

MC 93  
BOBIGNY

PASTFORWARD > L'INFLUENCE DES POST MODERNES  
**WHITE OAK DANCE PROJECT**

DIRECTION ARTISTIQUE : MIKHAIL BARYSHNIKOV / CONCEPTION, RÉALISATION : DAVID GORDON / LUMIÈRE : JENNIFER TIPTON / SÉQUENCES VIDÉO : CHARLES ATLAS  
DRAMATURGIE : JIM LEWIS

DANSEURS : RAQUEL AEDO, MIKHAIL BARYSHNIKOV, TADEJ BRONIK, EMILY COATES, ROSALYNDE LEBLANC, MICHAEL LOMEKA, EMMANUELE PHUON

PRODUCTION : BARYSHNIKOV DANCE FOUNDATION / SPONSOR PRINCIPAL : THE HOWARD GILMAN FOUNDATION  
AVEC LE SOUTIEN DE THE DANNY KAYE AND SYLVIA FINE KAYE FOUNDATION

CORÉALISATION : MC 93 BOBIGNY / FESTIVAL D'AUTOMNE À PARIS  
LA MAISON DE LA CULTURE DE SEINE-SAINT-DENIS EST SUBVENTIONNÉE PAR LE MINISTÈRE DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATION,  
LE CONSEIL GÉNÉRAL DE SEINE-SAINT-DENIS ET LA VILLE DE BOBIGNY  
e-mail : [contact@mc93.com](mailto:contact@mc93.com)

6 > 10 DÉCEMBRE 2000 / 01 41 60 72 72

**France inter**

www.paris-premiere.fr  
**PARIS  
PREMIÈRE**  
LA TÊTE QUI HOMME ENVAIE DE SORTIR

**Liberation**

LA POSTE

**AIR FRANCE**

RATP



La MC93 Bobigny et le Festival d'Automne à Paris  
en association avec  
Baryshnikov Productions  
présentent

## White Oak Dance Project PASTForward

L'influence des post modernes

Direction artistique : Mikhail Baryshnikov  
Conception, réalisation : David Gordon  
Lumière : Jennifer Tipton  
Séquences vidéo : Charles Atlas  
Dramaturgie : Jim Lewis

Chorégraphies :

Trisha Brown, Lucinda Childs, Simone Forti, David Gordon,  
Deborah Hay, Steve Paxton, Yvonne Rainer

Danseurs du White Oak Dance Project :

Raquel Aedo, Mikhail Baryshnikov, Tadej Brdnik,  
Emily Coates, Rosalynde LeBlanc, Michael Lomeka,  
Emmanuèle Phuon

Danseurs invités :

Vincent Dunoyer, Vincent Dupont, Myriam Lebreton,  
Annabelle Pulcini, Fabrice Ramalingom

Invité : Steve Paxton

Direction générale, Baryshnikov Productions : Christina L. Sterner

Sponsor principal pour PASTForward :  
The Howard Gilman Foundation

Avec le soutien de The Danny Kaye and Sylvia Fine Kaye Foundation

Coréalisation : MC93 Bobigny / Festival d'Automne à Paris

**DU 6 AU 10 DÉCEMBRE 2000**

Du Mercredi au Samedi à 20H30 - Dimanche à 15H30

Représentation supplémentaire Samedi 9 Décembre à 16H30

**RÉSERVATIONS 01 41 60 72 72**

du Lundi au Samedi de 11H à 19H

**Tarif plein : 170 F / Tarifs réduits : de 70 F à 130 F**

Pour les relais, contacter Mercédès Planas au 01 41 60 72 78

**RENSEIGNEMENTS 01 41 60 72 60**

Valérie Dardenne, Fériel Bakouri  
Service des Relations Publiques

Traduction française des textes de ce dossier : Nicole Roethel et Dominique Bovis.

