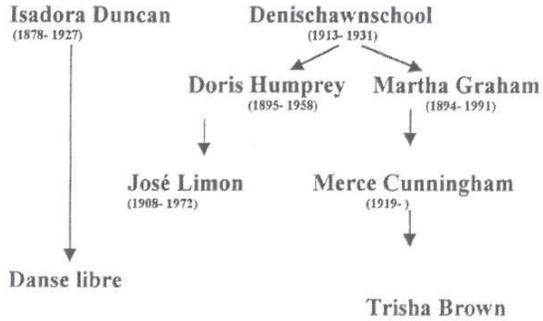


Les précurseurs de la danse moderne et leur filiations

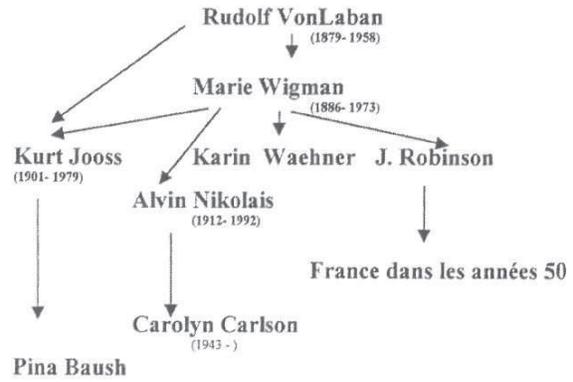
ECOLE AMERICAINE

Théoricien : François Delsarte
(1811- 1871)



ECOLE ALLEMANDE

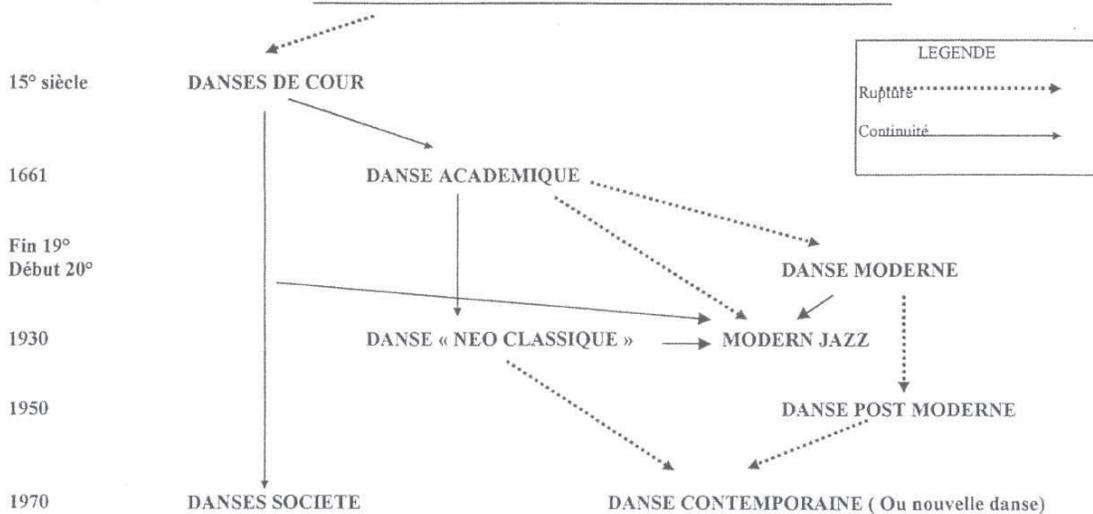
Théoricien : Emile Jacques-Dalcroze
(1865- 1950)



LA DANSE : FAIT HISTORIQUE ET FAIT SOCIAL

De l'Antiquité.....

Danses : folkloriques, guerrières, religieuses, macabres, païennes, sacrées.....



LETTRE SUR LA DANSE

Jean Georges Noverre

J'ai dit, Monsieur, que la danse était trop composée et le mouvement symétrique des bras trop uniforme pour que les tableaux pussent avoir de la variété, de l'expression et du naturel ; il faudrait donc, si nous voulons rapprocher notre art de la vérité, donner moins d'attention aux jambes et plus de soin aux bras ; abandonner les cabrioles pour l'intérêt des gestes ; faire moins de pas difficiles et jouer davantage de la physiologie ; ne pas mettre tant de force dans l'exécution, mais y mêler plus d'esprit ; s'écarter avec grâce des règles étroites de l'école, pour suivre les impressions de la nature et donner à la danse l'âme et l'action qu'elle doit avoir pour intéresser. Je n'entends point au reste par le mot d'action celle qui ne consiste qu'à se remuer, à se donner de la peine, à faire des efforts et à se tourmenter comme un forcené pour sauter ou pour montrer une âme que l'on n'a pas.

L'action en matière de danse est l'art de faire passer par l'expression vraie de nos mouvements, de nos gestes et de la physionomie, nos sentiments et nos passions dans l'âme des spectateurs. L'action n'est donc autre chose que la pantomime. Tout doit peindre, tout doit parler chez le danseur ; chaque geste, chaque attitude, chaque port de bras doit avoir une expression différente ; la vraie pantomime, en tout genre, suit la nature dans toutes ses nuances. S'en écarte-t-elle un instant ? elle fatigue, elle révolte. Que les danseurs qui commencent ne confondent pas cette pantomime noble, dont je parle, avec cette expression basse et triviale que les bouffons d'Italie ont apportée en France et que le mauvais goût semble avoir adoptée.

