

UNIVERSITE DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LA PERTINENCE DU JUDSON DANCE THEATER POUR L'HISTOIRE DE L'ART :  
ÉTUDE DES LIENS FORMELS, THÉORIQUES ET HISTORIQUES ENTRE LA  
DANSE ET LES ARTS VISUELS LORS DE LA PÉRIODE DE 1962-1967

MÉMOIRE  
PRÉSENTÉ  
COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES DES ARTS

PAR  
MARJORIE GIGNAC

SEPTEMBRE 2009

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

*« Dance is when you decide to recognize it,  
when you let it,  
when you see it or say it,  
when you do it,  
and it doesn't matter where this happens. »*

Judith Dunn  
*(Ballet Review, 1967)*

## REMERCIEMENTS

Il y eut des moments de flottement et d'obscurité. Des moments plus aisés comme d'autres plus éclairés. Je tiens à remercier pour leurs bons conseils, leur disponibilité et leur compréhension madame Joanne Lalonde, professeure au département d'histoire de l'art et vice-doyenne à la recherche et à la création de la faculté des arts, ainsi que madame Marie Beaulieu, professeure et directrice du département de la danse. Elles ont été d'une aide essentielle en me gardant tout au long du projet dans le droit chemin.

Pour les moments quotidiens, je tiens à remercier d'une façon plus personnelle ma famille, Hubert Langelier et Adolfo Cordero pour leur appui et leur bonne écoute.

## TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES	vi
RÉSUMÉ	vii
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I	
L'ARCHITECTURE DE LA RECHERCHE	7
1.1 Présentation de la problématique de recherche	12
1.1.1 La présentation de la danse – particulièrement du Judson Dance Theater – dans les ouvrages d'histoire de l'art	13
1.1.2 Le traitement des danses de Morris, Rauschenberg et Schneemann dans les ouvrages d'histoire de l'art	17
1.1.3 L'intérêt de la question de recherche	21
1.2 Définition de l'approche historique; fil conducteur de la recherche	22
1.3 Penser l'interdisciplinarité : définition et application	25
1.3.1 L'intégration à la recherche de la vision de Gilles Deleuze et de Patrice Loubier	25
1.3.2 L'élargissement critique comme voie de l'interdisciplinarité	27
1.4 Méthodologie	29
1.5 Limites de l'étude	31
CHAPITRE II	
L'ESPACE	33
2.1 Le manque d'espace	34
2.2 L'idéal démocratique du collectif en lien aux attributs du lieu	36
2.3 Le nouvel espace et la création	43

2.3.1 Redéfinition du rapport du corps à l'espace de représentation	44
2.3.2 Corps et espace : relation repensée dans les créations	49
CHAPITRE III	
LA PLACE DU DANSEUR	58
3.1 L'esthétique de l'ordinaire	59
3.2 La suppression du phrasé dynamique et l'apparence naturelle	65
3.3 L'improvisation et l'utilisation d'objets dans la danse	70
CHAPITRE IV	
LA PRÉSENCE	80
4.1 Une présence aux allures naturelles pour une relation immédiate du danseur avec son public	81
4.2. L'utilisation de l'objet pour la dépersonnalisation de l'interprète et et son détachement du public	87
4.3 Le corps habité par l'esprit	96
4.3.1 Le cas de l'improvisation	97
4.3.2 La vision matérialiste du corps chez Rainer	99
CHAPITRE V	
MOMENTS DE PASSAGE	104
5.1 La réciprocité des échanges	104
5.2 Question de dénomination des œuvres	114
5.3 Correspondance fautive entre le discours moderniste et la danse du Judson Dance Theater	125
CONCLUSION	146
APPENDICE A	
PARTITION CHORÉGRAPHIQUE : <i>PELICAN</i> (1963), PAR ROBERT RAUSCHENBERG	154

## APPENDICE B

PARTITION CHORÉGRAPHIQUE :

*SATISFYIN LOVER* (1967), PAR STEVE PAXTON 155

## APPENDICE C

CHARTE D'YVONNE RAINER : *A QUASI SURVEY* 157

BIBLIOGRAPHIE 158

## LISTE DES FIGURES

Figure	Page
2.1 <i>Three Seascape</i> (1963) d'Yvonne Rainer, Judson Memorial Church, New York	46
2.2 <i>E.G.</i> (1960), happening de Robert Whitman, Reuben Gallery, New York	46
2.3 <i>Homemade</i> (1965) de Trisha Brown, Judson Memorial Church, New York	48
2.4 <i>Rulegame 5</i> (1964) de Trisha Brown, Judson Memorial Church, New York	49
2.5 <i>Newspaper Event</i> (1963) de Carolee Schneemann, Judson Memorial Church, New York.	51
2.6 <i>Pelican</i> (1963) de Robert Rauschenberg, America on Wheels, Washington D.C.	54
2.7 <i>Elgin Tie</i> (1964) de Robert Rauschenberg, Moderna Museet, Stockholm	56
3.1 <i>Canyon</i> (1959), <i>Combine Painting</i> de Robert Rauschenberg, Baltimore Museum of Art	61
3.2 <i>Site</i> (1964) de Robert Morris, Pocket Theater, New York	78
4.1 <i>Trillium</i> (1962) de Trisha Brown, Judson Memorial Church, New York	97
4.2 <i>Trio A</i> , segment de <i>The Mind is a Muscle</i> (1968) d'Yvonne Rainer, Judson Memorial Church, New York	101



## RÉSUMÉ

L'histoire de l'art s'est peu intéressée à la danse. Même au XX<sup>e</sup> siècle, moment où l'interdisciplinarité devient une caractéristique essentielle de l'art, peu d'auteurs de cette discipline académique ont ouvert leur objet d'étude, et ce, même si la danse semblait évoluer près des courants artistiques de sa propre histoire.

À l'aide d'une approche historique et interdisciplinaire, ce mémoire propose de vérifier la proximité de la danse dans le paysage de l'histoire de l'art lors de la période de 1962-1967. Même si la collaboration artistique est une caractéristique clé de l'époque étudiée de même que du Judson Dance Theater, groupe principalement à l'étude représenté par Yvonne Rainer, Steve Paxton et Trisha Brown, ce n'est pas sous cet angle, ni sous celui de l'influence, que seront compris les échanges entre danse et arts visuels dans ce mémoire, mais plutôt sous celui de la réciprocité. La documentation de trois enjeux esthétiques propres aux recherches du collectif, soit l'espace, la place du danseur dans l'œuvre chorégraphique et la présence, s'est réalisée dans le but premier de situer les changements de la danse dans sa propre histoire, et aussi au regard de l'histoire de l'art. Robert Morris, Robert Rauschenberg et Carolee Schneemann, trois artistes en arts visuels qui ont tous créé des danses dans le cadre des ateliers et des soirées offerts par le collectif, ont été sélectionnés et insérés dans le développement des trois enjeux esthétiques du collectif. La circulation des aspects formels et des idées entre danse et arts visuels est repérée par des mises en contexte socio-historique et artistique ainsi que par des descriptions d'œuvres. Ces mises en contexte font aussi le lien aux pratiques artistiques respectives des artistes en art visuels.

Un second but de la recherche est de réviser et de corriger le discours dominant en histoire de l'art, qui proposait que les créations de Morris, Rauschenberg et Schneemann étaient dissociées de l'esthétique du Judson Dance Theater. De là, le vocable « danse-performance » pour dénommer les œuvres des chorégraphes et des plasticiens est proposé et discuté.

Réfléchir aux étiquettes en danse de modernisme et de post-modernisme, telles que définies en histoire de l'art, était un troisième objectif de la recherche. Plus précisément, je pose la question de la démarche de transfert des connaissances de l'histoire de l'art vers l'histoire de la danse. L'interdisciplinarité comme cadre théorique a donc servi à comprendre les rapports réciproques entre danse et arts visuels, mais aussi comme entreprise d'élargissement critique des connaissances de l'histoire de la danse, discipline jeune qui concourt à sa propre autonomie.

Judson Dance Theater, arts visuels, histoire de l'art, histoire de la danse, interdisciplinarité, performance.

## INTRODUCTION

À l'aube des années 60, le paysage de l'art a subi une grande transformation par la mise à l'épreuve de ses institutions, par le rejet de la marchandisation de l'œuvre d'art et finalement, par le refus des valeurs modernistes liées à la pureté disciplinaire. L'éclatement des frontières entre peinture, architecture et sculpture se réalisait au profit d'un art interdisciplinaire. Le groupe Fluxus et les *happenings*, renouvelant tous deux le thème de l'art en lien avec la vie, émergeaient alors de façon presque synchronique. Le Pop Art ainsi que le minimalisme se trouvaient également dans ce nouveau paysage artistique. Le domaine de la danse a joué un rôle important en participant au contexte artistique du début des années 60. Le Judson Dance Theater (1962 -1964), qui faisait *tabula rasa* des conventions de la danse, en est un des éléments clés.

Le Judson Dance Theater a été formé grâce à l'initiative de danseurs, dont Yvonne Rainer et Steve Paxton — les organisateurs —, Trisha Brown, Simone Forti, Judith Dunn, Elaine Summers ainsi que Deborah Hay. À l'exception de Steve Paxton, ils ont tous suivi les ateliers d'Anna Halprin, ou les classes de composition de Robert Dunn, professeur affilié de Merce Cunningham<sup>1</sup>. On doit leur nom à leur première présentation qui a eu lieu le 6 juillet 1962 à la Judson Memorial Church. Au cours de cet été, et davantage lors de l'année 1963, des artistes d'autres disciplines se sont joints au collectif en participant aux ateliers et aux soirées donnés à l'église que se sont appropriée les chorégraphes. Le Judson Dance Theater devenait alors interdisciplinaire et regroupait des artistes autant en arts visuels, en musique qu'en poésie. Quant au Judson Memorial Church, situé au cœur de Greenwich Village à New York, il était ainsi devenu un lieu central de l'avant-garde en danse, en plus d'un lieu pour l'expérimentation en art aussi important que le Black Mountain College.

---

<sup>1</sup> Paxton était toutefois danseur chez Cunningham (Banes, 1983).

Par son ouverture à quiconque voulait participer, sa structure égalitaire et sa manière de travailler en groupe autour du processus de création et de l'organisation des soirées, le Judson Dance Theater a su attirer un bon nombre d'artistes dans ses ateliers. Mais les qualités d'ouverture et de liberté attribuées au collectif ont été aussi les causes de sa propre fin. La structure démocratique ne supportait plus un aussi grand nombre de participants. En conséquence, un jury a été mis sur pied pour la sélection des œuvres pour les soirées. Selon Jill Johnston, et confirmé par Sally Banes, le groupe a perdu son souffle initial dès la fin de l'année 1963 (*Ballet Review*, 1967; Banes, 1983). Ainsi, la fin de l'année 1963 annonçait la fin d'un idéal démocratique, mais marquait le début des démarches personnelles de Rainer, Paxton et Brown. L'esthétique de la danse qui a pris forme au Judson Dance Theater continuait de se remarquer dans leurs œuvres individuelles et autour de 1964-1965, un tournant vers la neutralité dans l'interprétation du danseur se constatait.

Formulée en début de parcours, la première proposition de recherche consistait à démontrer l'influence des activités du Judson Dance Theater entre 1962-1964 sur les performances émergentes à l'époque de la post-modernité au cours de la décennie 70. Je me suis vite rendue compte que penser les rapports entre danse et performance sous l'angle de l'influence était inadéquat comme cadre d'analyse pour un sujet comparé. Attribuer la paternité au Judson Dance Theater d'une partie de l'histoire de la performance aurait été de penser l'histoire comme un tissu de déterminismes, de jugements, d'innovations et de ruptures... Le récit qui en aurait résulté aurait fourni une vision progressiste du temps historique et n'aurait pu expliquer adéquatement le rôle de la danse dans le contexte de la décennie 60 et 70, où l'interdisciplinarité représente une caractéristique clé de l'époque. Mon intérêt premier consiste plutôt à rechercher une spécificité en histoire de l'art dont le champ d'investigation privilégie la danse, impliquant ainsi un discours sur l'interdisciplinarité comme caractéristique de l'art et comme perspective de recherche aux cycles d'études supérieures.

Malgré mon intérêt de recherche, qui a induit mon positionnement théorique venu assez tôt dans mon cheminement, j'ai persisté longtemps à rechercher une influence spécifique du Judson Dance Theater dans le contexte étudié. La raison pour le choix du mot « influence » comme première stratégie interprétative — stratégie qui impliquait une notion de pouvoir ainsi

qu'une force de changement du domaine de la danse sur le champ de l'histoire de l'art – était de prendre position par rapport à la manière dont les liens sont traités entre la danse et les autres pratiques artistiques dans la littérature existante. Le rôle de la danse est rarement abordé en rapport au domaine des arts visuels en général, et ce, même au regard du XX<sup>e</sup> siècle, période plus propice à créer des rapprochements entre les deux disciplines artistiques. Même lorsque les recherches sont restreintes autour du collectif en question, aucune étude exhaustive en histoire de l'art n'a été réalisée sur le sujet<sup>2</sup>.

En dépit de cette observation, force est de constater que l'état de la question sur le Judson Dance Theater dans son propre domaine n'est pas très étoffé. Effectivement, un manque de documents écrits et de sources audiovisuelles apparaît dans l'histoire de la danse. C'est d'ailleurs l'une des raisons expliquant la difficulté de la recherche, où la danse est mise au cœur du mémoire. Ainsi, réaliser la présente recherche et écrire le mémoire aurait été des tâches encore plus ardues sans le préalable travail de défrichage effectué par l'historienne de la danse Sally Banes, principale auteure dans ce champ sur cette période. Son premier ouvrage, soit sa thèse de doctorat *Democracy's Body : Judson Dance Theater 1962-1964* (1983), est le seul livre entièrement voué aux activités du collectif. Il est très descriptif et chronologique afin de retracer les origines du mouvement et d'assurer le passage à travers le temps des avancées du Judson Dance Theater. Ouvrage étant le plus documenté en ce qui a trait aux œuvres produites, à la dynamique de travail, à l'esprit du collectif et aux théories amenées, il pallie, en quelque sorte, le manque de sources audiovisuelles. Dans son deuxième ouvrage *Terpsichore en baskets : Post- Modern Dance* (1987), une sélection a été réalisée quant aux choix des artistes. Il ne s'agit que de quelques-uns des protagonistes les plus importants du Judson Dance Theater auxquels s'ajoutent d'autres chorégraphes et un collectif, le Grand Union. La période couverte pour les œuvres étudiées est beaucoup plus vaste et l'analyse de ces dernières vise à justifier la conception de l'histoire de la danse post-moderne américaine de Banes. À l'exception de Ramsey Burt avec son ouvrage intitulé *Judson Dance Theater : Performative Traces* (2006), les autres auteurs qui ont traité des chorégraphes du collectif l'ont fait d'une manière tout aussi sélective et évasive que le deuxième ouvrage de

---

<sup>2</sup> La recherche bibliographique ainsi que l'état de la question me le démontrent.

Banes. Il s'agit souvent d'un chapitre intégré à l'intérieur d'une monographie générale sur la danse. Quant aux textes critiques de l'époque, ils sont peu nombreux. Les critiques de danse étaient occupés à consacrer la danse moderne qui parallélisait les activités avant-gardistes du Judson Dance Theater. Seule Jill Johnston a offert une couverture considérable.

En regard de ce qui a été écrit, et qui touche de près ou de loin au Judson Dance Theater, je voulais comprendre de façon plus approfondie l'importance du collectif dans sa propre histoire, mais aussi au regard de l'histoire de l'art à laquelle il participait. Selon moi, la prochaine étape pour tenter d'écrire sur le Judson Dance Theater était de pousser plus loin la question du rapport entre les deux domaines dans la pratique et la théorie de l'art, tel que Sally Banes le réalise (2003; 1993; 1987; 1983), de même que Ramsey Burt (2006).

De mon positionnement théorique et de la manière de réfléchir au Judson Dance Theater, détaillée davantage à l'état de la question du premier chapitre, la présente proposition de recherche envisage de penser les liens entre la danse et les arts visuels de façon synchronique au cours de la période de 1962-1967. Mon but est d'éclairer plus amplement leur histoire commune, et non plus d'entreprendre tout lien *a posteriori*, comme le suggérait le premier projet de recherche. À la différence de celui-ci, la période d'étude a aussi été élargie afin de pouvoir tenir compte des démarches individuelles des chorégraphes traités. Au premier chapitre seront posées les assises à partir desquelles la recherche s'est édifiée, de même que l'explication de la méthodologie et des deux approches théoriques essentielles à la réalisation du mémoire, soit celle historique et celle interdisciplinaire.

Aux chapitres II, III, et IV, l'approche historique est la principale utilisée pour documenter les trois préoccupations esthétiques centrales aux discussions du Judson Dance Theater. Le collectif n'a pas d'esthétique unique étant donné l'ouverture à quiconque voulait participer, les champs d'intérêts diversifiés des artistes provenant de tous horizons et la singularité de chaque démarche personnelle. Mais, les trois enjeux esthétiques traités, qui seront l'espace, la place du danseur dans l'œuvre chorégraphique ainsi que sa présence, apparaissent de façon commune dans les toutes premières œuvres. Ils seront présentés dans

une perspective globale du groupe, mais mis en lumière par le biais de descriptions d'œuvres et de la démarche artistique de trois des chorégraphes les plus importants : Yvonne Rainer, Steve Paxton et Trisha Brown. Quant aux arts visuels, ils seront considérés par la présentation de trois plasticiens qui ont fait leur apparition dans les ateliers et les soirées du collectif entre 1962 et 1963. Il s'agit de la peintre et artiste du *happening* Carolee Schneemann, du sculpteur minimaliste Robert Morris, et de l'artiste des assemblages Robert Rauschenberg. Je décrirai leurs œuvres dansées et je réaliserai des commentaires contextuels en lien à leur propre pratique. La documentation des trois enjeux esthétiques est le premier lieu pour observer les rapports entre les deux disciplines artistiques afin d'en dégager une éventuelle proximité. En effet, le traitement commun au sein des chapitres des chorégraphes et des artistes en arts visuels permettra, dans un premier temps, de réaliser des mises en contexte du Judson Dance Theater dans l'histoire de l'art. L'appartenance de Morris, Rauschenberg et Schneemann à des pratiques artistiques différentes permettra aussi d'élargir ces liens et ces mises en contexte. Dans un deuxième temps, j'analyserai les œuvres dansées des artistes en arts visuels selon les éléments proposés par le Judson Dance Theater. Grâce à l'approche interdisciplinaire, je conçois ainsi tout au long des chapitres II, III et IV que les danseurs s'inscrivent dans les préoccupations des arts visuels tout comme à l'inverse, les plasticiens dans celles des enjeux esthétiques du collectif.

À l'aide d'une approche interdisciplinaire principale, le cinquième chapitre est dédié au repérage des divers moments de passages entre les créations ainsi qu'entre les disciplines académiques. En première section, j'exposerai comment le domaine de la danse et des arts visuels ont interagi ensemble en s'échangeant mutuellement des idées. J'observerai les moments de passages formels et théoriques dans les œuvres en résumant les éléments présentés au chapitre II, III, IV. Je discuterai également comment s'effectue chez Morris, Rauschenberg et Schneemann l'intégration de la danse en relation à leur propre pratique respective. En deuxième section, j'aborderai la difficulté des auteurs en histoire de l'art à reconnaître que les plasticiens ont créé des chorégraphies qui sont en lien à l'esthétique du Judson Dance Theater. Ce questionnement portant sur la dénomination des œuvres tentera par le fait même de toucher celle des chorégraphes. Le but est de rechercher un vocable commun reflétant le caractère interdisciplinaire des échanges. En troisième section, l'approche

interdisciplinaire interviendra également dans l'observation des moments de passages conceptuels entre l'histoire de l'art et l'histoire de la danse. L'exercice laborieux, mais nécessaire, de retracer dans la culture artistique des deux disciplines académiques les sens des termes de modernisme et de post-modernisme a été fait. La raison est que certains auteurs, dont Sally Banes et Michael Levin, ont voulu prouver qu'il y avait une correspondance entre le discours moderniste, propre à la théorie de l'art mise en place par Clement Greenberg, et la recherche du Judson Dance Theater. Je vérifierai donc en dernière section du mémoire cette démarche de transfert de concept.

## CHAPITRE I

### L'ARCHITECTURE DE LA RECHERCHE

Vérifier le rôle du domaine de la danse à la charnière de la décennie 60 en histoire de l'art semble pertinent comme sujet de recherche. Pour ce faire, je propose d'examiner la proximité entre l'histoire de l'art et l'histoire de la danse par l'étude d'un corpus d'œuvres américaines en arts visuels et en danse. D'emblée, la double question de recherche pour étudier globalement les rapports entre les créations et les histoires se présente comme suit : durant la période de 1962-1967, quels sont les liens entre le Judson Dance Theater et les pratiques significatives en arts visuels représentés entre autres par Robert Morris, Robert Rauschenberg et Carolee Schneeman? Comment ces liens se manifestent-ils dans la pratique des artistes, l'histoire et la théorie?

Exclure le contexte européen consistait en une préalable restriction posée pour le choix du corpus afin de traiter de chorégraphes et d'artistes en arts visuels qui étaient américains. Et de façon plus précise, il fallait qu'ils aient œuvré à Greenwich Village à New York, lieu privilégié tout au long des recherches. Le choix de ce lieu et de la période du début des années 60 se justifie par le fait que Greenwich Village devenait en ce temps précis un centre artistique important, où les idées circulaient d'une forme d'art à l'autre, et où tous les artistes se connaissaient et travaillaient parfois ensemble (Banes, 1981; Haskell, 1984). Il s'agit donc de critères optimaux pour vérifier les rapprochements entre les champs d'intérêt des expérimentations formelles, thématiques et théoriques de la danse avec ceux des arts visuels.

Pour effectuer la démonstration, le rôle des chorégraphes qui ont constitué le Judson Dance Theater (1962-1964) sera mis de l'avant. La présentation du groupe se fera par le biais



de la démarche artistique de trois des chorégraphes les plus importants : Yvonne Rainer — la chef de file — Steve Paxton et Trisha Brown. Le choix s'est premièrement réalisé en fonction de leurs démarches, très voisines de certaines préoccupations en arts visuels. Deuxièmement, le fait qu'ils soient à l'origine de la tendance analytique de la danse post-moderne américaine des années 70 consistait en un critère de sélection. La tendance analytique serait la plus sérieuse, selon Banes, de celles développées au sein du Judson Dance Theater. Elle se caractérise par une approche formaliste, réductiviste puis réflexive. Elle a également pour but de proposer et de tester les théories de la danse, vue comme un art sérieux et non un divertissement (Banes, 1981, p. 106). La tendance analytique se différencie ainsi de la seconde orientation prise au Judson Dance Theater, que représente entre autres Fred Herko et David Gordon, fondée sur la théâtralité et l'humour (1981; 1983). C'est pour les deux précédentes raisons – et non pas pour leur notoriété ou pour la documentation disponible – que Rainer, Paxton et Brown seront discutés au cours du mémoire.

Du côté des arts visuels, les artistes sélectionnés devaient s'être joints au groupe de danseurs par la participation aux ateliers et aux soirées. Le premier critère a été fixé afin de soutenir, en quelque sorte, l'idée du réseau entre artistes se formant alors à Greenwich Village. Par leur formation ou les différents médiums explorés, il devait également être possible de qualifier de pluridisciplinaires les artistes choisis<sup>1</sup>. Robert Morris, Robert Rauschenberg et Carolee Schneemann répondent aux critères posés. Ils ont fait leur apparition au Judson Dance Theater au cours de l'année 1963 – en 1962 pour Schneemann<sup>2</sup> — en assistant d'abord aux ateliers, en participant ensuite aux soirées en tant que danseurs pour finalement, réaliser leurs propres pièces<sup>3</sup> (*Ballet Review* 1967; Banes, 1983). En ce qui concerne Morris, premièrement

---

<sup>1</sup> Les définitions de pluridisciplinarité et d'interdisciplinarité seront données à la section 1.4 consacrée à la définition des approches théoriques.

<sup>2</sup> Un participant au Judson Dance Theater, Philip Corner, suggère que Schneemann aurait joint le collectif au moment où Rainer réalisait des rencontres dans son studio, soit avant l'appropriation de l'église par le groupe (Banes, 1983, p. 94). Cela veut aussi dire avant le premier concert du groupe qui a eu lieu au mois de juillet de 1962 (*Ballet Review*, 1967, p. 54). Son entrée dans le collectif se situerait donc entre la fin de l'année 1961 et le début de 1962.

<sup>3</sup> J'exposerai éventuellement que pour les critiques de l'époque et les historiens de l'art, il y a un problème à reconnaître leurs pièces comme des chorégraphies; ils préfèrent, par exemple, les nommer des performances, des danses-théâtres, des danses-performances (Goldberg, 2001; Jackson, 1964; Lippard, 1967; Sundell, 1984; Le Moal, 1999; Grenier, 1995).

peintre expressionniste abstrait, il a délaissé le monde pictural autour de 1958 pour entamer un tournant sculptural dès 1961<sup>4</sup> (Grenier, 1995, p. 201). Il est d'ailleurs reconnu pour être l'un des principaux initiateurs de la sculpture minimaliste. En parallèle, il s'est intéressé au film, au théâtre et à la performance; il fut un participant du groupe Fluxus (Berger, 1998, p. 25). La première pièce de Morris, créé pour le *Concert of Dance no 6* du Judson Dance Theater en juin 1963, est *Arizona* (*Ballet Review*, 1967, p. 57). Rauschenberg, quant à lui, est renommé en tant que peintre. Il est à noter qu'une sensibilité performative se faisait déjà ressentir dans ses *Combines Paintings* de la décennie 50 (Spector, 1997). Il a également travaillé avec les médiums de la sculpture et de la lithographie. Dans le monde de la danse, il est aussi connu pour ses créations de décors, de costumes et d'éclairages réalisés pour Merce Cunningham, Paul Taylor et Trisha Brown (Spector, 1997, p. 229; Sundell, 1984, p. 7). *Pelican* est la première pièce de Rauschenberg créée pour le *Concert of Dance no 5* de mai 1963 (*Ballet Review*, 1967, p. 56). Et Schneemann, également peintre, s'est entre autres dirigée vers la création d'*happenings*<sup>5</sup>. Elle est l'une des premières artistes féministes de la performance (Burt, 2006, p.110). Elle a suivi quelques cours de danse avec Arlene Rothlein (Banes, 1983, p. 94), en plus d'explorer le collage, la photographie, et réaliser des installations<sup>6</sup>. La première œuvre de Schneemann créée à l'intérieur du collectif, pour le *Concert of Dance no 3*, est *Newspaper Event* (janvier 1963) (*Ballet Review*, 1967, p. 55).

Le choix du corpus d'œuvres couvre une période de cinq ans : de 1962 à 1967. Au début du projet de maîtrise, je voulais prioriser le traitement du contexte artistique du Judson Dance Theater selon leurs années d'existence, soit de 1962 à 1964. Toutefois, il fut impossible de m'en tenir au début des années 60, faute de documents audiovisuels. Effectivement, il est difficile de trouver des pièces originales de l'époque du Judson Dance Theater (1962-1964),

---

<sup>4</sup> Il arrête définitivement de peindre en 1960. Lors de la même année, il déménage à New York (Grenier, 1995, p. 202).

<sup>5</sup> Son premier, en 1962 en collaboration avec Philip Corner, s'intitule *An Environment for Sounds and Motions* (Banes, 1983, p. 94).