Le programme présenté à chaque représentation  
sera établi à partir des pièces suivantes :

Nouvelles pièces :

WHIZZ, de Deborah Hay (2000)  
SINGLE DUET/SOLO, de Deborah Hay (2000)  
Nouvelle pièce chorégraphiée et dansée par  
Steve Paxton (2000)

Recréations :

HUDDLE, de Simone Forti (1961)  
CARNATION, de Lucinda Childs (1964)  
FLAT, de Steve Paxton (1964)  
HOMEMADE, de Trisha Brown (1965)  
TRIO A, de Yvonne Rainer (1966)  
SATISFYIN LOVER, de Steve Paxton (1967)  
CHAIR/PILLOW, de Yvonne Rainer (1970)  
SCRAMBLE, de Simone Forti (1970)  
CHAIR, de David Gordon (1975)  
THE MATTER, de David Gordon (1979)  
FORAY FORÊT (extrait), de Trisha Brown (1990)  
CONCERTO, de Lucinda Childs (1993)  
EXIT, de Deborah Hay (1995)



WHIZZ - Photo © Stephanie Berger



## A propos de PASTForward

par Bonnie Brooks

Regarder PASTForward - spectacle minimal, conceptuel, immergé dans le quotidien, dansé par un mélange de danseurs professionnels et amateurs - représente une expérience aussi intense que perturbante. Il est facile d'identifier ce qui peut déconcerter. Dans notre culture à base de slogans publicitaires, d'images flash, de téléphones cellulaires et d'e-mails, de mondialisation et de réchauffement de la planète, l'expérience qui consiste à regarder des artistes en train d'exécuter des mouvements gratuits sur une scène vidée de ses habituels ornements est quelque chose d'inhabituel. Lorsque nous nous asseyons dans un fauteuil, au théâtre, nous sommes dans une certaine expectative. Nous sommes aujourd'hui habitués à des soirées de distraction hyper-sophistiquées. PASTForward peut déconcerter ou même décevoir de telles attentes.

Les sept chorégraphes, dont les œuvres créées ou reprises constituent ce programme, ont fait leurs premiers pas au début des années soixante à New York. Dans le monde des arts plastiques, les happenings transformaient la façon dont les peintres et les sculpteurs soumettaient leurs idées et leurs créations au public. Le compositeur de musique iconoclaste, John Cage, affirmait que les règles conventionnelles de la musique limitaient l'oreille et l'imagination. John F. Kennedy était président, Nikita Khrouchtchev, chef de l'Union Soviétique, et le rideau de fer était hermétiquement fermé. En Amérique, le mouvement pour les droits civils battait son plein. Quelques "conseillers" militaires américains étaient stationnés au Sud-Vietnam.

En 1960, Cage invita Robert Dunn, musicien et accompagnateur, à diriger les classes de chorégraphie au Merce Cunningham Studio. Dunn faisait cours en compagnie de sa femme Judy, qui dansait alors avec Cunningham. Leurs étudiants, impatientes de présenter ce qu'ils étaient en train de faire, fondèrent ce qui devait s'appeler tout simplement le "Judson Dance Theater". Entre 1962 et 1964, seize concerts furent présentés dans divers lieux, dont la Judson Memorial Church sur Washington Square, à Greenwich Village. De là vient le terme de "Judson", symbole, selon Steve Paxton, des nouvelles orientations de la danse.

Aujourd'hui, dans le monde de la danse, "le Judson" incarne toute une époque. C'est l'étiquette que nous utilisons pour faire référence à la naissance de l'expérimentalisme, du "postmodernisme". Les artistes qui y avaient adhéré refusèrent dans leur majorité de continuer d'être soumis à des connaissances convenues, d'ingurgiter les traditions du ballet et d'apprendre à fabriquer de la modern dance. A la place, ils érigèrent leurs propres règles en non-règles, introduisant dans leur pratique le recours au hasard, le travail acharné, une gestuelle - des mouvements issus du quotidien -, et puis du texte, des matériaux puisés dans leur vécu. Ils bouleversèrent la "convention tacite" à propos du temps, de l'espace et de l'image, qui était alors respectée dans le domaine de la danse. Les sept chorégraphes qui font partie de PASTForward sont des exemples individuels d'une période de révolution artistique vivante et radicale. Leurs chemins, de cette époque jusqu'à aujourd'hui, bifurquent et serpentent

dans des directions propres à chacun, et à leur manière individuelle d'appréhender le monde.

Quel regard porte-t-on sur ce travail aujourd'hui? Et, plus particulièrement, comment le vivons-nous lorsqu'il est exalté par la présence de l'un des - peut-être "le" - plus grand(s) danseur(s) du XXème siècle? Sans sa décision de vivifier ce travail par l'engagement de sa compagnie en l'an 2000, qui se soucierait encore de ce mouvement au-delà du cercle des fervents partisans de la modern dance?