Je crois, Monsieur, que l'art du geste est resserré dans des bornes trop étroites pour produire de grands effets. La seule action du bras droit que l'on porte en avant pour décrire un quart de cercle, pendant que le bras gauche, qui était dans cette position, rétrograde par la même route pour s'étendre de nouveau et former l'opposition avec la jambe, n'est pas suffisante pour exprimer les passions : tant qu'on ne variera pas davantage les mouvements des bras, ils n'auront jamais la force d'émuouvoir et d'affecter. Les anciens étaient nos maîtres à cet égard, ils connaissaient mieux que nous l'art du geste et c'est dans cette partie seule de la danse qu'ils

l'emportaient sur les modernes. Je leur accorde avec plaisir ce qui nous manque et ce que nous posséderons lorsqu'il plaira aux danseurs de secouer des règles qui s'opposent à la beauté et à l'esprit de leur art. [...]

Instruits des principes fondamentaux de notre art, suivons les mouvements de notre âme, elle ne peut nous trahir lorsqu'elle sent vivement ; et si, dans ces instants, elle entraîne le bras à tel ou tel geste, il est toujours aussi juste



Portrait de Jean Georges Noverre. — Pastel de Jean-Baptiste Perronneau (1715-1783), Paris, musée de l'Opéra.

correctement dessiné et son effet est sûr. Les passions sont les ressorts qui font jouer la machine : quels que soient les mouvements qui en résultent, ils ne peuvent manquer d'être vrais. Il faut conclure d'après cela que les préceptes stériles de l'école doivent disparaître dans la danse en action pour faire place à la nature.

Pour hâter les progrès de notre art et le rapprocher de la vérité, il faut faire un sacrifice de tous les pas trop compliqués ; ce que l'on perdra du côté des jambes se retrouvera du côté des bras ; plus les pas seront simples et plus il sera facile de leur accorder de l'expression et des grâces : le goût fuit toujours les difficultés, il ne se trouve jamais avec elles ; que les artistes les réservent pour l'étude, mais qu'ils apprennent à les bannir de l'exécution ; elles ne plaisent point au public ; elles ne font même qu'un plaisir médiocre à ceux qui en sentent le prix. [...]

Tant que l'on sacrifiera le goût aux difficultés, que l'on ne raisonnera pas, que l'on dansera en mercenaire et que l'on fera un métier vil d'un art agréable, la danse, loin de faire des progrès, dégènera et rentrera dans l'obscurité où elle était il n'y a pas plus d'un siècle. [...]

Ce ne serait pas m'entendre que de penser que je cherche à abolir les mouvements ordinaires des bras, tous les pas difficiles et brillants et toutes les positions élégantes de la danse ; je demande plus de variété et d'expression dans les bras ; je voudrais les voir parler avec plus d'énergie ; ils peignent le sentiment et la volupté, mais ce n'est pas assez, il faut encore qu'ils peignent la fureur, la jalousie, le dépit, l'inconstance, la douleur, la vengeance, l'ironie, toutes les passions innées enfin dans l'homme et que, d'accord avec les yeux, la physiologie et les pas, ils me fassent entendre le cri de la nature. Je veux encore que les pas soient placés avec autant d'esprit que d'art et qu'ils répondent à l'action et aux mouvements de l'âme du danseur ; j'exige que dans une expression vive on ne forme point de pas lents ; que dans une scène grave on n'en fasse point de légers ; que dans les mouvements de dépit on sache éviter tous ceux qui, ayant de la légèreté, trouveraient place dans un moment d'inconstance ; je voudrais enfin que l'on cessât d'en faire dans les instants de désespoir et d'accablement : c'est au visage seul à peindre ; c'est aux yeux à parler ; les bras mêmes doivent être immobiles et le danseur, dans ces sortes de scènes, ne sera jamais si excellent que lorsqu'il ne dansera pas. [...]

Quant aux positions, tout le monde sait qu'il y en a cinq ; on prétend même qu'il y en a dix, divisées assez singulièrement en bonnes ou en mauvaises, en fausses ou en vraies : le compte n'y fait rien et je ne le contesterai point ; je dirai simplement que ces positions sont bonnes à savoir et meilleures encore à oublier et qu'il est de l'art du grand danseur de s'en écarter agréablement. Au reste, toutes celles où le corps est ferme et bien dessiné sont excellentes ; je n'en connais point de mauvaises que lorsque le corps est mal groupé, qu'il chancelle et que les jambes ne peuvent le soutenir. [...]

Je ferai d'un homme ordinaire un danseur comme il y en a mille, pourvu qu'il soit passablement bien fait ; je lui enseignerai à remuer les bras et les jambes et à tourner la tête ; je lui donnerai de la fermeté, du brillant et de la vitesse, mais je ne pourrai le douer de ce feu, de ce génie, de cet esprit, de ces grâces et de cette expression de sentiment qui est l'âme de la vraie pantomime : la nature fut toujours au-dessus de l'art, il n'appartient qu'à elle de faire des miracles.

