évidemment des transferts d'activité. Un corps devient passif ou récepteur quand l'autre devient actif et donneur , etc... Il est très curieux de voir qu'aujourd'hui nous avons assisté à un espèce de répertoriage d'éléments qui se trouvent traversés par le contact-improvisation comme par exemple la tension, le centrage, le travail des articulations, etc...Ces moments, plutôt que des figures ou des éléments de vocabulaire, je les appelerais des "momentum", ce qui signifie à la fois des moments et des moments contradictoires entre des tensions - peut-être ce que Steve Paxton a voulu appeler contractions, en opposition à d'autres éléments d'échange avec l'espace. A travers ces moments, ces "momentum", j'ai vu deux choses très importantes dans le contactimprovisation: le fait d'élaborer d'abord une politique de l'espace, de

l'espace-poids, parce que le travail sur le poids est forcément un travail sur l'espace. Et ensuite, le fait que le haut et le bas se sont complètement alternés, et inversés, et en même temps confondus. En même temps apparaît une chose très importante dans le rapport à l'espace qui est le voyage du regard dans tous les sens. On évoque à propos de Merce Cunningham l'absence de point fixe dans l'espace comme une des choses qui fonderait son esthétique révolutionnaire, or à partir du moment où le centre de gravité reste stable, il y a forcément un point fixe qui subsiste. Il me semble que le contact- improvisation, et des expériences qui l'ont précédé bien avant et que le contact a systématisé, a été beaucoup plus loin dans le sens d'une défixation.

CONTRACTION.

H.G.: On a eu une difficulté à traduire le mot ou la pensée de Paxton par rapport au mot contraction, extension: qu'est-ce que c'est qu'une extension? Un éclairage possible serait que le mot "extension" contient en lui-même déjà le mot "tension". Il est donc vrai que, si pour allonger quelque chose on utilise le mot "extension" ou "étirement", cela veut dire que ce quelque chose est déjà pris dans une contraction extérieure au mouvement. Cela resterait valable si on était sans histoire, neutre, mais à partir du moment où l'on a une histoire, on a un tonus postural. On peut imaginer qu'un mouvement peut naître aussi d'une baisse de tonus, au lieu de toujours penser le mouvement comme quelque chose qui engage un raccourcissement d'une partie du corps sur les muscles de la colonne vertébrale notamment. On peut imaginer que, pour tenir debout immobile, je suis tendu et il suffirait que je fasse chuter, baisser, que je fasse une dépression de ce tonus musculaire pour entamer un mouvement. A partir de là peut naître ce qu'on a longtemps appelé le "flow", "free-flow" ou "bound flow". Est-ce que je fais un mouvement avec une résistance, est-ce que je fais ce mouvement avec les antagonistes de mon corps qui font résistance ou est-ce que je commence par supprimer toute résistance au mouvement? C'est toute une manière de penser le démarrage du mouvement; le mouvement ne démarrerait pas par une contraction musculaire mais par une décontraction musculaire. Cela est possible par le fait qu'on n'arrive pas vierge et neutre, qu'on arrive avec un potentiel tensif. C'est une clause de l'esprit de penser qu'un mouvement naît uniquement d'une contraction musculaire. C'est même l'inverse, je dirais, le mouvement naît toujours d'une décontraction musculaire. Mais si on revient à ce "free flow" (Trisha Brown, contactimprovisation,...) qui peut apparaître

comme une régression, c'est certainement une nécessité historique qui libère d'une forme, d'une résistance de certaines contraintes pour ouvrir à un nouvel espace possible. Cependant, ce sont tout de même aussi les castrations au sens large du terme qui nous construisent, les confrontations aux résistances. Le nouveau-né tète d'abord le sein en "free flow", puis une deuxième période survient, de maîtrise de l'objet qui nécessite un "bound flow", c'est-à dire une activité des muscles antagonistes afin d'avoir "prise sur". Cette résistance interne permet alors de maintenir une forme.

ART MARTIAL.

LL : Pour revenir aussi à cette idée de forme, très inspirée par les arts martiaux évidemment, on peut dire que c'est justement cette forme qui va libérer. L'exemple des roulades en ce cas était reprise de l'Aikido.

