

J'avais vu CUNNINGHAM en Amérique en 1962 mais le vrai choc je l'éprouvai lors des représentations au T.E.P. en 1964. "Summerspace" n'est pas devenu un classique par hasard. Avec Viola Farber, Carolyn Brown et Steve Paxton la compagnie était éblouissante. J'eus le sentiment de me trouver devant une des découvertes les plus importantes de ma vie, sur le plan de la danse. Je connaissais Graham et Balanchine. Familier de la nouvelle danse américaine : Nikolaï's, Limon, Taylor, Cunningham me toucha comme Balanchine avait su le faire en 1952. Son art déjà se plaçait à un niveau si élevé qu'il ne pouvait que se clarifier. Beaucoup y voyaient une démonstration farfelue, mais la pensée, la structure du mouvement me parurent aussi puissantes que chez Fokine ou Petipa.

Je demandai en 1964 à Jean Robin d'inviter Merce Cunningham au Festival de la Danse. Beaucoup craignaient une sorte de scandale. La première en effet se déroula plutôt mal. Le public mit à profit les moments de silence de "Winterbrauch" pour hurler. Beaucoup quittèrent la salle aux entractes mais la poignée de gens qui resta constitua la première cellule d'amateurs passionnés.

Depuis j'ai saisi toute occasion de faire inviter Merce Cunningham. Il fait alors un grand nombre de tournées en Europe. Par choc en retour, aux U.S.A., l'accueil européen contribua à dégager Merce du circuit des universités. Après une étape à l'Academy of Music à Brooklyn, il est apparu à Broadway, et nous avons vu l'oeuvre grandir sans perdre de son invention. Au contraire.

La plupart des critiques sont aujourd'hui conscients de cette évolution mais ils continuent de mettre Merce Cunningham sur le même pied que tel ou tel alors qu'il occupe une place unique. L'évidence n'est pas tout à fait reconnue. Notez qu'après cinquante ans de chefs-d'oeuvre, Balanchine non plus n'est pas reçu comme il devrait l'être. On préfère les vocabulaires plus affectifs, plus physiques où le spectateur se reconnaît. La maîtrise profonde de l'invention, le refus de la facilité caractérisent l'art de Balanchine et de Cunningham or ces qualités n'éveillent pas immédiatement l'enthousiasme. Verdi, instinctif, séduit plus facilement que Berg. Je ne le considère certes pas comme inférieur mais je suis particulièrement touché par l'élaboration des formes rigoureuses. Avec Cunningham le temps est contrôlé, l'espace occupé, la danse construite comme une architecture de palais. Ses dernières chorégraphies me sont comme ces oeuvres de Beethoven où l'insatisfaction permanente de l'écriture maîtrise le flux de forces profondes. N'est-ce pas ce qui fait aussi la valeur des derniers Titians, des derniers Rembrandts, et de toute l'oeuvre de Velasquez ?

Nous assistons à l'union si rare, foudroyante, de la forme et de l'inspiration.

Pour souligner cette reconnaissance j'ai voulu que Merce Cunningham soit cette année le seul chorégraphe invité par le Festival d'Automne.

Michel GUY

MERCE CUNNINGHAM  
+++++

par DALE HARRIS

J'ai l'impression que Merce Cunningham fera toujours l'objet de controverses. Nul doute qu'à sa toute dernière représentation, il se trouvera quelqu'un pour sortir en colère, déconcerté, ou moqueur. Il y a dans le travail de Cunningham un élément d'originalité qui n'autorise jamais son public -bien qu'il soit maintenant composé pour une grande part de sympathisants- à se détendre, ou à tenir quoi que ce soit pour acquis. Par nature, il est un pionnier, quelqu'un qui dès le début, a éprouvé le besoin de trouver aux vieilles questions des réponses fraîches, de créer plutôt que d'exploiter, ou même de succéder. Sa carrière est un exemple qui illustre cette vérité : à savoir que le rôle du véritable novateur, c'est de découvrir ce dont nous avons besoin, avant même que nous sachions nous-mêmes que le besoin existe.

