

MÉSOSTICHE POUR MERCE CUNNINGHAM

dans la zone teMpérée de l'an cien monde porte le pain la crème
 les levures du tEmps SAC AIRLINE peinture couleur de marc
 et de cerceaux titRe de soie on dirait des coupures
 les journaux brûlent! Cages parcs palissades (les gouvernements
 non!) en chaussÉttes il tâte la surface élastique des bois flache
 où l'on voit les broyeuses d'eau de sel les Côteaux fermentent mer
 cerie des mois dévastés près mouchoirs mUrs où se développent
 les masses muqueuses en taches belles comme uN Hôtel Scribber sous les feuilles
 broyeuse de sel de sable d'os l'orse du temps peigNe en touffes les roses que l'on
 tasse entasse dans un parc avec des pompIers à qui l'on donne
 du vin des pommes coupe la roNde des averses avive ces
 milliers de jupes ces chapeaux ces Grappes lames crues
 bol hérissé morille arrache l'afficHe de la mairie
 du cinquième nuques brunes doigts jaillissent de lA gélatine
 claire à l'orée car la seule Manière de le
 faire est de le faire comme de plus en plus frais le
 vent qui s'offre

Pierre Lartigue

POUR MOI

Il me semble assez évident que danser est un exercice spirituel qui prend forme physique et ce que l'on voit est *ce* que *c'est*. Je ne crois pas qu'il soit possible d'être trop simple. Ce que fait le danseur est la plus réaliste de toutes les choses possibles et prétendre qu'un homme qui se tient sur une colline peut être en train de faire toutes sortes de choses sauf celle-là, c'est créer un divorce, simplement, un divorce avec la vie, avec le soleil qui monte ou descend, avec les nuages en face du soleil, avec la pluie qui vient des nuages et vous expédie dans le drugstore prendre une tasse de café, avec tout ce qui arrive, *tout*.

Danser est une action visible de la vie.

(Texte lu à la télévision américaine en ouverture d'une émission consacrée à M. C. : espace, temps et danse.)

Traduction de Pierre Lartigue)

LA DANSE...

Notes

Pour moi la danse est du mouvement dans le temps et l'espace, toute sorte d'espace possible : théâtre, église, air libre, gymnase, musée ou studio de télévision.

Je ne suis pas tellement concerné par l'enseignement si ce n'est que je le considère comme un complément d'aide que l'on peut apporter à quelqu'un dans sa danse. Je pense qu'un mauvais professeur est quelqu'un qui donne des habitudes, le bon professeur évite cela, et le meilleur est probablement celui qui ne se préoccupe pas du tout d'enseigner. Mais puisque j'ai voulu avoir des danseurs qui bougent d'une autre manière, il est devenu nécessaire de leur montrer comment faire.

Dans mon enseignement, je préfère le geste à la parole. Les mots peuvent dispenser et modifier, quelquefois ils éclairent. A une étudiante qui demandait comment traiter un exercice particulier, j'ai répondu, paraît-il : « La seule manière de le faire est de le faire. »

*

Dans mon travail technique, je veille à rendre les danseurs forts, flexibles, élastiques. Et quand la part de l'élasticité apparaît, je souhaite toujours que l'intellect y pénètre.

Je travaille seul. Puis, tôt ou tard, je demande aux danseurs de venir répéter, et je leur soumetts les mouvements individuellement ou dans un travail en groupe. Puisque mon dessein est de trouver la voie par laquelle chaque danseur pourra réaliser ce mouvement particulier dans sa danse particulière, je ne suis pas vraiment découragé si cela ne réussit pas, du moins pas tout le temps.

Dans un sens, cela devient un jeu pour moi d'essayer de donner à un danseur particulier quelque chose qui dépasse ce que je pensais qu'il savait ou croyait penser à son sujet, et d'essayer de trouver quelque chose pour chaque temps. Ce n'est pas une question de réussite : il s'agit de prêter attention à quelque chose au-delà de quoi on sait rendre la chose possible; trouver comment faire, ce n'est pas imposer mon idée de comme ce doit être fait. Je n'arrive pas toujours à cela, mais je ne pense pas que ce soit important.

