

Sommaire

Mouvement, regard, paysage	p. 2
Quatre matinées	p. 6
Une semaine entre Causse et Limargue	p. 8
Une étendue de temps	p. 12
Éléments pour la danse	p. 16
Annexes	p. 19



Mouvement, regard, paysage

*« Le véritable paysage est le résultat d'un devenir, quelque chose d'organique et de vivant. »
Michael Jacob*

Pour resituer dans le champ de mon parcours chorégraphique ce qui m'a engagée vers une demande d'Aide à l'écriture, je vous renvoie à deux textes que j'ai écrits en 2002 et 2004 et qui font apparaître clairement les prémices de cette recherche et le basculement lent vers la construction de nouveaux outils (annexes p. 20 et 21). Je rencontrais alors notamment les pensées de Maurice Merleau-Ponty («Phénoménologie de la perception») et de Alain Berthoz («Le Sens du mouvement») ; le deuxième me donnant des points d'appui pour ancrer dans le corps les concepts du premier. La rencontre avec Lisa Nelson, performeuse et vidéaste sera elle aussi déterminante.

Dès 2002, j'ai mis en place des rencontres en extérieur en lien avec le monde végétal et, en 2006, j'ai affirmé cette démarche avec les Promenades préparées. Je portais alors mon attention sur les modes de rencontre possibles dans l'espace ouvert avec le public (du spectateur au spectateur-marcheur), sans rien imposer au lieu et avec pour tout moyen technique ce que je pouvais transporter dans mon sac à dos. Je tentais de construire des propositions qui, dans l'interrelation, mettent l'accent sur l'impermanence des choses. J'ai ainsi toujours pensé le paysage comme quelque chose de vivant, animé de mouvements propres, visibles ou invisibles, et pas toujours perceptibles à l'échelle humaine. Néanmoins, je restais insatisfaite du point de vue du mouvement dansé dans le paysage. J'avais besoin d'un vrai temps pour repenser la danse dans ce contexte.

Le sous-titre même de cette recherche suggère un certain retrait par rapport aux éléments réellement en présence : «Mouvement, regard, paysage» peut en effet être plus explicitement traduit par «Danse, spectateur, nature». Je voulais faire le chemin de la première terminologie à la deuxième. Mon mode d'approche, que ce soit dans la chorégraphie ou dans la recherche, est intuitif ; l'intuition considérée comme une énergie pour donner, trouver, chercher du sens. Il y avait quelque chose de perçu mais de non clairement explicité et qu'il me fallait affirmer. Et, comme par une sorte de mouvement de décantation mais inversé, pour fixer l'expérience du corps, il me fallait mettre des mots.

Afin de poser les bases de cette réflexion, voici quelques repères sur la question du paysage. Au milieu du foisonnement de livres qui traitent de cette question, « Le Paysage » et « Paysage et temps » de Michael Jacob m'ont permis de mieux comprendre les enjeux du paysage. Je lui emprunte la formule :

$$P = S + N \text{ (paysage = sujet + nature)}$$

Cela revient à penser le paysage comme étant la relation de l'homme à la nature et nous permet ainsi de l'aborder plus librement qu'à partir des seuls composants que sont le regard et le cadre. Je délaisse donc volontairement toute autre définition au profit d'un recentrement sur cette seule acception qui me semble les recouvrir toutes.

De l'apparition du mot dans notre vocabulaire (du pays au paysage) aux premiers gestes artistiques de saisie de la nature, de la technique de la perspective centrale au Land Art, chaque période de l'histoire de l'art représente une posture particulière par rapport au paysage. Ainsi, si l'on s'entend à considérer la perspective comme une technique définissant des espaces de contrôle, ceux qui la remettent en question entrent en résistance par rapport aux schémas dominants de la représentation.

Il en est ainsi des artistes qui, à la suite de Cézanne et Monet, ont entrepris de s'extraire d'une pensée nous donnant une vision autoritaire et anthropocentrique du monde en réduisant la perception du réel à la frontalité et la notion de temps à des aspects narratifs. Depuis, nous avons traversé les fenêtres, brisé les cadres, enlevé les socles et sommes passés dans l'ère de l'immersion et de l'ouverture. La danse a elle aussi, un peu plus tard, emprunté les mêmes chemins.

Trisha Brown, Anna Halprin, Simone Forti et, plus près de nous, Daniel Larrieu ou Odile Duboc ont exploré la rencontre de la danse avec l'espace public, parfois même en lien avec la nature. Mais il faut se transporter en Extrême-Orient pour être réellement confronté à l'immersion du corps dans la nature sous une forme chorégraphique excluant l'évidence de la scène.

Au Japon, le *Butô* des origines, à partir notamment de la conception du corps sans organe d'Antonin Artaud, nous dévoile, sous les apparences obscures d'un corps contrarié, de lumineux exemples d'être-au-monde, de corps en appel, en recherche dans leur relation au vivant. Il est donc important de replacer ce mouvement dans le champ du devenir chorégraphique. Ainsi en est-il de Min Tanaka qui, par sa pratique de *danseur-fermier*, concilie les nécessités de sa survie dans un pays ultra-libéral avec la philosophie d'un corps en prise directe avec la nature. Durant la période de mes apprentissages dans les années 80, il s'est produit une adéquation entre mes attentes et les orientations de ce travail.

Ainsi, sans les désertier pour autant, je suis sortie des lieux de répétition et des salles de théâtre pour un exil volontaire dans l'espace ouvert. Les espaces que je traverse se caractérisent par la prédominance du végétal et du minéral. Aux parcs et aux jardins, je préfère la fréquentation de lieux où n'existe pas d'évidence, pas d'usages définis ou d'organisation formelle de l'espace. Ce sont le plus souvent des endroits désertés ou délaissés. Ainsi en est-il de milieux naturels sauvages éloignés des villes, ou encore, à l'intérieur même du tissu urbain, *des territoires délabrés et invivables de la surmodernité* (cf Michael Jacob), là où la nature reprend ses droits. Dans de tels espaces, la question du geste chorégraphique est posée d'une manière plus ténue en termes de légitimité et de visibilité. Les questionnements qui en résultent sont dans un rapport proportionnel à l'énergie à déployer afin d'y voir apparaître la danse. Dans ces endroits, éloignés des pôles (administratifs ou commerciaux) de nos cités, où il n'existe pas de sens apparent, tout est sans cesse à appréhender à la lumière d'une réalité changeante. Le choix d'inscrire la danse dans des espaces où la nature a une présence forte peut non seulement infléchir la réception par le spectateur mais plus encore révéler l'évidence d'un lien spatio-temporel spécifique.

