

HOMMAGE À MERCE CUNNINGHAM

Emmanuel Daydé

Le Festival d'Automne à Paris n'a jamais cessé d'inviter la danse en liberté de Merce Cunningham. À l'occasion du centenaire du chorégraphe disparu en 2009, quatre programmes reviennent sur ses collaborations avec artistes et compositeurs.

■ « Les limites du corps humain sont nettes, mais il existe une autre limite, qui provient de notre imagination, disait Merce Cunningham. Voilà pourquoi j'ai toujours préféré parler aux musiciens et aux plasticiens plutôt qu'aux danseurs : ils ont tellement plus à dire ! » En rupture avec la *modern dance* expressionniste de Martha Graham, où il a été soliste entre 1939 et 1945, Merce Cunningham réussit à faire danser le hasard et la vie sur scène, en usant de l'émerveillement de l'aléatoire, en s'affranchissant du régime policier de la narration, en dissociant librement la chorégraphie de la musique et de la scénographie et en focalisant toute son attention sur le mouvement. Lorsque, sous l'influence du gai savoir de son ami le musicien John Cage, il crée son premier happening en 1954, Cunningham danse tandis que Cage parle, que David Tudor joue du piano et que Robert Rauschenberg projette des diapositives de ses tableaux. Désormais, toutes les pièces à venir de Cunningham seront des expériences visuelles et sonores réalisées en collaboration – souvent aveugle – avec des compositeurs et des plasticiens vivants, tout particulièrement avec Cage et sa musique aléatoire ou avec Rauschenberg et Jasper Johns et leur esthétique néo-dadaïste.

VOLUMINEUSE COMBINE PAINTING

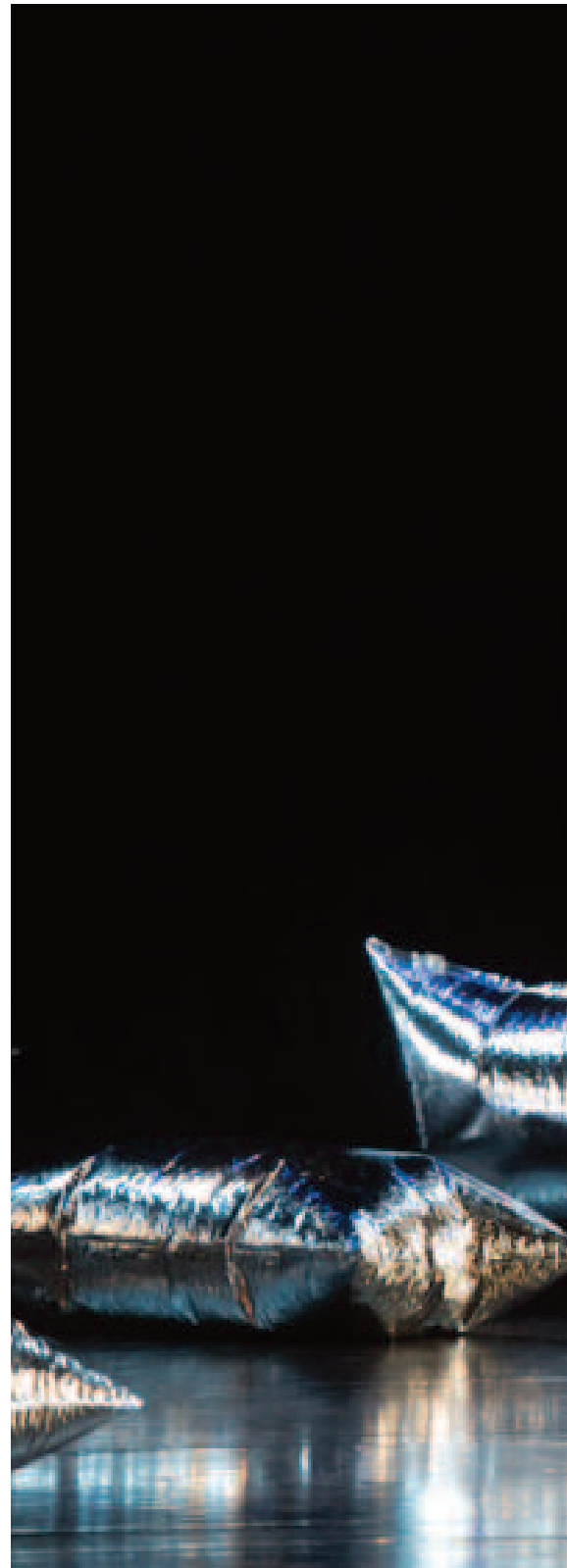
Mêlant des oiseaux empaillés ou des bouteilles de Coca-Cola à des images de presse ou des lits, Rauschenberg expérimente alors ses monumentales *Combines* en forme de rébus visuels. Scénographe de la compagnie de 1954 à 1964, il imagine pour *Minutiae* (Menus détails) en 1954, indépendamment d'une chorégraphie qu'il ne connaît pas, une volumineuse *combine painting* qui prend la forme d'un paravent autoportant, couvert de bandes dessinées, de vieilles photographies, de morceaux d'affiches et de coulures de peintures, dans laquelle évoluent les danseurs. En 1958, les deux hommes créent *Summerspace*, une pièce ironiquement lyrique et hasardeuse, jouée aux dés en ce qui concerne l'ordre et la vitesse des trajectoires. Sur une musique