*

Dans mon travail, les danseurs ne prétendent pas être autres qu'eux-mêmes. D'une certaine manière, ils réalisent leur identité dans l'acte de la danse, dans la conduite formelle qui les change d'instant en instant. Plutôt que d'être quelqu'un, ils font quelque chose.

Vous pouvez vous demander comment les danseurs gardent le rythme, ou, comme aurait dit mon père, comment ils gardent le pas. Bon. Souvent nous n'avons pas entre nous de rythme commun. J'ai observé qu'en tant qu'être humain nous n'avons pas besoin de mesure musicale pour traverser la rue. Nous sommes libres de marcher sur des rythmes variés.

Bien sûr tous ces travaux dépendent des danseurs, de leur constance d'intérêt, de leur consentement à se trouver impliqués. Pour cela, j'ai eu de la chance. Je suis reconnaissant à tous.

*

Au commencement, pour faire une danse, quand je la travaille, je commence seul, essayant des mouvements pour dégager le sens que cette danse particulière pourrait contenir. Jeu de pieds plus jeu de mots.

La plus claire expression à propos de la signification dans le mouvement pour moi c'est cela : bien que nous marchions tous, utilisant le même mécanisme, le même modèle, comme pour parler, nous marchons tous différemment. Nous devenons nous-mêmes à travers notre façon de marcher aussi bien qu'à travers notre façon de parler. Nous n'avons pas besoin de donner un sens à la marche pour convaincre quelqu'un, nous le faisons.

*

La structure de mes danses : chacune est différente. Certaines sont extrêmement rigides, d'autres ont des organisations plus déliées. La structure de chacune, cependant, se trouve dans le temps. J'utilise un chronomètre pour ne pas perdre de vue la longueur des danses et des sections. La télévision et la radio ne jurent que par le chronomètre : je ne fais pas cela, mais j'ai toujours un chronomètre avec moi dans le studio de répétition pour vérifier comme nous répétons les danses.

Mon travail fait sa place à une ambiguïté au niveau de la signification. Je pense que je préfère cela. La danse n'est jamais aussi peu intéressante que lorsque tout est prévu au centimètre. Étant donné la séparation de la danse et de la musique dans mon travail, et plus encore si c'est possible de la danse et de l'élément visuel (qui peut être aussi séparé du son et du mouvement), il s'ajoute une ambiguïté encore plus grande. Une des choses provoquées par cette ouverture est que le spectateur s'y glisse ou s'en échappe et se fait sa propre opinion.

*

J'ai assisté une fois au banquet annuel de la Société mycologique de New York. L'un des membres présents me demanda pourquoi je ne participais pas à ces excursions pédestres que la Société organise en été et en automne. Je répondis que je préférais rester à la maison, me reposer. Elle dit : « Comme vous faites beaucoup d'exercice, je pensais que vous auriez plaisir à marcher pendant les week-ends. » Je lui demandais ce qu'elle faisait; elle me répondit : « Je suis secrétaire; assise toute la semaine. » Je dis : « Et pourquoi ne faites-vous pas cela les week-ends? » Les danseurs n'ont pas plaisir à faire de l'exercice. Ils ont plaisir à danser.

Je pense que c'est ce plaisir, ce plaisir profond, qui fait que les danseurs continuent. C'est une chance de jouer à quelque chose qui peut vous intéresser et, si difficile que ce soit, cela peut vous renouveler chaque jour.

*M. C.
(traduit par P. L.)*

SUMMERSPACE STORY

Pendant l'été 1958, ma compagnie et moi-même nous résidions à l'école de danse du Connecticut. Ce fut une période de six semaines occupée par un enseignement le matin et par la chorégraphie de deux œuvres le reste du jour. Ces spectacles, *Antic meet* et *Summerspace*, devaient être présentés au Festival de danse américaine donné pour la dernière semaine de la session.