(---) L'exploration qui a conduit dans les années soixante-dix Steve Paxton à la danse contact improvisation se veut un contrepoint aux données esthétiques et politiques ayant valeur de modèles à cette époque. En effet, de son expérience d'interprète, notamment dans la compagnie Cunningham, Steve Paxton élabore une critique visant la forme du ballet en ce qu'elle peut transporter d'autorité, de pouvoir dictatorial, d'absence d'échange et d'appropriation personnelle. La hiérarchisation et la non appropriation du mouvement, qui régissent la fonctionnement de la majorité des compagnies, définissent pour lui une danse anti-démocratique sous l'emprise d'une seule personne. Imprégné alors d'un environnement politique et artistique lié au Living Theater et à la Judson Church, et de l'effervescence des avant-gardes de l'époque aspirant à d'autres systèmes de pensée, plus proches d'une philosophie orientaliste, il cherche d'autres alternatives.

Il s'intéresse dans un premier temps à la marche comme mouvement non dansé, dénominateur commun de l'espèce humaine et pourant révélateur d'une idiosyncrasie, du "style" de chaque individu. Il voit l'acte de marcher comme une "variété de structures non hiérarchisées". Dans un deuxième temps, parallèlement à la recherche d'un fonctionnement démonstratif du corps et d'une pratique des arts mariaux et des techniques de relaxation, il explore les paramètres à l'œuvre dans l'engagement de deux individus, s'interroge sur le fonctionnement du duo. "Que se passe-t-il quand le partenaire donne son poids, soulève, porte, dans la corps à corps avec l'autre, lorsque l'on s'abandonne au sol et à la gravité, dans tout ce qui tend à casser les tempéraments typiquement masculins d'agression, d'appréhension vis-à-vis d'une sensibilité?"

C'est sur une base d'échange, où chaque partenaire évolue en fonction de l'autre, que s'organise le contact, sur la recherche d'un terrain de mobilité mutuelle, sans excéder dans une quelconque domination ou prise de pouvoir, entre l'abandon et la décision dans un consentement réciproque. Son apprentissage passe par la connaissance de soi dans une situation donnée, en l'occurrence dans l'enjeu du dialogue corporel avec l'autre. Réexpérimenter ses propres possibilités en regard du potentiel de l'autre, et non caver par rapport à une certaine somme d'acquis, situe la démarche de Steve Paxton dans la démarche d'un

(---) Comme le souligne Julien Hamilton, l'improvisation exige "une étude sérieuse du corps dansant" de par la nécessité de conscience de l'instant, d'affinement des perceptions et de présence constante que requiert le flux de l'échange. En danse contact,

"les danseurs se transmettent les informations dans leur situation à travers le toucher ; chaque partenaire reste conscient de la gravité dans son contact avec le sol, de l'intérieur et de l'extérieur de son corps". Il s'agit véritablement d'un dialogue gravitaire qui engage "la manière dont nous construisons puis stabilisons une façon de communiquer, ce qui a trait à notre sens de l'organisation" en mettant en jeu notre propre puzzle kinesthésique. "Pour chaque action, plusieurs réactions égales et opposées sont possibles (...) dans se déplacer et être déplacé, les mouvements sont imprévisibles, mais ils se produisent dans un champ connu : pesanteur, force centrifuge, soutien et dépannage".

Ce va-et-vient constant entre le connu et l'inconnu, entre l'expérimentation et la conscience de chaque action, rend compte d'une expérience hasardeuse qui n'en comporte pas moins une logique dans la continuité des masses en mouvement. Le jeu sur l'équilibre, le déséquilibre, ainsi que sur le toucher, engage la mobilité particulière de l'individu en déplaçant l'équilibre gravitaire, principal médium de notre rapport au monde. Il offre de nouvelles situations au corps et, de ce fait, touche à notre propre conditionnement.

La danse contact improvisation interfère à plusieurs niveaux sur la propre référence kinesthésique du danseur. Au-delà de l'expérience de la peau, du poids et des informations des différentes parties du corps et de leurs relations entre elles, l'acte d'être porté et manipulé renvoie à notre tout premier rapport à l'espace. Le contact, en jouant sur ces deux actions, engage le vécu, l'empreinte corporelle et insinue une transformation possible par la chute, la sensation de la pesanteur. Il touche ainsi aux inhibitions de l'individu. De plus, "le fait d'associer une autre personne à son mouvement donne un sens plus clair de sa propre force ou de son propre poids".

Revue "FUNAMBULE
Juin 99
Université Paris
Étroits du Texte
Le champ du contact
Réflexion sur la jou
utopique de la dans
contact. Improvisation
Par Josie Ro.

- 4 : James Bally, « Physique », *Théâtre n° 7*, *Travailleurs in Situ*, n° 64, *Walter van Driel*, *Verity Press*, 1987
- 6 : « Concrète », dans Steve Julien Hamilton, *Notes de Danse*, n° 32/33.
- 7 : James Bally, « Physique », *Théâtre n° 7*
- 10 : Elizabeth Bondi BARNODD COHEN, par Lisa Nelson, Nancy STRA pour Centre d'Enseignement.