Ces vingt dernières années, en ce qui concerne les possibilités d'expression du corps, Cunningham en a appris aux Américains plus que personne, excepté Georges Balanchine. Balanchine, pourtant, est aussi un pionnier, mais avec une structure formelle et familière qu'il a joyeusement accepté comme un droit acquis à la naissance. Cunningham quant à lui, a été amené à inventer non seulement son propre vocabulaire de mouvement, mais encore son esthétique. Les moyens qu'il emploie ne sont pas moins rigoureux que ceux de Balanchine, pas moins dépendants des possibilités du corps, durement acquises et résolument entretenues, mais ses fins sont plus spéculatives. Chaque nouvelle pièce de Cunningham constitue une définition nouvelle de la danse. Pour citer John Cage, qui est son collaborateur artistique depuis 30 ans, Cunningham est, par choix et par instinct, impliqué dans "l'expérimentation, la recherche et la découverte".

Quand je vois Cunningham, je suis toujours conscient de son courage et de la dette que nous avons envers lui pour sa détermination à ne pas rester figé.

Il est clair que chez Cunningham cette exigence est naturelle. Néanmoins, tout ce qui est du domaine de l'inconnu reste difficile à exploiter. Il y a en lui, tout simplement, un besoin jamais assouvi de se renouveler sans cesse en tant qu'artiste. Rien d'étonnant à ce que, à sa manière peu truculente, il ait si souvent laissé de la détresse dans son sillage. Dans toute anthologie de l'invective qui se respecte, devrait figurer au moins une des piques de Cunningham. Par exemple celle-ci que j'aime beaucoup :

"La Merce Cunningham Company a dansé au Fine Arts Theatre Jeudi soir, et à moins d'en être empêchée par la contrainte, elle recommencera Vendredi".

Ou bien :

"C'est la survie des plus adaptés qui était en jeu et les danseurs, de toute évidence, sont plus adaptés que ceux qui sont assis et qui regardent".

Pourtant, ce qui rend stupide, autant que comique, une telle critique, c'est qu'implicitement, Cunningham est hors d'atteinte des sarcasmes. Ses buts, même ceux qui ont pu apparaître comme les plus pervers, ne sont jamais aussi futiles que cela. Quoi qu'il en soit, sa demande la plus exigeante a été toujours adressée, non pas aux spectateurs, mais aux danseurs - ses instruments et collaborateurs - et à ses propres capacités d'invention.

Beaucoup de gens ont été désorientés à l'extrême par l'attitude de Cunningham vis à vis de la danse. Il leur donne si peu de ce qui leur est familier pour s'appuyer qu'ils s'en trouvent désorientés plus qu'éclairés.

Alors que Cunningham est maintenant une figure de l'Establishment - ce qui veut dire qu'il est non seulement célèbre mais aussi quantité connue - pourtant, il ne se répète pas. Il semble qu'il soit incapable d'exploiter la personnalité artistique qu'il a créée jusqu'à maintenant au travers du corps de son travail. Ce qu'il fait, c'est qu'il nous permet de nombreux et différents regards sur cette personnalité, regards nouveaux et inattendus. Il a toujours le pouvoir de séparer les gens en deux camps, de les désorienter au point de les faire quitter la salle au cours d'une représentation, et c'est bien la preuve que sa vigueur créative n'est pas diminuée. Personne n'est indifférent à son travail.

Même si, aujourd'hui, la plupart de ceux qui ont la sagesse en matière de danse, le révèrent, il reste une figure énigmatique, imprévisible, insondable et dérangementante.

Lorsque Cunningham et ses danseurs donnèrent au Town Hall de New York au printemps 1974 ce qui était annoncé comme une lecture-démonstration, ils se virent interpellés du balcon. Il y avait une femme, en particulier, qui semblait véritablement rongée de frustration.

"Et la lecture ?", lança-t-elle à la scène, pleine à ce moment-là d'une danse extraordinaire.

C'était typique de Cunningham d'avoir décidé que la partie lecture du programme devait consister en quelques phrases gnomiques, venant en conclusion d'une série de pièces, riches et ardues, dansées sans une pause, en silence. Ce que voulait la perturbatrice, je suppose, c'était quelques explications, peut-être même une déclaration sur ses intentions et sur la signification de son travail, en d'autres termes, une rampe à laquelle s'accrocher. Cunningham, lui s'est toujours désintéressé de tels accessoires. Son esthétique, en tant que danseur-créateur, est construite sur une volonté inébranlable de se consacrer à l'autonomie de la danse. Pour lui, la danse s'auto-suffit et s'explique d'elle-même. On peut difficilement mettre en doute que la lecture la plus chargée de sens qu'il pouvait proposer était contenue dans la partie démonstration du programme de Town Hall. Ce qu'il a à dire, c'est ce qu'ont à dire les corps de ses danseurs et le sien lorsqu'ils bougent dans le temps et dans l'espace maîtrisés.