<sup>6</sup> Site officiel de l'artiste. En ligne, adresse URL : <http://www.caroleeschneemann.com/bio.html>.

car rien ne semble avoir été documenté sur leurs premières années d'existence<sup>7</sup>. Une des raisons supposée réside dans le fait que les chorégraphes, tout comme les artistes en arts visuels, s'opposaient au jeu de l'*establishment* et au système de l'art perverti par son côté mercantile. Selon cette hypothèse, il est conséquent de trouver si peu de vidéo, car cette dernière peut être vue comme une trace de l'évènement artistique pour l'inscrire dans le système de l'art et en assurer sa survie. Ce point s'ajoute à leur prise de position pour un art éphémère, échappant à sa valeur économique et à son historicisation. Une deuxième raison, reliée aux conditions matérielles du début de la décennie 60, peut expliquer le fait qu'il n'y ait pas de vidéo de première main sur Rainer, Brown et Paxton<sup>8</sup>. En fait, il n'y avait pas de caméras portatives, ni de vidéocassettes disponibles sur le marché pour rendre possible l'archivage de leur démarche chorégraphique. La *Portapak* de Sony est la première caméra portative distribuée en 1965 aux États-Unis<sup>9</sup>. De plus, la vidéocassette a été mise sur le marché par Sony en 1969<sup>10</sup>. En plus de ne pas être commercialisée à l'époque du Judson Dance Theater, la *Portapak* était peu accessible financièrement<sup>11</sup>.

Ainsi, j'ai dû élargir quelque peu le corpus pour pouvoir établir un comparatif afin de mieux saisir la nature des expérimentations et leur évolution dans l'histoire de la danse et de l'art. L'ajout des trois années est significatif du passage de la démarche en collectif aux

---

<sup>7</sup> La résistance présumée des chorégraphes et artistes en arts visuels à passer à l'histoire lors du début de la décennie 60 n'a pourtant pas empêché la documentation, plus tardive. La décennie 80 marque la création de documentaires sur les danseurs de l'avant-garde des années 60 et est représentative du désir de les faire basculer du côté de la sphère artistique reconnue. Une période de vingt ans étant peut-être le temps nécessaire pour que l'on veuille assurer la pérennité de l'œuvre et pour que les artistes trouvent reconnaissance dans le système « officiel ». Dans les documentaires figurent donc des extraits d'œuvres du groupe, mais souvent les mêmes. Il s'agit de captations originales de pièces de la décennie 70 (hors corpus), de reconstitutions effectuées par les chorégraphes au cours de la décennie 70, ou encore plus tardivement par autrui. *Trio A* par Rainer sur internet, le DVD complet sur Trisha Brown ou la rétrospective *Past Forward* sont des exemples de reconstitutions.

<sup>8</sup> *Carriage Discreteness* (1966) de Rainer est la seule captation originale trouvée. L'œuvre de Rainer, réalisée dans le cadre de la soirée *9 Evening Theater of Engineering*, n'est pas associée au répertoire du Judson Dance Theater. Cependant, des caractéristiques formelles s'y rattachent.

<sup>9</sup> Article de Ed Hugetz tiré des archives du *Museum of Broadcast Communications* « Experimental Video ». En ligne, adresse URL : <http://www.museum.tv/archives/etv/V/htmlE/experimental/experimental.htm>

<sup>10</sup> Eric Freedman « Videocassette » En ligne, adresse URL : <http://www.museum.tv/archives/etv/V/videocassette/videocassette.htm>

<sup>11</sup> À titre d'anecdote, Nam June Pak, un des premiers artistes à utiliser la vidéo en tant que moyen d'expression artistique, a acheté, à l'aide d'une bourse de la Fondation Rockefeller, l'une des premières caméras de Sony en 1965. (*Ibid.*)

carrières chorégraphiques en solo<sup>12</sup>. En effet, même si le Judson Dance Theater prend fin en tant qu'entité travaillant ensemble autour de 1964<sup>13</sup>, l'esthétique y ayant pris forme ne cesse pas de se développer. Les œuvres, traitées dans le présent mémoire et datées après 1964, représentent le passage vers les démarches individuelles. De plus, elles sont les plus documentées visuellement<sup>14</sup>. Elles conservent également le même esprit que les premières œuvres créées par les chorégraphes. Par exemple, Rainer affirme que *Trio A* (1966), reconstituée et filmée en 1978, est devenue l'œuvre phare de la période et le meilleur exemple de sa signature chorégraphique (Baryshnikov et Atlas, 2001). Ainsi, les œuvres succédant à l'année 1964 devront être comprises comme étant à la fois une synthèse des idées développées au sein du Judson Dance Theater, et un regard tourné vers le futur, vers leur propre carrière chorégraphique. Pour les mêmes raisons et leur implication au Judson Dance Theater, les mêmes balises temporelles ont été conservées pour le choix des œuvres de Morris, Rauschenberg et Schneemann<sup>15</sup>.

Quant au corpus d'œuvres, il servira la présentation des enjeux esthétiques du Judson Dance Theater qui prennent forme entre 1962-1967. En effet, trois préoccupations semblent centrales aux discussions du groupe de danseurs. Il s'agit de la question de l'espace, de la place du danseur dans l'œuvre chorégraphique ainsi que de sa présence<sup>16</sup>. J'en retracerai des exemples à la fois dans les œuvres des danseurs et celles des artistes en art visuel. Le choix

---

<sup>12</sup> Rainer entamait ce passage en 1963 en présentant sa première œuvre en solo, *Terrain*.

<sup>13</sup> Les auteurs s'entendent, pour la majorité, à déterminer la fin du collectif autour de 1965. Cette année constituerait le début de la seconde génération avec Meredith Monk et Kenneth King. Toutefois, pour Jill Johnston, le collectif perd de son élan dès 1963... (*Ballet Review*, 1967).

<sup>14</sup> Si la majorité des œuvres sont datées autour des années 70, c'est sûrement parce que la décennie 70 marque le moment où le style de la danse post-moderne analytique se qualifie et se définit à travers la critique de danse et où la plupart des danseurs commencent à avoir une notoriété (Banes, 1987.C. 2002). Une preuve à l'appui du côté de la discipline des arts visuels : l'origine des vidéos de documentation sur la performance commence vers 1970, ce qui coïnciderait avec la reconnaissance de ce médium (Goldberg, 2001).

<sup>15</sup> C'est au nom du caractère éphémère de ses danses que Rauschenberg n'a jamais voulu qu'elles soient reconstituées (Spector, 199, p. 243). Mais Morris, au contraire, a reconstitué quatre de ses danses les plus importantes en 1993 avec Babette Mangolte.

<sup>16</sup> Les définitions de l'espace, de la place du danseur et de la présence seront détaillées au début de chacun des chapitres correspondants.

des enjeux esthétiques à documenter en danse s'est donc réalisé dans l'esprit d'engager un dialogue avec les arts visuels.

### 1.1 Présentation de la problématique de recherche

Dans la fameuse anthologie sur l'art minimal éditée par Gregory Battcock, paraît pour la première fois en 1968 « *A Quasi Survey of Some "Minimalist" Tendencies in the Quantitatively Minimal Dance Activity Midst the Plethora, or an Analysis of Trio A* »<sup>17</sup> d'Yvonne Rainer. Son essai débute par une charte qui explique comment l'œuvre associée à celle-ci, *The Mind is a Muscle*<sup>18</sup> (1968), défie et contredit les conventions de la danse théâtrale tout en s'associant à la sculpture minimaliste. En plus de relever la proximité entre les deux disciplines par le dialogue entretenu entre elles, la charte de Rainer, selon Leslie Satin, est le seul document historique expliquant et résumant la théorie, les concepts, les problèmes et la pratique de l'art qui prévalaient à l'époque dans les deux domaines :

« [...] [*the chart*] offered both a practical manuel – a range of possible techniques and strategies available to the artists – and a précis of the philosophies of artmaking underlying the wealth of ideas and actions of the contemporary avant-garde. [...] These elements, as the chart indicates, are crucial not only to the development of what would come to be called post-modern dance but to the formulation of the "New Art" of the 1960s. The juxtaposition of art and dance Rainer's writings reflects the Judson's function as an interarts laboratory, including its make-up of participants from various forms and its free exchange of ideas and methods among these forms. » (1997, p. 72, 74)

À en croire la charte ainsi que la déclaration de Satin, il semble plutôt évident que des liens entre la danse et les arts visuels se concrétisent dans la première moitié des années 60. Non seulement la charte témoigne du passage entre les deux disciplines artistiques, mais l'insertion

---

<sup>17</sup> « Tentative d'étude générale de quelques tendances « minimalistes » dans l'activité quantitativement minimale en danse au sein de la pléthore, ou une analyse de *Trio A* », traduction suggérée par Laurence Louppe dans *Le Travail dans l'art*, no 1 (septembre 1997); repris dans *Terpsichore en baskets · Post-Modern Dance*, Sally Banes, p. 90, Paris · Éditions Chiron.

<sup>18</sup> La première version de *The Mind is a Muscle* est de 1966 puis se nomme *Trio A*. L'essai fut rédigé la même année.

même de l'essai de Rainer dans l'anthologie destinée à présenter les enjeux de l'art minimaliste est révélatrice d'une certaine reconnaissance, par l'histoire de l'art, de la participation du domaine de la danse à l'élaboration de sa propre histoire. Cependant, lorsque l'on souhaite étudier davantage les rapports entre la danse et les arts visuels autour de la décennie 60, sous l'enseigne ou non du minimalisme, peu d'auteurs semblent s'y être intéressé. En fait, la danse est plutôt absente du discours écrit de l'histoire de l'art du XX<sup>e</sup> siècle. Elle apparaît davantage dans les monographies, mais sous forme de mentions contextuelles et très succinctes.

#### 1.1.1 La présentation de la danse – particulièrement du Judson Dance Theater – dans les ouvrages d'histoire de l'art.

La démarche intellectuelle entreprise au cours de ma formation m'a fait prendre conscience que bien que la danse ait joué un rôle important dans l'émergence de certains courants et pratiques en art, particulièrement du XX<sup>e</sup> siècle, elle se trouve quasi absente du discours de l'histoire de l'art. À ceci s'ajoute le fait que la bibliographie sur le Judson Dance Theater est relativement limitée. Ainsi, sans prétendre avoir tout recensé de manière exhaustive, je peux mentionner qu'au cours de mes recherches, il ne m'est pas arrivé de rencontrer des sections sur la danse dans la plupart des ouvrages généraux sur l'art du XX<sup>e</sup> siècle<sup>19</sup>. Même constat pour les monographies dédiées à la décennie 60 ou à l'art post-moderne, sauf dans le cas du livre plus récent de Thomas Crow qui vaut la peine d'être mentionné pour son insertion du Judson Dance Theater (1996).

Par l'observation plus approfondie de l'état des connaissances dans le champ de l'histoire de l'art, je peux affirmer que les liens les plus fréquemment effectués avec la danse s'opèrent davantage sous l'idée d'une collaboration comme caractéristique de l'art au XX<sup>e</sup> siècle (Aeschlimann, 2002; Kaprelian, 1979; Kotzen, 1992; McCabe, 1984; Cabot et Martin, 1987). Même lorsque les recherches étaient ciblées en rapport au corpus, la danse du Judson

---

<sup>19</sup> Étant donné que je ne réalise pas une recherche de type historiographique, je ne tenais pas à présenter un portrait global de la danse dans les monographies générales.

Dance Theater était traitée selon le même angle. L'accent est mis, par exemple, sur l'analyse des œuvres produites par les échanges entre certains des artistes du groupe. La collaboration la plus documentée demeure celle entre Trisha Brown et Robert Rauschenberg (Mattison, 2003; Aeschlimann, 2002; Kotzen, 1992; McCabe, 1984).

La danse trouve également sa place dans les ouvrages, de la période couvrant la fin de la décennie 80 au début 2000, lesquels se vouent à retracer l'histoire de la performance (Goldberg, 2001; 1998; 1984; Carlson, 1996; Sayre, 1989). Cette insertion est sans doute plus évidente étant donné le point commun aux deux pratiques : le corps comme matériau<sup>20</sup>. Toutefois, que de brèves mentions du Judson Dance Theater ou de leurs précurseurs sont faites. Les mentions ne permettent pas vraiment de comprendre en profondeur leurs démarches artistiques, ni leurs liens avec les arts visuels. Par exemple, dans la section sur le Judson Dance Theater comprise dans son sixième chapitre sur la performance aux États-Unis, *L'art vivant de 1933 aux années 1970*, Roselee Goldberg mentionne la place du groupe de danseurs à New York et leur contribution à la diversité de la performance au début des années 60. L'auteure aborde quelque peu la particularité de la démarche du Judson Dance Theater en soulignant leurs intérêts communs avec les artistes de l'époque. En plus, elle soulève leur originalité concernant l'utilisation de l'espace et du corps plus novatrice que chez les artistes préoccupés davantage par le côté visuel des performances. L'originalité des danseurs aurait d'ailleurs conduit certains artistes, tels Robert Morris et Robert Rauschenberg, à s'intéresser à la danse. Mais, il est à noter qu'aucun détail sur l'utilisation de l'espace et du corps par le Judson Dance Theater n'est fourni par Goldberg. Ainsi, elle n'explique aucunement la démarche du Judson Dance Theater en plus de les isoler, au cours du chapitre, de leurs collègues des autres disciplines. La seule exception est un lien établi avec le minimalisme. L'isolement de la danse, et le peu de renseignements donnés sur elle, sont sûrement tributaires de l'approche de l'écriture de l'histoire de Goldberg. En effet, elle situe les pratiques et artistes, par le biais de courtes descriptions d'œuvres, dans un continuum temps linéaire et chronologique afin de démontrer les particularités de la forme de la performance à travers le XX<sup>e</sup> siècle. En somme, il est impossible de dégager l'importance de la démarche des danseurs

---

<sup>20</sup> Le corps, lieu entre les disciplines, est le point commun qui permet le passage de la danse vers la performance, et vice versa. Un intérêt interdisciplinaire s'observe donc de la part des historiens et critiques d'art corrélatif de la pratique en elle-même, qui s'inscrit entre les disciplines.



en lien à l'histoire de l'art dans le contexte de la décennie 60, et ce, même s'il s'agit d'une monographie dédiée à la performance.

Quelques auteurs, par le choix d'une thématique spécifique, ont voulu intégrer davantage la danse à leur explication du développement de la performance. Henry M. Sayre, par exemple, consacre un chapitre entier à la danse des années 60-70, intitulé *Tracing Dance* (1989). Mais, il traite du thème de la collaboration durant la première des trois sections de son chapitre. La deuxième section est consacrée à la musique de Fluxus. Dans la dernière, l'auteur s'attarde à la tendance minimaliste de la danse des années 1970, soit une tendance issue des recherches du Judson Dance Theater. Bien que le groupe de danseurs anticipe, selon Sayre, la majorité des directions de l'art d'avant-garde de la décennie 70, en plus d'en fournir les bases théoriques et un modèle de collaboration nouveau, rien de plus n'est expliqué par l'auteur sur leur démarche ou sur leur importance qu'il reconnaît pourtant. Par ailleurs, étant donné la perspective féministe prise par Sayre, il traite à quelques reprises dans son livre de la principale protagoniste du Judson Dance Theater. La reconnaissance de Rainer dans le champ de la performance féministe ne révèle toutefois pas un intérêt de la part des historiens de l'art pour la danse, car des autres exemples rencontrés, les auteurs ne s'intéressent qu'au passage de Rainer de la danse au film – de son retour à la narration et à l'autobiographie – opéré lors de la décennie 70 (Zabunyan, 2007; Sayre, 1989; Satin, 1997). Cela conclut sur la troisième façon avec laquelle les auteurs réalisent les liens avec la danse, soit selon une approche féministe de la performance.

Outre l'étude des grandes collaborations, l'insertion de la danse dans les ouvrages généraux de la performance, ou encore, l'analyse selon une perspective féministe, il ne semble pas y avoir d'études entièrement dédiées à repérer les relations entre la danse et les arts visuels lors de la période étudiée, sauf à une exception près<sup>21</sup>. Bien qu'il soit question d'un chapitre séparé à l'intérieur de son tableau historique, l'historienne de l'art Barbara Haskell a le mérite de présenter un portrait du Judson Dance Theater en lien aux pratiques de l'assemblage, du Pop Art, du *happening*, de Fluxus et du minimalisme (1984). Elle fut la seule à relever que

---

<sup>21</sup> J'affirme qu'il y a seulement une exception selon mes connaissances et mes recherches.



tous ces artistes avaient des préoccupations communes et traduisaient dans leur pratique ce qu'ils observaient ailleurs (1984). Pour ce faire, elle démontre brièvement les points formels communs entre la danse et ces formes d'art qu'elle côtoie, et ce, tout en les positionnant dans un même contexte. Toutefois, le traitement du groupe de danseurs se trouve instrumentalisé par son argumentation et le portrait du Judson Dance Theater demeure relativement global, peu détaillé.

En somme, choisir de s'intéresser à la danse et à son histoire, qui souffre en général d'un manque d'intérêt en recherche qualitative, peut favoriser la transmission de la connaissance sur son importance dans d'autres domaines, en l'occurrence, l'histoire de l'art. Effectivement, je viens de démontrer que peu d'écrits dans cette discipline académique abordent le Judson Dance Theater et lorsque ce fut le cas, les mentions étaient brèves et isolées du reste de l'ouvrage. J'ai aussi présenté précédemment que le Judson Dance Theater, au regard de l'histoire de l'art, aurait pu avoir une importance par son modèle de travail en collaboration et par son traitement de l'espace et du corps (Goldberg, 2001; Sayre, 1989). Toutefois, ces points n'étant pas détaillés dans les ouvrages étudiés, je souhaite répondre à mes curiosités suite aux premières lectures effectuées, et ce, tout en participant à l'avancement des connaissances. Un de mes objectifs de recherche est d'en savoir davantage sur les aspects essentiels du collectif en créant une synthèse des informations retrouvées dans le domaine de la danse en fonction des trois enjeux esthétiques précédemment présentés. Ainsi, qu'une personne formée en histoire de l'art documente de façon monographique la contribution de la danse à la période des années 60, et ce, dans son histoire, semble tout à fait pertinent. Mais, je ne veux pas me restreindre au contexte de la danse du collectif, bien reconstitué dans son propre domaine par les ouvrages de Sally Banes entre autres. La contribution souhaitée au domaine de l'histoire de l'art n'est donc pas seulement d'y documenter le Judson Dance Theater, mais également de réorganiser l'information autour de celui-ci selon la volonté de l'inscrire dans un contexte plus large que sont les arts visuels. Ainsi, proposer comme sujet de mémoire d'observer les rapports entre la danse et les arts visuels à l'aube de la décennie 60 ne peut qu'éclairer davantage un pan commun de leur histoire.

### 1.1.2 Le traitement des danses de Morris, Rauschenberg et Schneemann dans les ouvrages d'histoire de l'art.

Étrangement, l'angle d'approche des historiens de l'art pour aborder les œuvres de Morris, Rauschenberg et Schneemann correspond, *grosso modo*, aux trois types de liens présentés précédemment, soit en tant que collaboration, en tant que performance, ou intégré à l'intérieur d'une étude féministe.

En effet, comme je l'ai précédemment présenté, les collaborations entre chorégraphes et plasticiens sont les liens les plus largement documentés. Dans le cas de Rauschenberg, le point le plus étrange réside dans le fait que les auteurs reconnaissent son intégration au monde du Judson Dance Theater par la création même de danses réalisées lors de cette période, mais préfèrent traiter des œuvres plus tardives issues de son travail effectué avec Trisha Brown (*Glacial Decoy* (1979), *Set and Reset* (1983) et *Astral Converted* (1991) ). Dans l'analyse des œuvres issues de leur collaboration, ce n'est pas Rauschenberg en tant que chorégraphe qui est étudié, mais Rauschenberg en tant que scénographe et costumier. En effet, sa participation aux projets communs avec Brown se résume à ce titre (Mattison, 2003; Kotzen, 1992; McCabe, 1984). Particulièrement représentatif est l'ouvrage de Mattison sur Rauschenberg, où est dédié un chapitre complet sur les danses de l'artiste, intitulé *Dancing on the Edge*. L'auteur ne fait que décrire brièvement quatre de ses sept danses<sup>22</sup>, pour ensuite axer son étude sur les collaborations effectuées avec la chorégraphe. Il est évident que son amitié et ses projets avec Brown ne peuvent être sous-estimés dans l'étude de l'art au XX<sup>e</sup> siècle, et ce, surtout en regard de l'interdisciplinarité, caractéristique prédominante de l'art des années 60. Cependant, en orientant toujours les analyses sur la collaboration de Rauschenberg avec Brown, entre autres, les auteurs négligent un des aspects de sa production qu'ils reconnaissent pourtant : ses danses. Il revient à Nancy Spector d'en offrir quelques descriptions<sup>23</sup>. Mais étant donné le but de l'auteure, soit de conserver une trace des danses de Rauschenberg par les descriptions offertes, elle se concentre moins sur leur rapport à la démarche chorégraphique du Judson

<sup>22</sup> Les quatre danses sont : *Pelican* (1963), *Elgin Tie* (1964), *Map Room* (1965), *Spring Training* (1965).

<sup>23</sup> *Pelican* (1963), *Shot Put* (1964), *Linoleum* (1966), *Soirée du 9 Evening Theater and Engineering* (1966).

Dance Theater qu'elle mentionne toutefois. En fait, le collectif ne sert qu'à la mise en contexte des œuvres de Rauschenberg (1997).

À l'opposée de Mattison, de Spector et de Sundell<sup>24</sup> par exemple, qui reconnaissent que Rauschenberg a créé des danses, les ouvrages généraux sur l'histoire de la performance laissent planer un doute sur leur création par la terminologie employée. Dans le livre de Goldberg particulièrement, le fait qu'elle isole les artistes des chorégraphes n'aide pas. En fait, aucune information sur Morris, Rauschenberg et Schneemann n'est donnée, ni sur leurs « danses », ni sur leur implication dans la démarche artistique du Judson Dance Theater. Il n'y a que de courtes mentions biographiques sur leurs liens au groupe. De plus, le vocable utilisé pour qualifier *Pelican* de Rauschenberg, ou *Site* de Morris, est celui de « performance » (2001, p. 135-136, 142)<sup>25</sup>. Et pour désigner les œuvres du Judson Dance Theater, elle écrit « programme chorégraphique », danse, ou chorégraphie seulement (2001, p.141). Même ambiguïté dans la désignation des œuvres de Rauschenberg et de Morris par Le Moal et Grenier; « danse-performance » est le terme qu'ils emploient (1999; 1995). Quant à Schneemann<sup>26</sup>, Goldberg utilise le même vocable que pour les œuvres de Morris et Rauschenberg, et ce, même si l'auteure reconnaît sa participation au « programme chorégraphique » du Judson Dance Theater en tant que danseuse et chorégraphe (2001, p.141). Au meilleur de mes connaissances et de mes recherches, il est possible d'affirmer qu'au contraire de Morris et de Rauschenberg, sur qui il est possible de retrouver des informations sur leurs danses ou leurs « danses-performances », aucune étude n'a été menée sur la présence de Schneemann au Judson Dance Theater ou sur ses premières danses. Les auteurs abordent généralement les œuvres de Schneemann sous l'angle de la performance féministe (Sayre, 1989; Satin, 1997) et l'œuvre la plus souvent abordée est *More than Meat Joy* (1964). Ainsi, les œuvres des artistes en art visuels sont comprises comme des « performances » – et non des

---

<sup>24</sup> Nancy Sundell est la personne en charge du premier catalogue consacré aux performances de Rauschenberg, d'ailleurs intéressant pour les nombreuses photographies qu'on y retrouve. Toutefois, le texte demeure biographique et les descriptions, romancées, s'insèrent dans son récit.

<sup>25</sup> La notion de performance est discutée au chapitre V.

<sup>26</sup> Sauf une mention de son fameux *More than Meat Joy*, rien n'est dit sur les autres œuvres de Schneemann dans l'ouvrage de Goldberg.

« danses » – créées de façon indépendante du groupe auxquelles elles sont rattachées, le Judson Dance Theater.

Par ailleurs, j'ai exposé dans la précédente section que Goldberg, Sayre et Haskell construisent des ponts entre la danse et le minimalisme. Cela semble consister en un autre lien souvent réalisé dans beaucoup d'autres ouvrages d'histoire de l'art (Antin, 1966; Battcock, 1968; Crow, 1996; Michelson, 1969; Berger, 1988; Grenier, 1995; McFaden, 2004). Mais cet aspect n'a pas été intégré dans la précédente section, car sauf pour le parallélisme avec la danse du Judson Dance Theater explicité par la charte de Rainer, le lien ne se spécifie qu'à travers l'œuvre de Morris seulement. À vrai dire, au contraire du traitement des pièces de Morris, de Rauschenberg et de Schneemann dans les ouvrages sur la performance, une attention particulière pour les danses de Morris se remarque dans la littérature de l'histoire de l'art. Effectivement, bien que des critiques d'art et de danse ont suivi le parcours des artistes du Judson Dance Theater en commentant de façon simultanée leurs activités dans la presse de l'époque – tel Jill Johnson (1971) –, les premiers à reconnaître et à écrire plus amplement sur Morris et la danse sont des critiques et des historiens de l'art. Un point intéressant réside dans le fait qu'il y a moins d'ambiguïtés sur la typologie employée pour désigner les œuvres de Morris; les historiens de l'art utilisent le vocable danse pour désigner ses œuvres. L'explication présumée réside dans le fait que Morris les a clairement nommées dans ses propres écrits, dont « Notes on Dance » (1966). Toutefois, le traitement des danses de Morris s'articule seulement selon leurs rapports à ses sculptures minimalistes (Antin, 1966; Michelson, 1969; Berger, 1988; Grenier, 1995). Les auteurs les considèrent parce qu'elles entretiennent un lien théorique et formel avec ses sculptures<sup>27</sup>, ou encore parce que sa préalable incursion dans le monde de la danse aurait facilité le passage de Morris à ce médium qui lui vaut reconnaissance dans le monde de l'art (Michelson, 1969; Berger, 1988; Grenier, 1995). Ainsi, les auteurs des textes qui abordent les danses de Morris ont seulement pour but de faire comprendre le rôle de celles-ci sur ses propres sculptures; ils ne traitent pas de ses danses à part entière en cherchant à les comprendre dans l'art chorégraphique du Judson

---

<sup>27</sup> David Antin, semble être le premier à faire un lien entre ses sculptures et ses danses (1966). Il articule le lien en rapport aux concepts de dissimulation et de révélation présents dès les toutes premières œuvres sculpturales de Morris, soit ses fameuses boîtes. Antin donne d'ailleurs sa première boîte de 1961 en exemple, *Box with the Sounds of Its Own Making*.

Dance Theater, ou même en recherchant de façon plus approfondie les parallèles comme le propose la charte de Rainer<sup>28</sup>.

En somme, la façon avec laquelle les auteurs envisagent le rapport des artistes en arts visuels à la danse dépend d'une question de point de vue. J'ai démontré que les œuvres de Morris, de Rauschenberg et de Schneemann créées au sein du Judson sont désignées comme « danse », « performance », ou « danse-performance ». Dans les ouvrages consultés, seule Nancy Spector emploie le mot « chorégraphie » pour les désigner (1997). L'ambiguïté dans la désignation de leur pratique semble pertinente à éclaircir dans le cadre du mémoire. De plus, je trouve approprié d'inscrire les pièces de Morris, de Rauschenberg et de Schneemann à l'intérieur de l'histoire et de la démarche artistique du Judson Dance Theater<sup>29</sup>. Ainsi, je propose d'analyser les danses de Morris, de Rauschenberg et de Schneemann avec les éléments formels mis de l'avant par le groupe de danseurs. J'insérerai leurs propositions dans l'histoire ainsi que dans la démarche du Judson Dance Theater en favorisant, au sein de chacun des chapitres du mémoire, un traitement commun des artistes et des œuvres étudiées. Un dernier objectif consistait à ne pas me restreindre à la compréhension des rapports entre les deux disciplines sous l'idée d'une collaboration, ni de m'en tenir à la question du minimalisme. Intégrer Rauschenberg et Schneemann à la recherche servait justement à élargir la compréhension des liens de la danse avec les arts visuels, sans traiter exclusivement du minimalisme. Bien que les chorégraphes aient réalisé des pièces en partenariat artistique avec les plasticiens du mémoire, il s'agit de traiter des œuvres propres à chacun pour comprendre leur démarche respective et singulière.

---

<sup>28</sup> Antin ne mentionne pas le lien à la pratique du Judson Dance Theater (1966). Il revient à Annette Michelson de mieux situer les danses de Morris à l'intérieur de la démarche du groupe (1969). Mais l'explication de Michelson sur la danse demeure succincte.