de Morton Feldman, autre compositeur du hasard et du temps de la New York School, Rauschenberg enflamme de motifs pointillistes un fond de scène violemment coloré, espace-temps infini repris sur les collants floutés des six interprètes, qui sautillent « comme les oiseaux qui se posent parfois puis reprennent leur vol » – ou, plus concrètement, tels des jets de peinture lancés sur la toile. En 1968, bien qu'ayant cédé la place à son ancien collaborateur Jasper Johns en tant que conseiller artistique, Rauschenberg signe encore une fois une crépusculaire scénographie en clair-obscur pour *Winterbranch* : sur une musique dissonante du minimaliste La Monte Young, les danseurs, en butte à la gravité, ne cessent de chuter et de se relever.

PUZZLE MOUVANT

Profondément marqué par Marcel Duchamp, « qu'il aurait fallu, s'il n'avait pas existé, que quelqu'un d'exactly pareil à lui vive pour inventer le monde tel que nous le connaissons et l'éprouvons », Jasper Johns se fait connaître en réalisant des ready-made faits à la main. Sorte de manifeste dadaïste conçu à partir du *Grand Verre*, son décor pour le ballet *Walkaround Time* (1968) rend hommage à la légende moderne de « l'homme le plus intelligent du siècle » – si l'on en croit André Breton. Tandis qu'on entend réciter les notes de travail – peu lisibles – écrites pour *la Boîte verte* (1934), pendant verbal de *la Mariée mise à nu par ses célibataires, même* (1915-23), Cunningham filtre sa chorégraphie au jeu de la transparence, en assignant aux corps de recomposer les formes, à la façon d'un puzzle mouvant. Pour *Exchange*, en 1978, alors que Tudor sonorise les bruits de la ville, Johns crée un fond de scène et des costumes urbains, avec des couleurs salies par la pollution de New York, laissant toute la place aux complexes variations pensées par Cunningham à partir de soixante-quatre gammes de mouve-

Merce Cunningham. « RainForest ». 1968.
(CCN - Ballet de Lorraine, Ph. Laurent Philippe)



ments tirés au sort. Bien que non crédité, Johns était intervenu aussi dans *RainForest*, (1968) en coupant au rasoir les costumes couleur chair des danseurs afin de leur donner une apparence rugueuse. Désirant évoquer ses souvenirs d'enfance dans les forêts tempérées humides de la péninsule Olympique, à l'extrême nord-ouest des États-Unis, Cunningham avait demandé à Warhol l'autorisation d'utiliser

les ballons Mylar de son installation *Silver Clouds*, montrée chez Leo Castelli en 1966. L'environnement changeant, aléatoire et instable des *Nuages* de Warhol, en forme d'oreillers remplis d'un mélange d'oxygène et d'hélium qui lévite autour des danseurs, réinterprète la musique électronique de Tudor de la même façon que les déplacements sur scène des corps de chair et de sang.

