

La danse post-moderne en question

Analyse du spectacle à Chaillot « Trisha Brown Dance Company- Trois pièces au programme »

Après une après-midi de conférence avec Trisha Brown au Théâtre de Chaillot, voici le spectacle qui prend place après les mots. Nous sommes dimanche 18 octobre 2009. La dernière représentation propose au programme : *Set and Reset*, *You can see us*, *L'amour au théâtre*. Trois pièces créées chacune à dix ans d'intervalle plus ou moins, chacune figurant un travail spécifique de la chorégraphe Trisha Brown. En tant que spectatrice quel souvenir ai-je gardé de ce tryptique : la continuité d'un travail, ou les ruptures qui le marquent ?

Trisha Brown, chorégraphe américaine, inscrit son travail dans le mouvement artistique américain de la danse post-moderne, dans les années 60 aux Etats-Unis. Post-moderne, essentiellement pour indiquer un changement d'époque et qui se positionne distinctement en rupture avec le classique et moderne. Ce courant amène des changements notoires dans la création artistique : « *les jeunes chorégraphes traduisaient en danse ce qu'ils voyaient utilisé ailleurs : la répétition, les structures alogiques, la juxtaposition*

d'événements, la primauté du visuel dans le théâtre et du bruit dans la musique, l'apparition d'objets réels dans la peinture (...) »¹. Les deux points que l'on peut retenir quant à Trisha Brown sont la mixité entre les arts et les artistes : il n'y a plus de frontière, et la valorisation de la notion de recherche et d'expérimentations.

Set and reset est créé en 1983 suite à une commande du National Endowment for the Arts de plusieurs districts des Etats-Unis. Si cette pièce a connu beaucoup de critiques c'est qu'elle est une référence en ce qui concerne le travail en duo des artistes Trisha Brown et Robert Rauschenberg. Ce dernier est l'un des plus importants plasticiens américains à cette période-là qui collabore avec la chorégraphe pour de nombreuses pièces.

You can see us, créée en 1995, fait écho au solo *If you couldn't see me* de 1994, où Trisha Brown dansait de dos. Mais la question du dos est remise en question par l'apparition du deuxième danseur, un homme, de face. Se construisent un duo et une tension entre lui et la danseuse. Robert Rauschenberg signe la musique et les costumes.

L'Amour au théâtre, récemment créé en 2009, se teinte du style musical baroque de Rameau, *Hippolyte et Aricie*. Nous continuons dans le cycle du travail autour de l'opéra, initié avec la mise en scène chorégraphique d'Orfeo réalisée par Trisha Brown.

Nous ciblerons notre analyse autour de l'écriture et de la composition de l'espace dans chacune des pièces.

Alors, pouvons-nous percevoir au regard des trois pièces du spectacle, une manière particulière à Trisha Brown de traiter l'espace à travers une « gestuelle géométrique fluide » ?

Nous tenterons de présenter à travers la réflexion ce que nous entendons par une « gestuelle géométrique fluide ». Dans un premier temps nous exposerons les trois pièces à l'aide d'une description et analyse de la construction de l'espace géométrique, pour dans un second temps comprendre comment les éléments participatifs à la création chorégraphique sont autant de vecteurs à la composition spatiale de la danse. Enfin, nous saisirons que tous ces outils d'analyse ne sont que l'écho de la construction de l'espace par le geste lui-même.

« *Danser c'est rendre l'espace visible* »². Telle est l'idée que l'on peut avoir lorsque

¹ *Terpsichore en baskets post modern dance*, Sally Banes, Paris, Chiron CND, 2002. p. 54

² Dominique Dupuy, « La danse du dedans » in *La danse, naissance d'un mouvement de pensée*, Paris, Armand Colin, 1989, p.110-111.