HG : Toute la dialectique de l'Aikido par rapport au point semi- fixe est importante à souligner. On a toujours tout construit par rapport au sol et à la terre. En Aikido, on s'aperçoit qu'il peut y avoir un point fixe en l'air. Une partie haute du corps sert d'appui. Et quel est cet appui ? C'est une intention. Ce qu'on a appelé la direction, l'intention. Pour pouvoir faire un free- flow avec une contraction, ou pour pouvoir faire chuter le tonus musculaire, je suis obligé d'avoir deux directions: l'une, elle est évidente, est le sol et l' autre est vers le haut. Et cette direction vers le haut ou devant, derrière, comme chez Nicole Mossoux dans la marche, signifie qu'on ne peut pas mesurer tout en termes quantitatifs de l'anatomie. Il y a quelque chose au niveau de l'intention, du mouvement qui précède peut-être la structure du mouvement. Avant le muscle il y a une intention, tout ce qui nous façonne et tout ce qui est plastique est d'abord fondé par une intention, une finalité. Tout le monde connaît l'exercice à la fois simple et incroyable du bras qu'on ne peut pas plier en Aikido...

SYNTHESE II

Par Hubert Godard et Laurence Louppe

L'HYPNOSE



H.G.: La transe, ou l'hypnose, est toujours à l'oeuvre dans n'importe quelle réunion où des gens bougent. A partir des travaux de Milton Erikson, toute une série de techniques se sont développées, dont la PNL dans laquelle le meilleur moyen d'induction de cette transe est d'imiter le geste de l'autre, surtout les gestes les plus petits. Erikson était paralysé, il travaillait sur une chaise, il ne pouvait absolument pas bouger et en même temps il avait une incroyable capacité de mime, une aptitude à prendre la trace du geste de l'autre. Cela a créé un système empathique dans lequel entre en jeu un état de conscience modifiée. Je pense qu'on ne peut ignorer ce phénomène dans la mesure où, dans un cours de danse, il est question de répéter les gestes d'un autre et, fatalement, quelque chose de cet ordre se produit tout le temps. C'est là où surgit la difficulté pour le pédagogue de gérer cet état de transe, de renvoyer l'autre à l'autonomie ou de ne pas pouvoir le faire. Une autre transe toujours à l'oeuvre est celle du spectateur qui regarde un spectacle de danse. On sait qu'aucun des sens n'est isolé, mais s'il y a un sens qui est infirme c'est bien la vision. Si vous êtes assis dans un train et qu'un autre train démarre vous ne savez jamais si c'est votre train ou l'autre qui démarre. Si vous regardez un spectacle de danse et que l'oeil n'est plus informé par l'oreille interne, par la proprioception, par les processus gravitaires, vous ne savez plus qui danse, si c'est vous ou si c'est la personne que vous regardez. Un état de transe se produit aussi chaque fois que je perds la conscience du poids.

LE TRANSFERT.

Je pense que c'est pour cela que Dominique Dupuy a commencé son atelier par le transfert de poids, parce que si on enlève le mot poids cela devient un transfert tout court, que ce soit celui qui regarde, le spectateur ou l'autre par rapport à cela. C'est systématiquement à l'oeuvre dans la répétition gestuelle, dans la répétition des gestes de l'autre. C'est aussi un des moyens d'apprentissage , c'est ce qu'on appelle l'apprentissage par imprégnation, une des manières les plus puissantes d'apprendre, par une empathie collective et par imprégnation. On n'en parle pas assez , je pense, dans la pédagogie.

LA RECEPTIVITE.

Un autre état de transe a été magnifiquement démystifié l'année dernière par Kajo Tsuboï, un élève du fondateur de l'Aikido, qui parlait du fameux Chi, la puissance qu'on peut avoir à distance. On a tous vu ça, en direct ou à la télévision, quelqu'un qui bloque, qui paralyse quelqu'un d'autre à distance. Kajo Tsuboï a complètement modifié cette façon de voir. Au lieu de présenter le Chi comme un attribut phallique, quelque chose qu'on aurait à l'intérieur et une force qui sortirait, qu'on pourrait envoyer sur l'autre, il l'a présenté comme exactement l'inverse; c'est uniquement celui qui reçoit qui est à l'oeuvre. Je peux vous garantir que si vous prenez un grand maître d'Aikido qui arrête les gens à distance, il ne pourra arrêter à distance que des gens avec qui il aura créé un certain rapport empathique, autrement dit ses élèves. Si vous prenez quelqu'un de la rue et que vous essayez de l'arrêter à distance, cela ne marchera pas. Le Chi n'est donc pas une émission, mais une perception. Pour un élève qui prend un cours ou un chorégraphe qui travaille avec un groupe de personnes, se produit toujours un état de transe où un état de conscience modifié est à l'oeuvre.