Travaillant à *Summerspace* (la partie *été* du titre vint après que la danse fut achevée, mais la notion d'*espace* fut toujours présente), j'inventai des pas par tâtonnement et je prenais des notes à propos de ces pas comme je fais souvent, mais le plus important fut l'intérêt porté à ces pas qui faisaient traverser l'espace au lieu d'évoluer à l'intérieur. Comme le passage d'oiseaux qui par moment s'arrêtent sur le sol, puis continuent, ou comme des automobiles qui vrombissent implacablement le long des autoroutes et sur et sous les échangeurs... Cela a conduit à l'idée d'utiliser ces sortes de mouvements continus qui introduisent le danseur dans l'aire de jeu et peuvent l'en faire sortir.

Cet espace de jeu fut peut-être mis en valeur par la surface de répétition que nous utilisions cet été-là. C'était une grande salle de bal, comme nous disions, une sorte d'énorme living room dans un des dortoirs de l'école, avec des fenêtres du sol au plafond, et des lustres : un espace d'environ cent pieds de long, cinquante de large. Tous les sofas, canapés, tables et lampes, avaient été déplacés pour ouvrir l'espace aux répétitions et pour mettre ce matériel à l'abri d'une dégradation possible, par les danseurs, au cours de l'été.

Pour nos répétitions nous avons fixé une limite à l'espace en définissant des coins avec le peu de chaises, toutes simples mais indestructibles, qu'on nous avait laissé. Cela faisait un espace comparable aux dimensions de la scène de l'*Auditorium Frank Loomis* où nous devions nous produire. Dans la chorégraphie, j'avais défini les espaces des sorties et des entrées, c'est-à-dire des ailes séparées de chaque côté de l'aire de répétition à l'intérieur ou à l'extérieur desquelles les danseurs entreraient en scène ou sortiraient. Ces espaces étaient au nombre de six, trois de chaque côté, et ils étaient numérotés : côté gauche, 1, 3, 5 ; côté droit, 2, 4, 6.

Je ne m'embêtais pas à marquer les aires des ailes sur le plancher de la salle de bal car c'était assez grand pour y accueillir n'importe quoi, et beaucoup plus plaisant par l'absence de ligne frontière.

La gamme des mouvements pour la pièce était simple. De chaque nombre dans l'espace à chaque autre nombre allait une ligne (1 à 1, 1 à 2, jusqu'à 6 à 6). 1 à 2 présume l'inverse 2 à 1, de sorte qu'il y en avait 21 en tout. Il y avait une suite de mouvements qui se rapportait à chacune de ces 21 lignes, allant du simple

au complexe. 1 à 5 était un mouvement tournant. 3 à 3 consistait en sauts, courses, marches, glissements répétés. 2 à 4 était une phrase complexe, tourbillonnante. La danse vint à comprendre une grande quantité de tournoiements qui troublaient, bouleversaient les danseurs. — Je ne peux tourner. — Comment tourner? — La seule façon de le faire est de le faire.

A cette gamme de mouvements dans les directions d'espace données, j'appliquai une procédure aléatoire, distribuée dans cet ordre :

1. Direction. D'où à où? Cela donnait le mouvement dans sa forme de base.
2. Comment le mouvement serait-il réalisé : rapidement, à vitesse moyenne ou lentement?
3. Où le mouvement aurait-il lieu : en l'air, à travers la surface ou sur le sol?
4. Longueur du temps. En secondes; donnant 5 secondes comme un minimum.
5. Configuration de l'espace. Selon quelles voies l'espace allait-il être couvert (lignes droites, diagonales, circulaires, etc.)?
6. Nombre de danseurs engagés dans une action particulière.
7. Accomplissent-ils cette action ensemble ou séparés?
8. Achèvent-ils cette action sur la scène ou en dehors?