Seulement voilà, c'est ici que les trésors abondent. Cette même idée qui a conduit Mikhail Baryshnikov vers l'Ouest par-delà le rideau de fer l'anime encore aujourd'hui : sa curiosité créatrice sans bornes. Avec PASTForward, il reprend, tout en les élargissant, les notions associées à l'époque du Judson : l'investigation de l'extraordinaire beauté du mouvement quotidien, le droit à la polémique, le refus du sacré mais non de la gravité, la mise à nu du processus artistique, la référence directe à l'expérience personnelle, un scepticisme envers toute vérité suprême, une croyance en la liberté du corps humain. Le temps devient réel plutôt que fracturé ou resserré. La musique et la danse deviennent distinctes, tant dans la conscience que dans la syntaxe. Le silence fait désormais partie d'un contexte raisonnable dans lequel l'action physique peut advenir et être présentée. Né de tous, l'art appartient à tous. Il n'y a pas de "bonne" réponse, il n'y a que la nôtre. Nous sommes tous capables de le "faire".

Sur scène, au cours de ce spectacle, nous verrons bien sûr Baryshnikov. Nous le verrons marcher, nous le verrons danser. Parfois, nous nous demanderons s'il y a une différence. Mais il ne veut en aucun cas être au centre de l'action de PASTForward.

Ce qui compte, "c'est le travail et le groupe de danseurs", dit-il. "Ces sept chorégraphes n'ont jamais cessé d'explorer. Je les ai découverts peu à peu, ainsi que le travail qu'ils ont accompli dans les années quatre vingt et quatre vingt dix. Je n'ai compris d'où ils venaient que petit à petit. Une fois que je l'ai su, j'ai trouvé que leur histoire valait la peine qu'on la raconte. J'ai voulu la danser."

PASTForward nous offre l'occasion rare de voir non seulement d'où ils venaient, mais aussi où ils vont. Trisha Brown, Lucinda Childs, Simone Forti, David Gordon, Deborah Hay, Steve Paxton et Yvonne Rainer, grands briseurs de certitudes des années soixante, ne sont pas seulement grands à cause de leur contribution à la danse lorsqu'ils étaient de jeunes artistes à New York. Ils continuent. Comme Paxton a répondu quand on lui demandait s'il pensait qu'il y avait un alors et un maintenant dans le travail de création : "Il n'y a pas d'alors. Il y a seulement maintenant."

Bonnie Brooks est titulaire de la chaire de danse du Columbia College de Chicago.

Le Dance Center du Columbia College a sponsorisé et aidé à la promotion de PASTForward lors de la tournée 2000 à travers les Etats-Unis.

## Yvonne Rainer

La tournée de PASTForward est à la fois une pure bénédiction, et le plus curieux des phénomènes culturels. Un phénomène unique. Mieux vaut reprendre depuis le début.

L'invitation de Misha d'apporter ma contribution au répertoire de cette tournée 2000 m'a été offerte à un moment où, en tant que réalisatrice de films de plus en plus exaspérée par les exigences économiques et physiques excessives de la production cinématographique, je cherchais un chemin après vingt-cinq ans d'immersion totale dans le secteur. Revenir à la danse, après vingt-cinq années d'absence, promettait beaucoup de plaisir, et aussi le soulagement d'être mon propre maître dans ma pratique artisanale.

Cette opportunité qui m'était donnée de créer une chorégraphie plutôt que de tourner un film, s'accompagnait de conditions de production et de représentation sans précédent. En tant que réalisatrice indépendante, quelque peu "underground", j'avais été obligée d'assumer des rôles multiples : réunir des fonds, être auteur, producteur, metteur en scène, occasionnellement actrice, réalisatrice, et responsable de la post-production. Alors que maintenant, sous l'égide du White Oak, j'allais pouvoir me concentrer purement et simplement sur les problèmes de création, sans les habituelles contraintes de temps et de budget.