LE PORTE.



Steve Paxton a dit que la seule question était: qu'est-ce qui touche le sol, qu'est-ce qui touche l'autre? Je pense que d'une manière très profonde, la première colonne vertébrale qu'on se bâtit est celle qu'on se bâtit avec la mère. La mère est un objet double et on l'oublie toujours; on pense toujours à la mère sein ou sainte - qui nourrit l'enfant, à ce rapport au sein, au haut du corps de la mère. Mais en fait ce sein il n'aura que la valeur du portage, de la manière dont la

mère transmet le poids. La manière dont l'enfant est porté dans les bras de sa mère va être plus fondatrice que le rapport au sein. C'est directement le rapport à la gravité. C'est la première mémoire gestuelle qu'on peut avoir de la colonne vertébrale. Elle est accrochée à cet endroit-là. Précis. Dans cet entre-deux.

LA MACHINE.

La machine Pilates est aussi un objet double qui reproduit cet entre-eux, qui a une partie porteuse et une partie dont on va s'éloigner et se rapprocher. Ce mouvement d'éloignement et derapprochement crée le mouvement premier. Cet écart, on peut le jouer entre le bassin et la cage thoracique notamment, de même que ce qui se joue entre les ressorts: quand la planche s'éloigne de la prise d'appui, le ressort fest la métaphore de la colonne vertébrale. C'est le premier bâti, non pas du mouvement, mais dela démocratie, donc du partage de territoires. Comment partagerun territoire? La distance à l'autre est en jeu parce que cette distance est subjective. Ce n'est pas la taille réelle du territoire par rapport à la population qui est fondatrice de la démocratie comme on a tendance à vouloir le dire, comme cela a été dit par pas mal de gens, mais c'est bien le mouvement intérieur, la manière dont je gère mon propre territoire qui est l'initium de la manière dont on va gérer le territoire collectif. C'est pourquoi tous les mouvements de danse sont importants parce qu'ils sont vraiment déjà à l'initium du processus démocratique.

L'OBJET TRANSITIONNEL.

Avec Dominique Dupuy se posait la question d'être en-dehors de soi, mais d'être dans le territoire du partage. Par exemple dans le travail avec le béton. Une étude scientifique montre que si vous mettez des électrodes d'un électromyographe sur une personne, si vous mesurez l'activité électrique de tous ses muscles et que vous lui posez une question qui la trouble, le premier lieu de l'activité électrique sera toujours son avant-bras. C'est le premier lieu du stress, le premier lieu de la peur, le premier lieu de la réponse. Cette pression, ce stress qu'on peut avoir sur l'avant-bras, je pense qu'elle a partie liée à la première pulsion, la pulsion d'agrippement: comment on s'agrippe perpétuellement et comment, sous la peur, on se réagrippe, au lieu d'être porté, on refait un transfert, on régresse vers un autre transfert. Cette capacité de rejouer l'agrippement tout en s'éloignant, tout en éloignant la colonne vertébrale, et tout en se rapprochant, de rejouer cette distance avec le béton,

c'est vraiment la réactivation du geste premier. La métaphore de sa propre colonne vertébrale et la métaphore du rapport à l'autre. On peut traiter la machine Pilates comme l'objet transitionnel par excellence. Aux Etats-Unis la machine Pilates est utilisée principalement pour la rééducation des danseurs. A juste titre parce que les accidents en danse résultent souvent d'un faux geste, d'un mauvais usage du corps, d'une mauvaise coordination. Le seul moyen de retravailler ce geste abstrait, cet automatisme acquis, cette coordination, est de la rejouer par rapport à l'objet qui vient faire le jeu de l'objet transitionnel, qui permet de reconstruire; il n'y a pas d'autre moyen de toucher profondément la coordination, si on ne peut pas la toucher d'un point de vue cortical. Vous ne pouvez pas apprendre à un enfant à être coordonné, il n'y a que lui qui puisse le découvrir. Vous ne pouvez que stimuler cette coordination. Quand vous travaillez avec la machine, il y a une espèce de mouvement crucial qui rejoue le geste originel.



Photographies Jean-Louis Lambert

LE GESTE ABSTRAIT.