<sup>29</sup> Par défaut, l'ouvrage de Banes, du domaine de la danse, inclut les œuvres des artistes en art visuel et celles des musiciens à l'explication du Judson Dance Theater (1983). Cependant, les pièces traitées des artistes en arts visuels demeurent celles produites durant la période d'existence du groupe seulement (1962-1964). De plus, aucun lien à leurs pratiques respectives (peinture, sculpture, happening, etc.) n'est créé.

### 1.1.3 L'intérêt de la question de recherche

La question de recherche a pour but d'étudier des œuvres en arts visuels ainsi qu'en danse afin d'examiner la proximité entre les deux domaines, mais aussi afin de proposer une nouvelle vision des histoires de l'art et de la danse lors de la période de 1962-1967.

Principalement historique, la question de recherche est aussi teintée par une vision interdisciplinaire privilégiée comme méthode de recherche depuis plus de deux décennies environ<sup>30</sup>. Effectivement, il est davantage d'actualité d'interroger les savoirs par leur mise en relation. De plus, la présente question s'inscrit dans un récent engouement manifesté par le domaine de la danse pour faire « revivre » le Judson Dance Theater. En effet, les rétrospectives et expositions commémoratives sont des signes de notre temps démontrant l'intérêt des chercheurs à réinterpréter l'histoire. L'intérêt pour revisiter la danse des années 60 se démontre clairement par la rétrospective *Past Forward: White Oak Dance Project* (2001) orchestrée par Mikhail Baryshnikov en collaboration avec le cinéaste Charles Atlas<sup>31</sup>. J'en déduis que l'évènement a même suscité la parution de quelques ouvrages monographiques et reconstitutions de matériel audiovisuel dans le domaine de la danse (Banes, 2003; Burt, 2006; Hunter, 2004). Une seconde rétrospective consacrée en 2006 à la pionnière du groupe, Anna Halprin, prouve encore que la question de recherche est contemporaine des préoccupations d'aujourd'hui, à savoir de « pouvoir voir<sup>32</sup> » les œuvres du collectif, de « transmettre les événements et idées qui ont été importants de l'histoire récente

---

<sup>30</sup> Le concept d'interdisciplinarité, tel que connu, est apparu au cours des années 60 (Colet, 1993). Ce concept existe donc depuis plus de quatre décennies dans les domaines autres que l'histoire de l'art. Du côté de l'histoire par exemple, l'école des Annales a voulu intégrer, vers les années 60, de nouvelles méthodes de recherche issues de la collaboration avec d'autres disciplines, telle la sociologie, pour ne plus effectuer d'histoire événementielle. Par contre, au cours de la décennie 70, selon un texte de Henry Zerner, l'histoire de l'art se pratiquait encore de façon « traditionnelle », de type positiviste et empirique (Legolf et Nora, 1974). L'introduction – quoique non généralisée – de l'approche interdisciplinaire comme méthode en histoire de l'art se situerait autour de la décennie 80.

<sup>31</sup> En l'honneur du 20<sup>e</sup> anniversaire du Judson Dance Theater, une première exposition commémorative avait été organisée en 1981 par la Bennington College Judson Project (Perron et Cameron, 1981). Puis vingt ans plus tard, en 2001, suivit le spectacle de Baryshnikov reproduisant certaines des œuvres du groupe.

<sup>32</sup> Le besoin de Baryshnikov de voir les œuvres du Judson Dance Theater est à l'origine de son projet de reconstitution (Baryshnikov et Atlas, 2001).

de l'art et de la performance<sup>33</sup>», ainsi que de « réparer une relative injustice<sup>34</sup> » en rétablissant le rôle du Judson Dance Theater et de leurs précurseurs dans l'histoire de l'art.

## 1.2 Définition de l'approche historique; fil conducteur de la recherche

Afin de mener la présente recherche, une approche historique fut utilisée. Elle se caractérise à la fois par « un travail sur le temps et travail du temps, travail sur les concepts et travail des concepts » (Prost, 1996, p. 143). Selon cette approche théorique, le travail de l'historien vise non seulement à récolter les faits, les facteurs ainsi que — dans le cas particulier de l'histoire de l'art — les démarches artistiques, mais à les interpréter à travers la lunette empruntée (Langlois, 1999; Prost, 1996). Il est alors approprié de nommer l'angle d'analyse du mémoire qu'est celui de la danse. Il convient de mettre cette lunette, car pour certains critiques, le Judson Dance Theater était le résultat des acteurs du Judson Poet's Theater (*Ballet Review*, 1967), ou des artistes en arts visuels qui participaient au Judson Dance Theater (Rainer, 1974, p. 9-10). De plus, le discours de la critique d'art lors de la décennie 60 éclipse les chorégraphes pour y favoriser les grandes vedettes de son histoire de l'art (Rainer, 1974, p. 9-10). Tout au long du travail, je démontrerai que les enjeux esthétiques, qui se débattent au Judson Dance Theater, concernent *avant tout* le monde de la danse. Leurs recherches se sont centrées « autant sur l'histoire et la fonction de la danse que sur ses structures » (Banes, 1983, p. 21). L'approche historique sera utilisée dans le but de faire ressortir la particularité de leur processus de remise en question par rapport à leur propre domaine d'appartenance. L'information présentée au cours des chapitres sera ainsi traitée dans un rapport premier à la danse, pour rappeler le point de départ des enjeux esthétiques. Comme j'ai mentionné dans la précédente section, les propositions des plasticiens seront intégrées à celles des trois chorégraphes choisis. Le traitement commun des œuvres au sein des chapitres

---

<sup>33</sup> L'exposition de la Bennington College Judson Project avait un but pédagogique : « (to) expose students to the events and ideas that were seminal in the recent history of art and performance » (Perron et Cameron, 1981, p. 6).

<sup>34</sup> Le conservateur et commissaire général de l'exposition sur Anna Halprin, Thierry Raspail, se proposait de « réparer une relative injustice (Steinmetz, 2006) ». Selon lui, « Anna Halprin est toujours mentionnée sous la forme d'une courte phrase dans les manuels d'histoire de l'art » (Steinmetz, 2006). Pour remédier à l'oubli, le but de l'exposition aurait été de réhabiliter son rôle autant dans les secteurs de la performance, de la musique, des arts visuels que de la danse (Caux, 2006).

visé à aborder de façon synchronique les liens entre la danse et les arts visuels au sein du mémoire et de vérifier comment Morris, Rauschenberg et Schneemann s'inscrivent, à leur façon, dans l'histoire de la danse en ayant pensé leurs œuvres comme danse.

L'approche historique aidera également pour les mises en contexte de la danse. Effectivement, il était important pour les artistes du début de la décennie 60 de se distinguer de leur discipline et de la questionner (Marranca, 1997). Ainsi, tout au long de la présentation des enjeux esthétiques, il sera vu comment Brown, Paxton et Rainer remettent en question de façon artistique, idéologique et théorique leur propre histoire et leur pratique dans le but de définir une nouvelle conception de la danse. Un exemple de leur remise en question est celle adressée aux codes du ballet classique et de la danse moderne des années 30-40, dont Martha Graham est l'une des principales fondatrices. Bien qu'ils aient tiré beaucoup de leçons d'eux, il sera vu comment les chorégraphes se placent également en rupture face à leurs prédécesseurs : Anna Halprin et Merce Cunningham, ce dernier étant considéré comme le père de la post-modernité en danse. Par ailleurs, même si la danse est le point central autour duquel s'édifie le mémoire, le fait d'insérer les propositions de Morris, de Rauschenberg et de Schneemann vise aussi à réaliser une mise en contexte du collectif à l'intérieur de l'histoire des arts visuels. De cette façon, je démontrerai comment les représentants de la tendance analytique s'inscrivent dans les enjeux de l'art de l'époque par le biais de la pratique des trois plasticiens et d'exposer comment ils participent à l'histoire de l'art. Tout au long du mémoire, la stratégie interprétative sera « contextualiste<sup>35</sup> ». Elle a pour but de mettre en relation chaque élément avec tous les autres du même contexte, tout en révélant leurs interdépendances (Prost, 1996, p. 258-259). Elle est également attentive à l'esprit d'une époque, en l'occurrence, les années 60 (Prost, 1996, p. 258-259).

Pour l'écriture du mémoire, deux choix ont été faits dans le but de privilégier une approche thématique de l'histoire. En effet, les œuvres servent l'argumentation des trois enjeux esthétiques. Quant aux enjeux — deuxième choix —, ils déterminent les chapitres II,

---

<sup>35</sup> Terme employé par Antoine Prost.



III et IV du mémoire. L'écriture thématique a été adoptée afin d'éviter de traiter les œuvres selon une vision chronologique et stylistique telles que le font Roselee Goldberg et Sally Banes. La seconde auteure du champ de la danse — la plus importante pour le corpus sur le Judson Dance Theater à cause de ses nombreux écrits descriptifs et analytiques — effectue le classement des chorégraphies afin d'en développer une explication progressiste et moderniste au sens greenbergien; explication opérant un classement des œuvres d'art selon leur évolution vers une plus grande affirmation de la spécificité de leur médium<sup>36</sup>. La vision moderniste qu'elle prône s'oppose à la seconde approche interdisciplinaire privilégiée dans le mémoire, car elle a tendance à isoler les phénomènes artistiques et à cumuler les preuves pour montrer leur indépendance. De plus, le classement de Banes sous-entend un « retard » de la danse par rapport aux arts visuels. Effectivement, le modernisme en danse, représenté entre autres par le Judson Dance Theater, se concrétiserait à la fin de la décennie 60 et début 70 dans ce qu'elle nomme la danse post-moderne analytique (Banes, 1987. C. 2002, p. 23-25, 164). Le modernisme surgirait ainsi dans l'arène de la danse, soit deux décennies plus tard qu'en peinture<sup>37</sup>. Envisager que la danse soit en « retard » par rapport aux arts visuels irait à l'encontre de leur traitement synchronique au sein du mémoire. De plus, le classement de Banes sous-entend une réévaluation du rôle de leur précurseur, Cunningham. Est-il moderne ou post-moderne? Et s'il est bien post-moderne, se peut-il qu'il ait une démarche moderniste? En somme, la comparaison des découpages temporels de l'histoire de l'art et de l'histoire de la danse servira aussi à vérifier les croisements entre les arts au regard de la théorie de l'art moderniste.

---

<sup>36</sup> Le cas de *Trio A* de Rainer (1966), traité dans le mémoire, est symptomatique du problème d'appartenance. Selon les catégories de Banes, *Trio A* affirme les propriétés du médium de la danse et est exemplaire de la tendance analytique (vision puriste de Clement Greenberg).

<sup>37</sup> La théorie de Greenberg est associée au courant pictural de l'expressionnisme abstrait, prenant forme avec Jackson Pollock au cours des années 40, et du *Colorfield Painting*. Quant au modernisme en danse, il serait associé aux décennies 60 et 70.

### 1.3 Penser l'interdisciplinarité : définition et application

#### 1.3.1 L'intégration à la recherche de la vision de Gilles Deleuze et de Patrice Loubier

Déjà sous-entendue par le sujet et la question de recherche, de même qu'à la dernière section, l'approche interdisciplinaire sera la seconde employée. Elle sera utile comme angle d'approche du mémoire pour comprendre l'art de la période et pour la réflexion théorique menée à propos du découpage temporel et de la terminologie.

Réfléchir à l'interdisciplinarité implique intrinsèquement un rapport aux disciplines; « ensembles spécifiques de connaissances [— une science, un art, etc. —] qui [ont leurs] caractéristiques propres sur le plan de l'enseignement de la formation, des mécanismes, des méthodes et des matières » (Palmade, 1977, p. 22, 38). Dans son article, Patrice Loubier fait bien ressortir le sens du préfixe « inter » dans le mot interdisciplinarité, qui « [suggère] la mise en contact des multiples branches du savoir [...] » (Loubier, 2001, p. 24). Ainsi, le concept d'interdisciplinarité, développé comme solution pour pallier le problème de la spécialisation et de la division moderne du savoir, s'envisage comme un moyen d'entrer en relation avec les différentes disciplines (Colet, 1993; Loubier, 2001). Dans le cas du présent mémoire, les disciplines sont d'abord pensées du point de vue de la pratique des artistes et sont marquées par les matériaux et les techniques employées (entre autres danse, peinture et sculpture) (Loubier, 2001, p. 25). Les disciplines sont également pensées en terme des deux sous-champs de l'histoire impliqués, soit l'histoire de l'art et l'histoire de la danse. Du point de vue de la relation entretenue entre les deux ensembles de disciplines impliquées dans le mémoire, l'interdisciplinarité vise une interaction ou une intégration entre chacune<sup>38</sup>, qui peut aller « de la simple communication d'idées jusqu'à l'intégration mutuelle de concepts directeurs, de l'épistémologie, de la terminologie, de la méthodologie, etc. » (Colet, 1993, p.23). Il en va de même pour le concept d'interdisciplinarité appliqué aux disciplines artistiques qu'il est

---

<sup>38</sup> Le choix des mots est important dans la mesure où « interaction » et « intégration » marquent différents niveaux de relation entre les disciplines.

possible de comprendre comme une communication entre médias, comme interaction, comme emprunt, comme juxtaposition, comme transposition, ou encore comme intégration d'une pratique avec une autre. Et c'est d'ailleurs un niveau relationnel plus élevé qui différencie l'interdisciplinarité de la pluridisciplinarité (Colet, 1993; Palmade, 1977). En effet, la pluridisciplinarité, qui se définit par la convocation de disciplines plus ou moins parentes dans un même domaine de connaissance, ne cherche pas à les modifier en elle-même par un échange des concepts et des méthodes; chaque discipline interpellée réalise un travail côte à côte tout en conservant leur spécificité.

Au début du projet, je souhaitais utiliser l'approche interdisciplinaire en me référant seulement à la pensée deleuzienne, qui correspond aussi à la notion de « l'interdisciplinarité élargie » de Loubier (2001, p. 26). Le sens que Deleuze donne à l'interdisciplinarité est possible à dégager dans son entretien avec Claire Parnet, soit de penser « l'entre-deux » (1987). Par exemple, il réfléchit à la relation de la science, de la philosophie et de l'art selon une logique de passage entre les disciplines. Dans leur mise en rapport, il ne cherche pas à se situer dans une des disciplines comme dans une autre, mais plutôt dans le passage entre toutes<sup>39</sup>. L'orbite est la métaphore que Deleuze utilise pour qualifier le mouvement de la pensée, mouvement qui rend possible la logique du passage. Par le choix effectué de privilégier l'histoire de la danse – en réponse à son absence dans la littérature de l'histoire de l'art – inévitablement, je ne peux me situer dans « l'entre-deux ». Cependant, la pensée deleuzienne a été conservée pour comprendre le rôle du dialogue intrinsèquement lié au projet interdisciplinaire, que ce soit dans l'observation des échanges entre artistes, ou la théorisation du sujet de recherche. Et pour qu'il y ait échange, je devais réfléchir à l'art, ou au savoir, en terme de mouvement comme Deleuze le suggère.

Penser le savoir en mouvement permet en premier lieu de faire ressortir l'idée du passage entre les frontières disciplinaires des arts, tel que le réalisent Morris, Rauschenberg et Schneemann vers la danse par exemple. Penser le savoir en mouvement permet aussi de

---

<sup>39</sup> Dans d'autres termes employés par Loubier, on se situerait « hors » des disciplines, où l'on aurait pour principe de penser l'« entre-disciplines » comme « une zone indifférenciée, quelque chose comme un tissu conjonctif » (Loubier, 2001, p. 26).

rechercher les interactions mutuelles entre les chorégraphes et les artistes en arts visuels. Ainsi, pour Loubier, penser l'interdisciplinarité en observant « la circulation, [le] dialogue entre deux ou plusieurs disciplines », correspond à la deuxième dynamique de l'interdisciplinarité qu'il qualifie de « restreinte » (2001, p. 26). Sa vision ouvre la voie pour comprendre les réciprocités entre les deux mondes qui, sur un « fond » commun, se ficellent, s'hybrident (2001, p. 26). En guise d'exemple, je suppose qu'il y a une évolution de leurs frontières respectives, qui s'opère lors de la décennie 60, de façon à pouvoir faire ressortir la proximité de la danse dans le paysage de l'histoire de l'art. Étant donné la proximité supposée, j'observerai si des stratégies formelles développées par la danse dans les années 60 – stratégies adoptées découlant de la fluidité des frontières – ont pu, à l'inverse, se répercuter dans l'art des plasticiens.

En second lieu, penser le savoir en mouvement permet de créer des ponts entre les domaines de l'histoire de l'art et de l'histoire de la danse en ce qui a trait au découpage historique et à l'articulation du temps. Ces notions, propres à la théorie historique, permettent d'observer comment les faits ont été circonscrits sur les lignes temporelles respectives des domaines de l'histoire de l'art et de l'histoire de la danse. Dans la comparaison des faits, le découpage respectif du développement de l'art visuel et de la danse sera conservé. Le but est d'effectuer un mouvement d'aller-retour entre les deux disciplines et d'être plus à l'affût des moments de passage des composantes formelles et thématiques de la danse vers les arts visuels et vice versa. L'objectif consiste également à vérifier le positionnement théorique des chorégraphes et des plasticiens.

### 1.3.2. L'élargissement critique comme voie de l'interdisciplinarité

Le rapprochement entre les deux disciplines de l'histoire que Sally Banes réalise, en tentant d'appliquer la théorie moderniste, ouvre la porte à une seconde manière de penser l'interdisciplinarité. La démarche de transfert de concept qu'elle tente d'accomplir, de l'histoire de l'art vers l'histoire de la danse, m'amène à penser que le discours théorique

autour des valeurs modernistes n'est peut-être pas essentiel, ni applicable en totalité à la discipline de la danse. Et si le concept de modernisme greenbergien se transpose en histoire de la danse de façon appropriée pour le Judson Dance Theater, il faudrait poser plus largement la question. Ainsi, une démarche d'élargissement critique des connaissances de l'histoire de la danse par l'insertion des connaissances propres à l'histoire de l'art sera entreprise. L'interdisciplinarité sera donc pensée, au regard de la terminologie, comme moyen pour développer, de façon critique, ce qui rend une discipline légitime par des associations rendues possible grâce à l'instauration d'une dynamique circulaire avec une autre discipline (Portella, 1992, p. 18).

La nécessité de l'entreprise interdisciplinaire d'élargissement critique est le reflet d'une réalité, soit la quête de l'autonomie propre à chacune des disciplines impliquées dans le mémoire. Effectivement, par la singularité de son objet d'étude, la discipline de l'histoire de la danse veut se distinguer de l'histoire générale en s'attribuant ses propres outils d'analyse et en développant sa terminologie afin d'être reconnue à part entière (et d'ailleurs, l'histoire de l'art a fait de même) (Adshead et Layson, 1994, p.15). À ce propos, les auteures Adshead et Layson affirment que le désir d'autonomisation du domaine de l'histoire de la danse résulterait de son absence dans les textes d'histoires générales<sup>40</sup>. Et je rajouterais, à cause de l'absence de sa considération par l'histoire de l'art. La confrontation des sources pour vérifier le sens de la terminologie se joue donc sur trois niveaux séparés : l'histoire de l'art conserve un lien générique avec l'histoire générale, et l'histoire de la danse, avec les deux précédentes disciplines. Ainsi, la conséquence de l'isolement de l'histoire de la danse, discipline encore plus jeune que l'histoire de l'art, demeure un manque vis-à-vis la nomenclature (Adshead et Layson, 1994, p.15).

Qu'il s'agisse de l'histoire de la danse ou non, la difficulté méthodologique de l'interdisciplinarité en rapport à la terminologie transparait dans tous les domaines. Guy Olivier Faure, collaborateur à l'ouvrage dirigé par Eduardo Portella, fait le constat général

---

<sup>40</sup> La raison fournie est celle qui suit : « *the result of bias towards certain prized contexts and the demotion or exclusion of others, such as artistic and social considerations, where dance might feature* » (Adshead et Layson, 1994, p. 13).

qu'il n'y a pas ou peu de rencontres épistémologiques entre les disciplines (1992). Effectivement, chaque discipline dispose d'un système conceptuel, d'un langage propre et d'une logique « épistémologico - méthodologique » singulière qui rendent difficiles les transferts de concepts. Et cela est surtout significatif lorsque le même concept revêt des acceptions variées selon la discipline concernée, voire la personne (le cas du mot modernisme est exemplaire). Ainsi, en consentant que l'interdisciplinarité soit basée sur le dialogue permis par la mouvance de la pensée, la typologie joue un rôle essentiel dans la communication des idées. Adshead et Layson mentionnent que la clarification et la classification sont nécessaires pour l'histoire de la danse, et cela même si la démarche de l'histoire va à l'encontre de la déconstruction recherchée par les nouvelles approches post-modernes (1994, p. 15). Mener une réflexion vers la compréhension de la terminologie en rapport aux étiquettes, qui figurent à la fois comme des concepts et des points de repère dans le temps, peut donc être bénéfique pour l'histoire de la danse dans la mesure où la faisabilité de l'application de la théorie moderniste de l'histoire de l'art au Judson Dance Theater sera clarifiée et vérifiée.

#### 1.4 Méthodologie

Deux types de sources ont été consultés. Des sources visuelles pour l'analyse du corpus (extraits vidéo, reconstitutions et photographies) puis des sources écrites pour l'analyse du discours et les reconstitutions d'œuvres (notes de chorégraphies, descriptions chorégraphiques, manifestes et écrits d'artistes, critiques, entrevues réalisées pour des documentaires, articles de références et monographies sur le sujet). Pour les extraits chorégraphiques apparaissant dans les documentaires de même que pour les photographies, je considère qu'ils constituent des échantillons représentatifs de l'œuvre originale en faisant confiance à la sélection effectuée par l'œil qui les a captés.

L'ensemble des sources a été traité selon une méthode qualitative. Je reconnais donc une part de subjectivité dans l'interprétation des liens réalisés et c'est d'ailleurs pourquoi le « je » est utilisé. Particulièrement pour l'examen des documents écrits, l'analyse thématique quasi inductive fut utilisée et a permis de dégager les trois grands enjeux esthétiques traités

dans le mémoire. Quant à l'analyse du corpus d'œuvres, elle repose sur des descriptions pour appuyer les points de l'argumentation amplement détaillés. L'espace, la place du danseur et la présence, soit les éléments primordiaux circonscrits grâce à la synthèse des éléments épars retrouvés dans le discours écrit, regroupent d'autres éléments formels ayant retenu mon attention tout au long du mémoire lors de l'analyse du corpus : la posture du danseur, les types de corps, la gestuelle, l'utilisation de l'espace et du temps, la modulation d'énergie, les costumes, la manipulation d'accessoires, le focus, l'usage du langage, ainsi que la relation au spectateur<sup>41</sup>.

Par ailleurs, je dois mentionner que les documents écrits ont été d'une aide essentielle à la réalisation des descriptions d'œuvres étant donné le peu de sources visuelles disponibles. La présente situation, exceptionnelle pour l'histoire de l'art, est courante pour l'histoire de la danse et constitue une différence entre les deux domaines. En histoire de la danse, le travail de l'historien est aussi celui de la reconstitution, où il doit être très précis afin d'assurer le passage à travers le temps des données relatives aux œuvres. À titre d'exemple, l'ouvrage descriptif de Banes sur les activités du Judson Dance Theater tente d'assurer la sauvegarde de la danse de l'époque (1983). Pour ma part, ma responsabilité a été d'utiliser un vocabulaire adéquat à la description des œuvres en danse, de définir les termes spécifiques et de comparer adéquatement l'information retrouvée dans les ouvrages<sup>42</sup>. Par ailleurs, le problème de la primauté de l'écrit sur le développement de nouvelles technologies pour enregistrer les images, caractéristique du domaine de la danse (Adshead et Layson, 1994), est aussi présent en histoire de l'art au regard des pratiques récentes comme la performance. Ainsi, pour les formes d'art éphémères, qui appellent à être là au moment où elles se produisent, la vidéo est l'outil, voire la source pour toute recherche. La vidéo est encore peut-être plus importante pour une période, où l'histoire n'est pas toute « faite », et où certaines œuvres ont besoin d'être revisitées pour enrichir le discours théorique à leur sujet. Retrouver des extraits

---

<sup>41</sup> Le focus est un anglicisme ne faisant pas référence, dans le cas présent, au langage photographique ou cinématographique. En danse, le terme désigne la direction du regard du danseur.

<sup>42</sup> Les définitions des termes propres à la danse ont été insérées tout au long du texte pour faciliter la lecture et leurs contextualisations. Lorsqu'elles étaient moins essentielles à la compréhension du texte, les définitions figurent en note de bas de page.

d'œuvres des artistes sur Internet n'est-il pas symptomatique du besoin de développer des outils adéquats, comme le suggèrent les auteures Adshead et Layson (1994) ?

Finalement, de par le lieu où je vis et mon milieu scolaire, je n'entretiens aucun lien avec les artistes impliqués. D'ailleurs, il est facile de constater que toutes les monographies ou thèses impliquant le Judson Dance Theater, ou certains des artistes traités dans le mémoire, sont d'origines américaines; pour être plus précise, new-yorkaise. J'aurais pu tenter un « rapprochement » en réalisant des entrevues par exemple. Mais, à dire vrai, je ne crois pas que cela était nécessaire étant donné les objectifs du mémoire et la portée visée. Ainsi, les sources premières — notes des chorégraphes, manifestes, retranscriptions d'entrevues, extraits vidéos disponibles par le biais de documentaires sur l'époque étudiée, photographies reproduites dans les ouvrages monographiques et catalogues — m'étaient suffisantes en rapport aux buts fixés. J'ai tenté de ne faire référence aux sources secondes que pour la contextualisation, ou la comparaison des points de vues entre auteurs, et ce, afin d'axer davantage la recherche sur l'utilisation de sources premières qui sont la marque du chercheur expérimenté en histoire.

### 1.5 Limites de l'étude

Le choix d'aborder six artistes constitue une première limitation. Ils ne peuvent, même tous ensemble, dégager l'esthétique complexe du Judson Dance Theater. La tendance plus théâtrale a été mise de côté, de même que le rôle des musiciens et des poètes au sein du groupe de danseurs. Ainsi, je ne prétends aucunement présenter un portrait global du Judson Dance Theater. De plus, les enjeux esthétiques circonscrits répondaient à mes besoins quant aux liens que je souhaitais effectuer. D'autres enjeux esthétiques ont volontairement été rejetés, car ils m'éloignaient de ceux circonscrits, ou me conduisaient vers des approches théoriques que je ne souhaitais pas investiguer pour l'instant. Ainsi, l'utilisation du langage et les références autobiographiques ont été discriminées, mais pourront être pensées lors d'éventuelles recherches afin d'effectuer des liens *a posteriori* entre la danse et, cette fois-ci, la performance féministe par exemple.



De plus, choisir de traiter de certains des aspects de la danse et des arts visuels, par le biais de six protagonistes, ne peut permettre de saisir toute l'ampleur des liens possibles à effectuer à travers l'histoire et la théorie de l'art entre 1962-1967; encore moins de relever tous les moments de passage entre les œuvres. Ainsi, par rapport aux ambitions relatives à la rédaction d'un mémoire, je ne peux pas envisager d'en écrire un tableau complet. Toutefois, j'essaierai au meilleur des connaissances acquises d'y répondre par le corpus choisi. Une des faiblesses reliées à l'interdisciplinarité serait pertinente à mentionner ici. Une recherche s'engageant dans cette voie comporte toujours des limites, des bénéfices et des carences; « ce que l'on gagne en ampleur des questions, on le perd en spécificité » (Portella, 1992, p. 55).

Par ailleurs, les sources écrites, qui priment pour les descriptions des œuvres, reflètent difficilement la danse : le corps en trois dimensions, son interaction avec le temps et l'espace, ainsi que le mouvement. Les mots et les photographies ne sont pas toujours à la hauteur de l'image en mouvement, qui elle peut véhiculer en un seul instant toutes les composantes de la danse. L'écrit, la photographie et les extraits audiovisuels seront traités comme des traces, des témoignages importants de la période, malgré les limites entraînées.