l'on assiste à un spectacle de Trisha Brown. En effet dès le début de *Set and reset*, la danse a ouvert l'espace oublié, invisible. Avant l'entrée des danseurs, en plein milieu de la scène se tient une structure de Robert Rauschenberg – un cube et deux triangles de chaque côté- , impressionnante, agencée de toiles sur lesquelles sont projetés des films. En tout, quatre films en noir et blanc défilent. On peut voir aussi les vieilles caméras et entendre les bobines qui tournent, accompagnées discrètement de musiques des années 70. Au moment où la structure s'élève avec la musique de Laurie Anderson, elle laisse place aux danseurs qui entre dans une marche à pas lents. Trois portent à bout de bras une danseuse allongée sur le côté qui marche à l'horizontal sur un mur invisible. Ils traversent l'espace en fond de scène. La danse nous fait découvrir ce mur invisible, ce mur que notre regard oubliait. Contrairement à des coulisses opaques, le tissu est transparent. La visibilité est totale entre l'espace de la scène et hors-scène, il n'y a plus de limites. On voit le danseur partout, dans n'importe quel espace scénique. Parfois même on a l'impression que ces deux espaces latéraux des « coulisses » avalent le danseur. Après la transparence marquante du début de la pièce, on remarque qu'il y a des zones préférentielles d'occupations d'espace : le centre déserté au profit des zones latérales. Dès le début de *Set and Reset*, les danseurs sont tous du côté cour de la scène. Ils sont tous en groupe, à jouer entre les tringles et la scène, et même entre eux. Ensuite un duo apparaît côté jardin, pour s'enchaîner avec un duo qui trace une diagonale imaginaire. Puis on retrouve le groupe du côté gauche. À certains moments on voit des danseurs qui passent en fond de scène pour atteindre un côté du plateau. Seul au moment du travail de la ligne, les danseurs se retrouvent au centre de la scène. Sinon ce dernier n'est qu'un passage pour les traversées.

Cette présence rare du danseur au milieu de la scène, se retrouve incontestablement dans le duo *You can see us*. Dix ans se sont écoulés depuis *Set and Reset*, et pourtant la même construction de l'espace est notable. Les deux danseurs de *You can see us* se rencontrent très peu. La femme danse côté cour et l'homme côté jardin. Ils évoluent comme des électrons libres chacun de son côté mais ils restent toutefois connectés par le travail en miroir du corps. Cela permet aux spectateurs de visualiser plus nettement la trajectoire de chacun, les danseurs occupent essentiellement l'espace latéral de la scène – comme dans *Set and Reset*. À aucun moment ils ne sortent de l'espace scénique : pas de sorties ni de rentrées depuis ou vers les coulisses, contrairement à *Set and Reset* qui se construit sur la visibilité et invisibilité des danseurs. En effet, les déplacements des deux interprètes procèdent essentiellement d'un

aller-retour linéaire de l'avant vers l'arrière de la scène, et mettent à jour un dessin très géométrique de l'espace. Sans trop se rencontrer, le duo trace dans notre imaginaire un rectangle ou un carré scénique, comme des rails qui leur permettent d'aller d'un point à un autre.

Et cette géométrie tracée au sol et dans l'espace est présente aussi et surtout dans la dernière pièce du spectacle, *L'Amour au théâtre*. Les formations en groupe fluctuent en quatuor, trio, ou duo, et toujours en inter-action avec les coulisses : scène/hors scène. Le regroupement relève d'une écriture précise d'un placement et déplacement du danseur dans l'espace. Il transporte clairement son corps d'un lieu à un autre. Devant nous changent les formes géométriques : d'un losange on passe à un triangle, pour créer une ligne et s'éparpiller à nouveau sur la scène pour laisser apparaître un rectangle. Parfois même on peut se laisser porter par un éclatement et un regroupement des danseurs qui offrent à voir une boule, une figure un peu plus en courbe. Et ces instants de rondeurs suscitées par l'atroupement des danseurs pour traverser ensemble une partie de la scène, peut évoquer implicitement le décor en fond de scène qui représente beaucoup de cercles, de ronds. Toutes ces évolutions de formes dans l'espace se font par des déplacements en groupe pour atteindre un lieu déterminé de la scène. Tout comme dans *You can see us*, on peut, dans notre imaginaire tracer le déplacement des danseurs point par point et visualiser au sol les figures géométriques. Dans les trois pièces l'espace se construit d'un point par rapport à un autre à la fois par des jeux d'unisson, de canon mais aussi d'effet de groupe ou non.

On peut remarquer après une description succincte des points forts spatiaux de chacune des trois pièces qu'il semble y avoir un traitement commun aux créations, bien que dix ans d'intervalle séparent chacune des pièces. On peut souligner l'importance du tracé géométrique de l'espace qui donne une certaine couleur et dynamique aux pièces, ainsi que le travail du visible et de l'invisible qui se retrouve à la fois au niveau de l'espace scénique et à la fois entre les corps eux-mêmes. Il nous est donc nécessaire de comprendre comment l'espace est écrit et se construit chez Trisha Brown à travers les trois pièces, à savoir : comment les éléments participatifs à la création chorégraphique sont autant de vecteurs à la composition spatiale de la danse.