Le travail magnifique qu'ont fait Jérôme Andrews et Dominique Dupuy consiste à ne pas en rester à l'objet transitionnel, à faire le passage au geste abstrait, d'imaginer la machine non pas comme un outil à retravailler la coordination primaire, mais de le ramener au stade de l'expressivité. Il n'y a pas de geste abstrait qui ne soit basé sur un geste concret, sur une praxis utilitaire. Ces coordinations sont aussi complètement bâties par la relation à autrui. Il s'agit d'inventer tous les jours une nouvelle démocratie, une nouvelle manière de traiter cet espace interne et je pense que çà ne peut pas être plus actuel à l'heure d'aujourd'hui que de rejouer cette géographie.

GEOGRAPHIE RELATIONNELLE.

L.L.: Je vais enchaîner sur l'idée de géographie, mais qui sera plus une géographie de relation, pour reprendre un terme que j'emprunte à Igmard Bartenieff; la géographie de relation mettant le mot "relation" en relation justement avec le mot de "création" et de "transition" dans la mesure où le mot transition est à la fois de l'ordre de la relation, de la transe et du transitionnel. Quelque chose de très important dans l'atelier de Dominique Dupuy est l'idée qu'il n'y a pas de corps d'origine et que le corps se constitue uniquement en relation à, que ce soit en relation à l'espace ou à un objet, lui-même révélateur d'espace. Ici je voudrais revenir à la pensée d'Erwin Strauss qui a été en quelque sorte un des premiers phénoménologues, à propos de cette géographie du relationnel, de ce qu'il appelle "orienter vers": "Ainsi donc les mouvements musculaires se déroulent à l'intérieur de l'organisme, mais seulement dans la mesure où ils font partie intégrante d'un être vivant qui, comme être sentant, s'est orienté vers l'espace total du monde et se relie à celui-ci". Véritable illustration de l'atelier de Dominique Dupuy. Au cours de cet atelier, j'ai vraiment vu l'avènement de corps, des corps qui se construisaient à la fois dans le rapport à l'objet et dans tout ce que cet objet supposait de trouver dans l'espace comme, par exemple, des accents dans l'agrippement. Comme on parlait hier des points de tension chez Kandinsky.

LE TOUCHER DU POIDS.

Même chose dans la danse-contact. C'est pourquoi, d'ailleurs, la proximité de ces deux pratiques me semble absolument passionnante. Un corps qui ne se constitue pas tellement en lui-même que dans le système gravitaire de l'autre. Alors voilà l'autre qui figure dans l'énoncé même de l'intitulé

d'Autres Pas, à l'écoute du corps, des sens et puis aussi de l'autre. Mais l'autre, il ne s'agit pas seulement de l'écouter, mais de se faire avec lui. Dans le contact-improvisation, on écoute par les changements d'appui et par les ajustements à ces changements d'appui. On touche l'autre non seulement par les organes du toucher, par ce qui serait de l'ordre des phalanges, les endroits du corps où la tactilité est la plus subtile, mais on le touche plus profondément parce qu'on le touche dans son poids-même. C'est l'état suprême du toucher. C'est là où l'improvisation, et en particulier le contactimprovisation, s'avère un acte poétique d'autant plus fort qu'il n'émane pas d'une source subjective originaire, mais qu'il est toujours en train de s'élaborer dans l'autre.

L'IDEE DU COLLECTIF.

Steve Paxton a dit: "je suis un soliste". Mais il subsiste toujours dans le contact-improvisation, peut-être de manière plus intense au moment de sa naissance, l'idée du collectif. C'est essentiel pour le danseur qui est toujours dans un rapport collectif, dans une relation à. Cette relation s'établit, comme l'a dit de façon si belle Alec Luyckx dans sa communication sur l'hypnose, par les fils que les spectateurs tissent avec le danseur. Il se vit donc une expérience communautaire qui a été très forte dans les débuts de la danse contemporaine, mais qui est à réactiver sans cesse et dont les formes ne peuvent absolument pas se fixer. Le soliste tisse quand même aussi avec l'autre des liens privilégiés. Cà repose évidemment la question de la démocratie. La démocratie dans l'échange, dans l'échange de l'acte puisque, dans le contact improvisation, il est vrai qu'il n'y a pas un chorégraphe et un interprète. Il y a deux corps qui s'échangent des données, qui s'échangent un texte , un texte mobile, et c'était peut-être cela qui était au départ l'idée de la danse contemporaine. Paxton disait, lorsqu'il critiquait les hiérarchies de la danse moderne dans les années 60-70, avec le