Johns a depuis longtemps quitté la compagnie lorsqu'en 1997 Cunningham décide de s'associer à la styliste Rei Kawakubo, créatrice *antifashion* de vêtements androgynes, qui réfute toute idée d'élégance ou de féminité, pour la marque Comme des Garçons. Pour *Scenario*, la Japonaise conçoit le décor, la lumière et toute une série de costumes à carreaux difformes, aux allures de « parkas





chaudes et encombrantes», inspirés de sa collection *Body Meets Dress, Dress Meets Body*, qui modifient la silhouette et contraignent les mouvements des danseurs. Doublant son geste grâce au logiciel DanceForms, qui lui permet de modéliser des mouvements de danse pour les agencer ensuite les uns aux autres, le chorégraphe intègre à sa composition initiale une série de duos et trios qui se démultiplient ensuite en quatuors, quintettes ou sextuors. Avec *Pond Way* en 1998, le « vieil enfant » trouve la voie du Tao en délivrant l'une de ses ultimes études méditatives tirées de sa jeunesse – lorsque, petit garçon, il lançait des pierres sur l'eau pour faire des ricochets. Devant un célèbre tableau à points de Roy Lichtenstein, sur l'*ambient music* électronique de Brian Eno – chargé d'orchestrer le saut de « grenouilles posées sur des flaques d'eau » –, treize danseurs vêtus de sarouels blancs effectuent la « danse de l'étang » en s'abandonnant à une fluidité éthérée, entre suspension et immobilité. Utilisant le corps très loin dans ses possibilités, y compris dans ses rapports à l'intelligence, Merce Cunningham ne pourra certes plus traverser la scène avec son corps rigide et perclus d'arthrite. Mais la beauté dépourvue de raisons d'exister de ses ballets perdure, tels « des instants fugitifs où l'on se sent vivant ». ■

Emmanuel Daydé est critique d'art, musical et dramatique, et commissaire d'exposition. Il a été co-commissaire du pavillon de Madagascar à la Biennale de Venise 2019.

Tribute to Merce Cunningham

The Festival d'Automne à Paris has never ceased to invite Merce Cunningham's free dance. To mark the occasion of the centenary of the choreographer, who died in 2009, four programmes return to his collaborations with artists and composers.

“The limits of the human body are clear, but there's another limit, which comes from our imagination,” said Merce Cunningham. “That's why I've always preferred to talk to musicians and visual artists rather than dancers. They have so much more to say!” Breaking away from Martha Graham's expressionist modern dance, having been a soloist with her between 1939 and 1945, Merce Cunningham succeeded in making life and happenstance dance on stage, using the delightfulness of randomness, unshackling himself from the policing regime of narration, freely dissociating choreography from music and scenography, and focusing all his attention on movement.

When, under the influence of his friend musician John Cage's joyful wisdom, he created his first happening in 1954, Cunningham danced while Cage spoke, David Tudor played the piano and Robert Rauschenberg projected slides of his paintings. From then on, all of Cunningham's works would be visually and acoustically collaborative – often blind – with live composers and visual artists, especially Cage and his random music and Rauschenberg and Jasper Johns and their neo-Dadaist aesthetics.