Cela entraîna des monceaux de paperasserie mais une bonne part de tout cela était prêt avant que les cours d'été commencent. Dans la mesure du possible, je travaillais avec un seul danseur et tout le temps qu'il accomplissait ses actions, à l'exception du moment où son mouvement venait directement en contact avec celui d'un autre danseur. Sans doute est-ce cela qui donne à travers ce spectacle une sensation d'êtres isolés dans leur énergie, et de continuelle apparition, disparition.

Quand nous avons commencé à mettre sur pied la danse dans la salle de bal, c'était à la fois difficile et vivifiant. Difficile avec les exigences abruptes de changement d'allure (vitesse), la coordination physique et l'étude de la continuité, mais vivifiant également parce que nous disposions d'un vaste espace libre pour y exécuter de longs mouvements.

Mais même si l'on dispose d'une grande surface, il est étonnant de voir combien fréquemment six personnes se rencontrent. C'est la réponse à la question de *Sir Malcolm Campbell*. Si vous faisiez 150 miles à l'heure et qu'un homme soit un mile plus bas sur la route, est-ce que vous lui rentreriez dedans? Il répondit : oui, s'il remue, non, s'il est immobile. Bon, nous bougeons tous. Vous pouvez juger un corps immobile par comparaison avec votre mouvement; vous ne pouvez pas quand tout est fluide.

Je continuais de travailler cette danse chaque jour après les cours. Nous étions de plus en plus las au fur et à mesure que les semaines passaient. Nous l'avons présentée un dimanche, en matinée, dans les costumes à petites taches devant le rideau pointilliste de Robert Rauschenberg avec la musique de Morton Feldman. Le public fut intrigué.

(Extrait de *Dance Magazine*,
traduit par P. L.)

Le langage de la danse moderne ne tend pas à devenir spécifique d'une forme : il y a, dans la danse comme ailleurs, des individus avec chacun un langage plus ou moins différent. Pour moi, je cherche non *un* langage, mais des phrases séparées, des fragments qu'il soit possible de mettre ensemble, dans un *continu*. Pas de symbole, mais les mouvements.

Il est possible de changer la continuité, même à l'intérieur d'une seule danse : la danse n'est pas un objet, mais un processus — en évolution permanente.

Ainsi *Torse*, qui est mon dernier ballet, dure en entier cinquante-quatre minutes, mais il est possible de danser tout, ou simplement la deuxième, ou simplement la onzième section, indépendamment. Ce n'est pas un objet fini : ce qui m'intéresse, c'est le processus — et c'est pourquoi je cherche un langage pour chaque danse, qui ne s'applique pas forcément aux autres, pas forcément à une autre.

Donc *Torse* : le titre vient des éléments de base que sont dans cette danse cinq positions du torse : en avant, en arrière, droit, de côté, et fléchi en rotation.

J'ai fait cette danse avec, comme matériau formel, la grille du Yi-King. A partir des 64 hexagrammes, j'ai décidé de faire 64 phrases, et *Torse* s'est bâti à partir de cela. Dans la phrase 1, il y a 1 geste; dans la phrase 2, il y a 2 gestes; ... dans la phrase 64, il y a 64 gestes. Et cette forme utilisée pour les gestes est la même qui est utilisée pour l'espace, celui-ci déployé comme un échiquier de 64 cases (8 × 8) vu par-dessus. Ce qui prolonge le rapport au jeu formel du Yi-King dans un jeu d'algorithme ($\frac{4}{12}$; $\frac{10}{24}$; ...) où la séquence gestuelle est mise en rapport avec la séquence spatiale de l'algorithme choisi, et où les déplacements dans l'espace sont finalement liés aux déplacements des nombres sur l'échiquier du Yi-King. Et ceci à partir d'une matrice de 64 phrases qui ne sont pas elles-mêmes toutes « métriquées » : je cherche en effet une méthode où les phrases ne soient pas toujours métriques, où les temps (les mesures) ne soient pas forcément équivalents. Le pas n'est en fait qu'une *base formelle*, et ce sont plus les *changements de pas* qui comptent — comme une phrase où ce qui compterait le plus serait la *punctuation*.