De mon point de vue de chorégraphe, la question centrale est celle du vivant appréhendé sous l'angle du mouvement.

Dans l'idée de partage et afin de fortifier l'exploration solitaire que je mène depuis quelques années, j'ai eu le loisir, dans le contexte de l'Aide à l'écriture, d'inviter quelques personnes à m'accompagner dans ma réflexion. Les pages suivantes font état de ces moments de rencontre et des idées qui en découlent ■





Quatre matinées...

« À l'intérieur d'une période de travail, prendre un temps un peu plus lent. Laisser la place au silence intérieur et au bruissement de la nature, à l'inspiration aérienne, végétale, animale, minérale. Revenir à soi.

Se sentir comme une « caisse de résonance où se roule et déroule l'écho du monde » Vivante, vibrante, disponible à l'appel du dehors, au désir de répondre.

Amplifier les sensations qu'elles soient internes (proprioception) ou externes (ce que je vois, ce que j'entends, ce que je capte par la peau). À partir de là, laisser s'éveiller l'émotion puis l'intuition poétique à travers des correspondances de mouvements, de mots, d'inscription dans l'espace.

Chaque matinée proposera un parcours différent se promenant entre l'espace du dedans et l'espace concret du dehors, avec des passerelles pour ouvrir des chemins et peut-être aller vers de petites formes.

Des photos seront prises pendant le travail.

Le ressenti, l'intériorité, la source personnelle du mouvement dansé seront approfondies.

On en prendra conscience en mettant des mots écrits sur chaque expérience. »

Nathalie Desmaret

... à Montbrun avec Nathalie Desmaret, sophrologue et chorégraphe
les 2, 3, 4 et 5 novembre 2007

Durant ces quatre matinées, je souhaitais prendre le temps d'un retour sur moi. Il s'agissait d'investir une durée sans volonté de produire. Sous le regard bienveillant de Nathalie, je tentais de retrouver une plus grande disponibilité à ma danse.

J'ai donc porté mon attention, au travers des propositions de Nathalie, sur les limites ou frontières entre le dedans et le dehors et les multiples possibilités de relation *des deux côtés de la peau*. Sur les bases d'un travail en sophrologie, Nathalie m'a permis d'effectuer ce travail de « ressourcement ».

Il m'est alors apparu au travers de cette exploration du dedans au dehors que ma manière de d'appréhender l'espace avait évolué au fil des ans. En effectuant un retour sur ma pratique, j'ai pu prendre conscience du chemin parcouru. Voici synthétisée cette évolution depuis la fin des années quatre-vingt jusqu'à aujourd'hui.

Espace géométrique

Mes débuts ont été marqués par une conception de l'espace appréhendé comme un agencement de lignes géométriques me permettant de construire la danse en termes de directions et de trajectoires. J'étais dans la perception d'un espace plane, stable et symétrique.

Espace orienté

Quelques années plus tard, l'espace s'ouvrait à la rencontre, à de possibles interactions, à l'échange au travers d'un réseau de liens, de mises en relation. Il était question alors d'un espace orienté, allocentré (à multiples référentiels) où l'on se sent agit comme par un ensemble de signes. L'espace devenait quelque chose de changeant.

Espace plastique et changeant

Puis, j'ai ressenti l'espace comme une matière à éprouver, une chose plastique. C'est un espace sans prédéfini, un espace-milieu, quelque chose de vivant. Il n'y a plus de différenciation, on en fait partie.

Espace fluide

Avec le travail en extérieur, je suis devenue de plus en plus sensible à l'air, à ses mouvements et à ses différentes qualités. Air et espace sont entrés en connivence pour arriver à se confondre parfois, s'il n'y avait la pesanteur qui me ramène au plan, à la présence du sol. L'espace est balayé par des mouvements d'air qui animent les choses autour de nous. Ces déplacements liés aux saisons, à la météorologie, aux reliefs ou encore à la végétation, participent de la densité des espaces traversés, donnent une grande variété de présence aux lieux. Par son contact avec la peau, l'air est ce qui donne sa dimension charnelle au paysage. C'est un élément puissant, ces vertus sont euphorisantes, j'aime les dérives aériennes...

De l'espace-limite de la scène à l'espace-milieu * du paysage, je me rends compte de combien notre manière de percevoir et vivre l'espace nous définit, dans notre relation aux autres et à la nature pour ne citer que ce qui nous concerne ici. Ce qui nous conduit à repenser l'espace de la représentation quand il s'agit de danser dans le paysage ■

* Henri Focillon, La vie des formes

Une semaine entre Causses et Limargue...

« Échanger avec Patricia Ferrara et Antonia Pons Capo sur une durée de plusieurs jours et mois et ce, sur des modes divers (langage et corps en des espaces-temps partagés)

Passer de l'écriture à l'investigation corporelle et vice-versa

Expérimenter des intuitions concernant des rapports au monde et au paysage

S'interroger

sur la verticalité et l'horizon,

sur les différences entre espace et spatialité,

sur l'orientation,

sur l'amplitude spatiale réelle et projetée,

sur ce que le paysage en tant que respiration peut nous apprendre dans nos pratiques quotidiennes et comment avec cette expérience nous pouvons dialoguer avec ceux qui aménagent et entretiennent l'environnement.

Essayer de mieux comprendre les appuis et le lâcher prise pour l'expérience du paysage habité avec d'autres personnes. »

Catherine Grout

... à Assier avec Catherine Grout écrivain, chercheur en esthétique et Antonia Pons Capo, danseuse
du 23 au 29 mars 2008

J'ai enregistré l'ensemble des conversations entre Catherine, Antonia et moi-même pendant notre semaine à Assier. Puis j'ai retranscrit les passages les plus significatifs dont vous pouvez lire un passage en annexe (p. 23) et écouter un extrait de 14 minutes dans le cd audio joint.

Ainsi, sous l'impulsion de Catherine Grout, nous tentions de décrypter les éléments actifs dans notre relation à la danse au sein de la nature. Agissant comme un révélateur, elle a défait l'écheveau des menus mécanismes invisibles qui font que la danse apparaît.

Sont évoquées ici des pistes de réflexion autour des questions de l'improvisation, du lieu, du paysage, de la temporalité, de la nature et de notre engagement à chacune.

Temps dilaté et espace orienté

À l'issue de nos premières improvisations au hasard de promenades, Catherine G. nous a interrogées sur le « choix » des lieux où Antonia et moi-même avons inscrit la danse. Le soir, nous effectuâmes un retour sur ce que nous avons traversé l'après-midi.