- 8 : « Concrète », dans Steve Julien Nelson, *Notes de Danse*, n° 32/33.
- 9 : Steve Paxton, *Notes de Danse*, n° 17.

17

"J'ai entrepris une réforme du MOUVEMENT et de la TECHNIQUE de la danse, qu'on a appelée NEO-CLASSIQUE.

De quelle façon ?

"Tandis que le danseur peut bondir ou s'accroupir, alors que verticalement il dispose de trois plans, la danseuse n'en possède qu'un : celui des pointes. Elle ne peut se déplacer que sur un plan horizontal, la conquête de l'espace avec toutes ses dimensions lui étant interdite. En trouvant une POSITION belle en soi et spiritualisée, l'École avait tué le mouvement.

"Comment faire pour délier la danseuse, la faire descendre de ces sortes d'échasses qu'ont fini par devenir les pointes, sans pourtant le frustrer de l'un de ses instruments majeurs ? En l'autorisant à "plier".

Mais le plié, exécuté dans n'importe laquelle des cinq positions académiques est laid, inesthétique. De cette observation est née ma première réforme : l'introduction d'une "sixième" et d'une "septième" positions, qui permettent à la danseuse de "plier" sans ouvrir les genoux. Aussitôt les pointes retrouvent leur vie et, d'autre part, la danseuse peut suivre son partenaire dans les trois plans verticaux et rivaliser avec lui.

"En outre, je tache de déplacer tout l'axe de la danse académique. La pratique des pointes impose à la danseuse une posture rigoureusement, mathématiquement verticale. De ce fait, les arabesques, les dégagés en avant ou à la seconde, les attitudes, etc... dans la danse académique, depuis cent ans, sont devenus des poses entièrement, foncièrement statiques. Le mouvement de la danseuse ABOUTISSAIT à une pose comme l'arabesque ; c'était un achèvement d'un point final, une détente privée de toute énergie sous pression. En déplaçant l'axe vertical, en le faisant pancher librement, je délie la pose, j'obtiens une sorte de mouvement dans l'immobile". De plus, cette pose se relie à celle qui l'a précédée et annonce la pose suivante : elle est le maillon d'une chaîne."

Serge Lifar (Le livre de la danse)

La Danse au XX^e siècle

L'ART IMPERMANENT

Merce Cunningham

Le centre d'intérêt des pratiques de la peinture, de la musique et de la danse s'est déplacé durant ces quelques dernières années. Il n'y a pas encore d'étiquettes mais les idées sont là. Il s'agit avant tout de considérer chaque chose comme étant ce qu'elle est dans son temps et son espace, et non dans ses relations, réelles ou symboliques, à d'autres choses. Une chose est simplement cette chose. Il est bon d'accorder à chaque chose cette reconnaissance et cet amour. Bien sûr, le monde étant ce qu'il est – ou étant ce que nous commençons à comprendre qu'il est maintenant –, nous savons que chaque chose est aussi toutes les autres choses, soit réellement, soit potentiellement. Il est donc inutile, me semble-t-il, de nous efforcer d'établir les relations, les continuités, les ordonnances et les structures – tout cela est d'ores et déjà nous-mêmes, nos matériaux et notre environnement. Si un danseur danse – ce qui est différent d'avoir des théories sur la danse, ou de désirer danser, ou d'essayer de danser, ou d'avoir dans son propre corps le souvenir de la danse de quelqu'un d'autre –, mais si le danseur danse, tout est là. Le sens est là, si c'est ce que vous voulez. C'est comme l'appartement où j'habite : je regarde autour de moi le matin et je me demande : « Qu'est-ce que tout cela signifie ? » Cela signifie : ceci est l'endroit où j'habite. Quand je danse, cela signifie : ceci est ce que je fais. Une chose est simplement cette chose. En peinture, maintenant, nous commençons à voir la peinture, et non le peintre ou ce qui est peint. Nous commençons à voir comment est un espace peint. En musique, nous commençons à entendre avec des oreilles libres d'une humeur égale.

En danse, il s'agit du simple fait qu'un saut est un saut, et du fait supplémentaire que constitue la forme que prend ce saut. L'attention que l'on porte au saut élimine la nécessité de sentir que le sens de la danse réside dans tout ce qui n'est pas la danse ; de plus, cela élimine le souci de causalité quant à quel mouvement doit suivre quel autre, nous libère du besoin de continuité, et établit clairement que chaque fait de la vie peut être sa propre histoire : passée, présente et future, et peut être observé en tant que tel, ce qui aide à briser les chaînes qui trop souvent entravent les pieds des danseurs.