Quant au "phénomène culturel", ou pour être plus précise, au "phénomène Misha" (Baryshnikov), c'est une autre histoire. Durant cette brève tournée, ma chorégraphie aura été présentée devant un public beaucoup plus nombreux que ne l'a été la totalité de mon travail entre 1960 et 1975. Et je suis certaine qu'il en est de même pour la plupart de mes collègues de l'époque. De toute façon, la présence de Baryshnikov, sa célébrité, attirent les foules. De plus, elles concèdent à notre travail une légitimité et un sérieux qui ne lui avaient été auparavant reconnus que par un public de connaisseurs, dévoués et persévérants. La force d'impact de cette tournée réside donc bien dans la tentative, outre de retrouver un insaisissable "zeitgeist" (esprit du temps), de mettre les œuvres, en les rendant compréhensibles, à la disposition de lieux et surtout de publics qui, dans d'autres circonstances, n'auraient jamais pu ni les accueillir, ni les découvrir.

Certains trouveront à redire et critiqueront la notion d'"authenticité"; ils protesteront que les premiers exécutants étaient moins "soignés" et ressemblaient davantage aux gens "ordinaires", et qu'il aurait fallu rester fidèles à l'éthique de la période. Mais il n'existe aucun moyen de reproduire exactement ni la "tenue" physique du danseur post moderne des années soixante, ni ce moment révélateur où pieds nus et collants de la modern dance traditionnelle ont été remplacés par les vêtements de la rue et les baskets. (Sans oublier que la notion d'habillement "ordinaire", en tant que costume, a radicalement été modifiée par le marketing de masse pour la mode "sport's wear").

Mais les questions posées par la représentation et l'apparence sont indissociables de celles posées par la réaction du public et ses attentes. Malgré toute l'énergie et la générosité déployées par Misha, nous ne pouvons promettre aux spectateurs d'aujourd'hui des sensations de découvertes identiques à celles qui attendaient à l'époque quelques-uns d'entre nous (bien trop peu, dirais-je). Nous ne pouvons promettre les mêmes impressions de nouveauté, de choc et de surprise; le même sentiment d'entrée triomphale dans le temple de la culture avec un grand C, lorsque nous en avons forcé les portes pour permettre à notre cohorte de poètes, peintres, compositeurs, musiciens, danseurs et amis de pouvoir enfin marcher, courir, traîner, crier, gesticuler, manger, ou tout simplement rester assis sous le regard avide d'un nouveau public. Nous ne pouvons rien promettre de tout cela, parce que ce moment là est passé, que le public, comme nous, a pris de l'âge, et qu'il s'est éparpillé.

Tout ce que White Oak peut offrir, c'est la sensation furtive d'entrer en contact avec cette période, aussi différent le contexte historique et culturel soit-il, à travers le prisme des reprises et des créations de ces mêmes chorégraphes, restés toujours aussi combattifs.



HUDDLE - Photo © Stephanie Berger



## Dans la congrégation de l'art

par le Révérend Al Carmines

*Ce qui suit est un extrait de "In the Congregation of Art", repris avec la permission du Révérend Al Carmines et du Movement Research de New York.*

*L'article dans sa totalité a été publié dans le numéro de Printemps 1997 du "Movement Research Journal" paragr. 14 sous le titre "The Legacy of Robert Ellis Dunn (1928-1996)", et édité avec l'aide de Wendy Perron.*

Le Judson Dance Theater est né pendant l'été 1962. J'étais alors pasteur auxiliaire de l'église depuis un an, et plus particulièrement responsable du programme artistique. L'année précédente, je m'étais engagé à promouvoir le travail de jeunes auteurs de théâtre, et à bien des égards, les spectacles de danse me sont apparus comme des réalités qui m'étaient étrangères, bien au-delà de l'expérience, de la compréhension, et de la connaissance de l'art que j'avais pu acquérir jusque là.

Les premiers concerts, surtout, ont provoqué en moi une immense inquiétude. Je ne comprenais pas ce que ces danseurs étaient en train de faire, et je n'avais aucun moyen de le rattacher à l'histoire de la modern dance, parce que je n'y connaissais rien. Il me reste de ces premiers concerts un sentiment de crainte et de respect mêlés face à la vitalité cinglante de ces œuvres, et la peur et l'appréhension engendrées par cette constatation, que les règles de base traditionnelles de l'art en général semblaient en avoir été effacées. Je regardais danser ces gens et j'étais saisi d'une sorte de transe frénétique, j'en croyais à peine mes yeux et mes oreilles.