D'autre part, il est indéniable que Cunningham a souvent une exigence immense envers son public. Pendant quelques temps, il a préféré présenter, non pas des pièces de son répertoire, mais des Events -collages de pièces choisies dans l'ensemble de son oeuvre, et qui duraient, non-stop, environ quatre-vingt-dix minutes. La somme de concentration visuelle généralement requise par un Event est prodigieuse, puisque, sans parler de la longueur du spectacle, il y a souvent deux danses ou plus, théoriquement discrètes, qui sont visibles en même temps. Mais si l'exigence est grande, grande est aussi la récompense. Un Event offre l'expérience du génie de Cunningham dans toute sa force. On ne peut se méprendre sur la force avec laquelle on ressent le choc de sa créativité, de son pouvoir d'illusion. Il est évident que pour certains, le brassage est très fort. Et pourtant, si on les regarde correctement, les Events de Cunningham sont rassurants. Bien que leur motivation d'origine fût la nécessité d'une grande flexibilité face à des conditions de représentation imprévisibles, qui comportaient

en soi des risques d'accident pour ses danseurs, il est clair que le concept d'Event dérive de la certitude bien ancrée chez Cunningham que l'artiste doit continuellement ré-évaluer son travail. Dès qu'elle est intégrée à un Event, une pièce de Cunningham, qu'elle soit présentée en extraits ou dans sa totalité, se charge de caractéristiques nouvelles ; ceci sert à nous rappeler à quel point nous avons tendance à tenir les choses pour acquises.

L'extase, la satisfaction, même en termes de travail accompli, ne font pas partie de la sensibilité de Cunningham. Toutes ses pièces, qu'elles nous soient familières ou non, préservent leur identité novatrice originale. La raison en est la suivante : à chaque fois que Cunningham s'embarque dans une création nouvelle, il se donne pour tâche de concevoir une nouvelle fois l'espace et le temps, qui sont les éléments de base de la danse. En conséquence, chaque pièce révèle des relations physiques et émotionnelles qui nous surprennent. Comme tout grand chorégraphe, il remplace nos idées préconçues sur la manière dont les gens bougent et sentent par une vision dont nous ne supposions pas l'existence auparavant.

D'une certaine manière, il est étrange que Cunningham puisse encore susciter des réactions d'hostilité. Au cours des dix dernières années, les New-Yorkais ont survécu au spectacle de la nudité de front, à l'insulte raciale, et au moins une fois à une oeuvre qui ne leur montrait rien de plus que la vision d'une scène vide. Cunningham, après tout, adhère de façon puritaine aux standards du classicisme : à l'harmonie, la bienséance, la dignité et la concentration. Il est également classique sur le plan technique, quand on considère l'accent qu'il met sur la ligne soutenue, la clarté du mouvement, de la vitesse, de l'élévation. On n'est pas surpris lorsqu'on apprend que, bien qu'ayant commencé sa carrière avec la Compagnie de Martha Graham, où il créa plusieurs rôles importants (le revivaliste dans "Appalachien Spring", Mars dans "Letter to the World", la figure du Christ dans "El Penitente"), il s'en libéra bientôt pour imaginer sa propre technique, rapide, ouverte et jeune, libérée du fardeau des interprétations psychologiques. De 1949 à 1950, trois ans avant qu'il ne crée la Merce Cunningham Company, il enseigne sa propre technique de danse moderne à l'Ecole de l'American Ballet où il prit des cours de classique.