Il ne me semble pas nécessaire de développer plus longuement l'idée que la danse fait par-

tie de la vie au même titre que n'importe quoi d'autre. La danse, dans une forme ou une autre, a lieu de façon suffisamment constante pour que cela soit évident. Le jeu des corps dans l'espace, et le temps. Lorsque je travaille une pièce à pile ou face, c'est-à-dire par hasard, je trouve mes ressources dans ce jeu, qui n'est pas le produit de ma volonté, mais une énergie et une loi auxquelles je me sou mets moi aussi. Des gens pensent qu'il est plus inhumain et mécanique de créer une danse à pile ou face que de chercher des idées en se rongant les ongles, en se tapant la tête contre un mur ou en feuilletant des vieilles notes. Mon sentiment, lorsque je compose de cette manière, est



Carolyn Brown et Merce Cunningham... en plein travail dans le studio de Cunningham à New York en 1970

que je suis en contact avec des ressources naturelles bien plus larges que ne pourrait jamais l'être ma propre inventivité, bien plus universellement humaine que les habitudes particulières de ma propre pratique, et s'élevant organiquement au-dessus des schémas communs.

S'il semble assez évident que la danse est une part de la vie, dire quelques mots sur ce qu'est la danse ne l'est pas du tout. « Ce n'est pas ceci, ce n'est pas cela. » La danse n'est pas faite de relations sociales. Bien qu'elle puisse les influencer. La danse n'est pas l'émotion, la passion pour une

telle, la colère contre un tel. Dans son essence, dans la nudité de son énergie, elle est une source dont la passion ou la colère peuvent surgir dans une forme particulière, elle est la source à partir de laquelle peut être dérivée l'énergie qui s'exorime en différents comportements émotionnels. C'est l'exposition de cette fichue énergie, c'est-à-dire d'une énergie que certains danseurs portent à une intensité assez haute pour fondre l'acier, qui produit la grande ivresse. Ce n'est pas un sentiment à propos de quelque chose, c'est un coup de fouet de l'esprit et du corps dans une action qui est si intense que pour un court instant l'esprit et le corps ne font qu'un. Le danseur sait à quel point il doit être solidement conscient de ce centrage quand il danse. Et c'est cette fusion, cette chaleur à blanc qui ne donnent un air d'objectivité et de sérénité qu'à un bon danseur.

Notre extase, en danse, vient du don possible de la liberté, ce moment enivrant qui nous est donné par l'exposition de l'énergie pure. Et il ne s'agit pas de permissivité, mais bien de liberté, c'est-à-dire d'une conscience totale du monde, et, en même temps, d'un état de détachement vis-à-vis du monde.

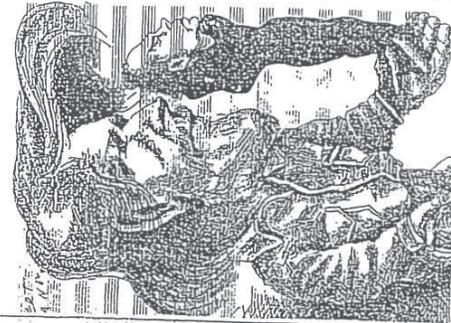
À propos de la danse contemporaine – je parle ici de la danse de concert –, je pense que c'est la relation avec l'immédiateté de l'action, l'instant unique, qui donne le sentiment de liberté humaine. Un corps lancé dans l'espace n'est pas une idée de la liberté de l'homme : c'est un corps lancé dans l'espace. Et cette action est toutes les actions, elle est la liberté de l'homme, et dans le même instant sa non-liberté. Vous voyez comme il est facile d'être profond quand on parle de danse. La danse semble être un double naturel du paradoxe métaphysique.

En référence à l'idée courante selon laquelle la danse doit exprimer quelque chose en relation avec les images profondes de notre conscience et de notre inconscient, mon impression est qu'il est inutile de les provoquer. Si ces images primordiales, païennes ou de quelque façon archétypales sont inscrites profondément en nous, elles vont apparaître, sans égard pour nos goûts ou nos dégoûts, dès que la voie sera ouverte. Il s'agit simplement de donner la possibilité aux choses d'avoir lieu. On peut voir ainsi la discipline du danseur, son rituel quotidien : rendre possibles la circulation de l'esprit dans les membres et l'extension de ses manifestations à travers l'espace, avec toute sa liberté et sa nécessité. [...]

Article extrait de *7 Arts*, 1955.

EN MEME

John Cage à l'écoute du monde et du temps. Sa suggestion d'une danse parfaitement indépendante, de la musique provoque la rupture avec le cadre classique. Il veut la beauté vivante...



L'activité créatrice de John Cage ne peut, en aucun cas, être limitée au domaine strictement musical, sa démarche, essentiellement expérimentale, étant indissociable d'un moment particulier de l'histoire de l'art contemporain : l'immédiat après-guerre, d'une localisation géographique spécifique : les Etats-Unis d'Amérique et d'un courant de recherches interdisciplinaires. La mutation que subit l'art au cours des années 60 touche à tous les secteurs tant il est vrai que nous assistons alors à une véritable cristallisation des forces créatrices, quelles que soient les disciplines envisagées, pour retrouver sous leur particularisme, un fondement structurel commun.