## CHAPITRE II

### L'ESPACE

Il y a d'abord le *locus*<sup>1</sup>. Son architecture et sa place dans l'espace urbain ou rural. Il y a son histoire et celle des gens qui l'occupent. Et il y a le contexte précis dans lequel *la danse a lieu*<sup>2</sup>.

Vient ensuite l'espace, différent selon les époques et les types de danse, mais dont le point commun est d'énoncer les conditions de la représentation du corps. Particulier au monde occidental depuis la Renaissance, il s'agit d'un espace scénique, délimité et concret, où évoluent les corps dansants. Il est représenté par la scène de théâtre à l'italienne, « *espace vide*<sup>3</sup>, [...] non-lieu abstrait du monde réel se présentant comme un espace imaginaire de représentation du monde » (Le Moal, 1999. p. 720-721). La scène de théâtre à l'italienne fut le sujet de nombreuses remises en question dans le monde de la danse au cours du XX<sup>e</sup> siècle, que ce soit au sujet de sa forme, de sa fonction ou de l'image du corps dansant qui s'y projette.

La relation du corps de l'artiste avec l'espace est un exemple des multiples interactions possibles entre l'œuvre et le lieu. Il se distingue de l'inscription du corps dans l'espace scénique – inscription par les différentes actions et les déplacements possibles –, l'espace généré par le corps même. Cette dimension de l'espace, liée au temps dans lequel survient le mouvement, est propre au monde de la danse et tient de deux conceptions opposées (Roux, 2007, p. 88). D'abord l'espace qui se constitue depuis le corps du danseur vers le monde

---

<sup>1</sup> Lieu : « mot issu du latin *locus* » (*Dictionnaire le Petit Robert*, 2004, p. 1488).

<sup>2</sup> Avoir lieu : « avoir, prendre place (à un endroit, à un moment) ». Ainsi, l'œuvre qui a lieu - l'œuvre en train de s'accomplir - implique intrinsèquement la notion du processus (*Ibid.*, p. 1488).

<sup>3</sup> Expression du metteur en scène Peter Brook (Le Moal, 1999. p. 720).

extérieur. Le corps est ainsi prolongé par la dynamique du mouvement qui dessine et découpe l'espace. Et il y a son opposé, soit l'espace entourant le corps du danseur, qui délimite et restreint ses mouvements ainsi que son type de présence.

Finalement, il y a l'espace intérieur, celui des muscles, des organes, des tendons et des nerfs, mais aussi celui de la pensée, de l'instinct et de l'infinie possibilité de l'imaginaire. C'est avec l'espace intérieur que le danseur entretient le rapport le plus intime.

C'est autour des quatre précédents aspects que sera discutée la question de l'espace; donnée fondamentale du domaine de la danse et centrale aux recherches du Judson Dance Theater. Rainer, Paxton et Brown opèrent un changement des lieux de la danse en rejetant la scène de théâtre à l'italienne pour s'appropriier un espace non scénique, le Judson Memorial Church. Les quatre aspects de l'espace seront intégrés à l'intérieur de trois sections. Les deux premières concernent les besoins relatifs à un changement de lieu : fonctionnel et idéologique. Puis, dans la troisième sera vu, par des exemples d'œuvres autant du Judson Dance Theater que des artistes en arts visuels, comment le lieu initie la création en permettant d'abord de redéfinir le rapport du corps à l'espace de représentation pour ensuite, offrir la possibilité aux créateurs de se mouvoir et d'être en relation avec leur nouvel environnement qu'ils peuvent modifier à leur gré<sup>4</sup>.

## 2-1 Le manque d'espace

6 juillet 1962 est la date du *Concert of Dance #1* au Judson Memorial Church. La première soirée du groupe engendre un tournant dans l'histoire de la danse quant à l'utilisation de l'espace. À cette date toutefois, rien de tel ne se laissait présager, car le choix de l'église répondait d'abord à un besoin fonctionnel. À ce sujet, John McDowell un participant de la première présentation affirme, lors d'une discussion, qu'ils ont choisi l'espace qu'offrait

---

<sup>4</sup> De façon générale, Roux affirme que le choix des espaces non scéniques se fait selon trois besoins : « architectural, fonctionnel, idéologique ou, *a contrario*, l'espace devient l'élément déclencheur, l'élément premier de la créativité du projet (2007, p. 88) ».

l'église seulement pour sa grandeur<sup>5</sup>. Ainsi, à la différence de la petitesse des studios de Merce Cunningham ou du Living Theater, où se sont déroulées les précédentes présentations informelles, le groupe cherchait tout simplement un espace alternatif plus grand et aux coûts modiques afin de présenter leur travail publiquement et selon un format professionnel. Le choix du lieu de présentation, n'ayant pas de scène délimitée comme dans les théâtres à l'italienne, a même avantage les œuvres des danseurs qui n'avaient pas été créées pour tenir compte de l'orientation par rapport au public. Étant le fruit de leur travail basé sur les consignes données par Robert Dunn à l'intérieur de ses classes de composition chorégraphique, donc créées dans un studio et selon un mode expérimental, McDowell confirme que les danses convenaient à l'église, car il n'y avait aucun emplacement et disposition déjà fixés en fonction d'une scène.

Ainsi, d'un besoin fonctionnel découle dès la fin de la première soirée un second but de nature artistique – voire idéologique – au changement de lieu de la danse qui passe du théâtre à l'italienne à un lieu public<sup>6</sup>. Le Judson Dance Theater, n'étant pas à l'origine de la tendance à expérimenter la danse dans d'autres espaces non scéniques<sup>7</sup>, a toutefois le mérite de s'être approprié définitivement un lieu alternatif, qui devient l'espace de rencontre pour leurs ateliers et leurs soirées. Dès lors, des stratégies sont mises en place par Rainer, Paxton et Brown afin d'orienter leurs recherches artistiques en rapport aux particularités du Judson Memorial Church et de remettre en question la fonction de la danse.

---

<sup>5</sup> Discussion retranscrite dans *Ballet Review* (1967, p. 33).

<sup>6</sup> À partir de la discussion entre participants du Judson Dance Theater et des propos de Robert Dunn, professeur de Rainer et Brown, je déduis que le besoin de nature artistique ne présidait pas au choix de l'église. Ce ne serait qu'après la première soirée qu'il était devenu impératif pour les tenants du Judson de lier la création au lieu (*Ballet Review*, 1967; Banes, 1983).

<sup>7</sup> Je tiens à rappeler ici que le Judson Dance Theater n'est pas le premier exemple dans son histoire : la danseuse Simone Forti, amie de Rainer entre autres, se serait présentée en 1960 dans une galerie d'art (Banes, 1987, p. 22). Anna Halprin, préceuse du groupe, aurait réalisé *Airport Hangar* (1957) dans un hangar en construction pour un aérodrome (Caux, 2006, p. 8). À la différence du Judson Dance Theater, Halprin a continué à se présenter sur scène parallèlement à ses expérimentations (Caux, 2006, p. 8). Merce Cunningham, second prédécesseur du groupe, est également reconnu dans le monde de la danse pour avoir investi d'autres lieux non scéniques mais ce, en même temps qu'il continuait lui aussi d'utiliser l'espace scénique du théâtre à l'italienne. Toutefois, il existe une confusion entre les *events* de Cunningham et ceux de John Cage. C'est plutôt le *Untitled Event* de son collaborateur qui marquerait le moment à l'origine du *happening* et de la tendance à s'approprier d'autres lieux non officiels (Goldberg, 2001, p. 126). Le premier *events* de Cunningham ne survient qu'en 1964 au Museum des XXtes Jahrhunderts (Le Moal, 1999, p. 722). C'est à partir de ce moment que sa compagnie aurait commencé, de façon fréquente, à se présenter dans les musées, universités et gymnases où l'indéterminé et l'aléatoire prennent place (Le Moal, 1999, p. 722). Donc, l'utilisation de lieux non scéniques chez Cunningham est ultérieure aux expérimentations du Judson Dance Theater.

## 2.2 L'idéal démocratique du collectif en lien aux attributs du lieu

En étant en marge des autorités de la danse moderne et du circuit officiel reconnu, le Judson Dance Theater pouvait bénéficier d'une plus grande liberté dans la création et devenir ainsi le centre de l'avant-garde en danse au cours de la décennie 60. Mais être libre de toutes contraintes n'était pas le seul avantage à être dans l'église... L'auteure Sally Banes affirme qu'au contraire des autres lieux officiels, la danse au Judson Memorial Church n'était pas soumise au goût d'un producteur et pouvait donc demeurer *underground* (Banes, 1987, p. 6). Ainsi, la particularité du lieu ainsi que ses politiques ont dû jouer un rôle important quant aux types de recherches artistiques qui pouvaient s'y développer.

Le Judson Memorial Church, une église libérale protestante, était un lieu d'engagement politique important dans les années 30 pour la lutte des droits civils (Banes, 1983, p. 36). En plus de son implication dans beaucoup d'autres activités sociales, l'église avait également la particularité d'être déjà un centre de l'avant-garde artistique important à Greenwich Village, accueillant des *happenings*, comme *Ray Gun Spex* d'Oldenburg (1960), et des expositions de Pop Art avant l'appropriation qu'en a fait le groupe (Banes, 1983, p. XI. p. 36-37). En effet, dès la fin de la Deuxième Guerre mondiale, une politique de diffusion de l'art fut mise en place pour stimuler la vie de l'église et devenir un lieu de libre expression, un lieu « *[that] listens and responds to the issues relevant to its time and place* »<sup>8</sup>. Pour ce faire, les ministres dirigeants, Howard Moody et subséquemment Al Carmines, rendaient disponible l'espace de l'église pour des expositions, des pratiques et des performances. Je trouve important de mentionner que si les dirigeants du programme ont décidé de diffuser l'art de l'avant-garde, le choix ne résultait pas de goûts esthétiques, mais de questions politiques. Effectivement, la politique de diffusion comportait deux principes comme mission : « *aiding as many artists as possible, and of supporting the avant-garde without censorship* » (Banes, 1983, p. 37). Également, l'église avait la position géographique parfaite pour permettre au danseur d'être au cœur de l'action artistique. À ce propos, John Herbert McDowell fait la remarque que par sa

---

<sup>8</sup> En 1956, ils ouvrirent une galerie d'art et en 1960, un groupe de théâtre, le *Judson Poets' Theater*, devint résident (Banes, 1983, p. 36). Pour la citation, consulter le site du Judson Memorial Church, en ligne à l'adresse suivante: <http://www.judson.org/history.html>

situation géographique dans New York (au sud de Washington Square) et son public composé autant d'artistes, de peintres, de musiciens, de danseurs, d'écrivains, de cinéastes, que d'intellectuels habitant le quartier, le Judson Memorial Church équivalait à un lieu de rencontre artistique aussi important historiquement que Paris dans les années 20 (Banes, 1987, p. 59). L'église fournit donc un milieu de réception propice au travail du Judson Dance Theater en raison du public qu'il constituait et du type d'art qu'on y subventionnait.

Étant donné que Rainer, Paxton et Brown étaient au courant des activités artistiques avant-gardistes de l'église, je suppose également que le fait de choisir de s'y établir définitivement révèle un désir de faire partie de la même scène artistique que les artistes du *happening* et du Pop Art<sup>9</sup>. Dans cette optique, le but à l'appropriation du lieu aurait été de partager leur travail et leurs intérêts communs concernant la fonction démocratique de l'art. Effectivement, l'un des postulats du groupe, quant à la fonction de la danse, naît de leur déception face au rêve de leurs prédécesseurs de la danse moderne. Il consistait à libérer le corps de l'esthétique du ballet par l'élaboration de techniques nouvelles de danse, et ce, dans le but d'envisager un art plus accessible. En effet :

Au lieu de libérer le corps et de rendre la danse accessible même à un petit enfant, au lieu d'apporter un changement social et spirituel, l'institution de la danse moderne s'était développé comme une forme d'art ésotérique réservée à l'intelligentsia encore plus éloignée des masses que le ballet (Michel et Ginot, 1995, p. 147).

En réponse à l'échec de la génération précédente, le Judson Dance Theater reconduit les principes de la danse sous un idéal démocratique, où celle-ci doit être plus accessible au public. Cela est rendu possible par le déplacement de ses activités dans l'église, car en la sortant des salles de théâtre à l'italienne, la danse choisit une autre tribune, moins élitiste en raison de son déplacement vers le peuple. Mais café, loft, patinoire, sont aussi quelques-uns des autres lieux investis par les chorégraphes, entre 1962 et 1964, dans le but de faire une

---

<sup>9</sup> Banes affirme que le groupe savait qu'il y avait des *happenings* dans cette église (Banes, 1983, p. 36). L'appropriation de l'église résultait donc d'un choix conscient.

danse reliée au paysage quotidien<sup>10</sup>. Pour son époque, Paxton a su pousser le plus loin possible le déplacement des lieux de la danse avec *Afternoon* de 1963, soit une danse pour six personnes et six arbres présentée dans une clairière au milieu d'une forêt du New Jersey. Ainsi, l'appropriation de l'église par le Judson Dance Theater reconduit les principes de la danse. De là, le lieu et leur idéal influent sur le processus chorégraphique en général.

Effectivement, l'idéal démocratique se manifeste également dans le mode de travail en collectif. En occupant définitivement l'église, les chorégraphes se distancient de leurs précurseurs de la danse moderne en adoptant une autre structure de travail :

*« [...] the church seemed a positive alternative to the once-a-year hire-a-hall mode of operating that had plagued the struggling modern dance before. Here we could present things more frequently, more informally, and more cheaply, and – most important of all – more cooperatively. »* (Rainer, 1974, p. 8)

Le fait d'instaurer un mode de travail en collectif était dans le but de se défaire de la figure d'autorité du chorégraphe en tant qu'auteur de l'œuvre et du spectacle. De nombreux moyens pour y parvenir peuvent être cités. Premièrement, toute la planification des soirées était le produit des ateliers hebdomadaires tenus par le collectif (Banes, 1983; *Ballet Review*, p. 47). Deuxièmement, le choix des pièces résultait d'un processus décisionnel basé sur un modèle non hiérarchique, sans jury, inspiré par la naissance des groupes pacifistes comme The American Friends (quakers), The Service Committee (AFSC) et The Women's Strike for Peace (Crow, 1996, p. 77, 79). Troisièmement, le « chef », présent que pour dicter le déroulement des sessions de travail, changeait de rencontre en rencontre et avait pour tâche d'orienter les discussions autour de chacune des pièces à présenter (Banes, 1983). En dernier point, chacune d'elles était soumise à un examen critique par le groupe. Le chorégraphe, aussi interprète de l'œuvre dans la majorité des cas, devait préalablement présenter sa création à ses pairs avant de pouvoir participer à une soirée. En retour, le groupe avait pour devoir de l'interroger sur sa démarche. L'examen critique pouvait amener le chorégraphe à spécifier davantage son processus ou l'amener à prendre une tout autre direction. En plus de fournir au

<sup>10</sup> Principaux lieux publics à New York où ils se sont présentés : le Hunter College, le Living Theater, la Filmmakers Cinémathèque, le café La mama et le Caffè Cino, The Gate et le Pocket Theater (*Ballet Review*, 1967 p. 3).



chorégraphe un préavis sur son œuvre et de favoriser l'ouverture d'esprit, la méthode stimulait une nouvelle approche réflexive de la création et opérait un changement dans la manière de créer de l'artiste; on passe du mythe romantique de l'artiste solitaire dans son studio, trouvant l'inspiration dans un état de solitude, à l'artiste penseur actif, dont l'œuvre peut être sans cesse modifiée par le groupe.

L'examen critique mené par le collectif a pour conséquences de diminuer l'autorité du chorégraphe et aussi, de valoriser le processus de création. Effectivement, le collectif détermine la distance du chorégraphe par rapport à son œuvre par les discussions, qui minimisent le jugement personnel du chorégraphe-interprète sur sa propre œuvre, et l'incite à voir la création comme un constant *work-in-progress*. Rainer, par exemple, reprend constamment dans ses œuvres des extraits retravaillés<sup>11</sup>. Entre 1968 et 1970, elle réalise même des *Performance Demonstration*, *Performance Fractions*, ou *Composite*, qui incorporent des anciens fragments à des nouveaux extraits chorégraphiques, filmiques et sonores. Faisant écho à Marcel Duchamp, ce n'est plus la finalité de l'œuvre qui importe, mais le processus — en constante évolution — par lequel l'œuvre est en *voie de devenir*. Pour ajouter à l'apport des discussions au sein du collectif, elles auront également pour effet d'instaurer un nouveau mode de jugement de valeur des pièces grâce au type de questions posées, qui sont à l'opposé de la mentalité occidentale judéo-chrétienne. En voici un exemple<sup>12</sup> :

« [...] *evaluation, in terms of "good or bad", "acceptable-rejected", were eliminated from discussion and analysis replaced them. (What did you see, what did you do, what took place, how did you go about constructing and ordering. What are the materials, where did you find or how did you form them, etc.)* »

Finalement, je suppose que l'idéal démocratique du collectif, le processus d'examen critique, ainsi que le mode d'évaluation des pièces, non basé sur des jugements de valeur, ont permis aux non-danseurs d'être plus à l'aise lors des discussions de groupe, d'acquérir de

<sup>11</sup> Par exemple, *Trio A* (1966) de Rainer, devient une section quelque peu différente dans *The Mind is a Muscle* (1968) (1974, p. 109).

<sup>12</sup> Les classes de Robert Dunn fonctionnaient ainsi (*Ballet Review*, 1967, p. 24).



l'expérience dans le domaine de la danse et de pouvoir procéder par « essais et erreurs » pour leurs créations. D'ailleurs, je déduis que c'est la raison pour laquelle Schneemann participait aux ateliers; ils lui permettaient de gagner de l'assurance, car au début de la décennie 60, elle n'était pas une performeuse expérimentée (1979). Elle disait de sa première « expérimentation <sup>13</sup> » présentée dans le cadre des ateliers du Judson ceci :

*« I was to self-conscious and unpracticed to perform publicly but participated in the workshop experiments and felt no restraint as a painter who had in effect enlarged her canvas, to prepare movement events based on the physical qualities of the others present. I was intrigued by the particularities of the performers in the group ; I thought of them as a sort of physical "palette", They inspired the Body-Parts of Newspaper Event. »(1979, p. 32)*

La citation de Schneemann confirme donc que le collectif était à la fois un lieu pour tester ses idées, un lieu de liberté pour les non-danseurs provenant d'autres disciplines ainsi qu'une source d'inspiration disponible aux artistes qui faisaient leurs premiers pas dans le domaine de la danse.

Par ailleurs, le modèle égalitaire du collectif se reflète aussi dans le texte du programme. Il n'y avait pas de distinction réalisée entre les chorégraphes et les interprètes, toujours listés sous le titre « participants » (Banes, 1983, p. 39). Aucune différence n'était également signalée quant à leur champ artistique d'appartenance, même si le groupe était ouvert à quiconque voulait y participer, de tous médiums confondus. L'égalité est aussi présente dans le fait que tous les participants étaient disposés à s'impliquer dans les chorégraphies ou les improvisations de leurs collègues, soit une aide gratuite et essentielle à la réalisation de plus de 200 pièces (Banes, 1983, p. 39). En ce qui a trait à cette participation, le chorégraphe ne dictait jamais une manière de faire et de paraître – « *I'm not going to tell you how to move*<sup>14</sup> » – abolissant définitivement l'autorité du chorégraphe dans l'acte de transmission de la danse, pour forcer l'interprète à trouver sa propre manière de rendre le mouvement. Il en résulte un transfert des responsabilités et un intérêt de la part du

<sup>13</sup> Terme employé par l'artiste (Schneemann, 1979, p. 32).

<sup>14</sup> Affirmation de Deborah Hay lors d'une entrevue. Pour elle, cela semble être la devise de la danse post-moderne dont le Judson Dance Theater est pionnier (Houston, 2001, p. 6).

chorégraphe à observer spontanément les propositions de mouvements, qui sont le plus souvent surprenantes, et ce, d'autant plus lorsque les propositions provenaient des non-danseurs, que sont entre autres Morris, Rauschenberg et Schneemann, qui participaient aux processus de création de leurs collègues. Finalement, pour assurer le bon déroulement des soirées, chacun était impliqué dans des tâches connexes, telles créer le dépliant ou manipuler l'éclairage (*Ballet Review*, 1967, p. 46-47).

En résumé, la particularité du travail en collectif au sein du Judson Dance Theater sous-entend d'abord la réalisation d'un travail créé entre les individus et dans le moment présent. Cela est à l'opposé de la méthode de collaboration entre Cage, Cunningham et Rauschenberg, ceux-ci créant séparément la musique, la danse et les décors – pour en assurer leur indépendance – pour ensuite occuper le même espace, au moment même de la représentation (Banes, 1981, p. 102). La seconde particularité est une coopération entre les individus dans toutes les parties du spectacle comprenant sa création, sa diffusion, sa production et sa réalisation. En cela, le Judson Dance Theater se différencie de toutes les autres tentatives de travail en collaboration qui l'ont précédé en terre américaine, dont les ateliers d'Halprin ainsi que la collaboration entre Cage et Cunningham. Je présume donc que pour Morris, qui a participé aux ateliers d'Halprin, et pour Rauschenberg, scénographe pour les deux seconds pionniers (Cage et Cunningham), le Judson Dance Theater a été une occasion pour poursuivre d'une façon plus approfondie leur initiation à la danse.

Bien qu'il soit un thème récurrent dans l'histoire de l'art et de la danse, le principe de l'art attaché à la vie trouve écho à la prise en charge du contexte par les artistes en arts visuels du début de la décennie 60, faisant déborder l'art de son aspect traditionnel (Ardenne, 2004). À partir de ce moment clé dans l'histoire, les œuvres d'artistes tendent à échapper de plus en plus aux catégories conventionnelles de la peinture et de la sculpture. De façon générale, les nouvelles pratiques contextuelles, comme le *happening* que pouvait pratiquer Schneemann, ou les *Streets Performances* du groupe Fluxus auquel Morris adhérait, ont pour caractéristique

principale de faire un art lié à la « réalité <sup>15</sup> ». Il ne représente pas, mais incarne le réel même en inscrivant leur démarche dans le présent (Ardenne, 2004). D'autres caractéristiques générales de la mise en contexte de l'art sont : un art qui se positionne contre la société, l'idée du collectif, de la valorisation de la démarche et l'aspiration à un art plus près du public (Ardenne, 2004).

Il faut comprendre les nouvelles caractéristiques de l'art lié au contexte comme étant le résultat d'une remise en question globale du système de l'art et de ses institutions, particulièrement le musée. De plus, un tel rejet des institutions, motivé par le déplacement des lieux de l'art vers la rue, semble être influencé par le mouvement de la contre-culture — le mouvement beatnik, né vers 1958 — qui priorisait le rejet des valeurs traditionnelles et capitalistes (Banes, 1983, p. XV). De même, la valorisation d'un art démocratique est une caractéristique tributaire de la culture post-moderne étant marquée par le règne des médias de masse. Le contexte socio-historique a permis de mettre fin, en quelque sorte, à la culture élitiste pour laisser davantage place à la culture populaire (Boisvert, 1995, p. 51). Quant au passage d'un art en studio à des projets en collectif, le lien au politique est à faire avec le mouvement pour les droits civils et le mouvement de protestations des étudiants. Finalement, selon Sally Banes, l'administration Kennedy du début des années 60 représente sûrement un autre facteur qui a pu jouer en faveur de cette redéfinition de l'art en favorisant la jeunesse, l'art et la culture (Banes, 1983, p. XV). Effectivement, pour ce gouvernement, l'art aidait à ce que le monde devienne meilleur et tenait, de ce fait, un rôle central dans la politique du président<sup>16</sup>. Ainsi, le contexte socio-artistique particulier des années 60 conduit la danse à adopter ses nouvelles fonctions et à opérer un changement de lieu. Et je le rappelle, le choix de l'église n'est pas anodin, il reflète le désir de la danse de partager les mêmes intérêts démocratiques que les artistes en arts visuels (voir p. 36).

---

<sup>15</sup> Réalité : « Ce qui existe, par rapport à l'imagination ou à la représentation de ce qui existe » (Dict. *Le Petit Robert*, 2004, p. 2185). Terme flou, certes, car tout art est attaché au réel. Mais le terme a été conservé, car l'auteur l'emploie. Je comprends donc qu'Ardenne effectue une différence entre l'art basé sur le concret et sur le présent, puis celui fondé sur la représentation; notion que tout art contextuel refuse.

<sup>16</sup> Citation intéressante sur le but de l'art selon J.F. Kennedy : « *His vision of America extended to the quality of the national culture and the central role of the arts in a vital society* ». Consulter le site internet de la Maison Blanche, en ligne à l'adresse suivante : <http://www.whitehouse.gov/history/presidents/jk35.html>

Ainsi, dans le récent paysage de l'art, la danse a trouvé sa place dans les diverses manifestations artistiques qui prenaient place dans les lieux publics de New York. Sous la bannière de Fluxus, des performances ont été présentées au Café à Gogo, à l'Építome Café de Larry Poons, dans le loft de Yoko Ono dans Chamber Street, ou à la galerie d'art A/G (Goldberg, 2001, p. 132). Également, on retrouvait des concerts-performances au Carnegie Hall et des *happenings* à la Filmmaker's Cinémathèque (Ibid., p. 137). Le Yam Festival de mai 1962 à 1963 présentait un programme diversifié de performances autant dans des résidences d'artistes que des lofts (Ibid., p. 137). Le Judson Dance Theater en se présentant dans certains autres lieux publics communs aux artistes de l'avant-garde en arts visuels (la Filmmaker's Cinémathèque et le loft de Yoko Ono) a permis une concordance des idées entre les artistes provenant de différents médiums. Mais, parmi la panoplie d'autres lieux non officiels disponibles aux artistes, le Judson Memorial Church n'était qu'un lieu de plus dont les chorégraphes pouvaient disposer. Leur premier besoin de grand espace s'était vite transformé par la nécessité de partager leur idéal démocratique, les chorégraphes préférèrent choisir l'église, plutôt qu'un loft, ou un café quelconque, pour la particularité de sa politique de diffusion, le contexte de réception et les artistes de l'avant-garde du *happening* et du Pop Art qui s'y trouvaient<sup>17</sup>. Ce choix stratégique a eu pour conséquence, à mon avis, d'amener des artistes de tous horizons, dont Morris, Rauschenberg et Schneemann, à participer à leurs ateliers et à leurs créations. Le Judson Dance Theater devenait aussi un tremplin pour entamer leur démarche en danse et expérimenter leurs diverses idées. Ils en viendront à créer leurs propres œuvres qui se rattachent aux enjeux esthétiques discutés lors des ateliers du groupe.

### 2.3 Le nouvel espace et la création

De l'appropriation du Judson Memorial Church par les chorégraphes découle une logique de remise en question du système même de la représentation. Effectivement, je traiterai dans la présente section comment le lieu initie la création en permettant de redéfinir le rapport du corps à l'espace de représentation, soit la place du danseur dans le lieu non

---

<sup>17</sup> Dans les ouvrages en danse, le choix de l'église par le Judson Dance Theater ne fut pas beaucoup questionné. Par exemple, dans son introduction de *Democracy's Bodies*, Sally Banes situe le contexte de l'église sans toutefois s'attarder aux motivations et aux raisons qui ont menées au choix effectué.

scénique qu'est l'église. Bien que la place du danseur au sein de la représentation soit le sujet du troisième chapitre, elle devait préalablement être questionnée ici en lien au présent enjeu. En second point, l'interaction nouvelle entre l'espace de l'église et le chorégraphe sera abordée; un traitement nouveau de l'espace se remarque et les propositions de Morris, Rauschenberg et Schneemann y seront insérées.