En tant que chorégraphe, Cunningham s'est libéré de la tradition pour devenir un créateur libre, et pourtant, il est important de remarquer qu'il n'est pas pur iconoclaste. C'est un novateur, pas destructeur. Cependant, il a désengagé la danse de ce contexte où on avait l'habitude de la trouver, contexte fait d'histoire, de thème, d'humeur subjective, et de cette relation structurelle explicite qu'implique l'adhésion à la forme de la musique. Tout cela n'intervient absolument pas dans le travail de Cunningham. Il n'y a pas d'atmosphère subjective pour colorer la danse. Il n'y a pas de personnages typés pour accrocher notre intérêt. Pas de princesse ni de fabricant de jouets, pas de Sylphide, de Wili, de Pari. Vous ne trouverez pas d'Hamlet, de Clytemnestre, ou d'Electre pour sympathiser ou en être horrifié. Il n'y a pas de Pionnière Déplaçant la Frontière vers l'Ouest, pas de paysans opprimés. Dans les pièces de Cunningham, le seul sujet c'est la danse, et l'impact émotionnel que chaque spectateur en aura, c'est strictement à chacun d'en décider. La signification prise dans ce sens ne fait pas partie du sujet du chorégraphe. La signification intervient clairement dans sa propre conception des pièces bien qu'il ne donne généralement aucune clé, que ce soit au public ou à ses danseurs, concernant la nature de cette signification. L'utilisation qu'il fait du hasard s'y rapporte, bien que cette signification semble être toujours de nature nominative. Cunningham s'est parfois servi de pièces pour tirer à pile ou face à différentes étapes au cours du travail de création d'une danse, et, ce faisant, il est capable d'atteindre un niveau de compréhension inaccessible à sa volonté rationnelle. A certaines occasions, il a utilisé pendant un spectacle l'indétermination, mais la plupart du temps, il la fait intervenir dans le processus de composition. Dans certaines pièces, (TV Rerun par exemple), les danseurs sont libres de choisir ce qu'ils veulent interpréter, mais en choisissant dans la chorégraphie que Cunningham a créée pour cette pièce particulière.

Ce mélange d'ouverture et de contrôle est un trait fondamental de son travail. Comme chorégraphe, il s'intéresse au possible, mais je suppose, seulement en tant qu'étape vers le définitif. Comme danseur, il sait que les impondérables jouent un rôle important, et souvent, il s'arrange pour permettre la possibilité de leur intervention. Il y a du drame dans ses pièces, mais qui en réfère moins à l'émotion qu'au mouvement. La raison pour laquelle cette insistance sur l'intégrité des valeurs de la danse a provoqué un tel outrage est difficile à dire. Après tout, les Américains ont pratiqué depuis longtemps l'expérience maintenant familière de la danse pour la danse. Personne n'a jamais été désemparé par les pièces de pure danse qui abondent dans l'oeuvre de Petipa. De plus, et concurremment avec les tentatives de Cunningham, plusieurs oeuvres de Balanchine, comme Symphony in C, et Agon ont reçu un accueil de plus en plus large, en dépit de

la liberté qu'elles avaient par rapport à une atmosphère narrative et topographique.

Pour beaucoup de gens, la difficulté d'approche qu'ils ont de l'oeuvre de Cunningham vient de son insistance à désengager la danse de son association honorée par le temps, avec la musique. Dans le travail de Cunningham, la musique n'est pas la base du mouvement mais une activité pleinement indépendante. George Balanchine, qui est un génie d'une autre sorte, a parlé de la musique comme d'un plancher sur lequel marche le danseur. C'est précisément ce fondement que Cunningham a supprimé. Ces rythmes qui servent de support à ses chorégraphies proviennent des danseurs eux-mêmes, et non d'une force extérieure à eux. Les danseurs, animés d'une énergie cinétique née en eux-mêmes, sont libres de toutes entraves, excepté celles qu'impose la réalisation des pas. Aucun élément extérieur n'intervient entre la conception de Cunningham et la réalisation à laquelle ils collaborent. Cela explique peut-être la singulière pureté de style de la Compagnie Cunningham, et la clarté paradoxale des personnalités individuelles des danseurs.

Cunningham utilise en fait la musique comme élément collaboratif, au sens habituel. Ce que vous entendez, lors de ses concerts, est là pour s'harmoniser avec la chorégraphie, mais seulement dans la durée. La danse et la musique sont des activités simultanées, mais indépendantes. Ainsi Cunningham peut, à volonté, changer les bandes-son, ou préférer le silence au son. Dans tous les cas, la danse ne s'en trouve pas affectée ; elle se nourrit d'elle-même : elle ne peut être enfermée dans une catégorie.

Plutôt que de porter atteinte à la musique, tout ceci dénote au contraire un très grand respect pour elle, puisqu'elle n'est plus la servante de la danse mais qu'au contraire, on lui reconnaît les droits et les privilèges d'un agent libre, d'un égal.

Il n'est donc pas étonnant que Cunningham ait attiré, pour travailler avec lui, quelques-uns des compositeurs américains les plus intéressants et les plus audacieux de notre époque : David Behrman, La Monte Young, Pauline Oliveros, Earle Brown, Christian Wolff, Morton Feldman, Conlon Nancarrow, Maryanne Amacher, Gordon Mumma, David Tudor et surtout John Cage.