John Cage apparaît comme l'élément pivot de ce courant, la diversité de ses préoccupations ainsi que sa manière d'appréhender incessamment le monde dans la pluralité de ses manifestations, élargissant considérablement sa fonction de musicien et situant son travail au carrefour d'expériences multiples par l'appropriation de tout élément susceptible d'introduire une novation. Pour John Cage, en effet, être musicien, c'est avant tout être à l'écoute du monde, en accueillir toutes les possibilités créatrices ; et la musique ne représente qu'une possibilité parmi d'autres, pour un créateur, de manière son potentiel créatif. Ses incursions constantes dans les domaines plastique, littéraire et

chorégraphique ne sont pas de simple curiosité, mais une manière de contribuer à l'émancipation de l'art contemporain, des catégories esthétiques et jugements de valeur hérités du 19^e siècle et qui occultent son fondement en fondant technique et style, structure et logique, espace et symétrie, temps et métrique.

Si donc l'étendue du champ d'investigation de John Cage est certaine, sa collaboration avec le chorégraphe Merce Cunningham est particulièrement exemplaire. Ses débuts de musicien sont étroitement liés à la danse, ayant dû répondre à des commandes de musique pour des ballets ou accompagner des cours de danse pour gagner sa vie ; mais surtout, il va profiter des circonstances et des propositions chorégraphiques pour y puiser une stimulation à son propre travail musical, y déceler l'occasion de l'enrichir par l'apport d'autres problématiques, voire d'inventer de nouveaux instruments, tels, par exemple le water-gong et le piano préparé.

(Water-gong : pour accompagner un ballet nautique et faire en sorte que les percussions soient entendues par les nageurs, J. Cage eut l'idée de plonger les gongs dans l'eau (1934). Piano préparé : J. Cage utilise le piano comme percussion en posant différents objets sur les cordes ou en les y insérant, afin de rendre l'aspect onyxisque du ballet *Bacchanale* de Sylvia Fort (1938).

ECHANGES ENRICHISSEMENTS

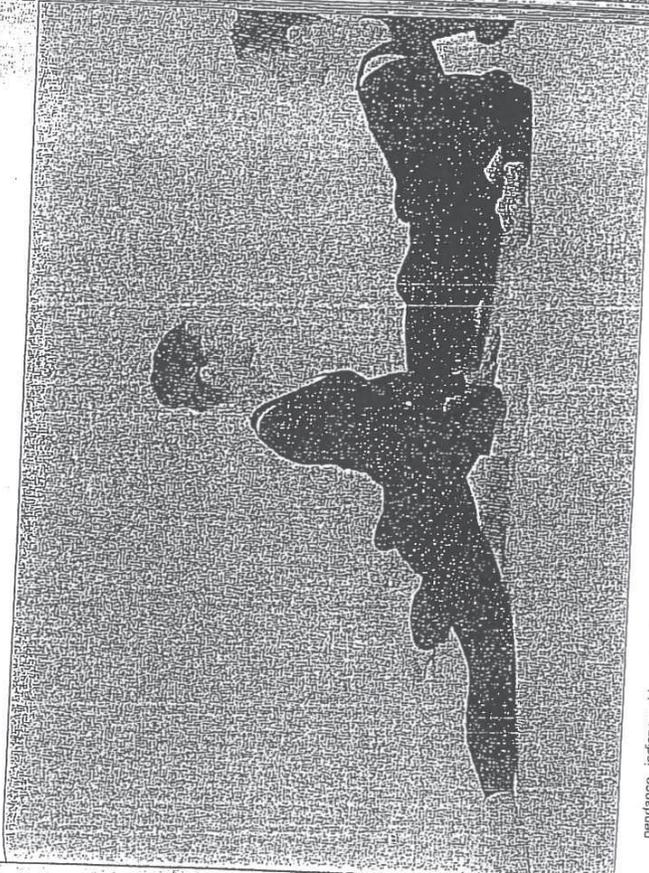
Les expériences menées en commun par John Cage et Merce Cunningham contribuèrent par les échanges constants et enrichissements réciproques à modifier fondamentalement et simultanément la conception traditionnelle de la musique et de la danse ainsi que leurs rapports mutuels. Et, si la danse a été pour John Cage prétexte à certaines innovations, de

même Merce Cunningham a trouvé dans la musique contemporaine un catalyseur évident pour son propre travail chorégraphique. Pour rompre avec l'esthétique du ballet classique et remettre en question la structure même de la danse, Merce Cunningham prend rapidement conscience de la nécessité d'abandonner l'idée conventionnellement admise d'une ob-

Cage - Cunningham par Gherman (1982). Merce Cunningham et Viola Farber dans *Antic Meet*.

Photo : E. Meneilly. 60

TEMPS



Alors que dans le ballet classique la relation de la danse à la musique s'établit, unilatéralement, la musique constituant le support rythmique de la danse, ponctuant le geste, intensifiant son expressivité, Merce Cunningham et John Cage fondent leur travail commun sur l'autonomie absolue de ces deux arts : « L'indépendance qui existe entre la musique et la danse provient de la conviction (que je partage) de Merce Cunningham, que le support de la danse ne doit pas se trouver dans la musique mais dans le danseur lui-même : ses deux jambes, à l'occasion, une musique, nous n'avons pas à définir ses deux jambes, dans cette danse, nous n'avons pas à définir quelque chose. Nous sommes nous employons des mots. Nous essayons plutôt de faire quelque chose » (John Cage). Texte rédigé en 1956, à l'occasion d'un spectacle avec la Compagnie M. Cunningham à Saint-Louis. Sans doute,