### 2.3.1 Redéfinition du rapport du corps à l'espace de représentation

L'espace scénique du théâtre à l'italienne, par l'utilisation de la perspective pour créer l'illusion de profondeur, fait du centre de la scène le lieu privilégié du regard. De par les lignes et les plans, qui sont également orientés vers ce centre, la symétrie et la hiérarchisation de l'espace scénique sont mises de l'avant (Roux, 2007, p. 87). L'accent mis autour du centre découle du type de construction du théâtre à l'italienne qui était composé comme un tableau en fonction de l'œil du roi, situé toujours au centre de l'espace spectatorial, et de façon à ce qu'il soit vu de face. Il en résulte une démarcation du public de la scène, où sa position instaure une vision frontale et hiérarchique, ainsi qu'une obligation de la part de l'interprète à ne jamais lui tourner le dos<sup>18</sup>. Ainsi, le Judson Dance Theater, en investissant des lieux non scéniques, contribue à rompre avec une telle conception de l'espace sur la danse – particulièrement le ballet académique — qui privilégie le corps en deux dimensions, un rapport de frontalité, d'angles et de symétrie des danseurs par rapport au public, ainsi qu'à une tenue verticale du corps où l'emphase est mise sur son apparence allongée afin de contribuer au rayonnement de celui-ci sur la scène. La posture verticale, renforcée par l'en-dehors, défie les lois de la gravité. Elle est aussi au fondement de l'idéalisation du corps, forgé par la technique, et capable de prouesses virtuoses.

Mais, le Judson Dance Theater n'est pas le premier exemple dans l'histoire de la danse à interroger le rapport du corps à l'espace de représentation. Cunningham, avec son concept de décentralisation, constitue le meilleur exemple et consiste en sa méthode première, définie

---

<sup>18</sup> Obligation découlant de la position du roi.

comme étant l'utilisation de tout l'espace scénique sous un même pied d'égalité afin de ne pas privilégier le placement des danseurs en fonction d'un point central (Celia, 1980, p. 20-26). La citation d'Einstein que le chorégraphe aime utiliser, « *there are no fixed point in space* », est révélatrice à ce propos (Sayre, 1989, p. 106). Les conséquences de la décentralisation en rapport à l'esthétique de la danse auront été de rompre avec un espace de type perspectiviste et de nier tout rapport de symétrie et de frontalité (Sayre, 1989, p. 106-107). Toutefois, son concept n'a pas remis en question la hiérarchisation du public — le centre de la salle consistant en le meilleur point de vue — sa disposition frontale et sa séparation de l'espace des danseurs<sup>19</sup>.

La redéfinition du format du spectacle, par le rejet de tout ce qui constitue le cadre traditionnel de la représentation sous-entendu par les théâtres à l'italienne, est un élément significatif travaillé au Judson Dance Theater. D'abord, les soirées sont toutes des collages de courtes danses, sans thématique commune. Les titres — nommés « A Concert of Dance » suivi d'un chiffre — suggèrent le caractère intime de la présentation tout en rappelant la tradition historique des arts abstraits de l'histoire de l'art (Banes, 1983, p. 38). Présenter souvent dans le sanctuaire de l'église, mais aussi dans son gymnase, il n'y avait pas d'espace créé afin de séparer le public et les danseurs, soit une caractéristique déjà remarquable dans les *happenings* évoluant sur la même scène artistique (*Ballet Review*, 1967, p. 3; voir fig. 2.2). *An Environment for Sounds and Motions* (1962) de Schneemann constitue un bon exemple en arts visuels, car le but de son premier *happening* était de créer un environnement, « *an enlarged "collage", to break up solid forms, frames, fixed conventions or comprehensible planes, the proscenium stage and the separation of audience and performer* » (Schneemann, 1979, p. 21). Mais au contraire des *happenings*, particulièrement ceux d'Allan Kaprow<sup>20</sup>, le spectateur au Judson n'était pas toujours invité à participer. Souvent disposés sur trois côtés, sur des chaises ou assis par terre, les spectateurs avaient toutefois le loisir de choisir leur place et ne se gênaient pas pour être très près des interprètes à en juger la photographie (fig. 2.1). Ainsi, grâce à un type d'espace interpénétrant comme dans les *happenings* (fig. 2.2), les

<sup>19</sup> Je rappelle ici que ses expériences hors de l'espace scénique datent de 1964, donc elles sont ultérieures à celles du Judson Dance Theater (voir note de bas de page no 6).

<sup>20</sup> L'implication du spectateur est une caractéristique singulière à Kaprow; elle ne se retrouve pas dans tous les *happenings* de l'époque (Haskell, 1984, p. 33).

chorégraphes vont définitivement mettre fin au rapport frontal et central du danseur, car ce type d'espace pose les conditions nécessaires pour la possibilité du corps d'apparaître en trois dimensions.



Figure 2.1 *Three Seascape* (1963) d'Yvonne Rainer, Judson Memorial Church, New York



Figure 2.2 *E.G.* (1960), happening de Robert Whitman, Reuben Gallery, New York

Et la tridimensionnalité du corps est renforcée par le fait que le spectateur possède la liberté de fixer son regard là où il veut, car les chorégraphes ne lui indiquent aucun point de vue en particulier par les emplacements et orientations des danseurs qui sont habituellement dictés par les conventions de la scène de théâtre à l'italienne. Autrement dit, le Judson Dance Theater ne tente pas de reproduire une situation, une danse destinée pour une scène alors qu'elle se présente dans un autre lieu (Keefe, 2002, p. 187). Et d'ailleurs, il a été vu précédemment comment cette situation les accommodait pour leur *Concert of Dance #1*. À ce propos, Maura Keefe mentionne que les danseurs du Judson Dance Theater n'ont jamais pensé l'espace de

l'église « *as a stage per se* ». Elle fait référence à une entrevue de Dunn, réalisée en 1970, lors de laquelle il explique sa conception de l'espace :

*« I always insisted that it was not a stage but that it was an area in wich perform. In class we always said that whatever you do, don't mock up a stage in class. You are in the room, we are sitting on the floor by the wall, here. Do it in those terms. Let's not use lights or curtains, just let's use the place as it is. The early concerts that we had at Judson had this wonderful feelings of space and of involvement with the audience because the dancers were not trying to mock up a format stage in a church. It as the area it was. That was the start of using various areas and using an area for what it was rather than as a cheap or faute de mieux stage. »* (Keefe, 2002, p. 187)

L'auteure fait la remarque que la redéfinition de l'espace de la danse passe par le changement de la terminologie. Dunn remplace le terme scène – chargée de connotations culturelles, historiques et artistiques — par aire, qui est plus impartiale. En choisissant ce terme, il ré- imagine où la danse peut avoir lieu ainsi que le type d'interaction que le danseur peut avoir avec l'espace. Bien que cet aspect sera traité au cours du point suivant, deux exemples significatifs de la manière avec laquelle le danseur peut maintenant interagir avec celui-ci peuvent être nommés dans la présente section sur l'espace de représentation. Par exemple, il n'y avait pas de coulisses disposées pour l'attente des danseurs, ou les changements de costumes. Certains chorégraphes exploitaient cette absence en intégrant les coulisses dans l'espace de performance. Les danseurs, dans *Terrain* de Rainer, devaient se placer derrière une barricade lorsqu'ils avaient terminé leurs séquences en attendant leurs prochains segments. Même chose dans *Parts of Some Sextet*, mais cette fois-ci, les interprètes attendaient sur des matelas. Les danseurs devenaient ainsi des spectateurs. Le moment intime, qu'ils passaient cachés par les coulisses, était maintenant intégré comme composante de l'œuvre. Finalement, si les chorégraphes du Judson Dance Theater et les artistes en arts visuels se présentaient sur une scène conventionnelle, ils continuaient d'étendre le plus que possible la situation dans l'espace en trouvant les possibilités qui lui étaient associées, telles faire déborder la danse de la scène en occupant le balcon, les allées, parfois même en étant dans le public<sup>21</sup>. Ces deux

---

<sup>21</sup> La présentation donnée en août 1963 par des membres du Judson Dance Theater au Gramercy Art, scène à l'italienne, en serait un exemple de la manière avec laquelle ils cherchent à investir de nouveaux lieux constamment et ce, selon les possibilités propre qu'offre le lieu (*Ballet Review*, p. 33).



dernières caractéristiques sont récurrentes dans la création contemporaine chorégraphique d'aujourd'hui, mais tout à fait innovante à l'aube de la décennie 60. L'utilisation de la technologie (projections de lumières, d'images et de films<sup>22</sup>) a aussi été une solution pour élargir l'espace de la danse, mais n'était pas une caractéristique commune et majeure due au fait qu'elle apparaît vers la fin de l'année 64. Le premier exemple fut *Fantastic Gardens* (1964) d'Elaine Summers. Les suivants, plus tardifs, sont *Homemade* (1965) de Brown, *Spring Training* (1965), *Map Room II* (1965), *Linoleum* (1966) et *Open Score* (1966) de Rauschenberg – d'ailleurs reconnu pour sa fascination pour la technologie (Sundell, 1984, p. 15) – et finalement, *Carriage Discreteness* (1966) et *The Mind is a Muscle* (1968) de Rainer. Dans le cas d'*Homemade* de Brown, elle utilisait des projections filmiques pour créer des espaces parallèles. Un projecteur, attaché sur son dos, envoyait sur tous les murs de la pièce les images de sa danse qu'elle réalisait au moment même de la projection. En plus de dupliquer sa propre personne, les espaces parallèles créés englobaient le spectateur pour produire un effet que Johnston qualifie d'irréel et d'environnemental<sup>23</sup> (1971, p. 123).



Figure 2.3. *Homemade* (1965) de Trisha Brown, Judson Memorial Church, New York

<sup>22</sup> Ne servant pas à élargir l'espace de la danse et faisant exception à toutes les autres manières d'utiliser la technologie nommées ci-haut, des installations de dispositifs technologiques plus complexes se remarquent dans les soirées du *9 evenings Theater and Engineering*. *Open Score* (1966) de Rauschenberg emploie des appareils à la fine pointe de la technologie dont des microphones sans fil et des caméras infrarouges. Voir le site de la fondation Daniel Langlois sur les arts et technologie : <http://www.fondationlanglois.org/html/f/selection.php?Selection=9EVO>.

<sup>23</sup> Dans l'enregistrement de 1996, au Brooklyn Academy of Music, aucune image n'était projetée dans l'espace du public. La projection de sa danse apparaissait sur l'écran derrière elle. (Hunter, Fredericka (dir.). 2004)

### 2.3.2 Corps et espace : relation repensée dans les créations

J'ai précédemment exposé comment Dunn remplace le mot scène par aire, et ce, afin d'éviter toute connotation associée au premier terme. Le changement terminologique pose les conditions préalables à toutes interactions nouvelles entre le corps du danseur et l'espace. Ainsi, grâce à la conception mise en place par Dunn, les chorégraphes de la tendance analytique en viennent à se poser la question : comment se mouvoir dans l'espace? Ils y répondent en trouvant des solutions artistiques afin d'emplir les espaces non conventionnels, qui s'apparentent aux environnements des *happenings*, au studio de danse ou à une aire de jeu<sup>24</sup>, et afin d'y questionner le rapport au corps. Les artistes en arts visuels vont participer à ce renouveau en posant ce questionnement dans leur propre pratique de la danse.

Dans *Rulegame 5* (1964), le problème central soulevé par Trisha Brown est celui de la notion de l'espace et des relations entre danseurs :

*Rulegames 5* suit des contraintes très strictes, à l'intérieur desquelles le mouvement et la parole (appropriés aux objectifs) sont improvisés. Cinq performeurs (danseurs et non-danseurs) avancent dans des couloirs délimités au sol par sept lignes parallèles de ruban adhésif. Suivant les consignes, ils partent debout pour finir leur parcours à plat ventre. Ils doivent ajuster entre eux leurs positions et leurs places, dans leur couloir, et, lorsque c'est nécessaire, ils se corrigent mutuellement à voix haute (Banes, 1987, p. 127).



Figure 2.4 *Rulegame 5* (1964) de Trisha Brown, Judson Memorial Church, New York

<sup>24</sup> Au prochain chapitre, je traiterai comment la mise en jeu de la danse par les *tasks* (principe créé par Anna Halprin, précurseur du groupe) et les improvisations soutiennent la présente idée de l'espace comme aire de jeu.

À la lumière de la description de Trisha Brown, je comprends que le participant doit gérer et ajuster ses déplacements en fonction des autres et selon l'espace commun déterminé par les rubans au sol. Si on se fie à l'image, il semble chevaucher deux couloirs à la fois, donnant ainsi l'impression qu'il s'allonge en marchant sur un fil de fer. Je présume qu'en faisant appel à des non-danseurs, ceux-ci étant moins habitués à gérer un espace de performance, il y a une complexification des déplacements qui en résultent. Cette difficulté est révélée aux spectateurs par le fait que les ajustements se font à voix haute. Par ailleurs, Brown traite l'espace de la performance comme le studio de danse, car c'est habituellement entre ses murs que les danseurs expérimentent leurs ajustements et se corrigent. D'autre part, avec la création de couloirs, Brown trace au sol une nouvelle surface où peut évoluer le danseur. Celle-ci se différencie de la séparation en trois plans (avant, milieu et arrière) de la scène des théâtres à l'italienne et permet de renouveler les relations du corps à l'environnement. De façon générale, le danseur de ballet ou de danse moderne tente d'occuper toute la scène par des déplacements variés et selon un mode horizontal (du côté jardin à cour, ou l'inverse), vertical (de l'arrière-scène à l'avant-scène ou l'inverse) ou diagonal. Au contraire, les non-danseurs et danseurs de Brown ne cherchent pas à investir tout l'espace et à étendre leurs actions dans celui-ci, mais se promènent sur une plus petite surface redéfinie afin d'éviter la sensation de vide. Je trouve pertinent de mentionner ici que l'occupation de l'espace, telle que le fait Brown, semble être révélatrice d'une tendance au Judson Dance Theater à restreindre l'espace extérieur du danseur (espace scénique), qui s'opère par la réduction des déplacements.

Dans *Newspaper Event* (1963), Carolee Schneemann développe sa conception de l'espace qu'elle compare à la toile du peintre (Burt, 2006, p. 111). Quant au danseur, il est un élément de sa « palette <sup>25</sup> » avec lequel elle compose une image en mouvement (*Ibid.*, p. 111). Le commentaire suivant permet de comprendre la relation recherchée par Schneemann entre les deux composantes :

*« I want a dance where a body moves as part of its environment ; where the dancer says Yes to environment incorporating or says No transforming it... where the choice is visual*

---

<sup>25</sup> Le terme palette est employé à propos des membres du collectif qui lui ont inspiré une section de *Newspaper Event* (voir p. 36, chap. II).

*as a dancer is Visual Element moving in actual real specific dimensions. I want a dance where dancers [...] aim movement beyond their line of spine INTO space, into materials, into each other – projective, connective! » (1979, p. 18)*

Les mots « projectif » et « connecté » traduisent en eux seuls la pensée de Schneemann, pour qui le corps du danseur n'est pas un élément détaché de l'espace l'entourant, mais est un élément visuel intégré au reste de l'espace de la composition « picturale » et du matériel s'y trouvant. Quant à son insistance sur la projection du mouvement, elle découle d'une critique qu'elle adressait aux danseurs professionnels et leur rapport habituel à l'espace intérieur :

*« Their eyes reached into space without touching it. They were alone. The distance between art and life. Space was anchored in their bodies, space was where they felt their spines. They didn't realize that a radiator behind them equaled their mass, asserted verticals against their legs. » (1979, p. 18)*

Ainsi, Schneemann ne renie pas l'importance de la dimension intérieure de l'espace, mais souhaite sa compréhension et son développement en relation avec l'espace entourant le danseur, le matériel et les autres interprètes. Sa première œuvre réalisée à l'intérieur des ateliers du Judson consiste en un bon exemple de ses principes.



Figure 2.5. *Newspaper Event* (1963) de Carolee Schneemann, Judson Memorial Church, New York

Dans le gymnase de l'église, l'action prend place au milieu de l'espace défini par les corps des danseurs ainsi que le décor composé de chaises, de tabourets, de bancs et de boîtes emplies de

journaux. Vidées de leur contenu par les interprètes, et ce, le plus vite possible, les journaux se répandent partout dans l'aire de performance. Par son côté visuel désordonné, caractéristique formelle des *happenings*, l'espace du gymnase s'apparente aux environnements visuels créés par des artistes comme Claes Oldenburg ou Robert Whitman<sup>26</sup>. Au milieu du tas de papiers, créant selon Schneemann un environnement sculptural « doux, sensible, tactile, actif, malléable », se fondent les huit interprètes (1979, p. 33). L'artiste, la huitième, avait préalablement assigné une partie du corps à chaque danseur dans le but de déterminer le point de départ où tous les mouvements du reste du corps devaient découler selon une liste d'instructions. À titre d'exemple, l'épine dorsale était la partie assignée à Arlene Rothlein et sa consigne consistait en ceci : « *You need to disappear in a horizontal effect. You strive for this physical illusion : 1. by contrast-from vertical, assertive stances to horizontal positions, limp to rigid. 2. by willfulness – flatten yourself under newspaper [...]* » (1979, p. 34). Quant à Ruth Emerson, qui avait comme point de départ du mouvement les jambes et le visage, elle avait pour instruction « *to become horizontal in space. a) propulsion b) suspension c) the impossibility of it. All you can muster for a struggle against gravity. Chairs, benches to be used as you will [...]* » (1979, p. 34)<sup>27</sup>. Les deux précédents exemples d'instructions permettent de dégager la manière par laquelle elle veut que l'interprète interagisse avec le matériel principal mis à sa disposition. Ils permettent aussi de constater comment elle veut que l'interprète projette son espace intérieur – l'épine dorsale par exemple – dans l'espace de la performance, et ce, selon des rapports de directions (par un *effet* horizontal, ou en *devenant* une ligne horizontale). Schneemann cherche aussi dans *Newspaper Event* une manière de meubler l'espace du gymnase pour que les danseurs n'apparaissent pas comme des « unités / entités<sup>28</sup> » autonomes les unes des autres. Le manque d'interaction entre les danseurs, qui transparait lorsqu'ils s'appliquent à réaliser des mouvements aléatoires déterminés par le hasard, est un point qu'elle critique aux membres du Judson Dance Theater (1979, p. 33; Banes, 1983). Ainsi, à la différence de Brown qui fait interagir les danseurs par la voix, la

---

<sup>26</sup> Par la comparaison des descriptions d'œuvres et des photographies de l'œuvre de Whitman et de celle de Schneemann, une même utilisation de papiers déversés au centre de l'espace de performance, autour duquel est disposé le public, se remarque (voir fig. 2.2 et 2.5).

<sup>27</sup> Voici la liste complète des danseurs et des parties du corps assignées : les épaules et bras pour Deborah Hay, le cou et les pieds pour Yvonne Rainer, les mains pour Carol Summers, la tête pour Elaine Summers et finalement, les doigts pour John Worden. Pour le reste des instructions correspondantes, voir l'ouvrage de Schneemann, (1979, p. 34-35).

<sup>28</sup> « *Self-reliant unit / entity* » : termes employés par Schneemann (1979, p. 33).

solution de Schneemann pour traiter des relations entre danseurs est d'abolir la distance entre eux en privilégiant les contacts physiques et spontanés :

*« I wanted touch, contact, tactile materials, shocks – boundaries of self and group to be meshed and mutually evolving. Newspaper Event was a first attempt to provide specific instructions through which contact and improvisation could activate neglected thresholds of awareness. Individuals would create their own activity and its momentum, while responding to and incorporating the "intrusions" and unexpected conjunctions with others... [...] » (1979, p. 33)*

Ainsi, au contraire de Brown, les difficultés et les conflits survenant lors de la présentation, résultat des « intrusions » et des « conjunctions inattendues » durant l'improvisation d'instructions gardées secrètes entre les interprètes, étaient réglés par des solutions corporelles ainsi que des « collaborations spatiales »<sup>29</sup>. Par ailleurs, l'effet visuel des contacts physiques dans *Newspaper Event*, décrit par Burt, fut de briser les frontières physiques individuelles pour créer un seul organisme. En fait, selon lui, toutes les parties du corps isolées pour chaque danseur, lorsqu'elles étaient réunies, formaient un tout sculptural (2006, p. 111). Le contact privilégié entre les corps est d'ailleurs récurrent dans les œuvres de Schneemann, entre autres dans son fameux *More than Meat Joy* (1964).

Par ailleurs, *Pelican* (1963) de Rauschenberg peut servir d'exemple à l'utilisation d'un espace non scénique autre que le Judson Memorial Church. Au même titre que Dunn amenait les danseurs à développer leur habilité à trouver les solutions artistiques appropriées aux conditions de l'espace de l'église, Rauschenberg s'est servi des spécificités du lieu comme amorce de son œuvre. Sachant que la soirée de danse menée par le Judson Dance Theater dans le cadre du *Pop Festival* aurait lieu sur une patinoire pour patin à roulettes, il a alors pensé : *« Why not use rollerskates ? I favor a physical encounter of materials with ideas of on a very literal, almost simple-minded plane »* (Spector, 1997, p. 234). Le lieu a donc influencé les objets servant aux déplacements de deux des trois interprètes, les patins à roulettes, de même que l'iconographie de l'œuvre.

---

<sup>29</sup> Les termes entre guillemets sont ceux employés par l'artiste même pour décrire son œuvre (Perron et Cameron, 1981, p. 66).





Figure 2.6 *Pelican* (1963) de Robert Rauschenberg, *America on Wheels*, Washington D.C.

Habillés en vêtement de sport gris, Rauschenberg et Per Olof Ultvedt – tous deux des non-danseurs —, avaient attaché à leur dos un voile maintenu ouvert par une armature circulaire. Lorsqu'ils étaient en mouvement, l'impression donnée était qu'ils volaient fixés à des parachutes (Spector, 1997, p. 234). Dédié aux frères Wright, les inventeurs de l'avion, *Pelican* évoque un monde aérien et traduit l'attrait de Rauschenberg pour l'acte de voler (Mattison, 2003; Spector, 1997); attrait d'ailleurs décelable dans son iconographie picturale dès *Untitled* (1954), où figurent pour la première fois dans ses *Combines Paintings* une photographie d'avion et celle d'un parachutiste (Mattison, 2003, p. 110). En effet, au milieu de la décennie 50, selon Mattison, apparaissent pour la première fois des images de parachutes, de parapluies (considérés comme une sorte de parachute), d'oiseaux et d'avions dans les œuvres picturales du plasticien (Mattison, 2003). Dans *Pelican*, l'action de voler, représentée par le mouvement produit par des roues, s'exemplifie également dans l'entrée de Rauschenberg et Ultvedt ainsi que dans leur interaction, sous une forme de pas de trois, avec la troisième interprète. Agenouillés sur une sorte de chaise roulante sans dossier, ils entraient sur la patinoire en se propulsant par les mains<sup>30</sup>. Au moment où Rauschenberg et Ultvedt commençaient à patiner, le parachute attaché à leur dos, Carolyn Brown, la troisième interprète étant une danseuse professionnelle, apparaissait au milieu de la scène (Mattison, 2003, p. 186). Grâce à la

<sup>30</sup> Le déplacement des interprètes, causé par le mouvement produit par les roues, est une idée récurrente dans les danses de l'artiste. Par exemple, dans *Linoleum* de 1966, Paxton est couché sur le ventre, par-dessus une cage sur laquelle avaient été posées des roulettes, et se propulse vers l'avant avec ses mains. Une interprète, qui se déplace en chaise roulante, se remarque aussi. Voir l'extrait en ligne : <http://www.ubu.com/historical/rauschenberg/index.html>

notation de la pièce axée sur la manière avec laquelle les interprètes interagissent dans l'espace et entre eux, j'en déduis que la forme de l'espace de présentation va même jusqu'à influencer la forme des déplacements des interprètes et leurs mouvements. Comparables aux oiseaux volant au-dessus d'une proie, Rauschenberg et Ultvedt se déplaçaient de façon circulaire autour de Brown, qui elle, réalisait des tours. Par ailleurs, la représentation d'un monde aérien et de la sensation du glissement au-dessus du sol se poursuit, à mon avis, par les mouvements de ballets harmonieux et légers que Brown devait improviser – selon les brèves instructions données : « *Stand, Hop, Mark Time, Develop* » (voir appendice A; Ohrner, 2007; Spector, 1997) — de même que dans les sections en trio, où les deux hommes exécutaient des portées :

« *Rauschenberg had been insistent that Brown do traditional ballet moves in toe shoes. She proceeded to make a series of graceful arabesques across the open space approaching the two men on wheels ; she so executed jeté and chaîné turns that made her seem to float in the air.* » (Mattison, 2003, p. 186)

Finalement, le titre même de la pièce renvoie littéralement à l'oiseau, « qui est maladroit sur la terre et gracieux dans les airs <sup>31</sup> ».

Je présume que le désir de voler de Rauschenberg, qui s'exprime d'abord par les roues créant une distance entre le sol et l'interprète, le conduit à rechercher d'autres manières de se mouvoir dans l'espace. En effet, *Elgin Tie* (1964) pourrait constituer un exemple de l'exploration que fait Rauschenberg de l'espace aérien. Agrippé à une corde se situant au milieu du plafond de l'espace de présentation, l'artiste descendait vers un baril d'eau placé sur un chariot à plate-forme. Tout au long de sa progression vers le bas, il manipulait des objets et vêtements accrochés à la corde, et ce, tout en mangeant un sandwich<sup>32</sup>. Ainsi, il reproduisait une situation du quotidien, manger par exemple, dans une circonstance non habituelle pour le corps, constamment en train de s'ajuster pour éviter de tomber. Et la corde, qui lui servait

<sup>31</sup> C'est Trisha Brown, en voyant une pratique de *Pelican*, qui a eu l'idée du titre (Mattison, 2003, p. 186).

<sup>32</sup> *Elgin Tie* se termine une fois que Rauschenberg est submergé dans l'eau. Une vache entre et sort au même moment dans l'aire de la performance en même temps que le chariot est traîné dans les coulisses par une tierce personne. La description est dérivée des ouvrages de Spector et de Sundell.



d'appui, devait également le déstabiliser dans l'exécution de ses actions en raison de son matériau souple. L'importance d'*Elgin Tie*, réside donc dans la manière par laquelle il pousse plus loin les conventions de l'espace, en questionnant le rapport du corps suspendu dans le vide.

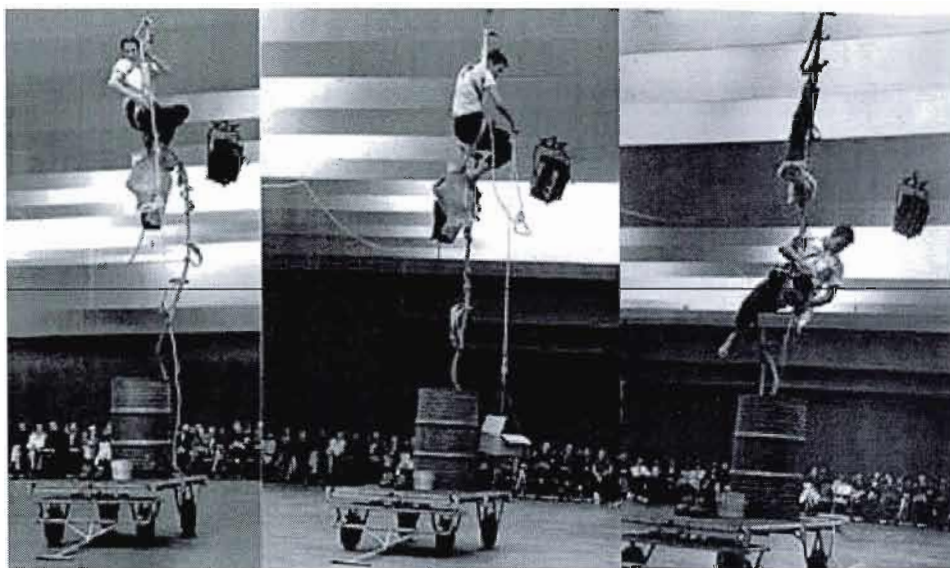


Figure 2.7 *Elgin Tie* (1964) de Robert Rauschenberg, Moderna Museet, Stockholm

Bien qu'il s'agisse de dispositifs différents, je trouve probable que l'œuvre de Rauschenberg anticipe les *Equipments Pieces* (1968) de Trisha Brown, où le corps du danseur s'aventure sur une surface autre que le sol, tel un mur. Elle avait « [...] toujours eu de la peine pour les parties de la scène qu'on n'utilise pas [et était] désolée par les plafonds et les murs, qui sont tout à fait utilisables » (Banes, 1987, p. 129). Ainsi, par divers supports externes (cordes, poulies, rails, câbles, et harnais d'escalade), elle va questionner dans sa série la relation du corps dans son rapport de gravité dans l'espace en cherchant à créer une illusion de mouvement naturel, dans une position qui semble naturellement régie par les lois de la pesanteur.