Ainsi, lorsque l'improvisation est totale, c'est-à-dire quand l'instant est entendu non seulement dans le geste dansé mais également dans le choix de son espace et de sa durée, il semble qu'un endroit soit à un moment reconnu comme un lieu et dès lors soit propice à une danse. Non pas essentiellement parce qu'il est clos (jamais nous ne parlerons de scène) mais plus précisément parce qu'il y a une sorte de projection de l'imagination* sur le lieu ou encore comme un appel, une ouverture... Par la danse, on établit alors un dialogue avec le lieu, un dialogue du dedans (suivant le mental et l'état de corps du jour) avec le dehors, en rebondissant sans cesse sur les éléments en présence (minéral, végétal, vent...).

Ce dialogue de l'instant s'inscrit aussi dans une temporalité : en effet le lieu peut être décrypté suivant un ensemble de signes le définissant dans un *temps dilaté* (cf C. Grout), car constitué de différentes strates temporelles : géologiques, culturelles... Un lieu se définit donc dans un temps dilaté et comme un espace orienté. La ou les orientations sont entendus ici comme un ensemble de signes changeants, visibles ou invisibles, sollicitant la sphère du sensible, à la présence parfois diffuse (soleil, air, odeurs, couleurs, horizon...).

Nous avons avancé ainsi entre le constat du désir de nous perdre dans l'épaisseur concrète de la nature, d'en faire partie, de disparaître, ou au contraire de nous en extraire... Nous avons échangé sur le fait qu'il était possible de mener de front deux modes d'approche liés au mouvement dansé en milieu naturel :

- l'improvisation, appréhendée comme expérience ou comme processus permettant *d'informer le corps de manière profonde* (cf C. Grout) et de renouveler la gamme subtile des énergies et qualités du geste chorégraphique ;

- la mise en place de propositions spécifiques grâce auxquelles le spectateur est placé au centre d'un dispositif précis le reliant aux deux éléments en présence que sont la danse et le paysage.

* « ...la perception n'est pas une représentation : c'est une action simulée et projetée sur le monde »,

Alain Berthoz, Le Sens du mouvement.

« Comme si Dieu avait jeté la Création par la fenêtre »

Ce soir-là, au retour de ce qui deviendra une sorte de rituel (de longues promenades silencieuses ponctuées d'improvisations), cette phrase me revenait en mémoire : « Comme si Dieu avait jeté la Création par la fenêtre ». Je retrouvais son origine grâce à Catherine...

« L'Inde redevenait mythe, sa densité se fondait en vapeur ; et moi-même je n'étais pas toujours sûr de ma propre réalité ; ce regard qu'en Europe nous appuyons sur les objets, pour en prendre possession, comme la flèche perce l'oiseau, je ne le dirigeais plus ; mes yeux ne regardaient pas : ils voyaient seulement, ils étaient deux trous où s'engouffraient les spectacles ; sans résistance, tout ce qui s'offrait, je l'absorbais. La rigueur de la pensée, la recherche rationnelle de la vérité, tous ces instruments de l'expérience occidentale m'avaient quitté, devenus vains ; la pompe végétale qui me faisait escorte ne fut pas prêtée à leurs desseins. Cette sylve ressemblait à une écriture de fou. Dans cette buée de soupe, je contemplais cette grandeur molle et adolescente, ce désordre d'une terre dans son enfance millénaire et il me semblait que Dieu avait jeté pêle-mêle la Création par la fenêtre. »

Paul Morand, Montociel Rajah aux grandes Indes

L'improvisation que j'avais faite cet après-midi-là et cette phrase entraient en résonance. Durant l'improvisation, j'avais glissé progressivement dans une danse qui n'exprimait pas de construction, de composition ou de désir d'apporter du sens ; une danse qui ne serait pas construite par de la pensée. Et moi-même défenestrée, je m'étais retrouvée sur le dos, mes bras et jambes entretenant un dialogue approximatif avec la verticalité des arbres alentour. Avec les regards d'Antonia et de Catherine pour ancrage, je dansais cette perte, posée au milieu du vide, *m'assurant sans cesse de la surface pour revenir vers moi* » (Cf C.Grout). Cette expérience de la perte de sens que je vivais à nouveau à cet instant est déterminante dans ma manière d'appréhender la danse et la chorégraphie. Danser dans le paysage nous ramène de manière aiguë à ce que nous entretenons comme relation au monde.

L'indifférence de la nature

J'ai lu pour Antonia et Catherine un extrait du roman de Claude Simon *L'Acacia* qui évoque, entre autres choses, la question de l'indifférence de la nature et dont voici quelques lignes. J'avais choisi ce texte car il me semblait faire écho au point où j'en étais vers la fin de notre séjour. Il vient compléter la question du sens évoquée plus haut.

« ... prêtant l'oreille, attendant que le cri du coucou lui parvienne de nouveau, puis écoutant refluer ce silence maintenant peuplé d'une vaste rumeur : non pas celle de la guerre (à un moment, très loin, comme arrivant d'un autre monde, anarchique pour ainsi dire, à la fois dérisoire, scandaleuse et sauvage, retentit une série d'explosions : pas un bruit à proprement parler (ou alors quelque chose qui serait au bruit ce que le gris est à la couleur), pas quelque chose d'humain, c'est-à-dire susceptible d'être contrôlé par l'homme, cosmique plutôt, l'air plusieurs fois ébranlé, brutalement compressé et décompressé dans quelque gigantesque et furieuse convulsion, puis plus rien), non pas le bruissement des rameaux mollement balancés ou le faible chuintement de la brise dans la voûte des feuillages, mais, plus secrète, plus vaste, l'entourant de tous côtés, continue, indifférente, l'invisible et triomphale poussée de la sève, l'imperceptible et lent dépliement dans la lumière des bourgeons, des corolles, des feuilles aux pliures compliquées s'ouvrant, se défroissant, s'épanouissant, palpitant, fragiles, invincibles et vert tendre. »

Si la nature ne nous est pas assujettie, elle devient dès lors *indifférente à notre devenir* (Cf C. Grout) et nous projette dans un temps sans repères ontologiques. Le corps déploie alors sa propre temporalité, travaillé dans sa profondeur par des mouvements cachés : la nature *des deux côtés de la peau*, souffle, flux, circulation ■



Une étendue de temps



C'est une grande chance que de pouvoir résider à l'atelier-refuge L'Echappée pendant une semaine. C'est un lieu isolé au milieu d'une nature sauvage ; nous sommes ici dans un paysage de montagnes aux vallées étroites. La solitude semblerait totale s'il n'y avait la présence des habitants et responsables de l'association Sur le sentier des Lauzes.