Cunningham a également coopté, à différentes époques, la musique d'Erik Satie, d'Igor Stravinsky, Pierre Boulez et Pierre Schaeffer, dont la Symphonie pour un Homme Seul devint dans "Collage" en 1952, la première musique concrète à être utilisée en danse.

Ce qui est vrai pour la musique l'est aussi pour les décors et les costumes. Quelques-uns des peintres contemporains américains, remarquablement distingués, ont créé des décors pour Cunningham. Sans parler de la qualité de son travail, auquel, de toute évidence, ils sont fiers d'être mêlés, ils sont attirés par l'atmosphère d'audace que Cunningham sait créer autour de lui. Ils savent, également, que leur propre contribution ne sera pas subordonnée à la chorégraphie ou à la musique. Tant qu'ils n'entravent pas la danse, ils sont libres de suivre leur propre inclination. En leur proposant cette collaboration, Cunningham ne spécifie absolument rien : ils font ce qu'ils croient être le plus intéressant, et le plus satisfaisant. Il en a résulté quelques décors des plus magnifiques de notre époque.

Par exemple, Rainforest, d'Andy Warhol, avec ses oreillers argent remplis d'hélium, certains se balançant paresseusement dans l'air, d'autres dérivant avec une lourdeur impossible dans l'espace scénique tels d'énormes flocons de cendre. Il y a également Summerspace de Rauschenberg, avec son décor pointilliste aux couleurs délicates, et ses costumes peints de la même façon, de telle sorte que parfois les danseurs se fondent dans le paysage du peintre, et parfois s'en dégagent et lui permettent d'accéder aux trois dimensions et à la dynamique. Ou bien, de Jasper John, la Transmutation du tableau de Marcel Duchamp, the Large Glass, en une série de boîtes translucides pour Walkeround Time ; ou bien encore, cette création de Frank Stella : des bandes de toile aux couleurs vives que les danseurs mettent en mouvement d'un bout à l'autre de la scène, dans Scramble ; ou les cônes industriels de Bruce Nauman dans Tread, postés devant la rampe comme des sentinelles ; ou, dans Canfield, les immenses supports verticaux de Robert Morris, qui, renfermant une batterie de lumières, se déplacent sur le proscenium d'avant en arrière, tantôt illuminant les danseurs, tantôt les laissant dans l'ombre de façon aussi arbitraire que le soleil et avec la même indifférence.

M E R C E C U N N I N G H A M

THEATRE DES CHAMPS-ELYSEES

25-29 Octobre 1982

-----

PROGRAMME A : 25/26 Octobre 1982

FIELDING SIXES (1980)

John CAGE "Improvisations IV :

Musiciens : Paddy GLACKIN et Matt MOLLOY

Décor : Monika FULLEMANN

Eclairages : Charles ATLAS

Des enregistrements sur cassettes réalisés par ces musiciens sont utilisés par John CAGE pour la composition d'"Improvisations IV". morceau exécuté par John CAGE, Martin KALVE et David TUDOR. Les procédés spéciaux pour changer la vitesse des machines sont de John Fullemann. Ce spectacle a pu être réalisé en partie grâce à une allocation de la Fondation Rockefeller.

"Fielding Sixes" a été créé par la compagnie Merce Cunningham au Sadler's Wells Theatre, à Londres, le 30 Juin 1980.

CHANNELS/INSERTS (1981)

David TUDOR "Phonemes"

Musicien : David TUDOR

Décor et éclairages : Charles ATLAS

A l'origine, ce ballet fut conçu pour un film réalisé par Charles Atlas au studio Cunningham de Westbeth, à New York, au mois de Janvier 1981. La première projection publique du film eut lieu le 21 Mars 1982, à New-York, au Carnegie Hall Cinema. La version présentée ici, dans une chorégraphie adaptée à la scène, fut créée par la compagnie Merce Cunningham au City Center de New York, le 24 Mars 1981.

ROADRUNNERS (1979)

Yasuono Tone "Geography and Music"

Musiciens : John CAGE, Martin KALVE, Takehisa KOSUGI, David TUDOR

Décor et éclairages : Mark LANCASTER

Ce programme a été produit par l'American Dance Festival de Durham, North Carolina ; il fut créé à ce festival, le 19 Juillet 1979.

.../...