En somme, d'un manque d'espace, Rainer, Paxton et Brown ont trouvé avantage à investir le Judson Memorial Church comme lieu de présentation officiel. Par ses politiques de

diffusion, l'église devenait intéressante pour leurs besoins artistiques. Le déplacement des lieux de la danse consistait également en un double jeu stratégique de la part du Judson Dance Theater; j'ai présenté qu'ils souhaitaient partager la même scène que l'avant-garde des arts visuels, mais conséquemment, leur rejet du circuit officiel de la danse a permis entre autres à Morris, à Rauschenberg et à Schneemann d'explorer un autre cercle artistique auparavant fermé aux non-danseurs. Finalement, par des exemples d'œuvres des artistes des deux camps, j'ai exposé, en troisième point, comment le lieu a pu initier de nouvelles modalités dans la création, que ce soit par rapport à l'espace de représentation, où l'on rejette l'espace liminaire, ou encore par la mise en place de possibilités pour renouveler les relations du corps à l'espace. Par ailleurs, le lieu, scénique ou non, peut à la fois conduire à redéfinir l'image du corps dansant ou servir de prétexte à son élaboration. Ainsi, en s'éloignant du lieu privilégié par le ballet classique depuis le début du XVII<sup>e</sup> siècle, cela ouvrait la voie au Judson Dance Theater à changer la manière du corps d'y apparaître. Mais, cette manière de présenter le corps en mouvement était également influencée par de nombreux autres facteurs comme le contexte socio-culturel de la décennie 60, les intentions artistiques propres aux chorégraphes et leur rapport aux générations de la danse qui les précédaient. Au cours du prochain chapitre, j'aborderai la question de l'image idéalisée du danseur qui appelait à être redéfinie au même titre que l'espace de représentation hiérarchique.

## CHAPITRE III

### LA PLACE DU DANSEUR

La dernière section du chapitre II a permis de mettre en place les éléments pour traiter du présent enjeu esthétique, soit la place du danseur. De la nouvelle visée démocratique de la danse et de la remise en question des normes de la représentation liées à l'espace, découle une seconde préoccupation qui peut y être rattachée. Il s'agit de la redéfinition de l'image du danseur, définie comme étant « l'apparence du corps en mouvement » (Celia, 1980, p. 2). La nouvelle image du danseur se manifeste sous le thème du « laisser-aller » et constitue, selon Banes, un énoncé physique du postulat artistique qui unissait le Judson Dance Theater en tant que groupe, soit le besoin de rompre avec toutes les conventions de la danse (Perron et Cameron, 1981, p. 16). La plus fondamentale des conventions à être rejetée fut d'abord la technique.

Depuis l'arrivée de Marcel Duchamp dans le champ de l'histoire de l'art, le savoir-faire ne semble plus garant de la valeur de l'œuvre. Le refus de la technique en danse s'inscrit dans cette lignée et propose avec *Rulegame 5*, *Newspaper Event* et *Pelican* une ouverture inédite. Toujours selon une visée démocratique, cela permet non seulement d'inclure des non-danseurs dans les créations, mais permet à quiconque de créer sa propre chorégraphie; il y a ainsi une ouverture des possibilités de ce que la danse peut être et de qui peut la créer. Au cours des prochaines pages, seront abordées trois stratégies employées pour passer d'une conception idéalisée du corps dansant à une présentation du corps de la vie de tous les jours.

### 3.1 L'esthétique de l'ordinaire

La première stratégie à être employée consistait en l'exécution de mouvements ne relevant pas d'une virtuosité technique ni d'une posture verticale propre au ballet académique. Sa première manifestation consiste en la réalisation d'un collage entre des mouvements reconnaissables du vocabulaire de la danse et des mouvements de nature autre, que Banes qualifie de « bizarres » (1987, p. 88). Le meilleur exemple est *Three Satie Spoons* (1961) de Rainer, où elle juxtapose aux mouvements de danse – une arabesque par exemple – des gestes anodins et sans signification particulière, tels « dessiner avec son doigt des lignes sur son propre corps » (Banes, 1987, p. 88). L'hybridité dans la gestuelle constitue d'ailleurs une caractéristique générale de sa signature chorégraphique (Banes, 1981, p. 106). Il en va de même pour Schneemann dans *Newspaper Event* (1963) (voir fig. 2.5). La photographie révèle que des interprètes réalisent une arabesque alors que d'autres s'appliquent à improviser à partir de leurs instructions<sup>1</sup>. Toutefois, la particularité de Schneemann est de contester les conventions du ballet par l'insertion des mouvements de danses dans un environnement visuel totalement excentrique, près du *happening*, et non de faire de l'hybridité un élément de sa signature.

En délaissant progressivement les mouvements reconnaissables du vocabulaire de la danse ainsi que l'unitard ou le léotard comme costume de danse sur scène<sup>2</sup>, les chorégraphes passent à l'utilisation de vêtements et de mouvements de la vie de tous les jours. Il s'agit de mouvements « trouvés », qui ressemblent à des actions associées à des activités quotidiennes plutôt qu'à des mouvements typiquement dansés. Ces mouvements « trouvés » sont l'équivalent de la notion du *ready-made* de Duchamp en histoire de l'art, où il s'agit de prendre un objet existant – « déjà fait » – et à le désigner comme œuvre d'art par l'autorité de la signature de l'artiste et le contexte dans lequel il se trouve. Le but est ainsi de repousser les

<sup>1</sup> Cette indication sur les actions improvisées des autres interprètes provient des notes même de Schneemann (1979, p. 34-35).

<sup>2</sup> Il s'agit de l'habit typique auquel on associe le danseur. Rainer est vêtue d'un unitard dans *Three Satie Spoon*. Et si l'on se réfère à l'image de la page 17 du travail, elle utilise encore en 1963 un léotard pour la présentation de *Three Seascape* et ce, même si elle avait déjà commencé à utiliser des vêtements du quotidien.

limites matérielles et formelles de l'œuvre d'art en incorporant des objets empruntés à la vie quotidienne, tels un urinoir, une roue de bicyclette et un tabouret<sup>3</sup>, et de mettre en doute, par le fait même, son authenticité. La notion de *ready-made* abolit également la préconception que l'artiste possède des habilités techniques précises, car il n'intervient maintenant que dans le choix de l'objet et sa dénomination en tant qu'œuvre. Dans la lignée de Duchamp, il revient à Rauschenberg de faire intégrer au Judson Dance Theater sa pratique du *ready-made* qu'il appliquait déjà à ses assemblages nommés *Combines*<sup>4</sup>. En effet, Steve Paxton se rappelle que le groupe « *began with this idea of Bob's [Rauschenberg] that you work with what's available, and that way restrictions aren't limitations, they're just what you happen to be working with* » (Sundell, 1984, p. 8). Je trouve pertinent de rappeler que la conception du *ready-made* de Rauschenberg, appliquée au mouvement, va de pair avec la conception de l'espace de Robert Dunn, professeur de Rainer et Brown qui est lui aussi dans la lignée de Duchamp de par ses liens avec John Cage (voir chap. II). Ainsi, boire, marcher, courir sont maintenant autant de matériaux disponibles aux fins des chorégraphes. Voici un exemple des mouvements « trouvés » qui pouvaient inspirer Rainer :

« [...] *as diverse as the mannerism of a friend, the facial expression of a woman hallucinating on a subway, the pleasure of an aging ballerina as she demonstrates a classical movement, a pose from a Egyptian mural, a hunchbacked with cancer, images suggested by fairy tales, children's play, and of course my own body impulses generated in different situations – a dance classroom, my own studio, being drunk in a party*<sup>5</sup>. »

*Pelican* (1963) de Rauschenberg, discuté pour son traitement de l'espace au cours du chapitre II, est un exemple de collage entre du vocabulaire propre à la danse et un mouvement « trouvé ». Ainsi, du lieu qui détermine l'activité de sport, Rauschenberg juxtapose le patinage à des mouvements de ballet effectués par Carolyn Brown. Ainsi, l'intervention du quotidien dans sa danse est comparable à son collage sur la toile de papier, de métal, de photographies,

<sup>3</sup> Les noms respectifs des œuvres de Duchamp correspondant aux objets énumérés sont : *Fontaine* (1917) et *Roue de bicyclette* (1913).

<sup>4</sup> Il s'agit d'une combinaison d'objets « trouvés » et d'art abstrait. Voir la figure 3.1.

<sup>5</sup> Il s'agit d'un fragment du journal de Rainer datant de 1962, retranscrit dans Deborah Jowitt (1989, p. 323-324).

de boutons, de bois, de boîtes en carton, de miroirs, de tubes de peinture et d'un oreiller dans *Canyon* (1959). Au même titre que ses assemblages subvertissent la spécificité du médium pictural, sa danse ne respecte pas le vocabulaire strict du ballet académique par la juxtaposition de mouvements, non pas inusités comme *Three Satie Spoon* de Rainer, mais du quotidien.

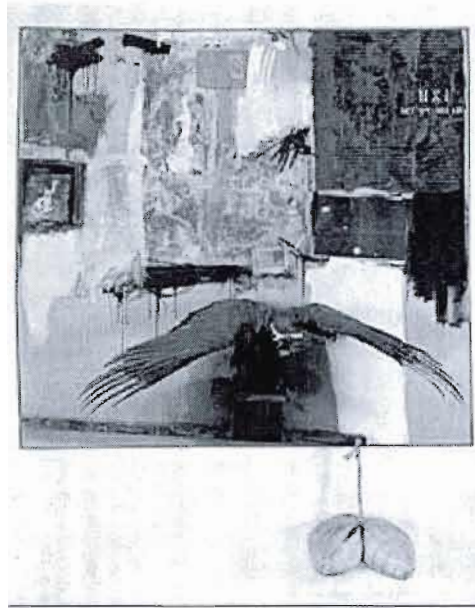


Figure 3.1 *Canyon* (1959), *Combine Painting* de Robert Rauschenberg, Baltimore Museum of Art

Cependant, la nouveauté des œuvres du Judson Dance Theater et des artistes en arts visuels ne réside pas dans l'intégration de mouvements « trouvés » à la composition chorégraphique, car déjà Cunningham, en 1952 dans *Excerpts from Symphonie pour un homme seul*, intégrait des actions quotidiennes comme se laver et se peigner (Le Moal, 1999). Même que les principes que leur prédécesseur a formulés, qui changent l'image du danseur, sont à la base de l'intégration par les chorégraphes du collectif :

N'importe quel mouvement peut devenir de la danse; [...] La danse peut « parler » de n'importe quoi, mais elle traite fondamentalement et avant tout du corps humain et de ses mouvements, à commencer par la marche [...]. [Il affirme] que l'on n'a pas besoin



de caractéristiques expressives extérieures pour créer du sens dans une danse puisque le mouvement est déjà signifiant en soi... (Banes, 1987, p. 50).

Dans les deux cas, le geste quotidien ne relève pas du mime. Mais c'est le concept de mouvement rythmique qui différencie les actions quotidiennes de Cunningham de celles vues au Judson. La particularité des gens au Judson est de « [partager] l'idée qu'une activité simple, non modifiée rythmiquement, [pouvait] avoir une valeur esthétique intrinsèque » (Banes, 1987, p. 109). Autrement dit, les interprètes réalisent les mouvements avec la même énergie et le même rythme employés pour leur réalisation que dans la vie de tous les jours alors que chez Cunningham, ils sont effectués selon une conception du temps scénique traditionnel<sup>6</sup>. Une autre différence pourrait résider dans l'allure générale des danses de Cunningham, allure que lui reprochaient d'ailleurs Rainer, Paxton et Brown. En effet, l'esthétique ballétique, que leur précurseur n'a jamais rejeté, n'est pas conséquente de l'utilisation de mouvements du quotidien. Finalement, au Judson, il y aura de moins en moins de collages pour laisser place à une esthétique de l'ordinaire; les mouvements « trouvés » et les *tasks* finiront par devenir le matériel principal des chorégraphies.

Le principe de « *task*, ou mouvement pur, vidé de toute intention artistique », peut être rattaché à Anna Halprin (Le Moal, 1999, p. 800). Elle systématise l'emploi du geste quotidien, tel que réalisé par Cunningham, en formulant un principe de composition chorégraphique dans le but de supprimer tout vocabulaire technique et posture codifiée du corps. Combinés aux jeux, les *tasks* – « construire un échafaudage, puis l'escalader » (Le Moal, 1999, p. 800) – deviennent les éléments initiant ses exercices d'improvisation par image mentale, dans le but de solliciter l'attention du danseur. Mais justement, le reproche que Rainer, Paxton et Brown formulent à Halprin réside dans le fait qu'elle ne se sert des *tasks* que pour la réalisation de ses exercices. En effet, ce n'est qu'en 1962, dans *The Four-legged Stool*, qu'Halprin les intègre sur scène (Caux, 2006, p. 8). Au Judson, les exercices travaillés dans les ateliers d'Halprin deviennent le matériel principal pour la chorégraphie (Morse, 2007, p. 5). D'ailleurs,

---

<sup>6</sup> Explication du temps scénique : « Dans les spectacles classiques occidentaux, les conversations sont plus brèves et plus denses que dans la réalité. (...) Le temps scénique, artificiel, correspond à la manipulation temporelle d'un monde irréel. » (Banes, 1987, p. 109)

*Rulegame 5* de Brown, discuté au précédent chapitre, en est un parfait exemple. Dans cet esprit, le processus de création est plus que valorisé; il est exposé.

Par ailleurs, Rainer, Paxton et Brown reprochent également à Halprin d'avoir continué à travailler avec l'émotion en demeurant théâtrale (Morse, 2007, p. 5; *Ballet Review*, 1967, p. 51; Caux, 2006, p. 9). Car l'un des buts particuliers de l'utilisation du mouvement du quotidien, pour le domaine de la danse, était de rompre avec la théâtralité typique de la danse moderne. Bien que le fondement consistait en la libération du corps de l'esthétique du ballet, comme mentionné précédemment, les chorégraphes de la danse moderne ont formé d'autres techniques aussi contraignantes pour le corps, et ce, dans le but de « faire ressortir l'expressivité des composantes du mouvement : l'espace, le corps, le temps, la force et la dynamique » (Servian, 2006, p. 147). De plus, selon Banes, la danse moderne « était chargée d'une théâtralité qui s'exprimait par le phrasé (c'est-à-dire la hiérarchie instaurée dans les mouvements et les moments), l'ornementation, les personnages et la variation » (Banes, 1987, p. 163). Rompant ainsi avec la théâtralité typique de la danse moderne, « le mouvement trouvé, les tâches, les formes brutes ou austères et l'exposé du processus de création dans la représentation, tout cela provoque une sensation d'immédiateté, de concret et de perception directe qui sonne juste dans le climat culturel des années soixante [...] », auquel participent les pratiques artistiques héritières, formellement ou conceptuellement, de Duchamp; les assemblages, les *happenings*, les performances de Fluxus, le Pop Art, le minimalisme ainsi que l'art conceptuel<sup>7</sup>.

*Open Score* (1966) de Rauschenberg représente un exemple de l'emploi de mouvements « trouvés » et de *tasks*, sans son apparition sous forme de collage dans la composition chorégraphique<sup>8</sup>. Dans la première des trois parties de l'œuvre, l'artiste conserve, tout comme

---

<sup>7</sup> La citation provient de Sally Banes, mais pas l'énumération qui la suit (Banes, 1987, p. 163).

<sup>8</sup> Issu d'une collaboration entre l'artiste et des ingénieurs, *Open Score* a été présenté dans le cadre de l'évènement sur les arts et les technologies intitulé *9 Evenings: Theater and Engineering*. Dans la description, l'aspect technologique (les équipements, la conception, les dispositifs, les résultats obtenus, etc.) n'a été retenu que partiellement. Pour plus de renseignements, voir la description de l'évènement et de l'œuvre dans les archives du site de la Fondation Daniel Langlois. D'ailleurs, la description de l'œuvre est réalisée à partir des archives écrites et visuelles de la fondation, située



dans *Pelican*, une activité de sport comme mouvement ordinaire. Il s'agit d'une partie de tennis entre Frank Stella, peintre minimaliste, et Mimi Kanarek, une joueuse professionnelle. Il fait le *statement* suivant dans le programme de l'évènement : « *Tennis is movement, put in the context of theater, it is a formal dance improvisation* » (Lundestam, 2007). Ainsi, il prend une forme de performance sportive, que tout le monde reconnaît, et la transforme en danse. Cette opération n'est pas sans rappeler la notion de *ready-made*; le match de tennis est de la danse, car il est vu comme tel<sup>9</sup>. Et tout comme dans *Pelican*, il fait dériver l'action principale de l'œuvre des caractéristiques du lieu dans laquelle elle prend place<sup>10</sup>. Effectivement, le Regiment Armory, lieu de présentation d'*Open Score* mais aussi du fameux *Armory Show* (1913), était un terrain pour pratiquer le tennis à l'époque<sup>11</sup>. Pour en revenir à la description de l'œuvre, l'échange entre Stella et Kanarek contrôlait l'éclairage, diminuant progressivement. Et lorsque la noirceur totale devenait, la seconde partie enchaînait<sup>12</sup>. Une foule de 500 personnes entrait alors dans l'aire de la performance, filmée par des caméras infrarouges. Dans l'obscurité du lieu, seuls les trois écrans devant les spectateurs pouvaient indiquer où la foule se situait dans le vaste espace de l'Armory. Grâce à des panneaux numérotés et des signaux lumineux qui indiquaient les changements, chaque participant devait réaliser une suite mémorisée de dix *tasks* préalablement définis par Rauschenberg et basés sur des mouvements simples :

*« 1. Touch someone who is not touching you 2. Touch two places on your body where touchy without laughing 3. Hug someone quickly then move on to next person until next cue (do this seriously) 4. Draw a rectangle in the air as highest as possible 5.*

---

au 3530, boulevard St-Laurent. Voir aussi le site de la fondation Daniel Langlois sur les arts et technologie : <http://www.fondation-langlois.org/>

<sup>9</sup> À propos de son propre travail au Judson, Judith Dunn affirmait : « *Dance is when you decide to recognize it, when you let it, when you see it or say it, when you do it, and it doesn't matter where this happens.* » (*Ballet Review*, 1967)

<sup>10</sup> Référence à la description complète de l'œuvre, en ligne, à l'adresse suivante : <http://www.fondationlanglois.org/html/f/selection.php?Selection=9EVO>

<sup>11</sup> Élément descriptif souligné dans le site de la fondation Daniel Langlois sur les arts et technologie : <http://www.fondationlanglois.org/html/f/selection.php?Selection=9EVO>

<sup>12</sup> Voici quelques informations sur le dispositif technologique : dans la première partie, des microphones sans fil avaient été mis en place sur les raquettes des deux joueurs pour transmettre le son de la balle qui y retentissait. Le son de l'impact, rendu audible au spectateur par le biais d'haut-parleurs, déclenchait la diminution de l'éclairage. Même dans la pénombre, la partie de tennis se poursuivait jusqu'à ce qu'il y ait totale noirceur, moment où la seconde partie débutait.

*Take out an handkerchief and wipe your nose 6. Woman brush hair 7. Move close together 8. Move apart 9. Men take of jackets; replace them 10. Sing a song that you hear around you or intone your air. » (Lundestam, 2007)*

Les instructions étaient totalement improvisées par les participants lors de la soirée même; aucune générale n'avait été planifiée préalablement. Une fois la foule ayant quitté l'aire de la performance, une troisième section débutait. Cette partie fut ajoutée seulement lors de la deuxième présentation d'*Open Score*, donc sans préparation. Simone Forti était assise au milieu de l'espace de présentation, recouverte d'un drap blanc, et chantait *a cappella* une complainte italienne. Rauschenberg la prenait dans ses bras et la déplaçait dans un endroit éloigné du centre. Une fois déposée et quelques secondes passées, il exécutait la même action; il la transportait en périphérie.

### 3.2 La suppression du phrasé dynamique et l'apparence naturelle

Proposée avant tout par Rainer, Paxton et Brown pour rejeter la technique, la seconde stratégie consiste en la diminution de la tension physique dans le corps ainsi que du phrasé dynamique caractéristiques à la fois du ballet et de la danse moderne (Perron et Cameron, 1981, p. 17). Pour ce faire, ils feront une nouvelle utilisation du temps défini par sa « mise à plat et à [sa] dé-théâtralisation, en supprimant le phrasé typique de la *modern dance* et du ballet : préparation, acmé et rétablissement » (Banes, 1987, p. 28). Ils vont également « repenser l'expérience du temps propre à la représentation [en contestant] la métrique abstraite et artificielle sur le rythme de l'accompagnement musical ou sur les exigences de la stylisation de l'action », toujours associée au ballet et à la danse moderne (Banes, 1987, p. 160). Ainsi, comme les actions concrètes privilégiées par les artistes de Fluxus, où toute structure narrative est abandonnée, le temps de la danse se fonde maintenant au Judson Dance Theater sur le temps réel pris pour la réalisation des actions à accomplir (la manipulation d'objets, les jeux et les *tasks*) ; les actions deviennent ainsi, selon Barbara Haskell, les nouveaux instruments de mesure temporelle (1984, p. 64). L'œuvre exemplaire du

Judson Dance Theater pour illustrer le remplacement du phrasé dynamique par l'exécution en temps réel demeure *Trio A* (1966) de Rainer et fera l'objet d'une analyse lors du chapitre IV.

À cette redéfinition du temps s'ajoute le concept de mouvement naturel comme second moyen pour diminuer la tension corporelle. « Naturel » devant être compris « dans le sens où ils découlent d'instinct et organiquement d'un état de détente, sans le type de préparation nécessaire aux mouvements en tension du ballet et de la *modern dance* » (Banes, 1987, p. 70). Les non-danseurs que sont Rauschenberg, Morris et Schneemann illustrent parfaitement l'aspect naturel du mouvement, car leur corps n'est forgé par aucune technique de danse<sup>13</sup>. Puis, ils représentent une source inépuisable de mouvements sans aucun lien avec le vocabulaire de danse codifié. D'ailleurs, tous les plasticiens, musiciens, cinéastes et écrivains, qui participaient aux ateliers du Judson Dance Theater, devenaient une source d'interprètes disponibles aux chorégraphes<sup>14</sup>. Ainsi, l'utilisation de non-danseurs dans la création chorégraphique – d'abord pour Rainer, Paxton et Brown – devient une stratégie pour se positionner contre leurs précurseurs et pour modifier l'image du corps dansant. L'image mise en place par les chorégraphes du collectif fait l'éloge de la beauté des corps, sublimes dans leur humanité, et s'oppose à celle prônée par le ballet :

*« Dancers had soft, pliable, romantic bodies displayed in works choreographed primarily for women. The man was her comfort and support, occasionally breaking away to demonstrate his strength and agility. Movements were prized insofar as they were ethereal, light, evanescent, totally divorced from the mundane. » (Ballet Review, 1967, p. 15)*

L'image que l'on retrouve dans les créations du Judson Dance Theater est aussi très loin de celle du projet moderne – que la danse moderne représente – qui se donne un « corps *autre* » pour reprendre l'expression d'Ardenne : « [...] ce corps dynamique, violent, autoritaire, fondateur en tout cas qui est celui de l'avant-gardiste, prodigue en représentations héroïques

---

<sup>13</sup> Dans la vidéo documentaire intitulée *Beyond the Mainstream . Contact* (Broackway, Merrill. 1987), *Trio A* est réalisé par trois personnes dont un danseur de ballet professionnel. Les deux autres interprètes sont un homme corpulent et une femme de petite taille. Le danseur de ballet se distingue clairement par la tension que l'on retrouve dans son corps en comparaison à l'allure relâchée du second non-danseur masculin.

<sup>14</sup> Halprin ouvrait déjà ses ateliers à des non-danseurs avant le Judson Dance Theater. Morris en faisait d'ailleurs partie.

de la figure humaine » (Ardenne, 2001, p. 9). À la lumière des précédentes citations, l'apport du Judson Dance Theater aura été de sortir la danse de toute tradition, mais surtout de redéfinir ce « qui constitue la danse et qui peut y participer » (Tobey, 2001); la démocratisation de la danse n'est pas sans rappeler l'attitude de l'anti-génie valorisée par Duchamp et ses *readymades*.

Alors que les non-danseurs pour le Judson Dance Theater représentent une source de mouvement et un moyen pour rompre avec l'esthétique du ballet et de la danse moderne, pour Morris, Rauschenberg et Schneemann, leur acceptation dans la composition chorégraphique devient la justification validant leurs propres présences en tant qu'interprètes, mais aussi en tant que créateurs. Il y a donc une ouverture de ce « qui constitue la danse [, de] qui peut y participer », mais aussi, de qui peut la chorégraphier. Par ailleurs, les chorégraphes et les artistes en arts visuels changent la partition chorégraphique. Comme celle de Rauschenberg pour *Pelican*, ou celle de Paxton pour *Satisfyin Lover*, la partition chorégraphique ne repose maintenant que sur des verbes d'action, sans ajout de qualificatifs, avec parfois certaines spécifications sur les directions ou les distances à parcourir (voir appendice A et B)<sup>15</sup>. C'est donc ensemble, grâce à l'abolition de l'image du corps glorieux, idéal et transcendant, qu'ils célèbrent l'ordinaire comme métaphore du principe démocratique.

*We Shall Run* (1963) de Rainer peut être un exemple de la suppression du phrasé dynamique (Perron et Cameron, 1981, p. 17). Il s'agit d'une simple course de groupe selon un phrasé continu, où l'action est répétée, et le rythme constant. Tous d'allure naturelle, les non-danseurs, dont Robert Rauschenberg, Alex Hay et Robert Morris se fondent parmi les danseurs professionnels. Les vêtements sont ceux de la vie de tous les jours; de l'habit de sport au costard.

---

<sup>15</sup> D'autres exemples de partitions chorégraphiques se retrouvent dans *Work 1961-73* de Rainer et dans *More than Meat Joy · Complete Performance Works & Selected Writings* de Schneemann. Et quelques schémas des danses de Brown sont présentés dans *Trisha Brown Early Works 1966-1979*.

Dans la lignée de Rainer, Paxton a créé quelques chorégraphies qui utilisent des mouvements « pédestres <sup>16</sup>», dépourvus de tout style. Le meilleur exemple est *Satisfyin Lover* de 1967, où la marche ainsi que les stations debout et assises sont au cœur de l'œuvre (Banes, 1987, p. 124). Quarante personnes, tous des non-danseurs n'appartenant à aucune sphère artistique, défilent à intervalles variés dans l'espace de présentation du côté cour à côté jardin (voir appendice B). Certains s'assoient sur les chaises mises à leur disposition, d'autres s'immobilisent quelques instants avant de poursuivre leur marche. Grâce à la répétition de ces actions simples, l'attitude singulière de chacun se remarque dans l'une des versions réalisées pour le projet *Past Foward*; leur manière de marcher et de s'asseoir, leur style vestimentaire respectif, leur aisance... (Baryschnikov et Atlas, 2001). Il revient alors au spectateur de faire ses propres comparaisons; il peut différencier les pas galopants d'un enfant et le pied lourd d'un homme d'affaires. Il peut également distinguer les types de corps – les grands, les petits, les gros, les minces, etc. – de même que constater l'emploi d'un large spectre de possibilités posturales comme le faisait remarquer la critique de danse Jill Johnston à l'époque, pour qui la pièce de Paxton faisait l'éloge des gens ordinaires (1971, p. 137). En d'autres mots, *Satisfyin Lover* – pour s'opposer au projet moderne – fait l'éloge de l'anti-héroïsme en mettant sur scène des « non-figures <sup>17</sup>». Par ailleurs, pour Banes, « l'activité piétonne sur la scène s'attaque à l'une des conventions les plus importantes du spectacle : la manipulation du temps et du rythme » en plus d'avoir pour effet de réduire la danse à sa forme la plus primaire (1987, p. 109).