reconnait M. Cunningham, s'agit-il de deux « arts du temps », mais c'est pratiquement leur seul lien ». (Merce Cunningham). Le danseur et la danse entretiens avec Jacqueline Lesschaeve, Paris, Balland, 1980, p. 173). Or, ce qui pourrait n'apparaître ici qu'une restriction anodine, constitue en fait le fondement même de sa réforme conceptuelle : en déchant la danse de son support musical, Merce Cunningham l'affranchit de sa subordination au rythme musical et, simultanément, lui confère une autonomie spatio-temporelle. De plus, par cette affirmation, il ébranle les valeurs normatives qui régissent le ballet, renverse les bases mêmes des procédés chorégraphiques ; habituels et ne conserve plus, comme outils de travail, que certaines données fondamentales, constitutives de la danse mais pourtant occultées par des partis-pris et jugements de valeur : l'espace et le temps, le rythme, le mouvement.

L'ESPACE ECLATE

Dans le ballet classique, la finalité chorégraphique revient à privilégier le danseur soliste par rapport aux autres dans un espace totalement convergent et dans une temporalité ponctuelle par le rythme musical. Merce Cunningham fait au contraire exploser l'espace ou plutôt l'investit entièrement en considérant que chaque point de l'espace est en soi privilégié, tout lieu, danseur lui-même doit offrir tout son corps au regard, le situer dans un espace à trois dimensions afin que la chorégraphie puisse être vue « en rond », contrairement à la vision bidimensionnelle classique. Qu'il n'y ait aucun point prioritaire implique l'éclatement du point central d'intérêt, un décentrement de l'espace pour reprendre l'idée d'Einstein qu'il n'y a pas de point fixe dans l'espace ; l'action est partout et la perception du specta-

teur signifie bien suivre son déroulement rythmique, mais cela pré-suppose surtout que l'ensemble des danseurs respectent en même temps cette rythmique. L'espace et le temps doivent être utilisés en fonction de cette nécessité et c'est pourquoi la structure spatio-temporelle de la danse classique ne peut être que symétrique et régulière. Dans l'espace scénique circonscrit en raison de l'exigence première de convergence, symétrique par rapport à celui de la salle, point de mire par la perception, évolue le soliste par rapport au reste de la troupe dont la fonction essentielle est de le valoriser, celle-ci devant la plupart du temps se déplacer à l'unisson. La musique agit, comme toile de fond, point de repère pour leur propre découpage dans l'espace et dans le temps, et plus son potentiel rythmique, c'est-à-dire sa métrique, est évidente, plus claire est l'adéquation de la danse à la musique.

seur signifie bien suivre son déroulement rythmique, mais cela pré-suppose surtout que l'ensemble des danseurs respectent en même temps cette rythmique. L'espace et le temps doivent être utilisés en fonction de cette nécessité et c'est pourquoi la structure spatio-temporelle de la danse classique ne peut être que symétrique et régulière. Dans l'espace scénique circonscrit en raison de l'exigence première de convergence, symétrique par rapport à celui de la salle, point de mire par la perception, évolue le soliste par rapport au reste de la troupe dont la fonction essentielle est de le valoriser, celle-ci devant la plupart du temps se déplacer à l'unisson. La musique agit, comme toile de fond, point de repère pour leur propre découpage dans l'espace et dans le temps, et plus son potentiel rythmique, c'est-à-dire sa métrique, est évidente, plus claire est l'adéquation de la danse à la musique.



CHACUN AU CŒUR

Au contraire, la déstabilisation de l'espace et la dispersion des danseurs dans cet espace ainsi totalement approprié, rend caduque la conception classique de la métrique comme règle de mesure indispensable à l'équilibre requis par la chorégraphie ; danser semble, sur le même rythme n'est plus la finalité essentielle mais simplement une possibilité parmi d'autres. Chaque danseur devient soliste et assume entièrement son espace, conduit sa propre chorégraphie ; la construction d'un ballet ne consiste plus, à partir d'une histoire ou d'une idée qu'il s'agit d'illustrer, en un découpage de l'espace scénique qui respecterait la symétrie des blocs soli/tutti et dans l'organisation d'une véritable logique de mouvements choisis pour leur potentiel expressif, mais au contraire, surtout, dans la cristallisation sur chaque danseur. Pour ce-temps. Les mouvements doi-

vent alors être « exécutés clairement, sans y faire entrer aucun élément expressif. Ce doit être vraiment de se faire chez tel ou tel danseur, et pas quelque chose qu'il ou elle ajoute et qui rend la vision plus difficile » (Entretiens)

Aeon :
de gauche à droite : Steve Paxton, Carolyn Brown, Judith Dunn, Sharon Amclair (au sol), Marilyn Wood, Viola Farber ;
et Merce Cunningham et Marilyn Wood.

Photos : R. Rauschenberg, R. Rutledge.