PROGRAMME B : 27/28 Octobre 1982

RUNE (1959)

Christian WOLFF "Music for Merce Cunningham" :

Pianistes : Martin KALVE, David TUDOR

Costumes : Robert RAUSCHENBERG

Eclairages : Mark LANCASTER

Ce ballet, le plus ancien du répertoire actuel de la compagnie Cunningham, fut créé lors du douzième festival de danse américaine, au Connecticut Collège à New London, Connecticut, le 14 Août 1959.

10'S WITH SHOES (1981)

Martin KALVE "All happy Workers Babies and Dogs" :

Musiciens : John CAGE, Martin KALVE, David TUDOR

Décor et éclairages : Mark LANCASTER

Le titre de ce morceau fait référence au phrasé de la danse, conçu à l'origine sur une base de 10 ; il désigne également les costumes. Cette création de la compagnie Merce Cunningham date du 17 Mars 1981 ; la première eut lieu au City Center de New York.

DUETS (1980)

John CAGE : "Improvisation III" :

Percussion : Peadar et Mel MERCIER

Décor et éclairages : Mark LANCASTER

Des enregistrements sur cassettes réalisés par ces musiciens sont utilisés par John CAGE pour la composition d'Improvisation III, morceau exécuté par John CAGE, Martin KALVE et David TUDOR.

DUETS fut créé par la compagnie Merce Cunningham le 26 Février 1980, au City Center de New York. L'oeuvre fut reprise par l'American Ballet Theatre au Metropolitan Opera House de New York, le 18 Mai 1982. C'est Merce Cunningham, assisté de Chris Komar, qui en assurèrent la mise en scène.

GALLOPADE (1981)

Takehisa KUSOGI "Cycles"

Kermesse de rue

29 attitudes et poses

Jeu d'échec et saut du lit

L'amour et la danse bondissante

Galop

Décor et éclairages : Mark LANCASTER

Créé par la compagnie Merce Cunningham au théâtre de Beaulieu, le 3 Juin 1981, à Lausanne (sans le décor). Première représentation avec décor : le 10 juin 1981 au Sadler's Wells Theatre, à Londres.

.../...

PROGRAMME C : 29 Octobre 1982

TRAILS (1982)

John CAGE "Instances of silence"

Musicien : John CAGE

Décor et éclairages : Mark LANCASTER

Créé par la compagnie Merce Cunningham au City Center de New York, le 16 Mars 1982.

QUARTET (création)

LOCALE (1979)

Musicien : Martin KALVE

Décor et éclairages : Charles ATLAS

Il s'agit là de la version scénique d'une oeuvre conçue pour un film. Le film réalisé par Charles ATLAS fut tourné au Cunningham Studio à Westbeth, New York, en Janvier 1979.

La première projection publique eut lieu le 24 Février 1980, au City Center de New York. La version scénique fut présentée pour la première fois au Théâtre de la Ville, à Paris, le 9 octobre 1979.

CENTRE GEORGES POMPIDOU

30 Octobre 1er Novembre 1982

-----

EVENT N° 1

EVENT N° 2

A propos des "EVENTS" :

La formule de l'EVENT (ou intervention), nous est venue lorsque nous avons dû donner des représentations dans des lieux qui n'étaient pas spécifiquement prévus pour cela (EVENT 1 fut créé au Musée du XXe siècle de Vienne, lors de notre tournée européenne de 1964) : une salle ouverte, où le public est installé sur trois côtés (espace) ; une situation qui ne permet pas de faire d'entracte (temps) ; une "scène" sans équipement, ni possibilités d'éclairages, de mises en place, d'entrées et de sorties traditionnelles. Depuis quelques années, nous avons repris cette formule afin de pouvoir nous produire dans des gymnases ou des locaux universitaires.

Pour plus de souplesse, chaque lieu étant différent et le public se trouvant souvent tout autour de la salle, pour éviter également d'être trop encombrés lors de nos tournées, c'est le lieu même qui constitue le décor du spectacle; quoiqu'il contienne, qu'il s'agisse d'une salle de basketball ou d'un foyer d'étudiants. Par la suite, nous avons, lorsque les dimensions du lieu le permettaient, ajouté un décor : celui-ci étant mobile et pouvant être déplacé en cours de représentation.

Si nous voulons garder cette souplesse, nous ne devons pas exclure l'espace théâtral traditionnel : une aire de jeu d'un côté, les spectateurs de l'autre. Par conséquent, ces EVENTS se déroulent parfois dans des rapports scène-salle traditionnels.