VOLUMINOUS COMBINE PAINTING

Mixing stuffed birds and Coca-Cola bottles with press images and beds, Rauschenberg was at the time experimenting with his monumental *Combines* in the form of visual puns. Set designer of the company from 1954 to 1964, he imagined for *Minutiae* in 1954, independently of a choreography he had yet to see, a sizeable combination painting, which took the form of a freestanding screen covered with comic strips, old photographs, sections of posters and paint drips, in front of which the dancers were to perform. The two men created *Summerspace* in 1958, an ironically lyrical and risky play, played with dice which decided the order and speed of trajectories on the stage. To music by Morton Feldman, another composer of chance from the time of the New York School, Rauschenberg enflamed a violently coloured backdrop with pointillist patterns, infinite space-time taken up on the blurred



Ci-dessus/above: Merce Cunningham.
« Pond Way ». 1998. (Ph. Filip Van Roe)
Page de gauche/left: Merce Cunningham.
« Summerspace ». 1958. (Ph. Michel Cavalca)

tights of the six performers, who jumped “like birds that sometimes land before taking off again” – or, more concretely, like paint thrown on the canvas. In 1968, having given way to his former collaborator Jasper Johns as artistic advisor, Rauschenberg once again directed a twilight scene in chiaroscuro for *Winterbranch*: on a dissonant music by the minimalist La Monte Young, the dancers, in the face of gravity, keep falling and getting up.

MOVING PUZZLE

Deeply marked by Marcel Duchamp, about whom he said, “if he hadn’t existed, someone exactly like him would have had to live in order to invent the world as we know it and experience it,” Jasper Johns made his name by making handmade readymades. A kind of dadaist manifesto inspired by Duchamp’s *The Big Glass*, his decor for the ballet *Walkaround Time* (1968) pays tribute to the modern legend of “the most intelligent man of the century”; according to André Breton. While we hear recited the work notes – not very legible – written for the *Green Box* (1934), the verbal side of *The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even* (1915-23), Cunningham filtered his choreography with an interplay of transparency,

by assigning bodies to recompose shapes, like a moving puzzle. For *Exchange*, in 1978, when Tudor played on the sounds of the city, Johns created a backdrop and urban costumes, with colours sullied by the pollution of New York, leaving plenty of room for Cunningham’s complex variations from sixty-four ranges of movement selected at random. Although uncredited, Johns had also intervened in 1968 in *RainForest*, cutting with a razor blade the flesh-coloured costumes of the dancers to give them a rough appearance. Wishing to conjure up childhood memories in the temperate rainforests of the Olympic Peninsula in the extreme northwestern United States, Cunningham asked Warhol for permission to use the Mylar balloons from his *Silver Clouds* installation, shown at the Leo Castelli Gallery in 1966. The changing, random, unstable environment of Warhol’s clouds, shaped like pillows and filled with a mixture of oxygen and helium levitated around the dancers, reinterpreting Tudor’s electronic music in the same way as the flesh and blood bodies moving on stage.

POND DANCE

Johns had long before left the company when in 1997 Cunningham decided to work with stylist Rei Kawakubo, an anti-fashion designer of androgynous clothing for the brand Comme des Garçons, who refuted any idea of elegance or femininity. For *Scenario*, the Japanese woman designed the set, the lighting and a whole series of misshapen

chequered costumes resembling “hot, cumbersome parkas”; inspired by her *Body Meets Dress, Dress Meets Body* collection, which modified the figures and constrained the movements of the dancers. Doubling the gesture with the software DanceForms, which allowed him to model dance movements and then arrange them with one other, the choreographer integrated into his initial composition a series of duets and trios, which were then multiplied into quartets, quintets and sextets. With *Pond Way* in 1998, the “old child” found the way of the Tao by delivering one of his ultimate meditative studies of his youth – when, as a boy, he skimmed stones on water. In front of Roy Lichtenstein’s famous dotted painting, to Brian Eno’s electronic ambient music – charged with orchestrating the jumping of “frogs into puddles” – thirteen dancers dressed in white harem pants performed the “pond dance”, abandoning themselves to an ethereal fluidity, between suspension and immobility. Pushing the body to its limits, including in its relationship to intelligence, Merce Cunningham may no longer be able to cross the stage with his rigid body crippled by arthritis, but the beauty deprived of reasons for existing of his ballets goes on, like those “fleeting moments where you feel alive”. ■

Translation: Chloé Baker

Emmanuel Daydé is an art, music and theatre critic and curator. He is co-curator of the Madagascar pavilion at the 2019 Venice Biennale.