*Lateral Splay* (1964) de Schneemann, présenté lors du *Concert of Dance #13*, révèle, d'une manière presque similaire à *Satisfyin Lover*, l'intérêt de l'utilisation de non-danseurs dans la composition chorégraphique <sup>18</sup>. Comme une sorte de jeu survenant à quelques reprises lors de la soirée, les douze interprètes, dont la moitié sont des non-danseurs, doivent courir le plus vite, le plus longtemps et avec le maximum d'énergie possible, jusqu'à ce que l'action prenne fin avec l'épuisement des interprètes ou lorsque qu'un obstacle – objets ou

---

<sup>16</sup> « *Pedestrian movement* » : qui renvoie à l'activité piétonne (Banes, 1987, p. 109).

<sup>17</sup> Expression employée par Ardenne pour signifier des gens anonymes (2001, p. 166).

<sup>18</sup> Il s'agit d'une des seules œuvres du *Concert of Dance #13*, soirée créée en collaboration avec l'artiste Charles Ross, qui n'utilisait pas sa structure. La description de l'environnement de Ross fera l'objet de la section 4.2.

personnes – les arrêtent <sup>19</sup> (Schneemann, 1979, p. 47). Ils avaient également comme consignes de courir selon quatre manières indiquées préalablement par Schneemann :

« *Backwards run (spot direction by turning head side to side, spine straight) ; forward run (head high [...], clear forward focus) ; low crawl-run (knees bent [...], arms swing); turning run with falls (turning as you run, sharp falls, rise immediately, continue turning run, or after fall choose another run).* » (1979, p. 47)

Jill Johnston constatait que l'attention du spectateur pour *Lateral Splay* était gardée par le fait que l'action des interprètes ne pouvait être prédite, car chacun « *was going at his own pace, and sometimes it seemed a contagious current would sweep them into a common propulsion or a common collapse* » (Banes, 1983, p. 173). Elle relevait également que les particularités physiques des corps des interprètes faisaient en sorte que la course était différemment excitante :

« *Alex Hay, a non-dancer with a tight, wiry body, pitched forward with such speed – his body laterally of center, as I believe they were instructed to run some of the time – that he looked like a bat out of hell with one wing scorched and the other left behind. Larry Segal, another non-dancer, was a masterpiece of frenetic inspiration. Spinning and running at the same time, he might have been careening helplessly of the whirl of a centripetal force. Once he grabbed a vertical bar of the trapezoid and flew around it in big fantastic arc.* » (Banes, 1983, p. 173-174)

Finalement, par l'accent mis sur les non-danseurs dans son commentaire, Johnston tenait à souligner leur apport dans *Lateral Splay*; la course qu'ils réalisent est beaucoup plus intéressante que celle effectuée par les danseurs professionnels<sup>20</sup>.

---

<sup>19</sup> D'où la raison pour laquelle *Lateral Splay* était répété durant la soirée, car les séquences ne duraient pas plus que trois minutes (Banes, 1983, p. 173).

<sup>20</sup> Il en va de même dans l'ensemble de son commentaire retranscrit dans l'ouvrage de Banes (1983, p. 173).

### 3.3 - L'improvisation et l'utilisation d'objets dans la danse

Développée par leur précurseur Anna Halprin, la troisième stratégie pour supprimer la technique est le travail de l'espace intérieur. Il s'agit de comprendre les mécanismes du corps en relation à son environnement et sa manière kinesthésique de répondre. Le but est également de « percevoir physiquement et mentalement les changements d'ordre corporel que les danseurs expérimentent durant les improvisations et les exercices » de ses ateliers (Banes, 1981, p. 103).

Par l'improvisation, Halprin offre aux danseurs la liberté de suivre ses intuitions et ses instincts primaires comme méthode pour créer du mouvement. Il s'agit d'une utilisation différente du hasard par rapport à Cunningham, qui s'en sert pour choisir l'ordre de ses séquences de mouvements en les pigeant avant chaque soir de représentation. Le but est ainsi de renouveler constamment l'ordre du spectacle. Malgré cette différence, le résultat chez Halprin et Cunningham reste le même, soit d'accroître l'attention du spectateur en brisant la logique linéaire et progressive de la danse narrative ainsi que la logique de cause à effet (Celia, 1980, p. 21). Dans les deux cas, le hasard place le danseur dans un état d'alerte par rapport à la situation à laquelle il participe. Particulièrement dans le cas d'Halprin, le danseur, grâce à ce procédé, devient alerte aux réactions de son corps à son environnement. Quant à l'interprète chez Cunningham, il devient alerte par rapport à la séquence chorégraphique qu'il doit retracer dans sa mémoire et les déplacements sur scène qu'il doit sans cesse surveiller pour ne pas créer de collisions avec d'autres danseurs. Demeurant à l'état de procédé chorégraphique pour Cunningham, Halprin cherche, par le biais du hasard, à casser les habitudes du danseur et sa manière naturelle de bouger. Halprin pousse ainsi plus loin le développement de la conscience corporelle, le corps étant *là* – ici et maintenant – engagé dans une action en temps réel afin d'atteindre un « état de réceptivité ». Participante aux ateliers d'Halprin, voici un souvenir de Simone Forti sur sa manière de comprendre et de transmettre le concept de l'état de réceptivité :

*« [her] basic way of working was improvisation following the stream of consciousness. We worked at achieving a state of receptivity in which the stream of consciousness could spill out unhampered. But at the same time a part of the self acted as a witness, watching for movement that was fresh and good, watching the whole of what was evolving between us. »* (Forti, 1974, p. 32, Burt, 2006, p. 61)

N'étant qu'un processus de création chez Halprin, Rainer, Paxton et Brown intégreront l'improvisation au cœur même de la composition chorégraphique, qui se crée de façon instantanée sous les yeux du spectateur. Par l'improvisation, il s'agit également d'inventer du mouvement, où toutes les formes de représentations esthétiques reliées au ballet et à la danse moderne sont évacuées. Car l'improvisation va contre l'esthétique du génie ainsi que de la virtuosité. Elle refuse la répétition parfaite du mouvement obtenue par la maîtrise d'une même séquence<sup>21</sup>. Pour reprendre les expressions de Gabrielle Brandstetter, la « poésie de l'imperfection » ouvre un potentiel de nouveauté en créant les opportunités d'« incident, co-incidence, ac-cident » (2007, p. 286).

Ainsi, il ne s'agit plus de la finalité de l'œuvre chorégraphique qui est valorisée, mais l'expérimentation et l'exposé des dispositifs qui la sous-tendent. L'improvisation, synonyme de liberté, suggère également une structure démocratique pour la création en refusant le statut d'un chorégraphe unique<sup>22</sup>. Chaque danseur devient l'auteur du même livre, et tous ensemble, ils décident d'apposer le point à la dernière phrase de celui-ci. Ainsi, les danseurs participent créativement, et non pas seulement de façon imitative, à la composition chorégraphique (Brandstetter, 2007, p. 286). Finalement, l'improvisation conduirait à une augmentation des qualités perceptives du danseur, à l'affinement de son sens kinesthésique ainsi qu'à sa maîtrise de toutes les possibilités données lors d'une situation particulière, soit des habilités qui n'apparaissent que par l'improvisation, selon Trisha Brown :

*« There is a performance quality that appears in improvisation that did not in memorized dance as it was know up to that date. If you are improvising with a*

---

<sup>21</sup> De façon générale, dans les chorégraphies traditionnelles du répertoire de ballet de l'époque romantique, le danseur de ballet, pour montrer sa parfaite maîtrise et contrôle du mouvement, exécute trois fois celui-ci de façon consécutive. Le solo de Baryschnikov dans *Le Corsaire* en est un parfait exemple (New York City Ballet).

<sup>22</sup> Paxton en fera une méthode d'enseignement à partir du début de la décennie 70, qui se nomme la danse contact.



*structure your senses are heightened, you are using your wits, thinking everything is working at once to find the best solution to a given problem under pressure of a viewing audience.* » (Brandstetter, 2007, p. 286)

L'improvisation demande une nouvelle aptitude mentale pour le danseur, soit « [a] *precise self-perception and body-space co-ordination* ». À propos de l'improvisation en duo avec Paxton *Lightfall* (1963), Johnston écrivait :

*« Miss Brown has a genius for improvisation, for being ready when the moment calls, for 'being there' when the moment arrives. Such facility is no mere tongue wagging, but the result of an exterior calm and confidence and of highly developed kinesthetic responses. She's really relaxed and beautiful. »* (Burt, 2006 p. 69)

Pour *Newspaper Event* et *Lateral Splay*, je suppose que Schneemann ait été attirée par les improvisations spontanées, telles qu'initiées par Halprin, car elle n'aimait pas le travail autour du processus de hasard tel que le concevait Cunningham et certains membres du Judson Dance Theater<sup>23</sup>:

*« "Chance methods" is a contrary process for my needs and a semantic contradiction wich carries seeds of its own exhaustion in its hand clasp of chance-to-method. Method is orderly procedure, way to classification, arrangement [...]. »* (1979, p. 15)

Pour améliorer les qualités sensorielles, perceptives et kinesthésiques de ses danseurs et non-danseurs afin de les préparer à mieux accomplir les consignes improvisées et d'éviter tout risque de blessure, Schneemann commence, à partir de *Lateral Splay* (1964), à leur faire réaliser des exercices. Dans cette œuvre, je tiens à rappeler que la course des interprètes était interrompue lorsqu'ils fondaient dans un obstacle. La liste des obstacles fournie par l'artiste consistait en : les murs de l'église, le public, les poutrelles d'acier, la montagne de chaises et les autres interprètes (1979, p. 47). Et la règle à suivre était la suivante :

---

<sup>23</sup> Schneemann n'a jamais suivi les ateliers d'Halprin, mais elle fut certainement initiée à l'improvisation en étant en contact avec les membres du Judson Dance Theater.

*« When collision occurred, the runner had to meet the obstacle at full speed, merge with it, and fall down. Rests lasted until the impulse to run again [...] I was convinced that proper concentration – an instantaneous yielding on impact, rather than resistance – could prevent us from injury. » (1979, p. 47-48)*

Ainsi, la concentration des interprètes et leur assurance à entrer pleinement en collision avec les obstacles proviennent des exercices pratiqués en studio préalablement. Ils consistaient en :

*« Telling the runners to imagine that they were particles bombarding space; Blindfolding them and having them crawl around among one another, to get used to physical contact; Having them walk blindfolded through the space [of the church] individually to familiarize themselves with its geography [area, balcony, halls, closets]; To walk very quickly, changing directions while remaining aware of each other's movements. » (Banes, 1983, p. 173; Schneemann, 1979, p. 49)*

Les exercices, de façon générale, visent à développer la vision périphérique, la conscience corporelle du danseur en lien à son environnement et la perception de celui-ci. De plus, *« these exercises enabled us to absorb the sense of one another's physical presence as part of a unitary organism, and to slowly assimilate distances of the spaces which would be compressed in the runs »* (Schneemann, 1979, p. 49). Par rapport à l'exercice de la marche dans l'église les yeux bandés, il s'agissait pour l'artiste de faire travailler la mémoire spatiale en forçant ses interprètes à devenir familier avec les grandeurs et les modulations de l'espace architectural, du lieu de présentation (Schneemann, 1979, p. 49). Par ailleurs, un autre exercice que Schneemann avait nommé *« Grab and Falls »* a débuté grâce à *Lateral Splay*, et a été utilisé pour d'autres de ses œuvres ultérieures : *« Two people knees slightly bent, feinting, just out of arms reach, concentrate on the weight and shifting position of the other's torso, until one person takes the dominant impulse to pull the other down »* (Schneemann, p. 49). Le but de l'exercice, pour la personne qui tombe, est de perdre tout instinct d'opposition et de résistance à la poussée de son partenaire (1979, p. 49). Quant à la personne qui domine, le *« grabber »*, il doit développer la responsabilité de leur chute en dirigeant spontanément leur musculature et leur poids respectif (1979, p. 49).

Pour en revenir à Halprin, un thème de travail, abordé lors de ses exercices pour éveiller la conscience corporelle du danseur lors d'improvisations, a particulièrement marqué l'une des directions esthétiques du Judson. Il s'agit de l'utilisation de l'objet dans la danse. Le type d'objet manipulé par les danseurs, les mêmes qui apparaissaient sur les canevas des artistes faisant des assemblages et du Pop Art par exemple, se caractérisait par leur aspect ordinaire et manufacturé (Burt, 2007, p. 90). L'approche d'Halprin de l'objet dans la danse s'est développée lors de ses ateliers de l'été 1960. À ce moment, Morris, Forti, Rainer et Brown y participaient (Banes, 1981)<sup>24</sup>.

Forti se rappelle l'un des exercices d'Halprin dont la consigne allait comme suit : « *take an inanimate object from the environment and find its unique manner of movement* » (Burt, 2006, p. 62). Elle offre une description de la réponse de Brown :

Elle tenait un balai à la main. Elle l'a poussé droit devant elle, sans lâcher le manche, et l'a projeté avec une telle force que l'élan a propulsé son corps dans l'air. Je garde toujours en tête l'image de ce balai et de Trisha dans l'espace, voyageant en ligne droite, à un mètre du sol (Forti, 1974, p. 51-52; Banes, 1987, p. 125).

Au même titre qu'il sert à produire du son pour les musiciens de Fluxus, comme les cannettes de bière, poubelle et table chez La Monte Young<sup>25</sup>, l'objet peut initier le mouvement de même que structurer la danse. Le but de son utilisation comme médiation du mouvement est de retirer tout système préétabli de cause à effet (Morse, 2007, p.5). Selon Meredith Morse, *Pelican* (1963) consiste en un exemple d'œuvres découlant de la pensée d'Halprin, car Rauschenberg considère son œuvre, de même que le mouvement, comme étant le résultat des matériaux employés. Les patins à roulettes et les « parachutes », de par les limites qu'ils constituent en eux-mêmes, délimitaient l'aire de jeu avec lequel les interprètes devaient s'adapter – méthode qui n'est pas sans rappeler celle qu'il utilise pour ses assemblages. Dans les termes de Morse, « *it was a using of the limitations of the material as a freedom that would eventually establish the form* » (2007, p. 5). Par ailleurs, si dans un premier temps, l'emploi

---

<sup>24</sup> C'est par le biais de sa première femme, Simone Forti, que Morris a été initié à la danse.

<sup>25</sup> Young est un artiste de Fluxus ayant participé aux ateliers d'Halprin (Steinmetz, 2006).

des patins à roulettes masque le manque d'habilité en danse de la part d'un non-danseur, soit Rauschenberg interprète de sa propre création<sup>26</sup>, ils servent aussi à déstabiliser les repères habituels du danseur professionnel :

*« I auditioned dancers for the piece ; and to my surprise, I found that dancers who had skated when they were children, and some of them quite well, couldn't roller skate now because of their dance training. They froze, and it was very awkward. They needed a kind of abandon to actually do it. You see, in their thinking, dancers have a going dialogue between themselves and the floor, and I had put wheels between them and the floor. They couldn't hear the floor any more, and their muscles didn't know where they were. »* (Banes, 1983, p. 127)

En changeant le mode d'insertion du danseur au sol, Rauschenberg ouvre la voie à un autre but recherché par Halprin : l'objet devient un élément auquel le danseur doit être sensible et crée une relation entre les sensations internes du corps et la spatialité (Burt, 2006, p. 63). L'objet sert ainsi à améliorer l'état de réceptivité du danseur. Halprin, cité par Ramsey Burt, explique son approche en faisant référence à sa chorégraphie *Birds of America* :

*« Just before the performance, I put a bamboo pole in everybody's hands, including me, and we had to do the dance we'd always done, holding these bamboo poles.... The poles were very long and they created their own spatial environment. I began to feel that we had paid such strict attention to self awareness, kinesthetic response, and to each other, that we developed a stifling introspection. So we began to extend our response to adaptive responses in the environment. »* (Burt, 2006, p. 62)

Chez Halprin, l'objet sert ainsi à équilibrer l'écoute de soi et la réponse aux autres, de même que plus globalement, celle à son environnement.

Forti se souvient d'un second épisode des ateliers d'Halprin, impliquant cette fois-ci Morris. La tâche donnée par le peintre A.A. Leath, enseignant de la classe, consistait en choisir une chose dans son environnement naturel et lui emprunter ses propriétés de

---

<sup>26</sup> Rauschenberg se sentait incapable de danser. Sa solution fut donc d'être sur des patins à roulettes « *It was a gimmick* » (Banes, 1983, p. 127).

mouvement (Burt, 2007, p. 62). Morris avait sélectionné une roche et Forti décrit son improvisation comme suit :

« *[H]e lay down on the ground. Over a period of about three minutes he became more and more compact until the edges of him were off the ground, and just the point under his center of gravity remained on the ground<sup>27</sup>.* »

Le souvenir de Forti permet d'aborder les parallèles entre l'expérience de Morris acquise dans les ateliers d'Halprin et sa chorégraphie *Site* (1964). Au centre de l'espace de performance, placée à l'horizontale, se trouve une pile de feuilles de contre-plaqué blanc – matériau qui n'est pas sans évoquer celui employé ultérieurement pour ses propres sculptures minimalistes, à la différence des dimensions plus grandes que l'échelle humaine<sup>28</sup>. Morris, de dos par rapport au public, soulève une première feuille en l'empoignant des deux mains par le haut, la déplace vers la droite jusqu'à ce qu'elle soit hors scène, et revient au point de départ<sup>29</sup>. Par la même prise, il soulève une deuxième feuille, la déplace encore vers la droite, mais change son orientation en la déposant à la verticale. De sa main gauche, il caresse le côté droit vertical de la feuille, puis retourne vers la pile pour en saisir une troisième. À la différence des deux précédentes fois, il ne soulève pas la feuille à l'horizontale. En appuyant son pied à la base de la feuille, il la renverse directement à la verticale, ce qui révèle en un coup d'œil Carolee Schneemann allongée derrière et posant nue telle l'*Olympia* (1863) de Manet. À partir de ce moment, Morris réalise une série de manipulations, qui débute par le placement de ses mains aux trois quarts du bas de la feuille de contre-plaqué<sup>30</sup>. En s'aidant d'une petite impulsion, il soulève la feuille, toujours à la verticale, pour l'appuyer sur ses hanches. De là, Morris plie ses genoux et laisse tranquillement l'extrémité opposée à ses mains tomber vers l'avant jusqu'à ce qu'elle aille toucher le sol. Ce changement vers l'horizontale s'accomplit grâce à Morris qui fait contrepoids à la feuille en envoyant d'abord son poids vers l'avant au moment où

<sup>27</sup> Les crochets étaient mis ainsi dans le texte (Burt, 2007, p. 62).

<sup>28</sup> Les dimensions des feuilles de contre-plaqué sont de 8 pied par 4 pied (Burt, 2007, p. 63).

<sup>29</sup> La première action de Morris n'apparaît pas dans la courte vidéo *Four Pieces by Morris* de Babette Mangolte, mais est décrite par Burt (2007, p. 63).

<sup>30</sup> La courte séquence diffusée sur Internet de la reconstitution par Babette Mangolte présente que la première manipulation de Morris (1993).

l'extrémité touche le sol et par la suite, vers l'arrière en s'assoyant au sol. Au moment où il est assis, il redresse la feuille de contre-plaqué jusqu'à ce qu'elle revienne totalement à la verticale. Par ailleurs, une autre manipulation peut être décrite, soit celle où Morris maintient en équilibre sur un seul coin la feuille de contre-plaqué (fig. 3.2). Il ajoute un degré de difficulté à cette *task* en la manipulant de dos afin de faire face au public. Ainsi, par des jeux de contrepoids, des ajustements tout en lenteur, des prises de mains et positionnements du corps différents ainsi que des dispositions instables de la feuille, *Site* met en évidence les principes d'équilibre et de contrôle. Par rapport à la manière de Morris d'exécuter les manipulations, qui révèlent une parfaite maîtrise de lui-même en relation au poids de la feuille, Burt effectue un lien avec les exercices d'Halprin :

*« Where Halprin's dancers had manipulated bamboo poles in Birds of America, Morris manipulated a sheet of plywood to explore his response to stage space, drawing on the same kind of concentrated awareness exemplified in his earlier performance of the movement characteristics of the rock. »* (Burt, 2007, p. 65-66)

Pour conclure la présente section, je tiens à noter que de façon plus globale, les ateliers d'Halprin et *Site* font le passage vers la théorisation et la pratique de la sculpture minimaliste de l'artiste<sup>31</sup> :

*« Morris's embodied response to the rock can be seen with hindsight as a precursor for his later discussion of the spectator's embodied response to the plywood cubes and polyhedrons in his minimalist sculptures. [...] Morris asserted the kinds of kinaesthetic awareness that he [...] had learnt from working with Halprin. [Futhermore,] the sensitivity to physical experiences that underpinned Site was that which informed Morris's subsequent theorization of minimalism in his three-part essay "Notes on sculpture" published in 1966 and 1967, and thus written at the same time that [...] Rainer was writing her "Quasi survey". »*(Burt, 2007, p. 62-63)

---

<sup>31</sup> Au meilleure de mes lectures, Burt est le seul auteur à faire un bref lien entre les ateliers d'Halprin et les danses de Morris, puis entre ceux-ci et sa sculpture. Cela le différencie par rapport à la manière dont tous les autres auteurs articulent le lien entre les danses de l'artiste et ses œuvres sculpturales (Antin, 1966; Michelson, 1969; Berger, 1988; Grenier, 1995). Burt ne détaille toutefois pas ces affirmations et ne fournit pas d'exemples de sculpture.



Figure 3.2 *Site* (1964) de Robert Morris, Pocket Theater, New York

*L-Beams* (1965) consisterait en un bel exemple de ce passage vers la sculpture, où Morris tenterait de faire vivre au spectateur sa propre expérience. Dans cette œuvre, Morris travaille les possibilités d'une structuration d'un même élément dans l'espace. De la forme d'un L, il fait varier la disposition de trois éléments selon les positions couchés, debout et incliné, de sorte qu'elles créent des corridors où le spectateur peut circuler. Rosalind Krauss affirme que dépendamment de la position du L dans l'espace, il s'ensuit une répartition différente du poids et des dimensions faisant vivre au spectateur une expérience différente de la forme (Grenier, 1995, p. 54). Il en résulte donc une relation dynamique entre l'œuvre et l'espace muséal, puis entre l'objet et le spectateur, celui-ci engagé physiquement dans la lecture de l'œuvre par l'appréhension du mouvement de son corps dans l'espace organisé par Morris.

En somme, à travers les œuvres traitées de Rainer, Brown, Paxton, Rauschenberg, Schneemann et Morris, trois stratégies ont été exemplifiées. Qu'elles soient issues proprement du domaine de la danse (l'apparence naturelle du corps, l'improvisation, les *tasks* et l'utilisation d'objet dans la danse), ou intégrées au Judson Dance Theater grâce à leur contact

avec le monde des arts visuels (l'esthétique de l'ordinaire par la mise en place de mouvements quotidiens ainsi que le temps de la danse propre à l'action réalisée), les stratégies avaient pour but de renouveler l'image du danseur sous le thème du « laisser-aller » en s'attaquant d'une manière similaire à la démarche de Duchamp à l'une des conventions primordiales du domaine de la danse, la technique. Par ailleurs, un point important pour envisager les liens entre la danse et les arts visuels fut l'intégration, par le Judson Dance Theater, de non-danseurs dans la composition chorégraphique. Cela permit à Rauschenberg, Morris ainsi qu'à Schneemann de faire partie d'une sphère artistique auparavant réservée qu'aux professionnels. Cela les autorisa aussi à créer dans un domaine qui n'était pas le leur *a priori* et les amena à tracer des liens avec leur pratique artistique respective. Au cours du prochain chapitre, certaines des stratégies vues ici seront traitées en rapport à la nouvelle présence du danseur sur scène, mise de l'avant en écho au contexte des arts visuels.



## CHAPITRE IV

### LA PRÉSENCE

La précédente reformulation de l'image du danseur ainsi que sa compréhension de la relation de son corps à son environnement modifient sa présence sur scène. Ce « *problem of performance*<sup>1</sup> » fut la troisième préoccupation principale des discussions au sein du Judson Dance Theater et se manifeste dès les premières soirées dans les œuvres.

La présence, pour Albright, est un mot qui décrit surtout l'interrelation entre le corps dansant et le regard du spectateur (1997, p. 17). Elle peut également être reconnue à travers un contexte historique et culturel précis (*Ibid.*). L'impact des stratégies traitées dans le troisième chapitre sur la présence du danseur, telle qu'elle était recherchée dans les toutes premières œuvres, sera présenté lors de la première section. En deuxième, l'utilisation de l'objet qu'Halprin mit de l'avant pour développer la conscience corporelle chez le danseur sera revisitée à la lumière des recherches sur la présence de Rainer et de Morris particulièrement. Quant à la troisième section, je traiterai, par le biais de l'improvisation chez Brown et la notion du corps comme objet que développe Rainer dans *Trio A* (1966), comment les protagonistes mettent en échec la conception du corps et de l'esprit propre à la philosophie occidentale.

Tout au long du chapitre, les conséquences sur la relation avec le spectateur seront abordées selon les nouvelles voies envisagées grâce aux stratégies de Brown, de Rainer et de Morris. Le rôle du spectateur dans la réception de l'œuvre est repensé par la recherche de sa présence active, sollicitée de différentes façons dans le processus créatif. Il s'agit d'une idée

---

<sup>1</sup> Expression employée par Rainer pour parler de la présence (Burt, 2006, p. 61).

originaires de Duchamp pour qui l'acte créatif n'est jamais réalisé que par l'artiste. En effet, l'œuvre serait achevée seulement au moment où le spectateur pose son jugement esthétique sur sa valeur (Burt, 2006, p. 27-29). J'aborderai comment les chorégraphes représentants de la tendance analytique et les artistes en arts visuels pensent ce rôle actif du spectateur et recherchent son attention.

#### 4.1 Une présence aux allures naturelles pour une relation immédiate du danseur avec son public

Tel ce fut le cas au cours des chapitres sur l'espace et sur la place du danseur, les questions du Judson Dance Theater autour de la présence émergent dans un premier temps du désir de rompre avec leurs prédécesseurs. Pour Trisha Brown, le Judson Dance Theater ne veut pas d'une allure rigide, voire froide dans la danse : « *modern dance glazed over their eyes, knuckling down behind the gaze to concentrate and deliver their best performance...resulting in the robot-look [...]* » (Burt, 2006, p. 13). Bien que non spécifiée par Brown, l'allure qu'elle décrit semble typique de la tendance abstraite de la danse moderne des années 50. La décennie de chorégraphes masculins, à laquelle Cunningham est associé, se tourne vers l'abstraction pour rejeter l'émotion, celle-ci étant considérée comme un élément typiquement féminin et caractéristique de la précédente génération des années 30-40 qui l'employait pour la narration ou pour la création de personnages<sup>2</sup> (Banes, 1998, p. 216, p. 220). Chez les interprètes de Cunningham, par exemple, il en résulte une expression faciale neutre – « *the robot look* » – où le focus visuel du danseur n'est pas en lien avec le public.

Au contraire de leurs précurseurs, la présence dorénavant recherchée au Judson est conséquente de l'utilisation du mouvement quotidien; elle met de l'avant le côté humain du danseur :

---

<sup>2</sup> Exemple du style développé par la danse moderne : « *The most popular and the most copied styles tended to present the dancer as tragic hero, suffering victim, pawn of passion, celestial acrobat* » (Jowitt, 1989, p. 310).