Non pas que ce travail ait été particulièrement choquant ou bizarre, absolument pas. Ces pièces m'ont bouleversé exactement pour des raisons contraires. Ici, les mouvements primitifs du vivant, les bruits primitifs de la vie, semblaient être utilisés dans toute leur "trivialité" pour créer une sensation esthétique intense, mais qui n'était pas "artistique" ou "jolie" ou "émouvante" au sens habituel. Soudain, ces simples faits de se déplacer, être debout, s'agenouiller, s'accroupir, s'allonger, écouter, regarder, sentir, toucher, ne pas toucher, étaient devenus chargés de ce que j'appellerais tout simplement une sorte de classicisme. C'est vrai, mon souvenir le plus immédiat de ces premières années du Judson Dance Theater est une sorte de classicisme, une noblesse du mouvement et des sons primitifs. Cela n'avait rien à voir avec les accès d'émotion que j'avais pu ressentir lors de mes quelques incursions dans des ballets de Martha Graham ou ceux d'autres chorégraphes modernes. En vérité, la qualité particulière qui semblait envahir la plupart des œuvres dansées au début du Judson (pas toutes, on ne peut être aussi catégorique face à une telle variété), était cette sorte d'attention sereine, puissante, au mouvement, ou à l'absence de mouvement, qui survenait au moment juste. Au-delà de ces considérations générales à propos du Dance Theater balbutiant, il ne faudrait pas oublier non plus l'importance que constituait, aux tous débuts et même par la suite, l'immense diversité de style des danseurs, et la possibilité la plus large qui leur était offerte de participer. La façon dont ces premiers concerts étaient composés et présentés nous a beaucoup appris.

Laissez-moi vous parler brièvement maintenant, en tant qu'homme d'église, du sens et de l'influence du Judson Dance Theater sur une congrégation protestante issue de classes plutôt moyennes. Je vous ai déjà parlé de ma propre inquiétude et de ma fascination lors des premiers concerts. Peu à peu, je me suis rendu compte que cette inquiétude trahissait une exaltation réprimée. Il y avait là un mouvement et une action comme je n'en avais encore jamais vus, chargés d'un sens qu'aucune explication ou qu'aucun concept n'aurait été capable de restituer ou d'expliquer. Je pense que la réaction de notre congrégation a été analogue.

L'église est de nos jours terriblement verbale. Même nos incursions dans les arts ont tendance à aller soit vers des œuvres dramatiques ou des peintures porteuses d'un sens explicite, soit encore, et ce que j'estime être le plus détestable de tous les arts bâtards, vers la danse religieuse. Le Judson Dance Theater nous a fait vivre une expérience par laquelle notre aisance verbale s'envolait en fumée; notre penchant à la conceptualisation, recherche de sens ou philosophie, était réduit au silence. C'était vraiment positif pour nous. Cela nous a à nouveau menés aux sources de la révélation, souvent ensevelies sous les commodités rationnelles et verbales. Cela nous a, à bien des égards, fait sortir de nos retranchements, tant religieux qu'esthétiques; mais où, sinon là, devrait être l'église ?

Cette influence s'est faite de plus en plus ressentir sur notre liturgie. Je doute, par exemple, que nous ayons eu le courage d'instaurer, au cours de notre service religieux, un moment tout simplement ouvert à la congrégation, pour qu'elle puisse énoncer ses problèmes ou ses soucis, si nous n'avions pas vu d'abord l'insouciance avec laquelle les danseurs permettaient à l'inattendu d'entrer dans leurs concerts. L'importance de la gestuelle et des mouvements, ceux de la congrégation comme ceux des liturgistes, ne nous serait jamais venue à l'esprit sans eux. Et nous n'aurions certainement pas instauré ce moment de silence pendant notre service, si nous n'avions pas été témoins que le silence pouvait atteindre à cette profondeur, à cette beauté, au cours des nombreux concerts de danse qui étaient donnés dans le sanctuaire.

Al Carmines est pasteur de la Rauschen Busch Memorial United Church of Christ et Professeur adjoint du Musical Theater à la Columbia University. Il a été pendant vingt ans pasteur de la Judson Memorial Church, où il a été l'administrateur du Judson Dance Theater.