L'espace de l'atelier-refuge est de 30 m², sans eau courante ni électricité, il est néanmoins très confortable si l'on veut bien se soumettre à une économie ménagère différente de nos habitudes de citoyens. Le silence est la chose la plus appréciable ici. À l'intérieur, ne s'entend que il y a le seul ronronnement du poêle. Et tout autour, le vent, la pluie ou encore le bruit d'une châtaigne qui tombe sur le toit. Cette résidence vient clôturer un an de travail, de recherche et de rencontres pour faire le chemin du sentiment diffus à la prise de conscience, de l'intuition à la pensée construite. Je peux laisser raisonner les échanges, les expériences, les lectures. Nous sommes rentrés dans l'hiver... hier, 30 octobre il a neigé.

Tout comme la danse il y a vingt ans ne m'a pas semblé être réellement un choix mais quelque chose qui s'est imposé, le travail en lien avec le végétal est pour moi une nécessité. Tout comme m'est indispensable le fait de re-questionner sans cesse les conditions de ma pratique de la danse et, plus précisément, les conditions de sa rencontre avec le public.

Apparaît alors la difficulté de rendre visible ce travail, quand il se déploie loin des lieux de grande visibilité, à l'écart, dans les plis de la ruralité ou de l'urbanité...

La danse qui s'inscrit dans ces lieux nous renvoie à notre présence au monde en tant qu'être humain, à notre devenir. Un acte artistique qui cherche ainsi la confrontation à des sites particuliers nous projette dans une durée qui dépasse les limites d'une seule vie humaine. Danser dans le paysage nous permet d'entrevoir la nécessité d'une prise de conscience de notre devenir commun, notion qui est sous-entendue notamment dans la définition du paysage comme « patrimoine vivant ».

J'ai déjà évoqué le lien étroit entre espace et temps dans le paysage. Je voudrais, pour conclure, revenir sur ce point : le paysage comme étendue de temps.

Le paysage à l'échelle du corps

Ce point concerne plus particulièrement les phases de repérage parfois nécessaires avant d'inscrire la danse dans un lieu. Pour comprendre un paysage, non pas forcément le comprendre de manière intellectuelle mais plutôt sensible, il faut en faire l'expérience physique, l'arpenter, le traverser. Et rentrer dans cette expérience, parcourir ces espaces, demande du temps, même si, par le regard, on peut se projeter au loin (en moyenne, on parcourt 5 kilomètres à l'heure suivant la configuration du terrain).

Le présent du paysage

Dans la nature tout est mouvement. La notion de temps y est inscrite en termes de changement : la lumière, l'air, le végétal, la météorologie... Ce sont des données variables qui, dans la simultanéité, nous livrent un paysage sans cesse changeant. Il faut apprendre à travailler avec ces contingences en acceptant de ne pas avoir de maîtrise sur son environnement.

Un temps dilaté

Comme je l'ai déjà évoqué, on peut percevoir le paysage dans un *temps dilaté*, compris comme la correspondance de plusieurs strates de temps : géologique, culturel (habitat ancien), écologique (arbre centenaire). On peut en ce sens parler d'une archéologie du paysage.

Une étendue de temps...

« Créer des situations, proposer des durées où le paysage pourrait être l'irruption du temps dans l'espace, voir le temps traverser l'espace. »

Michael Jacob, Le Paysage

Je voudrais éclairer cette notion par un exemple. Lors de la dernière Promenade préparée que j'ai mise en place, j'ai notamment proposé aux spectateurs un dispositif que j'ai appelé « hamacs ». Le public prenait place dans des bandeaux de tissu élastique. Le corps trouve alors un certain confort tout en maintenant un état de vigilance ; c'est un dispositif pour entrer en empathie avec la danse. Quand les spectateurs sont installés, les quatre danseurs ouvrent l'espace à la danse en changeant de place périodiquement les uns par rapport aux autres et en relation à la configuration du dispositif et du lieu. Une fois que les spectateurs ont « incorporé » la proposition, ils découvrent la danse qui elle-même fait apparaître le paysage et le révèle d'une manière légèrement différente.

La danse est improvisée à partir d'un module chorégraphié. Elle se déploie dans toutes les directions de l'espace sans en privilégier aucune. La posture mentale lors de l'improvisation est identique à la relation à l'espace : il n'existe pas de direction privilégiée mais plutôt un florilège de possibilités qui font apparaître la multiplicité des états de corps à travers une écoute fine de la perception synesthésique. Cette danse, sans déroulement narratif, nous plonge dans une durée sans événement, un temps fluide.

Progressivement, le regard du spectateur circule d'une chose à l'autre en empruntant le canal de cette danse multidirectionnelle pour s'installer dans un temps ouvert, sans repère, et qui ne tend pas vers un but. Les éléments en présence se superposent, les choses autour de nous ne sont plus séparées. Il peut être alors donné au spectateur de ressentir le paysage comme une étendue de temps.

Un élément important, qui vient compléter cette notion d'étendue de temps, est la nécessité de faire partie du paysage, d'y être à plusieurs, à l'opposé de la figure solitaire des Romantiques des XVIIIe et XIXe siècles. Ainsi, la question est de comprendre comment le paysage étendue de temps me relie aux autres, à l'être-ensemble.



...pour être ensemble

Je tiens à évoquer ici un film documentaire autour d'une rencontre avec des Indiens d'Amazonie qui m'a durablement impressionnée. Une scène m'a particulièrement marquée : la caméra filmait cette communauté au repos, sans activité. Le corps allongé, les yeux ouverts avec des regards qui ne cherchaient pas à saisir, seuls ou en contact avec d'autres (enfants ou adultes), le corps détendu, ils étaient juste là, ensemble. Dernièrement, je suis allée voir une exposition de Raymond Depardon, composée de portraits vidéo des derniers représentants de communautés humaines en péril à travers le monde. Un Indien d'Amazonie a parlé de « la terre-forêt ». Tout le vivant autour de lui était « la terre-forêt » : arbres, femmes, enfants... Il ne faisait pas de différenciation. Ce n'est pas un esprit communautaire ou social qui les relie entre eux mais leur compréhension du vivant. Alors, « l'être ensemble » s'exprime d'une manière bien différente de celle que nous envisageons communément ■



Éléments pour la danse

Pour revenir à la danse, il me semble actuellement essentiel de mettre en place des dispositifs qui nous permettent peut-être d'éprouver, même pour une courte durée, le monde autour de nous comme partie intégrante de notre être, une danse placée au centre d'un dispositif qui intègre le public. Ce type de rencontre ne peut se faire que dans une relation de proximité et donc avec de petits groupes. Ainsi, comme je l'ai fait jusqu'à présent pour les Promenades préparées, il ne me semble pas envisageable de faire des propositions pour plus de 30 spectateurs. Il est primordial aussi pour le danseur de ne pas être dans la reproduction d'une forme, mais dans l'instant, d'habiter le présent de la conscience de son poids, de la qualité de ses gestes des rythmes de sa danse, tout cela en relation aux éléments en présence des deux côtés de la peau, à l'écoute de *la mélodie des choses**

* Rainer Maria Rylke, Notes sur la mélodie des choses

Tropisme

mouvement d'un organisme qui s'oriente par rapport à un agent extérieur

J'ai déjà évoqué mon attachement au végétal. Les quelques éléments de botanique que je possède et que je perfectionne en autodidacte me permettent de faire un rapprochement entre le mouvement des plantes et le mouvement dansé dans le paysage.