chorégraphe en haut et puis toute la pyramide des interprètes en bas: " Où est cette égalité que nous avaient prédite Isadora Duncan et Rudolf Laban"? Que signifie en effet la structure chorégraphique? Que donne le chorégraphe quand il transmet sa kinésphère? Que se passe-t-il à ce moment-là? De ce relationnel, je viens tout de suite à ce que j'appelerais le créationnel. Je me suis aperçue au fur et à mesure des différentes expériences qu' on ne peut pas séparer, comme on le fait trop souvent, ce qui se passe dans le corps, dans l'analyse du mouvement et dans des états de corps, et puis dans la création. La symbolique de la danse et le travail du danseur avec son corps sont totalement liés, liés à des états que l'acte de danse fait partager avec le public. Comment communiquer une sensation et y a-t-il des sensations qu'on doit garder pour soi? La danse est d'abord l'art de partager cet état d'esthésie.

LE MACHINIQUE.

Dominique Dupuy remet en question l'utilisation du mot "machine", que moi par ailleurs j'aime beaucoup, c'est un mot qui était très important à l'époque baroque; la machine c'est une organisation active et productive. La machine Pilates est une machine qui produit des corps justement, il y a quelque chose de l'ordre de l'enfantement dans cette machine, qui me semble très, très important. Mais le machinisme me fait aussi penser qu'il y a, dans le travail de Jérôme Andrews, et puis dans le travail de Dominique Dupuy, des rapports avec des matières et des objets, le rapport au tissu, où on éprouve son corps lui-même dans un passage de texture à un autre passage de texture. De l'objet à produire qui serait aussi enfanté par l'imaginaire, il y a un rapport réciproque mutuel, ces machines qui se révèlent productrices et puis l'imaginaire qui, lui-même à son tour, produit des machines. C'est là que je vois le rapport aujourd'hui exploité de façon un peu superficielle me semble-t-il entre la danse et les arts plastiques. Parce que la traversée d'une matière autre que l'organique humain, l'engagement et la valeur du mouvement dans sa rencontre, y sont beaucoup moins fortes et significatives, que pour la simple saisie du béton en anacrouse dans l'atelier de Dominique Dupuy. Par ailleurs, la machine ne produit pas des kinésphères identiques. On a pu voir ce matin, combien l'espace diffusé, inventé même par les corps de Luc Petton et de Danièle Talbot, étaient porteurs d'une qualité d'espace, d'une amplitude tout à fait différente. La machine Pilates révèle leur imaginaire spatial, leur "projet" comme dirait Hubert. Elle ne sert pas seulement à ré-équilibrer un "bon" corps comme on le croit trop souvent.

LA TRIDIMENSIONNALITE.

L'autre expérience proposée par le contact-improvisation est le contact direct de la tridimensionnalité. Il s'agit même de la seule tridimensionnalité artistique véritable qui ne peut évidemment absolument pas donner la représentation de la profondeur, qui va même à l'encontre de cette représentation.

Quand je parle de la danse à la renaissance en Histoire de la danse, je mentionne le fait que la chorégraphie a été codifiée exactement en même temps qu'a été inventée la perspective, et j'aime bien dire "Vous rendez-vous compte que si les deux murs de la salle de bal à la renaissance s'étaient rencontrés, comme dans la représentation de la perspective, cela n'aurait pas été commode du tout pour danser". Heureusement qu'il y a eu des expériences corporelles qui ont maintenu, en-deçà des espaces de représentation, des espaces réels, des espaces qu'on peut traverser par la mobilité. La phrase de Rainer Maria Rilke à laquelle Dominique Dupuy faisait allusion souligne effectivement le fait que, pour voir une sculpture sous toutes ses faces, il faut en faire le tour. On n'est pas directement dans la tridimensionnalité et c'est pourquoi Rilke dit aussi à propos des sculptures de Rodin que le circuit qu'on fait autour fait partie intégrante de la sculpture. Cette sculpture implique le déplacement. La danse est un donc art privilégié - ce n'est pas étonnant si cet art est devenu un des grands arts de notre époque contemporaine - pour communiquer la sensation et pour faire de cette sensation précisément un élément transmissible. Dans cette transmission je retrouve le mot "transe", qui signifie passer de l'autre côté, étymologiquement du latin "trans", traverser et proche du transitionnel au sens de Winnicott, espace affectif, espace symbolique que seul peut-être le mouvement du corps peut reconstituer. C'est pourquoi la composition chorégraphique tendra toujours vers la ré-activation émotive et poétique de l'espace transitionnel.