Dans les trois pièces de Trisha Brown, les éléments participatifs à la création chorégraphique aident à la composition spatiale : « *les frontières entre les disciplines*

artistiques devenaient floues et la création abondait en nouvelles stratégies formelles ». ³ Autant dans *Set and reset* le rôle du décor est clairement engagé dans l'écriture de l'espace et de la danse, avec la collaboration de Robert Rauschenberg, autant on ne peut penser de même pour les deux autres pièces. Nous allons relever les sources extérieures à la danse, mais constructrices de la création chorégraphique, pour tenter de voir s'il y a écho entre la composition corporelle et scénographique, la musique, les décors, les costumes et, plus largement ensuite, l'espace lui-même considéré comme un corps et les spectateurs.

Le décor dans *Set and reset* se caractérise manifestement comme une marque visuelle de l'espace. Au début la structure au milieu de la scène s'impose avant le corps, avant la danse. Puis élevée au-dessus de la scène, elle indique l'espace aérien qui est souvent oublié dans un spectacle. Cela permet alors d'ouvrir le champ du regard, et de ne plus avoir un regard focal sur les danseurs, mais d'élargir la vision. On prend tout en compte, comme un tout, on ne se concentre pas uniquement sur le danseur. Enfin, cette structure insiste autant que le fait le corps à l'horizontal au début de la pièce : nous révéler l'espace invisible, ou peut-être l'espace vide. Ces tringles de coulisses transparentes obligent le danseur et le spectateur à concevoir ces deux espaces généralement distincts comme égaux. Vingt ans plus tard, la scène est dépouillée de structures mobiles, de nouvelles idées innovantes naissent dans la création chorégraphique. Dans *l'Amour au théâtre*, dans le fond de la scène se dresse un grand panneau avec des dessins de Trisha Brown réalisés en dansant avec des crayons sur du papier. En tant que spectatrice, j'imaginai que ces motifs, ces petites formes géométriques pouvaient être un itinéraire ou un canevas au sol, construit sur le modèle de ses dessins. Mais ici seul existe le fruit de l'imagination du spectateur. Peut-être n'y avait-il aucun lien direct.

La musique est une autre composante essentielle de la création chez Trisha Brown. Elle est répétitive et plutôt abstraite pour *Set and Reset*, baroque dans *L'Amour au théâtre*, et étonnamment totalement absente dans mon vécu pour *You can see us*. La musique de Laurie Anderson pour *Set and reset* est répétitive, mais ne marque à aucun moment une lassitude, ou une monotonie. Elle permet d'accentuer le passage du temps, de laisser filer quelque chose que l'on ne peut retenir. Les mots de la bande sonore, « long time no see », soutenus par un son synthétique, ponctuent la progression des déplacements des corps dans l'espace en soulignant une distance qui s'instaure entre musique et danse. Ces mots insistent aussi sur le fait de l'invisibilité « trop de temps sans voir » disent les mots en une traduction grossière. Elle est à la fois abstraite, bruits étranges, et suffisamment rythmique, la constante petite

³ *Terpsichore en baskets post modern dance*, Sally Banes, Paris, Chiron CND, 2002. p. 54

sonnette avec un semblant de chronomètre ne cessent de tinter et de « tic-taquer » de manière régulière. S'installent par-dessus des percussions. Ces deux points forts, l'abstraction et la rythmicité de la musique, participent à la rythmicité corporelle, et soutiennent le travail du flux et de la prise de l'espace. La musique est là comme pour donner le pulse, et l'impulse dans l'entrée et sortie des danseurs. Une chose qui ne s'arrête pas, qui est continue, qui se répète sans jamais offrir le même engagement du corps.