« L'immobilité végétale n'est qu'apparente. Les mouvements des végétaux sont soit trop lents soit limités dans l'espace pour être directement perceptibles par l'homme. Tout se passe comme s'ils se déroulaient dans un espace-temps auquel l'homme n'a pas accès... »

Aline Raynal-Roques, La Botanique redécouverte

La croissance des plantes est liée à un ensemble de tropismes comme l'héliotropisme, le gravitropisme, le thigmotropisme... Nathalie Sarraute utilise aussi le terme de tropisme, « sentiment fugace, bref, intense mais inexplicable » qu'elle décompose en mouvements imperceptibles.

Le tropisme en danse pourrait être l'aptitude à se mouvoir à partir d'éléments extérieurs, lumière, gravité, contact.

Pour les danseurs

- travail sur la mise en relation et le dialogue entre différentes parties du corps, avec l'autre ou avec l'environnement. Cela demande au danseur d'affiner ses perceptions et son sens synesthésique (j'ai élaboré à cet effet un large éventail de propositions) ;
- dès lors, rechercher des correspondances entre son geste et les éléments en présence ;
- construire la danse dans une conscience fine de l'origine du mouvement dans le corps ;
- jouer avec ce qui nous constitue de manière essentielle : le squelette, les muscles, la respiration...
- rendre vivant et expressif tout le corps, ne pas hiérarchiser les mouvements ;
- placer la racine du mouvement très près de la colonne vertébrale ;
- ne pas privilégier de direction dans l'espace ;
- adopter une posture mentale qui favorise la multiplicité des formes ;
- ne pas reproduire une forme, mais tenter d'être toujours dans le vivant et l'instant ;
- jouer sur les changements d'échelle, de l'imperceptible aux mouvements amples ;
- éprouver sans cesse les limites : celle du dedans au dehors, celle qui me sépare de l'autre ou du groupe ;
- placer le bassin en état d'apesanteur, entre ciel et terre ;
- développer un vocabulaire proche d'un pré-langage ;
- glisser sa propre musicalité dans les éléments sonores présents.

Pour les spectateurs

- privilégier l'idée d'un espace commun à partager ;
- considérer le déplacement et la marche comme vecteur premier de la rencontre ;
- mettre en place des propositions épurées nécessitant pas ou peu de technique. En ce sens, ne rien imposer au lieu ;
- placer chacun en situation d'expérience (danseurs et spectateurs), essayer, éprouver, ressentir ;
- inventer des espaces de mise en présence, pour un temps donné, d'éléments changeants ou réactifs (météorologie, public...) et, dans cette simultanéité, accepter la fragilité (liée à l'inconnu), cette fragilité étant la base de l'ouverture ;
- travailler avec des objets ou accessoires qui agissent comme des médiums dans la relation entre les danseurs, les spectateurs et l'environnement ;
- trouver un pont entre expérience et langage ■

Annexes

Il me semble avoir toujours fait appel à mes sens dans ma pratique de la danse. Mais depuis trois ans s'est opéré un glissement progressif vers une exploration essentiellement basée sur les perceptions.

Cette recherche a débuté par un travail sur la peau, interface entre le monde et moi. Le toucher est ce sens premier et primordial de mise en éveil*.

J'ai poursuivi en affinant les différentes qualités et positionnements du regard. Ceci pour revenir à des exercices paupières closes, en aveugle, et dénoncer par là même l'hégémonie du regard sur les autres sens. Je redécouvrais la lumière et devenais héliotrope.

Je me rendais alors compte que ces nouvelles perceptions modifiaient la qualité de mes gestes et ma présence. D'un travail musculaire chargé d'affectivité, je commençais à jouer sur le déplacement de mes os dans l'espace et portais une attention particulière à ces nouvelles sensations que je tentais de repérer et d'affiner.

Les autres danseurs devenaient autant d'indices en termes de formes, de directions et d'énergie, le son procédant par captures successives.

Quand je danse, j'ai maintenant la sensation de me promener dans une forêt de signes. J'appréhende l'espace dans sa globalité et me laisse agir en tentant de rendre impersonnelle la volonté ou de considérer toutes les possibilités comme équivalentes.

Ainsi le temps se distord et échappe à la cadence des émotions. Un espace s'ouvre où la limite est sans cesse à mesurer.

J'opère dans ce laboratoire des sens par tâtonnements précis et mesurés. En cela je suis aidée par toutes les personnes que je rencontre lorsque je guide un atelier et par celles dont la pensée me parvient au détour d'un livre, d'une exposition ou d'une émission.

Entre imaginaire, mémoire et perceptions, je devine les contours d'une cartographie intime.

La danse est cet outil que je perfectionne pour aiguïser ma conscience dans une certaine présence à moi-même et aux autres ■

Avant d'entamer la description des directions de travail que je privilégie, je souhaite faire un rapide survol de ma démarche de chorégraphe afin de vous permettre de resituer ces projets à l'intérieur d'un processus de création.

La première étape de mon parcours a duré une dizaine d'années environ. Je cherchais alors la verticalité, dans une sorte de mouvement ascensionnel. Depuis quatre ans, il y a eu une césure dans mon travail. J'ai abandonné cet axe vertical pour l'axe horizontal et j'ai commencé à fouiller au travers de l'expérience sensible dans un flux qui va de l'extérieur vers l'intérieur. Il s'est alors opéré un glissement progressif vers une exploration essentiellement basée sur les perceptions et cela à la fois du point de vue du danseur dans sa matière de danse mais également du point de vue du spectateur.

En 2002-2003, *L'œil dansant atelier/spectacle* a donc inauguré une nouvelle étape dans mon travail. J'ai abandonné le rapport frontal au profit d'un espace de représentation avec un champ de perception élargie.

En m'interrogeant sur certaines composantes de la perception de l'image en mouvement (cadre, lumière, bords et contours, perspective et profondeur, environnement), j'ai décliné un ensemble de propositions non didactiques (installation, performance, marche, improvisation).