Que la danse soit considérée comme, la disposition technique d'un espace-temps, la mise en place combinatoire de mouvements à partir de données précises, ce qui a pour effet de briser la continuité instaurée, dans le ballet classique, par la narration de l'argument et de la musique, ne rend pas pour autant les chorégraphes de Merce Cunningham anarchiques : s'il est vrai que les dualités ordre/désordre, équilibre/rupture, harmonie/anarchie... régissent habituellement l'univers de la danse, c'est parce que celle-ci se situe d'emblée dans une position de dépendance vis à vis des autres arts et accepte d'être inscrite dans une conception linéaire, évolutive de

Susana Hayman-Chaffoy et Brynner Muhl dans *Signals* (1970).
Merce Cunningham, Carolyn Brown, Judith Dunn, Viola Farber et Marilyn Wood dans *Crises* (1960).

Photos : J. Mitchell, J. Wulp.



l'espace et du temps qui privilégie nécessairement un aspect de la dualité.

Invêtement, pour Merce Cunningham, aucune affirmation de principe ne doit prévaloir sur l'autre et, exclu, « il faut savoir laisser aller » (id). Il faut savoir admettre que l'énergie manifestée puisse ne pas être exclusivement orientée vers une construction mais conduite éventuellement à une déconstruction de l'espace-temps, à une rupture, un silence, à l'image de la vie. Dans le travail de Merce Cunningham, tout comme dans celui de John Cage, prédomine l'idée que la création artistique ne peut être coupée de la vie, allant à l'encontre de la conception traditionnelle de l'art/divertissement, univers étranger régi par d'autres lois, ne répondant pas aux mêmes conventions. Pour eux, de même que le monde dans lequel nous vivons ne cesse de se transformer, changer de visage, de même celui de la création contemporaine n'est plus « l'univers métrique mais des univers dans lesquels la mesure change, les choses fluctuent » (id). La mobilité constatée dans la vie et qui nous empêche de porter sur elle un regard totalisateur et centralisateur, nous oblige bien plutôt à une appréhension éclairée, une pluralité de regards discontinus, doit être nécessairement préservée dans l'activité créatrice.

Aussi, l'aspect extrêmement épuré que présente chaque chorégraphie de Merce Cunningham, dû en grande partie à son souci constant de remonter aux données premières de la danse, rend sa prise en charge particulièrement difficile et fait qu'elle s'élabore toujours en fonction de problématiques en danseur particuliers, les expériences réalisées avec des danses n'appartenant pas à la Compagnie et formés à ce type de recherche, s'étant avérées décevantes.

Les rapprochements sont constants avec le travail musical de John Cage, notamment par l'attention qu'il accorde à la matière dont le son se manifeste, se enserré dans une réthorique ; pour se faire entendre, le son n'a pas besoin d'être inscrit dans une narration et il en est de même pour le geste ; le geste pas plus que le son n'expriment autre chose qu'eux-mêmes c'est-à-dire l'es-

pace et le temps. Cet aspect est accusé par le problème de l'écriture, et les recherches d'un nouveau mode de communication de John Cage on été, à cet égard, déterminantes. La danse étant un art de transmission orale par excellence, d'une « écriture », il ne dispose pas d'exceptions près pour fixer ou décrire les mouvements, signifier une chorégraphie. L'absence de référence à l'écrit, de points de repère pour la conduite d'une danse est particulièrement ressentie dans ce type de travail uniquement axé sur le corps, le mouvement, sans le support logistique d'une narration et rend difficile la conservation de chorégraphies anciennes. Ainsi, Merce Cunningham avoue, à propos de certaines de ses créations, son incapacité à les recréer et à les faire exploiter par d'autres troupes. Mais si le manque de support à pu être un handicap pour la chorégra-

phie classique, cautionnant par ailleurs le secours constant de la musique, pour Merce Cunningham, au contraire, il affirme l'indépendance de la danse et sa reconnaissance en tant qu'art à part entière. Et, au lieu de rechercher une manière de fixer les éléments chorégraphiques, Merce Cunningham s'intéressera bien davantage, avec John Cage, aux procédés de hasard, notamment à travers les imperfections du papier (par exemple dans *Suite For Five* (1953) et le tirage au sort, établissant de véritables scénarios d'actions qui peuvent, de ce fait, être autres que chorégraphiques.

Sans doute la connaissance de la philosophie Zen qu'acquiert à la même époque Merce Cunningham et John Cage grâce à l'enseignement du Docteur Suzuki n'est pas étrangère à une telle conception de l'espace et du temps, de l'idée de mouvement et d'énergie. Et nous

retrouvons chez l'un et l'autre le souci identique d'affranchir l'art occidental de ses contraintes diastyles et d'époques, la référence constante à la pensée orientale, loin de n'être qu'accessoire ou folklorique, servant surtout à ébranler des certitudes acquises, dénoncer la prétention de l'Occident à se constituer en modèle unique. Mais c'est aussi précisément ce refus de la synthèse, de la primauté de l'idée, de l'idéologie sur la matière qui caractérise toute cette tendance de l'art aux Etats-Unis dès les années 40, qui sera le plus difficilement perçu et accepté en Europe. Alors que toute la démarche est bâtie sur le travail expérimental à partir de la matière, qu'elle soit sonore, plastique ou gestuelle, elle sera paradoxalement ressentie comme intellectuelle du fait de la dominance de la discontinuité et surtout du souci, constant, de témoigner de l'hétérogénéité des situations. ■