Dans *l'Amour au théâtre*, la musique baroque apporte une force qui ordonne, aligne, les mouvements du corps. Il y a comme une idée de fixité de la forme qui ne peut pas être autre que géométrique. Les accents ou notes prolongées donnés par la musique sont souvent des moments d'ancrage dans le sol pour les danseurs et donne lieu à des portés. Comme si le corps reproduisait la force des doigts sur le clavier du clavecin et atteint le bas pour se propulser ensuite vers le haut. On a un mouvement vertical du haut vers le bas. Et entre ces accents prolongés il y a la mélodie, les notes qui s'enchaînent et qui offrent la possibilité aux danseurs d'aller d'un point à un autre de la scène avant un autre accent. On est un peu dans cette dynamique de miroir entre danse et musique : lorsque deux instruments sont présents, nous avons un duo, et ainsi de suite. Bien que la musique soit presque rigide dans sa mélodie, la danse reste cependant fluide dans sa géométrie spatiale. Dans ces deux pièces le rythme musical guide le regard dans l'espace, et donne une direction. Quant à *You can see us* si le souvenir n'est pas marquant concernant la présence musicale il l'a été du côté du silence. De nombreux silences musicaux partagent l'espace de la danse. Les parcours géométriques soulignés au début concernant les pièces sont à la fois mis en avant par la musique avec un rapport entre les sons très cadré, ordonné et à la fois par le silence qui laisse le regard se porter sur le corps des danseurs, et puis sur les déplacements.

Cependant face à ces deux éléments participatifs à la création chorégraphique, que sont la musique et le décor, j'ai pensé pour ces trois pièces qu'on pouvait imaginer l'espace comme un soutien à la construction de l'espace lui-même et du corps. « *L'espace que le corps rencontre comme un autre corps. L'espace comme partenaire* »⁴. L'espace n'est plus une étendue comme on l'entend souvent, mais il est un corps, qui construit l'autre corps, celui du danseur, et vice versa. Il y a comme une inter-action entre ces deux corps, chacun marque l'autre par sa présence, le modifie, le fait varier. Le danseur traverse, malaxe, laisse des empruntes dans le corps de l'espace. À son tour le corps spatial va être une nouvelle expérimentation pour le danseur comme dans *Set and Reset* au moment où la danseuse

⁴ *Poétique de la danse contemporaine*, Laurence Louppe, 2000, p.179

marche à l'horizontal sur le mur invisible du fond, portée par les danseurs. Le corps de l'espace donne résonance et consistance au déplacement du danseur. Il laisse voir le corps du danseur. Mais si cette notion d'espace, de partenaire, de lien étroit entre corps du danseur et espace est si forte dans ces trois pièces, peut-être est-ce dû à une certaine philosophie, celle de la phénoménologie. La danse donne corps à des approches différentes de l'espace, du temps ou de l'orientation à la pesanteur. Le corps ne s'arrête pas dans un espace établi, qu'il tisse et retisse à travers des points. D'où peut-être alors l'idée de géométrie, car le danseur relie tous ces points entre eux. Enfin peut-être que derrière tout cela le regard du spectateur participe autant à la construction de l'espace. « *Dans la post modern dance le chorégraphe devient un critique, qui éduque le regard du spectateur en défiant ses attentes, en faisant ressortir des détails de la danse pour permettre un examen plus attentif* »⁵.

Le rapport à l'espace n'existe pas en soi, c'est nous qui l'instaurons. Il est une production de notre conscience. Voilà pourquoi on sent peut-être que la géométrie qui est mise en avant depuis le début n'est qu'une production d'une conscience extérieure du spectateur et de l'intervention aussi de son imaginaire. Par exemple, le fait que le costume soit transparent avec des imprimés gris-marron dans *Set and Reset*, le regard du spectateur se laisse aller au-delà du tissu et voir le corps et l'espace du corps. D'ailleurs les hommes sont torse nu contrairement aux femmes. La nudité des corps des danseurs apparaît mais sans être ostentatoire ou violemment visuelle. Elle est suggérée. Et ce tout rappelle l'absence de frontière sur l'espace scénique : sur le corps tout traverse : le tissu du costume très fin en voile fluide souligne la liberté du corps, du flux incessant entre les sauts, les traversées mais aussi l'imperturbable mobilisation des différentes parties du corps. Le costume joue aussi sur le flou à certains moments de l'espace. Dans *You can see us* la jupe ouverte et le justaucorps, comme pour *If you couldn't see me*, laisse apparaître la chair du dos pour la femme qui est de dos, et les formes des muscles pour l'homme qui est de face. Cela donne un certain regard face à l'espace, surtout dans ce duo où la lumière est rouge du début jusqu'à la fin de la pièce. Il semblerait que le costume donne la possibilité au spectateur de changer de point de vue, sans pour autant changer de place. On associe espace du corps et espace scénique. L'un ne va pas sans l'autre. « *L'œil du spectateur est confronté à l'invention* »⁶.