Cette expérience m'a conduit à porter un regard nouveau sur la danse en sollicitant des régions du processus créatif non essentiellement liées à l'imaginaire ou à un mode interpersonnel. J'ai ainsi pu reconnaître la capacité des phénomènes naturels à créer de l'émotion.

J'oriente par ailleurs mes recherches sur les relations du corps à son environnement. Elles trouvent leur lieu d'expression dans la mise en place de stages en milieu naturel. Il s'agit ici encore de réfléchir sur le regard, en considérant le corps (agglomérat de cellules à têtes chercheuses) dans sa capacité d'enregistrer des sensations toujours plus nuancées car c'est « au-dehors qu'il faut faire provision d'impressions et d'influences ».

J'aime les états de fragilité, je cherche une formulation, un langage qui inclurait le bégaiement et imagine une possible réconciliation de l'homme avec son environnement.

Je pense au *Body Weather* qui m'a ouvert aux jours de mes premiers balbutiements dansés l'horizon d'une pratique du corps sans dualité et à Lisa Nelson qui, bien plus tard, m'a fait cheminer dans l'épaisseur du monde ■

Nathalie Desmarest

Chorégraphe et sophrologue, Nathalie Desmarest s'installe à Toulouse en 1978 et travaille la danse avec Caroline Dudan, Hideyuki Yano, François Verret, Jean-Marc Matos, s'intéresse au cinéma expérimental et à la poésie sous toutes ses formes.

De « Sitoé » en 1985 à « Terre Folle » en 2002, elle crée une quinzaine de pièces chorégraphiques au sein de la compagnie IMAJ. Son univers intensifie et relie les sensations multiples de la mémoire et de l'instant vécu. Depuis 2003, elle écrit et dessine des recueils formant les « Pelures de soi », dont une version scénique vient d'être créée à Toulouse. Elle enseigne la danse contemporaine et la sophrologie, anime des ateliers d'expression poétique ■

Catherine Grout

Docteur en histoire de l'art et esthétique, lauréat de la Villa Kujoyama (1994-1995 Kyoto), professeur associé à l'école nationale supérieure d'architecture et de paysage de Lille, chercheur au LATCH (ENSALP), auteur de *Le tramway de Strasbourg* (éd. Du Regard, 1995), *Pour une réalité publique de l'art* (éd. L'Harmattan, 2000), *L'émotion du paysage, ouverture et dévastation* (éd. La Lettre Volée 2004), directrice artistique de projets en milieu urbain, Biennale d'Enghien (1994-2004), Chu-wei (Taiwan), Tokyo (2002), Bolzano (2006), chargée de mission par la ville de Strasbourg pour les commandes publiques dans le Jardin des Deux Rives (2003-2004) ■

Antonia Pons Capo

Danseuse et enseignante, après une formation à Institut Del Teatro de Barcelone et au CNDC d'Angers, elle travaille notamment avec Jacques Patarozzi, Christine Jouve, Nadège Macleay, Michèle Rust et Patricia Ferrara. En 1997/98, elle suit la formation d'Enseignant de la Technique Alexander à l'Ecole de Technique Alexander à Paris et auprès de Marie-Françoise Le Foll, poursuit cette formation avec Ulrich Funke et développe un travail de danse enrichie de ces connaissances ■

Catherine- Qu'est-ce que pour vous l'improvisation ?

Pour mémoire, on se promenait hier dans les causses et du côté des parcelles avec ces chemins bordés de pierres. Après les premiers moutons, Patricia découvre un champ, deux champs et puis... plutôt le deuxième. Un champ bordé, des parcelles bordées de pierres. Et puis, quelques heures plus tard, Antonia peut-être sur le chemin du retour en découvre un autre, plus grand, plus ouvert avec plus d'horizon visible et puis cette étrange meule, protégée par un grillage et recouvrant quelque chose... et elle s'élanche aussi.

Patricia- Alors... justement, dans ce bouquin que je lis, il parle du moment où un espace devient un lieu. Je pense qu'à un moment donné, nous, on reconnaît un lieu. Oui... je pense aussi qu'il y a un lieu parce que notre imagination peut se projeter. Et après, on n'a plus qu'à... une projection de l'imagination dans ce lieu.

Antonia- Je ne sais pas si je dirais de l'imagination, mais un espace d'ouverture possible. Ça crée un élan quelque part. Tu vois, ça peut-être un désir, mais...

C- Est-ce que c'est l'envie d'en faire partie, de s'y mouvoir dans cet espace qui là, dans un cas comme dans l'autre est délimité, donc peut-être effectivement un lieu. Est-ce que c'est de s'y mesurer, de mesurer, de le reconnaître en se déplaçant, d'en faire partie ou de dialoguer avec...

P- Pour hier, c'est plus dialoguer avec. Comme je l'ai senti, c'est à cet endroit-là.

A- Moi aussi je crois, le goûter aussi. Dialoguer avec donc voilà, s'il y a dialogue il y a aussi (pas spécialement mais), goûter à ce lieu aussi, je dirais.

Forcément se déchausser...

P- C'est vrai que j'ai du mal à danser en chaussures, en plus ce sont des chaussures de marche alors elles sont lourdes.

A- Moi, je ne sais pas si je me serais déchaussée dans ce lieu. Par contre, celui que j'ai choisi, là je trouvais que ça se prêtait à ça. Je veux dire aussi par rapport à la texture, par rapport au sol. Mais, le tien, je ne sais pas si je l'aurais fait comme ça, moi.

C-Là où tu étais, même si je n'ai pas été jusque-là, où tu as couru, on pouvait imaginer de courir. Et là, peut-être que la course se serait arrêtée plus vite là où tu étais.

P- Elle n'était pas possible, je me serais blessée.

Ainsi, à cause de la surface du sol, les cailloux, les petites herbes coupantes...

...

C- Tu as répondu en premier par rapport au lieu, c'est reconnaître un lieu. La reconnaissance est une deuxième... et fait qu'il y a un avant. Moi, je me suis demandée si ce qui vous sollicitait pouvait être effectivement la reconnaissance d'un espace mais être quelque chose qui vous parle de manière si je puis dire interne... comme une correspondance avec votre...

P- Intériorité ?

C- Oui

...

A- Mais l'état, il vient de l'intérieur. Je ne sais pas. Quand on ne t'impose rien, dans le sens de ce que tu vas faire quelque chose ici ou là. Mais, quand je parle de ... j'ai vu le lieu, il y avait un élan. Tu vois, j'ai même pas réfléchi, c'était là.

C- À partir de quel moment ? Tu étais entrée où tu étais sur le chemin ?

A- Quand je l'ai vu.