Chaque EVENT est conçu en fonction du lieu où il sera représenté.

Ces EVENTS ne comportent pas d'entracte ; ils se composent de morceaux entiers, d'extraits de ballets du répertoire et souvent de nouvelles séquences conçues spécialement pour l'occasion et le lieu ; la possibilité de plusieurs actions simultanées n'est pas exclue - ce qui joue plutôt comme immersion dans la danse que comme spectacle de danses.

Merce Cunningham

## 4 FILMS

27 Octobre 16 H - 1er Novembre 18 H

---

CHANNELS / INSERTS	1981-1982
ROAMIN' I	1979-1980
LOCALE	1979-1980
BLUE STUDIO : FIVE SEGMENTS	1975-1976

Comme beaucoup de ballets de Merce Cunningham CHANNELS / INSERTS a un caractère incontestablement dramatique, aussi bien dans sa version cinématographique originale, que dans sa version scénique. D'autre part, comme tous ses ballets, CHANNELS/INSERTS est né de sa préoccupation primordiale, l'exploration du mouvement, combinée dans ce film video réalisé en collaboration avec Charles Atlas, à l'exploration de certains aspects de la chorégraphie cinématographique (le montage, dans le cas présent). En outre, l'ordre des évènements, le lieu où ils se produisent, le nombre des danseurs, ont été déterminés par les habituels procédés fortuits de Cunningham. En d'autres termes, l'effet dramatique, bien qu'il soit très fort, est purement accidentel.

Dans son dernier ballet, Cunningham s'est intéressé à "la possibilité d'établir la distribution et les scènes, de manière à donner l'impression que des évènements doubles surviennent concurremment". Ce résultat ne peut être obtenu qu'en allant de l'un à l'autre, tantôt en coupant carrément, tantôt par un effet d'optique que Atlas appelle le "fondu animé", dans lequel une image semble se désintégrer en laissant en apparaître une autre. (Ce sont les "inserts" (scènes-raccords) du titre).

La première image (A) montre donc un groupe de cinq danseurs : Louise Burns, Chris Komar, Neil Greenberg, Ellen Cornfield et Catherine Kerr. Elle laisse place à un autre plan (B) où figure un autre groupe avançant dans un couloir : Karole Armitage (devant) ; Susan Emery et Lise Friedman (au deuxième rang) ; Rob Remly, Alan Good, Joseph Lennon (dernier rang). Ensuite, on revient au groupe du début (C).

Le chassé-croisé est, sans aucun doute, un procédé intrinsèquement dramatique utilisé depuis D.W. Griffith pour créer le suspense. Habités que nous sommes aux utilisations traditionnelles du chassé-croisé, cette première séquence de CHANNELS/INSERTS risque de nous donner l'impression que nous sommes une bande d'intrus se rapprochant inexorablement du groupe figurant sur la première image et qui ne se rend pas compte de notre arrivée.

Charles ATLAS a déclaré que l'idée structurale et fondamentale (du film), c'était de créer l'illusion que deux films sont projetés en même temps et qu'il faut choisir à tous moments lequel des deux montrer. L'action a été conçue comme continue et elle a d'abord été répétée dans un espace unique, puis filmée dans différents endroits des studios de Cunningham

.../...

(le studio principal, le petit studio, ainsi que les bureaux et les couloirs qui les séparent). La version scénique se déroule dans un espace unique - sur la scène, des actions survenant dans des endroits différents peuvent être accomplies simultanément, sans possibilité ni nécessité de contrôler le déplacement de l'attention des spectateurs de l'une à l'autre. Ainsi, dans la première séquence, le groupe initial demeure sur la scène tandis qu'Armitage et sa suite entrent par derrière et s'avancent. Mais il n'en est pas moins vrai que même sans les effets cinématographiques, la chorégraphie que l'on voit sur scène a une intensité que l'on ne peut que qualifier de dramatique.

"Il n'y a pas d'histoire, mais il y a...une atmosphère où il peut y avoir des points culminants, des décisions et même des relations." (Anna Kisselgoff, New York Times). Cette atmosphère sobre et dramatique est accentuée par la partition sonore apocalyptique de David Tudor qui résonne comme un tir d'artillerie. Les costumes de Charles Atlas sont un mélange de vêtements de tous les jours et de maillots, de collants de chaussettes et d'autres effets que les danseurs portent pour les répétitions.

David Vaughan