La kinésphère et les gestes sont ce qui nous relie au monde, à ce qui nous entoure, à l'espace. On le voit dans le duo de *You can see us*, lorsque les mouvements vont de la

⁵ *La danse au XXème siècle*, Marcelle Michel et Isabelle Ginot, Bordas, 1995, p. 152.

⁶ *Terpsichore en baskets post modern dance*, Sally Banes, Paris, Chiron CND, 2002. p. 54.

périphérie vers le centre du corps. C'est un mouvement centripète qui relate la naissance du mouvement d'un endroit extérieur au corps : l'espace. « *L'espace est co-substantiel du corps en mouvement décrit par Laban* »⁷. Le corps lui-même se construit avec pleins de points, de réseaux, de flux tel que l'espace. « *Le corps devient le parcours* » dit Laurence Louppe. Il est à la fois trajectoire et acteur d'une trajectoire. Pourtant, sans le corps, on ne verrait pas l'espace. Autrement dit il y a la forme et la contre forme. La forme serait celle du corps et la contre forme celle du corps de l'espace. Grâce à ce dernier, on voit la forme du corps, mais inversement grâce au corps du danseur on voit le corps généralement invisible de l'espace qui est là, soudainement visible. Et lorsque l'on entend « *le corps devient le parcours* » on le comprend très bien pour la danse de Trisha Brown. Par le corps, elle expérimente beaucoup : la pesanteur et l'apesanteur, la chute, le saut, le rebond, les appuis et le sol. « *J'utilise et réutilise la relation du vertical à l'horizontal, tandis que le corps se fraie un passage par addition d'angles à 45 ou 90 degrés : ces lignes et ces angles sont les fondations de ma danse* »⁸. Le corps est le laboratoire d'une réflexion philosophique en relation au monde, à la politique, à l'art.

Dans *Set and Reset*, Trisha Brown permet à la répétition d'une même phrase utilisée par tous les danseurs, avec cinq consignes différentes, de travailler plus sur le geste comme sculpteur de l'espace et du déplacement. Comment ces bras qui s'élancent vers le point le plus éloigné de la kinésphère vont permettre d'ouvrir un espace et de s'y insérer ou de s'y détourner. Ou alors, une jambe qui s'envole vers le haut pour retomber d'une façon très souple vers le sol, comment présente-t-elle la pesanteur et le flux libre qui circule entre le corps et l'espace extérieur ? Comme dans *You can see us* lorsqu'un bras est lancé en l'air souvent il permet une suspension, un ralentissement du temps, puis il reprend une dynamique plus soutenue. Le mouvement intérieur communique avec l'extérieur et le met en mouvement. En effet, les rentrées et sorties initiées par un bras, une jambe, ou une hanche sont chacune des écritures de l'espace. Lorsqu'ils se retrouvent en milieu de scène pour créer la ligne, on a l'impression que le mouvement s'est resserré, recentré. Comme si c'était un mouvement minimaliste que les danseurs exécutaient. Et l'espace alors paraît plus étroit, le plateau semble avoir rétréci. Parallèlement, de nombreux petits sauts soulignent la verticalité, l'espace haut, au-dessus de notre tête. Ils ouvrent l'espace au-dessus comme pour échapper à l'étroitesse de l'espace. Si parfois on a l'impression d'être dans un environnement aquatique, avec différentes molécules d'un liquide, c'est que tout le corps se construit à partir d'un certain

⁷ *Poétique de la danse contemporaine*, Laurence Louppe, 2000, p.178.

⁸ *La danse au XXème siècle*, Marcelle Michel et Isabelle Ginot, Bordas, 1995, p. 152

modèle de fluidité, ou de « free flow » comme expliquerait Laban. On dirait que les molécules glissent les unes sur les autres, se retrouvent, puis se séparent à nouveau.