C- Donc quand tu l'as vu tu n'y étais pas encore. On était encore sur le chemin. Mais la porte était ouverte.

A- J'ai senti une ouverture à l'intérieur.

...

C- Oui, s'il y a une correspondance entre les deux qui fait que le fait de reconnaître un lieu (puisqu'on en a vu quelques-uns, mais ce n'est pas uniquement le fait de rencontrer un lieu, c'est de le reconnaître), donc, c'est un lieu parmi d'autres lieux dans notre cas puisqu'on avait tellement de parcelles. Il y avait aussi des chemins. On aurait pu prendre des chemins, On aurait pu tourner autour d'un arbre. Enfin bon, il y avait (même si je ne vous vois pas faire ça), il y avait quand même pas mal de possibilités.

...

C- Et est-ce que tu sentais du passé ou pas. C'est-à-dire, il y a des lieux qui sont lieux parce qu'ils ont été fondés. Il y a une fondation.

P- Oui, les murets, les...

C- Oui, mais ça peut être un événement. Ça peut-être une mort. Ça peut-être un arbre foudroyé et souvent on a ça avec le lieu. Est-ce que vous avez senti que les lieux ou ce lieu reconnus étaient là dans un présent dilaté où étaient là dans un moment précis avec un avant, avec un après ?

P- Enfin pour moi, c'est un présent très dilaté. Un présent très actif et très dilaté.

...

C- Pour revenir d'abord, après on va retourner au temps pour toi. Le minéral ? Il est où ? Enfin, il était où dans ce lieu reconnu ?

P- Dans mon squelette. Dans les pierres que j'avais autour de moi. Curieusement, dans ces arbres buissonnants, il y avait du minéral. Parce qu'ils étaient piquants, parce qu'ils étaient durs. J'ai posé mon pied dessus à un moment donné. Je l'ai juste effleuré, et j'ai senti sa dureté. Et le minéral, c'est pour moi cette espèce de dureté. J'aurais presque pu appuyer mon pied s'il n'avait pas été piquant. C'est comme si j'avais pu m'appuyer dessus. C'est un arbrisseau qui vient du minéral c'est sûr. Il est fait de cet élément-là.

Dans mon corps, je le situe dans le squelette. Ça va être le jeu des articulations... et qui est relié au minéral du mur, au minéral du végétal. C'est quelque chose comme ça.

C- Et est-ce qu'il y avait des pierres qui affleuraient ?

P- Oui.

C- Tu n'en as pas parlé.

P- Oui, parce que je suis restée sur la mousse. Je n'ai pas trop exploré.

A- Affleurer c'est quoi exactement ?

C- Effleurer, affleurer. Je dis ça pour la question du temps. Parce qu'une pierre qui affleure, qui est là, renvoie à une autre présence, que la pierre assemblée par l'homme.

P- Oui, elle est remontée avec le temps. Il lui a fallu du temps pour remonter.

C- Et l'autre, qui était mise là. On a des gestes, on a la clôture...

P- C'est quand même des espaces de complète cohérence.

C- Oui, mais du coup, le dialogue que tu entretiens peut être avec un ensemble., mais se constituera différemment si tu as les pierres qui ont été édifiées il y a longtemps et les lignes qui sont constituées, que s'il n'y a que des pierres qui affleurent.

Et ça, même si on ne l'analyse pas, je vois, c'est clair. On a, je ne sais pas si tout le monde, mais beaucoup de personnes ont une grande fascination pour des murs anciens. Un plaisir, soit de les longer, soit d'être dedans, de les voir... et anciens .

Et aussi, on pourrait se demander si, hier on avait une liberté d'accueil puisque pratiquement tout, pas tout mais pratiquement tout était ouvert. Alors que ce sont des lieux privés. C'était assez intéressant d'avoir ça. Il y avait une permission.

On était là d'une manière passagère... on n'est pas d'ici. Donc on ne sait pas à qui ça appartient, on ne sait pas ce qui s'y fait d'habitude. Et ce qui fait que l'usage est soudain allégé. Où le lieu est allégé de l'usage.

...

C- Et donc, la temporalité pour toi ?

A- C'était moins fort je pense, j'étais plus avec les éléments pour cette impro-là : le vent et le sol, énormément.

C- Le sol était plutôt terre ? Végétal ? Mélange ?

A- Mélange. Mais pas mal végétal en fait. Plus végétal que terre. Et cet espace aussi, c'était assez agréable, cette ouverture. Donc, j'étais plus avec les éléments, oui.

C- La meule était importante comme accueil ?

A- Elle était là ; oui. Même si je n'ai pas joué avec dans un sens visible, mais elle était très présente.

C- Comme un centre de gravité déplacé ?

A- Oui, elle était très présente, c'était une partenaire.

C- C'est elle tout de suite que l'on voyait avec son dialogue avec les nuages bas, le vent. Et ce n'était pas uniquement parce que c'est la seule qu'on ait vue.

P- Elle avait une forme quand même !

A- Elle était étonnante, c'est vrai.

C- Et par rapport à cette rencontre, le dialogue avec... qui a suscité l'élan entre le végétal, le vent et le centre de gravité de cette meule. Est-ce qu'il y avait une multiplicité d'orientations possibles au moment de l'improvisation ? Ou une seule qui prenait des directions différentes ?

A- Tu dis orientation dans quel sens ?

C- Justement, on va voir après la question. Mais là, Je ne le définis par pour voir comment tu l'entends, en différenciant orientation et direction.

A- Direction au niveau de l'espace ?

C- Oui.

A- Je pense qu'il y avait plein de possible, mais c'est vrai que je suis restée quand même là.

C- Je pense, la force du vent hier avec les nuages pouvait être l'orientation à partir de laquelle tu pouvais définir ta propre orientation, soit en parallèle, soit dans le même sens. Ça c'était une possibilité. L'autre, qui était entre le vent et la meule. Qui à ce moment-là peut définir aussi une orientation. Mais à partir d'un élément circulaire et un mouvement, qui est celui du vent et puis toi par rapport à ça. ...

...

C- Et ça ce sont des questions qui m'intéressent, sur lesquelles je voudrais travailler plus. Sur cette notion d'orientation , qui est aussi bien l'orientation mentale qui peut être en relation avec un pôle , quel qu'il soit et l'orientation du corps qui n'est pas forcément le même et qu'est-ce qui peut se passer sans que ce soit forcément contradictoire. Sans que ce soit une lutte entre deux orientations.

P- J'ai l'impression que quand on est dehors dans un espace X, pour moi il est toujours plus ou moins orienté.

C- Mais par rapport à quoi ?