Dans l'expérience de *Torse*, que nous avons travaillé avec la vidéo comme dimension active supplémentaire, la première phrase surgie est la phrase 49. Ce n'est pas un algorithme : tous les danseurs sont ensemble. — Puis, tout de suite après, division en l'algorithme $\frac{11}{63}$: les uns font la phrase 11, les autres la phrase 63. Les hommes font la phrase 11, les femmes la phrase 63. A la fois pour les gestes *et* pour les positions sur l'échiquier. — Et ainsi de suite, les femmes font la phrase 10, les hommes 14, ... en suivant la matrice du Yi-King.

Mais avec la vidéo, il y a une complication parce qu'il y a deux écrans. Sur l'un tous les danseurs sont ensemble avec les phrases de la danse; sur l'autre écran on ne voit que des détails. Et il n'y a jamais de montage au milieu d'une phrase. Un groupe de cinq danseurs peut faire la phrase 17 et un autre groupe peut faire la phrase 63... Mais comme les phrases ne sont pas égales, que le rythme peut être différent, il faut choisir quelle fin de phrase va couper. C'est-à-dire que la phrase qui n'est pas terminée continue sur l'écran-référence alors que l'écran-agrandissement peut être vide. Et la succession des phrases étant simultanée, une phrase peut se prolonger quand une autre commence. — D'autre part, les phrases sont *pour tous les danseurs*; et en général, deux phrases se jouent en même temps, mais ce peut être parfois trois ou quatre... Enfin c'est le *hasard* qui désigne le nombre et le sexe des interprètes des phrases.

Quant aux données supplémentaires de la vidéo, je peux dire que j'ai commencé à m'y intéresser parce que je pense qu'il y aura beaucoup d'applications à la danse. Mais, comme le cameraman n'apprend pas, ne connaît pas le *mouvement*, il faut que le danseur acquière la technique de manipulation de la caméra, afin d'en faire un des éléments de son travail.

Et par exemple, la vidéo est totalement différente de la scène et demande une autre pensée de l'espace par rapport au champ du regard : il faut renverser la perspective (par rapport au spectateur) : la vidéo va en *élargissant le champ*, au contraire de la scène qui va, loi bien connue de la perspective, en le rétrécissant.

Mais il faut faire des essais : j'en fais (comme *Event for television*). Il me semble que la meilleure solution est le double écran. Et bientôt on aura de grands écrans pour la télévision.

Quant à la musique, elle est faite des sons produits par les danseurs : le bruit des pieds, les souffles, les frottements, etc... que le compositeur, *Maryanne Amacher*, a amplifiés électro-acoustiquement. C'est elle qui décide quand sa musique intervient — mais le *son* des pieds continue...

Ce qui est important, c'est que, dans *Torse*, le Yi-King est utilisé comme *matrice numérique*, mais en sont *rejetées ses connotations symboliques*.

Dans la danse, l'idée de symbole ou de représentation de quelque chose de spécial ne m'intéresse pas. Mais, pour comprendre certaines références à l'Orient, le Yi-King par exemple, je peux dire que la philosophie zen m'intéresse beaucoup, d'un point de vue purement formel, parce qu'elle permet tout. Tout est permis : il n'y a pas de logique nécessaire, d'enchaînement linéaire...

Ce qui m'intéresse toujours n'est pas l'idée du fil à suivre, de la ligne, mais le *champ* (possible) : c'est là que s'inscrit l'espace de *Torse* : il y a un *champ* dans lequel il est possible d'aller n'importe où. C'est comme dans la vie : il faut changer tout le temps. A chaque instant on modifie ses gestes; par exemple parce qu'un projecteur ne fonctionne pas, etc... Il faut adapter, s'adapter. Il faut utiliser les accidents du réel. — Pour moi, les mouvements de la danse, ce sont *des faits*.

(Propos recueillis par Bernadette Bonis et Alain Duault)