Dans *l'Amour au théâtre* comme dans *You can see us*, les articulations sont visibles. Parfois on a l'impression que le travail des bras ou des jambes est comme des fenêtres sur ouvertes sur l'espace. On ne voit plus des parties de corps, mais un jeu de va et vient entre les extrémités et le centre du corps. La relation coude/genou est très visible dans ces deux pièces. Elle l'est peut-être encore plus quand, dans *You can see us*, la lumière rouge souligne le contour du corps, et on voit pointer un coude et un genou vers l'extérieur des côtés. Le fait de jouer sur ces os reliés entre eux et non plus sur la forme, permet de trouver une force toute particulière dans le geste. Prenons un exemple : si le danseur envoie son bras devant lui, il a plusieurs façons de l'envoyer. Soit le poignet part, soit le coude est moteur de mouvement, soit enfin c'est tout le haut de la chaîne scapulaire avec l'omoplate qui initie le mouvement. Plus celui-ci va parcourir plusieurs espaces corporels, de l'omoplate à la main, plus le flux va pouvoir être intense et va traverser à son tour l'espace extérieur du corps. Car le flux est libre, et ne se bloque pas à partir juste du coude ou du poignet. Sûrement est-ce aussi pour cela que le dos est si tenu, car il est le départ de tout appui, comme le sont les pieds au sol.

En effet, si tout ce dont on parle par rapport à la fluidité, au relâché est si important, c'est que les appuis et le rapport au sol est essentiel. « *Le sol est notre allié contre la pesanteur* » dit Irene Hultman. À cela Trisha Brown rajoute « (...) *Cette recherche a conduit à une vision du corps comme mobilier, (...), construit solidement, carré, répondant aux principes de l'équilibre, du soutien, et capable de conserver sa forme, (...). Le corps comme objet* »⁹. Le corps et le sol construisent la force du geste dans l'espace. Grâce à l'ancrage du corps dans le sol et avec des appuis puissants, le danseur peut jouer sur cette distance entre le fluide et le solide du géométrique. C'est-à-dire sur le poids contre poids, permet une liberté du geste lorsqu'il retrouve son centre lui-même, et repart sur une explosion vers l'extérieur. En effet, on remarque dans *l'Amour au théâtre* que l'importance des portés est primordiale. À chacun des portés, il y a un travail de poids et de contre poids, mais ce que l'on voit c'est la libération de certaines parties du corps, souvent bras et jambes qui traversent et fendent l'espace. La prise se fait souvent au niveau du bassin ce qui laisse logiquement le haut et le bas du corps libre.

On comprend enfin l'idée initiale de « style géométrique fluide ». La construction de l'espace se fait à la fois par des figures géométriques marquées dans l'espace tout en suivant

⁹ *La danse au XXème siècle*, Marcelle Michel et Isabelle Ginot, Bordas, 1995, p.152

un flux libre du mouvement. Pour parler peut-être plus techniquement le tonus est détendu, mais soutenu pour pouvoir faire des sauts et rebondir ce qui donne lieu à un élan directionnel d'un muscle à un autre muscle. Le buste est souvent tenu en relation avec la tête. Le bassin apparaît complètement lâché, en étroite relation avec le sol. On le ressent souvent lorsque le corps s'élève pour faire un saut. Les parties du corps qui sculptent l'espace sont souvent les bras et les jambes. Le fait sans doute qu'il y ait un état de relâchement du tonus, cela permet au transfert de poids de circuler librement, sans contrôle dans l'impulse de donner l'impression d'un mouvement continu. Le fait de débloquent un membre du corps se répercute partout dans les différents espaces corporels, résonne et impulse une autre partie du corps. Il y a comme un flux et reflux du mouvement, et donne alors l'impression que l'espace lui-même offre cette sensation d'une « chose » qui se répand puis se rétracte. Tout ceci est commun aux trois pièces.

Dans toutes ces pièces il y a une chose qui ne s'arrête jamais. Elle donne une vision de l'espace d'une manière particulière, de la relation entre les corps eux-mêmes aussi. Cette chose est la gestuelle géométrique fluide si mystérieuse du début. Elle est géométrique car les segments de notre corps construisent des espaces segmentés, ordonnés ; et pourtant il y a ce travail sur le flux qui apporte au geste un jeu, un écho dans tout le corps sans favoriser une partie spécifiquement. Comme Trisha Brown avait elle-même certaine façon de penser le corps en mouvement : *"Je traite démocratiquement toutes les parties du corps. Chacune est aussi importante que les autres. Un danseur peut marcher sur les pieds et moi sur les mains. J'aime utiliser des parties du corps pour des choses qu'elles ne sont pas supposées faire."* Trisha Brown change notre perception de l'espace au travers de ses œuvres et peut-être est ce grâce à cela qu'elle a bouleversé la notion de l'espace.