P- Ça dépend mais je pense que souvent je rentre dans des espaces qui sont orientés. Si je m'étais assise dans le pré avec la meule, j'aurais choisi une place. Donc il est orienté. La place je la choisis vraiment. Alors après, ça se compose. Parfois c'est évident parce qu'il y a un confort. On préfère être à l'ombre parce qu'il fait chaud. Ce sont les évidences du moment. Mais parfois c'est par recoupement que l'espace s'oriente. C'est une chose, deux choses, qui par recoupement... C'est aussi beaucoup de l'ordre de l'intuition.

C- Oui, mais l'intuition peut faire référence à des schémas.

P- Oui

C- Mais qui peuvent changer. Et toi ?

A- Ça dépend. Ce que je fais est quand même orienté dans un espace et dans une prise d'espace.

P- Par exemple, hier. Je ne savais pas exactement de quoi c'était fait. Mais par rapport à là où nous avons mis le campement, j'étais de dos. Pour moi, c'était la direction, il n'y en avait pas d'autre.

...

P- Parce qu'un événement dans l'espace peut le réorienter. Il n'est pas orienté de manière fixe.

A- Oui, c'est ça qui est difficile à dire. Parce que quelque part, ça bouge tout le temps.

P- Il est orienté, mais il va bouger.

A- En fonction aussi de ce que l'on vit dans le présent. Ça t'amène vers autre chose. En tout cas pour moi, c'est comme ça que ça fonctionne... Et en fait, quelque part, tu ne sais pas où tu vas aller dans le futur. Mais, ça devient des évidences.

C- Parce qu'il y a un déroulement, enfin un déroulement...

A- Parce qu'il y a un vécu de quelque chose et des événements aussi extérieurs. Ce sont les deux en relation qui fait que tu vas...

C- Il n'y a pas d'anticipation dans la construction d'un récit, mais en revanche, ça coule de source... la question de l'orientation est une question que je n'ai pas encore résolue, si ce n'est que je sais que c'est une chose extrêmement importante qui concerne aussi bien les éléments cosmiques, avec la lune, le soleil, qu'un cours d'eau, que nos cartes et des entrées et sorties. Est-ce que l'on peut sortir quand on est entré ? Et l'au-delà de l'horizon ? On s'oriente vers la mer, où qu'elle soit, comme le partage des eaux. Et moi, je trouve ça assez passionnant. Parce qu'à mon sens, plus que les directions, elles nous mettent vraiment en relation avec ce qui est, la terre et au-delà et fait qu'il y a un flux... quand tu dis « ça change », est-ce que ça veut dire qu'il y a une orientation qui se métamorphose en une autre, ou est-ce que « ça change » veut dire qu'une orientation est faite d'un ensemble d'orientations qui se mettent les unes dans les autres ?

A- Ça dépend de l'impro, du lieu.

C- Il n'y a pas de règle, surtout au-dehors. Je pense qu'à l'intérieur c'est encore une autre chose avec une chorégraphie écrite.

...

P- Ces expériences que l'on traverse, de moments de danse dans la nature, peuvent prendre trois directions :

- soit nourrir notre pratique, renouveler notre sens du mouvement et notre présence aux choses, pour le re-questionner profondément ?

- soit c'est la recherche d'une esthétique particulière, mais qui est vraiment de l'ordre de « comment composer du mouvement ? ». C'est un travail sur la forme...

- soit enfin, la troisième chose sur laquelle je travaille également qui est la rencontre d'un public, dans un cadre prédéfini très fort. La rencontre se fait d'abord par le cadre.

C- Un cadre ou un dispositif.

P- Le dispositif étant le cadre. Le cadre étant le garant de la visibilité de la danse. Et qui n'est pas une scène.

...

P- Là où j'en suis il y aurait les trois choses. Dans la troisième se pose la question du spectateur. Dans le premier, elle ne se pose pas, on le fait pour nous, ce n'est pas donné à voir. Donc, il n'y a pas la question du regard. Dans la deuxième, oui, mais à ce moment-là le spectateur est complètement libre, je n'agis pas sur son regard. Si on est dans un temps d'improvisation qui inclut le mouvement pur, il le regarde comme il veut. Et la place du spectateur dans le troisième, c'est lui qui est au centre du dispositif. C'est d'abord lui que je prends en compte. Il y a vraiment trois choses différentes.

C- J'aurai tendance à dire par rapport à ce que j'ai vu hier, en dehors du fait que j'étais très contente, je me sentais très privilégiée, il y a les trois. Tu avances les trois. Pour l'instant, il faut que tu avances les trois. Ce n'est pas un problème. C'est-à-dire que c'est évident que tu as besoin de faire ça en ce moment par rapport à un questionnement que tu as de l'ordre de la pensée ou de la danse. On peut très bien imaginer qu'il y ait des situations, des accueils susceptibles pour un moment donné de proposer une improvisation, pourquoi pas ? ...

Je crois qu'on en a besoin, comme étant un élément fondamental qui nous sert au niveau du fondement de l'être et de la nature. Donc, tu peux très bien le donner. Et le troisième, tu es en train de le faire. Tu le développes, à mon avis tu vas passer à autre chose dans le troisième avec d'autres dispositifs...

Je pense que l'improvisation, quand il n'y a pas de doute, quand il y a une confiance, les gens vont le ressentir. C'est le contexte aussi... si on dit, « venez voir la danse dans la nature », il peut y avoir des gens qui vont se méprendre ■

Références

Bashô - Journaux de voyage
Berthoz Alain - Le sens du mouvement
Cauquelin Anne - L'invention du paysage
Davila Thierry - Marcher, créer
Flusser Vilém - Essais sur la nature et la culture
Focillon Henri - Vie des formes
Grout Catherine - L'émotion du paysage
Gracq Julien - Carnets du grand chemin
Hubbell Sue - Une année à la campagne
Jaccottet Philippe - Paysages avec figures absentes
Jacob Michael - Le Paysage
Jacob Michael - Paysage et temps
Merleau-Ponty Maurice - Phénoménologie des perceptions
Merleau-Ponty Maurice - Le primat de la perception
Montagu A. - La peau et le toucher, un premier langage
Nouvelles de danse 38/39 - Contact improvisation
Nouvelles de danse, 48/49 - Vu du corps
Ovide - Les métamorphoses
Pétrarque - L'ascension du Mont Ventoux
Rilke Rainer Maria - Notes sur la mélodie des choses
Sarraute Nathalie - Tropismes
Serres Michel - Les cinq sens
Simon Claude - L'acacia
Chemins d'art en paysages - Sur le sentier des Lauzes
Raynal-Roques Aline - La Botanique redécouverte
Thoreau Henry David - Walden ou la vie dans les bois
Thoreau Henry David - Journal 1837-1861