*« At Judson, the performers looked at each other and the audience, they breathed audibly, ran out of breath, sweated, talked things over. They began behaving more like human beings, revealing what was thought of as deficiencies as well as their skills. »*  
(Burt, 2006 p. 13)

Selon Ramsey Burt, la présence que décrit Brown « reconnecte » avec le public. Ce qu'il faut comprendre de la « reconnexion » recherchée par la chorégraphe réside dans son fondement; Brown se base sur le mode de pensée typique de l'avant-garde, toujours de la lignée de Duchamp, dont le but est de briser la barrière entre l'art et la vie (Burt, 2006, p. 14). Une telle « reconnexion » suppose également une immédiateté dans la relation avec le spectateur, produite par la reconnaissance immédiate de ce qu'il voit (Burt, 2006, p. 14). Cela est rendu possible dans la danse du Judson Dance Theater à la fois par le caractère « humain » des danseurs — qui sont comme vous et moi lorsqu'ils sont en train de performer — et la gestuelle basée sur des mouvements issus du quotidien<sup>3</sup>. Je crois important d'insister ici sur la stratégie employée par les chorégraphes à propos de la gestuelle, basée sur des mouvements comme la marche et la course, qui permet de rapprocher le public de la danse<sup>4</sup>. Au contraire du ballet académique, du ballet néo-classique, de la danse moderne, ou encore de la danse contemporaine, les mouvements au Judson sont reconnaissables par le spectateur plus facilement parce qu'il les réalise lui-même tous les jours. Ainsi, au même titre que les artistes des assemblages, du Pop Art et du *happening* prétendaient y parvenir par l'insertion d'objets du quotidien dans leurs œuvres, la danse devient plus « immédiate », car elle est plus familière.

---

<sup>3</sup> Et consentant que la présence est globalement l'interrelation produite entre le danseur et le spectateur, ce sont les moyens que la danse se donne pour créer chez le spectateur un effet d'identification immédiat. La présence pour Chantal Pontbriand se définit dans le cadre de la performance comme suit : « L'artiste charge l'espace d'une présence. Le spectateur participe de cette présence en autant qu'il s'y reconnaisse, qu'il y trouve le signe de quelque chose à quoi s'associer. Le sens de l'œuvre est donc directement lié à la reconnaissance de soi dans l'autre – à la présence où se confondre » (Bronson, A. 1979, p. 21-22).

<sup>4</sup> Un bémol est à soulever ici. Le fait de vouloir rapprocher le public de la danse par une telle gestuelle est une intention chorégraphique qui ne s'adressait pas vraiment à un « grand public ». Effectivement, le public du Judson Dance Theater est resté de l'ordre du *connoishorship*. Il revient à ce dernier d'avoir les outils pour apprécier une œuvre de ce genre au même titre qu'une œuvre abstraite en peinture. Effectivement, n'importe quelle personne du « grand public », placée devant une œuvre de Rauschenberg, *Canyon* par exemple (fig. 3.1), ou une œuvre chorégraphique composée de marche, s'interrogerait sur la pertinence de l'œuvre tout en demeurant perplexe...

L'idée d'une « reconnexion » avec le public apparaît déjà dans l'art pictural de Rauschenberg lors de la décennie 50 et se poursuit tout au long de la décennie 60. Sa stratégie, pour un bon nombre de ses peintures, était d'encourager le spectateur à faire partie prenante de l'œuvre pour qu'il complète sa signature par l'interaction physique qu'il avait avec elle. Par exemple, dans *Broadcast* (1959), *Oracle* (1962-65) et *Soundings* (1968), « *the auditory plays an essential component in the concept of each work, making visitors more conscious of their own physical presences withing the viewing space by extending the perceptual experience* » (Spector, 1997, p. 228). Pour ne décrire que brièvement un seul de ces exemples, *Broadcast* est un *Combine Painting* où Rauschenberg y avait disposé trois radios. À sa guise, le spectateur pouvait choisir une station musicale, élargissant ainsi son expérience esthétique en explorant la relation entre ce qu'il voyait et ce qu'il entendait. Ce lien entre l'observation et l'audition consiste pour Spector en les conditions mêmes du théâtre (1997, p. 228). Par ailleurs, même dans ses autres *Combines Painting*, où aucune participation du spectateur n'était requise, Rauschenberg « *expand perception by eliciting bodily identification through their one-to-one relationship to objects in the real world* » (Spector, 1997, p. 228). Dans *Canyon* (1959) vu au chapitre III, l'oreiller, accessoire de la chambre à coucher, éveille chez le spectateur le confort, le repos, le sommeil.

La relation d'« un à un », que décrit Spector à propos de Rauschenberg, est bien celle recherchée au Judson Dance Theater par les mouvements du quotidien et le caractère humain des danseurs. Par ailleurs, l'identification du corps du spectateur à l'œuvre est aussi la manière par laquelle Schneemann envisage le rôle actif du spectateur et la relation d'immédiateté. Dans ses *Concretions*, les seules différences possibles à identifier avec ses constructions picturales sont les matériaux employés – les danseurs remplaçant les pigments – et l'« échelle » tant physique que psychologique<sup>5</sup> (1979, p. 10). La distinction réside aussi dans le pouvoir de la performance qui est « *necessarily more aggressive and immediate in its effect – it is projective.* » (1979, p. 10). Elle argumente ces différences par le fait que le spectateur, lorsqu'il est face à une peinture, un assemblage ou une sculpture, peut choisir et varier son

---

<sup>5</sup> *Concretion* est le nom qu'elle donne à ses performances. Pour Schneeman, c'est à travers le travail préparatoire et la gesticulation de n'importe laquelle partie du corps, même la voix, que naît par concrétion tout le matériel qu'elle utilise (1979).

point de vue aussi longtemps qu'il souhaite observer l'œuvre. En ayant la possibilité de répéter ses actions dans le temps, il serait actif *visuellement*; situation renversée lorsque le spectateur assiste à une de ses *Concretions*, où il devient actif *physiquement*<sup>6</sup>. Effectivement,

« [...] *their physical reactions will tend to manifest actual scale – relating to motions, mobilities the body does make in a specific environment. [In certain case, they] may have to act, to do things, to assist some activity, to get out of the way, to dodge or catch falling objects. They enlarge their kinesthetic field of participation ; their attention is required by a varied span of actions.* »

Pour Schneemann, le corps du spectateur réagit avant même que sa raison puisse analyser ce qui survient devant lui. En ce sens, la réaction instantanée du corps du spectateur serait produite par les « circonstances visuelles immédiates » et éphémères des actions de ses *Concretions* ainsi que par ses sens intensifiés par la présence de formes humaines (et non de formes picturales).

Pour en revenir aux stratégies pour rendre la danse plus immédiate, Rainer se rappelle lors d'une entrevue de 1979 que les gens disaient à propos d'elle « *she walks as tough she's in the street !* » (1974, p. VII; Banes, 2003, p. 3)<sup>7</sup>. Elle explique la différence de la présence du Judson Dance Theater par rapport à la danse de l'époque en donnant l'exemple de la marche : « *If you walked as a dancer, you walked as though you were a queen, an aristocrat, a character – someone who was more than ordinary, more than human* ». Je trouve pertinent de mentionner la distinction que réalisent Banes et Carroll; la danse au Judson ne représente pas, mais *est* (Banes, Carroll, 1982). Autrement dit, tel un *ready-made* de Duchamp, la danse ne représente pas l'action de boire, mais réalise l'action en la plaçant dans le contexte de réception esthétique de la performance. Puis, le contexte transforme le mouvement ordinaire en objet destiné à être observé<sup>8</sup>. J'ai précédemment présenté comment l'insertion du

---

<sup>6</sup> Dans le texte de Schneemann, les mots *visually* et *physically* sont en italique pour bien souligner la distinction (1979, p. 10).

<sup>7</sup> Extrait du documentaire *Beyond the Mainstream · Contact* retranscrit dans le livre de Banes (2003, p. 3).

<sup>8</sup> Comme le faisait remarquer Roger Copeland à propos de Rainer – remarque s'appliquant d'ailleurs à l'ensemble des artistes traités ici – elle pense la danse du point de vue du récepteur qui se qualifie, selon Copeland, comme « [...] a

mouvement quotidien dans la chorégraphie se différenciait de toutes les précédentes tentatives. C'est également par le fait que les chorégraphes et les artistes refusent la représentation que leur présence ainsi que leur gestuelle rendent la danse plus accessible au public en lien à leur idéal démocratique. Le commentaire suivant de Baryshnikov conclut bien ce point en révélant comment, au contraire du ballet ou de la danse moderne, il n'y a aucune prétention à faire croire en une histoire ou en un personnage :

*« In Russia dancers are trained as theater artists, almost as dancing actors. [...] In Giselle, for example, dancing the role of Albrecht, you are telling a very old story, a vulgar story, even. This is what sitcoms are made of, and life too : people betraying each other, because they want it both ways – safety and romance, Bathilde and Giselle. So in theory it should be easy to make this story compelling, and I have seen a few people succeed. Even though the role was not created with them in mind, they managed to put themselves inside it in a personal way. Still it was them, in a role, in a metaphor. With the Judson dancers, on the other hand, what you saw was not a metaphor. It was them, and when it worked, it was you too. [...] With the Judson artists, it was more than their connection with me. It was their connection with the world, the street. »* (Banes, 2003, p. IX)

Il apparaît maintenant tout à fait logique que Rauschenberg, Morris et Schneemann participent au renouveau dans la présence recherchée au Judson Dance Theater. Du fait qu'ils ne veulent pas de la technique, le but recherché n'est pas d'avoir un corps qui irradie dans l'espace. Par exemple, les non-danseurs de *Rulegame 5* occupent l'espace de présentation comme ils occupent leur espace quotidien. Le spectateur pouvait donc s'imaginer courir aux côtés de Rainer dans *We Shall Run*, jouer au tennis dans *Open Score*, ou encore – pour en énumérer que les exemples les plus éloquents – marcher dans la fresque de Paxton. D'ailleurs, le critique de danse Jack Anderson disait à propos des mouvements de Rainer<sup>9</sup> : « *They all looked like things I fancied I might be able to do* » (*Ballet Review*, 1969, p. 34). Par ailleurs, le principe de *task* permet aussi « une présence scénique naturelle dégagée de toute

---

*sort of perceiver, moreover, one is more likely to encounter in a museum or a gallery than at a traditional dance concert* » (2008).

<sup>9</sup> Dans de *The Mind is a Muscle* (1968).

projection, une interprétation libérée de l'affect et une immédiateté dans la relation avec le spectateur » (Le Moal, 1999)<sup>10</sup>.

La répétition d'un mouvement ordinaire, d'une tâche, ou d'une dynamique de mouvement, illustrée respectivement dans *Satisfyin Lover*, *Open Score* et *We Shall Run*, permet de fixer l'attention du spectateur sur les particularités du travail en cours, le rendant plus « facile » à voir (Rainer, 1974, p. 68). En ce sens, Rainer affirmait : « [...] *that dance was at a disadvantage in relation to sculpture in that the spectator could spend as much time as he required to examine a sculpture, walk around it, and so forth – but a dance movement – because it happened in time-vanished as soon it was executed* [...] » (Rose, 1965, p. 290). La répétition permet ainsi au spectateur de regarder la danse comme s'il observait une sculpture sous toutes ses facettes et propose une solution à la différence que Schneemann avait bien relevée<sup>11</sup>.

J'ai précédemment énoncé que l'improvisation permettait de trouver du matériel gestuel hors du vocabulaire connu et de développer une conscience corporelle. Mais l'importance de l'improvisation, quant à la question de la présence, apparaît dans l'introduction d'un caractère spontané lors de la performance; caractère recherché par Schneemann et Brown. « Même quand les danseurs apparaissent au repos [...] ils sont engagés dans une "petite danse", alertes et prêts à improviser dans une variété de voies » (Goldman, 2007, p. 69-70).

Un point particulier de l'improvisation, tel que pensé par Brown, a été d'insérer une nouvelle relation avec le public en tentant d'engager un dialogue avec lui. Avec sa pièce

---

<sup>10</sup> Bien que la nudité ne soit pas récurrente dans le corpus du Judson Dance Theater étant donné son interdiction aux Etats-Unis encore lors de la décennie 60, il vaut la peine de mentionner qu'elle serait un moyen encore plus poussé pour redéfinir la présence du danseur sous une apparence naturelle. Étant une extension du léotard pour Banes, la nudité « questionne la présence de l'artiste par rapport à ce qu'il donne à voir » (Roux, 2007, p. 169). Dans le cas de *Word Words* de Paxton et de Rainer (1963), première œuvre où il y a de la nudité, il s'agit d'un moyen plus poussé pour amener le public à reconnaître non pas le genre de mouvement, mais le type de corps. Le but semble être que les danseurs apparaissent plus humains par l'aspect charnel exposé, allant à l'encontre de l'image du corps éthéré de la ballerine. La deuxième œuvre au Judson, où la nudité est exploitée, est *More than Meat Joy* (1964) de Schneemann.

<sup>11</sup> Particulièrement dans *Trio A* (1966) de Rainer traité ultérieurement, la répétition de l'énergie sert « *to enforce the discreteness of a movement, objectify it, make it more objectlike* » (Rainer, 1974, p. 68).

*Inside* (1966), elle envisage le dialogue d'abord rendu possible grâce à un espace interpénétrant, rappelant les conditions créées lors des *happenings*. Également, elle insiste sur la présence, qui appelle à être comme dans la vie quotidienne :

Jusqu'à cette époque, les danseurs dans les compagnies se pliaient à une technique rigoureuse et l'un de leurs maniérismes était de garder un regard inexpressif tout en se déchaînant sous les yeux du spectateur. Beaucoup se cachaient ainsi du public; nous connaissons tous ce truc et nous en parlions entre nous. J'ai décidé de faire vraiment face à mon public. Je dansais si près des spectateurs que j'aurais pu les toucher et je fixais chaque personne l'une après l'autre, sans rien de théâtral, ni de provocateur. Je les regardais comme on regarde les passagers d'un autobus, sans perdre un détail (Roux, 2007, p. 167).

Les premières interrogations autour de la présence allaient de pair avec le type de mouvements recherché. En lien au contexte de l'avant-garde des arts visuels, la conception anti-illusionniste engageait une relation d'immédiateté avec le spectateur et répondait à l'idéal démocratique du Judson Dance Theater et des artistes y participant. Mais, le thème de la présence fut le sujet d'autres questionnements.

#### 4.2 L'utilisation de l'objet pour la dépersonnalisation de l'interprète et son détachement du public

Le *Concert of Dance #13* (1964) représente à la fois la synthèse des stratégies employées au Judson et le tournant esthétique vers une présence neutre, qui culminera avec l'œuvre *Trio A* (1966) de Rainer. Pour cette soirée, Charles Ross a créé un assemblage sculptural d'objets et de structures pour l'environnement de cours de récréation souhaité. Déplaçable et démontable, l'assemblage était disponible pour les jeux des artistes basés sur la réalisation de *tasks* et de consignes, pour la plupart improvisés au moment même de la présentation. Jill Johnston faisait la remarque suivante à propos de *Room Service* de Rainer :

« *The mess of objects and structures [...] was an effective trapping for extended moments of the two free-play sections. For Rainer's Room Service, it was even more effective, because the leadership psychology of improvisation was made explicit in the*



*follow-the-leader form of the piece, and the materials provided a setting for the three leaders [...].* » (*Ballet Review*, 1967, p. 9)

L'observation de Johnston met de l'avant l'emploi de motifs extérieurs – les objets et la structure – pour déterminer les actions de la danse.

Dans la voie ouverte par Halprin, l'emploi de l'objet deviendra une préoccupation esthétique chez certains chorégraphes et artistes du groupe, car il va à l'encontre de l'idée reçue du danseur comme être supérieur (Burt, 2006, p. 90). L'objet permettra de modifier la nature des mouvements et la manière de les exécuter. Effectivement :

[...] ils deviennent fonctionnels, directs et « naturels » au sens où ils ne sont pas stylisés. Ils évacuent la dimension théâtrale en lui substituant une forme de concentration pragmatique et concrète. Le mouvement en soi devient un objet, à examiner tranquillement en dehors de toute motivation psychologique, sociale ou formelle (Banes, 1987, p. 89).

Mais au contraire d'Halprin, la manipulation de l'objet s'accompagne d'une neutralité dans le but de créer un détachement entre le matériau chorégraphique et le danseur.

Robert Morris est à l'origine de la tendance au Judson Dance Theater à utiliser l'objet selon une voie impersonnelle, tendance qui d'ailleurs, se développe en même temps que le minimalisme en histoire de l'art dont il est un des pionniers; il rédige lors de l'année 1966 « Notes on Dance » et « Notes on Sculpture », soit deux essais importants sur sa démarche relative à chacun des médiums. Morris n'a jamais été intéressé par les règles et les jeux, car « [...] [*they*] blocked the dancer's performing "set" and reduced him to frantically attempting to respond to cues – reduced him from performance to action » (1966. « Notes on Dance », p. 179). Du reproche adressé aux membres du Judson Dance Theater se spécifie son intérêt pour les *tasks* qui, au contraire des consignes et des jeux, établissent clairement la manière par laquelle le mouvement est généré et structuré. De plus, l'intérêt de Morris dans la réalisation de *tasks* est particulièrement orienté vers la manipulation d'objets. La première raison fournie est que les objets le mettent à l'aise dans la danse étant donné sa discipline artistique

d'appartenance; c'est ce « qu'il fait de mieux » (1966, p. 179). Mais à la différence de la sculpture, il trouve avantage à ajouter les dimensions spatio-temporelles (1966, p. 179). Les objets lui permettent aussi de trouver une situation où ses actions ne sont pas « dominées » ou « subverties », et ce, tout en répondant à ce qu'il nomme des « problèmes spécifiques » (1966, p. 180). Un exemple de problème serait celui soulevé dans *Arizona* (1963) décrit comme suit par Morris :

*« [is] the establishment of a focus shifting between the egocentric and the exocentric could be accomplished by swinging overhead in a fully lighted room a small light at the end of a cord. The lights in the room fade as the cord is slowly let out until finally in total darkness only the moving point in the light is visible as it revolves in the large space above the heads of the audience. »* (1966, p. 180, 183)

Par ailleurs, cette œuvre permet de traiter de l'attention de Morris tournée dans la danse vers la manière dont les objets choisis peuvent déterminer l'action, comme dans la troisième section de l'œuvre, la seule possible à visionner (Mangolte, 1993). Son but est d'attirer l'attention du spectateur sur le mouvement généré par une lumière fixée sur une corde et non sur l'interprète, l'artiste lui-même, presque immobile (Perron et Cameron, 1981 ; *Ballet Review*, 1967, p. 11). Aucune expression faciale ne se lit sur son visage et tout contact visuel avec le public est évité par le fait qu'il porte des lunettes de soleil; la froideur de son attitude semble être sa stratégie pour concentrer son attention sur la lumière.

*Site* (1964) demeure une œuvre encore plus éloquente qu'*Arizona* pour démontrer l'intention de Morris à effacer les traits faciaux de son individualité. Au lieu d'utiliser des lunettes, Morris porte un masque reprenant les traits exacts de son visage pour éviter que le spectateur puisse y lire les traces de l'effort physique nécessaire aux manipulations des panneaux en contre-plaqué<sup>12</sup>. Il en résulte une forte opposition entre la neutralité affichée par Morris avec son masque et le regard direct de Schneemann défiant le public. Outre l'absence totale de contact avec le public, la neutralité se repère aussi dans l'attitude de Morris. Il accomplit lentement ses *tasks* comme un travailleur impassible, amenant notre attention non

---

<sup>12</sup> Le masque de Morris fut créé par Jasper Johns.

pas sur lui, mais sur l'aspect visuel de la composition chorégraphique créé par les panneaux de contre-plaqué. Le son, projeté d'une boîte placée face à Carolee Schneemann au centre de l'espace de performance, illustre son attitude et son costume, soit un habit blanc et des gants de travail en cuir jaune. Effectivement, de la boîte sort un enregistrement audio d'un chantier de construction et d'un marteau-piqueur.

L'idée de mettre l'accent sur le mouvement de l'objet et la neutralité dans l'interprétation de la danse deviennent des stratégies importantes pour les chorégraphes du Judson Dance Theater afin de minimiser la présence du danseur ou de retirer toutes les valeurs expressives aux mouvements (Banes, 1987, p. 88-89). Dans cet esprit, l'intention de Rainer, Brown et Paxton est encore de s'éloigner de l'émotion employée par la danse moderne et le ballet. La neutralité leur procure également une alternative à leur première manière de projeter leur présence.

Paxton formulait souvent le reproche à Rainer de dégager une personnalité trop forte sur scène lors de ses premières danses (Burt, 2006, p. 73). Jack Anderson écrivait d'ailleurs à propos de l'interprétation de Rainer dans *Three Seascapes* (1963) : « *Yvonne Rainer had the reputation of being a ferocious young woman who writhed to the squeaking of chairs being dragged across the floor* » (1969, p. 31). Pour régler le « *problem of performance* », elle opère un changement dans son processus de création à partir de 1965; *Room Service* (1964) pouvant aussi être à l'origine du changement (Rainer, 1974, p. 45). Son manifeste de 1965 atteste la transition<sup>13</sup> :

NON au spectacle non à la virtuosité non aux transformations et au merveilleux et au trompe-l'oeil non à la fascination et à la transcendance de l'image de la star non à l'héroïque non à l'anti-héroïque non aux images de pacotille non à l'engagement du performer ou du spectateur non au style non au maniéré non à la séduction du spectateur par les artifices de l'interprète non à l'excentricité non à l'émouvant et à l'ému (Banes, 1987, p. 95).

---

<sup>13</sup> La version originale en anglais se trouve à la page 51 de *Work* (1974). La version de Banes a été mise dans le texte pour sa traduction.

Rainer signe les bases de la nouvelle relation entre le danseur et son public. En disant « non au spectacle » et « à la séduction du public par les artifices de l'interprète » – artifices qui sont représentés par ses habilités techniques, sa personnalité et son attention sur scène constamment tournée vers lui – elle rejette l'identification émotionnelle et méta-kinésique du spectateur (Banes, 1998, p. 220). Selon Jack Anderson, la première œuvre au Judson Dance Theater à être réalisée dans la voie exprimée par Rainer est *Part of Some Sextets* (1965) (1969, p. 32)<sup>14</sup>. Par la description de sa chorégraphie, je comprends que Rainer voit d'abord l'utilisation de l'objet dans la danse comme une solution pour redéfinir l'exécution de l'action sans qu'il n'y ait de style pré-requis :

*« Two of us carrying a mattress up an aisle, out the rear exit, around and in again thru a side exit. Something ludicrous and satisfyin about lugging that bulky objecta round, removing it from the scene and re-introducing it. No stylization needed. It seemed to be so self-contained an act as to require no artistic tampering or justification. »* (Rainer, 1974, p.45)

Rainer trouve intéressante l'action – transporter un matelas – pour ce qu'elle est. La chorégraphe cherche à révéler les mécanismes du corps engagé à sa réalisation, et ce, par rapport aux types et propriétés des matériaux utilisés. Par le transport du matelas, elle veut également révéler l'effort réel investi et non pas transcender l'aspect charnel tel que le fait la ballerine par exemple. Ainsi, le danseur s'apparente à un travailleur réalisant des *tasks* de façon terre-à-terre.

*Homemade* (1965) de Brown peut être un exemple de sa transition vers une présence neutre recherchée dans la danse, bien que déjà dans *Rulegame 5* (1964), elle attirait moins l'attention du spectateur sur l'individualité de chaque participant en les fondant dans un travail de groupe et en leur faisant exécuter une action terre-à-terre formulée par les consignes (Burt, 2006, p. 71). Dans *Homemade*, elle réalise une série de mouvements de la vie de tous les jours, tels se balancer en cherchant quelque chose, pianoter, être surpris, se pencher pour saisir un objet, manger, lancer un fil à pêche, téléphoner... Il semble que tous les mouvements

---

<sup>14</sup> Anderson ne situe pas Morris comme étant le précurseur du tournant vers la neutralité au Judson Dance Theater. Il a un point de vue exclusif sur le monde de la danse (1969).

soient réalisés sans que Brown ne lève les yeux vers le public. Ainsi, ne tentant pas de créer un contact visuel avec lui, son intention chorégraphique semble être de vouloir créer un effet de détachement<sup>15</sup>. Par ailleurs, la neutralité dans l'interprétation est renforcée par le projecteur sur son dos, qui contraint la réalisation de sa séquence de mouvement<sup>16</sup>. Son dos est effectivement arqué vers l'avant, les genoux constamment fléchis sous la pesanteur de l'objet. Ainsi, pour Burt : « *The piece, therefore, demonstrated that dance could be about anti-expressive, everyday movement by conceptually framing the real effort involved in the dance* » (2006, p. 71).

Les précédents exemples des œuvres de Morris, Rainer et Brown signalent qu'il y a une dépersonnalisation recherchée de la danse par le biais du maniement d'objets. De plus, ces derniers permettent de révéler l'effort, ou les mécanismes du corps sollicités lors de la réalisation d'actions simples. Un commentaire formulé par Rainer à propos de *No 3* (1966) de Deborah Hay, chorégraphe du Judson Dance Theater, résume l'essentiel quant à la nouvelle présence recherchée<sup>17</sup>. *No 3* est décrit par Banes : « trois assistants renversent et traînent trois piles de briques tandis que Hay court en cercle » (Banes, 1987, p. 161). Selon le commentaire de Rainer repris par Banes,

ce travail donne presque l'impression que les caractéristiques et l'énergie habituelles du danseur sont transférées aux objets inanimés. Rainer approuve la subversion de Hay, car elle transforme les objets en danseurs et le danseur en objet, détournant le regard de la virtuosité de l'exécutant et éclipsant « la séduction, l'apothéose ou les caprices exagérés de la *prima donna*, de la *prima ballerina* et de la *prima starrinarosa* » (Banes, 1987, p. 161).

Ainsi, Rainer partage l'idée que l'interprète soit relégué au second plan pour mettre l'accent sur l'action exécutée (*Ibid.*, p. 161).

---

<sup>15</sup> Ce point ne pouvant pas être affirmé avec certitude à cause du plan éloigné qu'avait la caméra lors de l'enregistrement de la pièce en 1996.

<sup>16</sup> L'effort n'est toutefois pas lisible dans sa performance filmée projetée en même temps.

<sup>17</sup> *Notes on Two Dances by Deborah Hay* est un manuscrit qui n'a pas été publié (New York, 22 août 1966). Banes en paraphrase l'idée essentielle dans son ouvrage.

La stratégie de la dépersonnalisation, qui engage un autre type de présence sur scène du danseur, s'est spécifiée particulièrement dans l'œuvre de Rainer pour créer le concept du corps comme objet. Avec *Trio A* (1966) – solo à l'origine de la création de *The Mind is a Muscle* (1968) – Rainer démontre qu'une présence neutre peut être attribuée au danseur sans qu'il n'ait à manipuler d'objet. Pour Johnson, *Trio A* est l'exemple le plus accompli de sa nouvelle position, poussant plus loin la première proposition de Morris<sup>18</sup> :

*« In the early days of the Judson movement Rainer generated excitement chiefly as an original eccentric with a powerful personal projection. As early as 1964 she began to reevaluate her situation to begin moving away from accessible forms by purging the work of idiosyncratic (emotion-laden) gesture and dynamically varied movement. Trio A was the first fully realized expression of a new position. The shift is most emphatically toward neutrality : toward the matter-of-fact "doing" of a thing rather than the "performing" of a thing, toward a "work-like rather than an exhibition-like presentation", toward a removal of seductive involvement with an audience. »* (1971, p. 39)

Rainer réalise sa séquence de mouvements en ne tenant jamais compte du public. En effet, je constate grâce à l'extrait audiovisuel que son regard est toujours fixe. De plus, dans le cas où elle réalise des mouvements orientés de face par rapport au public, ses yeux sont tournés vers le bas ou fixent un point plus haut. Il advient à quelques reprises que sa tête soit clairement baissée vers le sol, tournée vers le côté ou vers le haut. Comme son expression faciale impassible, la séquence de gestes, soit une série de tâches donnant l'impression d'une seule et même phrase, est réalisée avec le même détachement<sup>19</sup>. Qu'ils s'agissent de mouvements ordinaires (tourner la tête, plier les genoux, marcher, nager, s'étirer, se coucher, rouler à terre, gambader...) ou de mouvements associés au vocabulaire de la danse (être en équilibre sur une jambe, arabesque arrière, demi-tour...), ils sont tous traités avec le même effort<sup>20</sup>. De même, ils apparaissent tous « faciles » à réaliser avec la répétition de la même énergie conférée et le

---

<sup>18</sup> Pour Jack Anderson, le meilleur exemple demeure *Part of Some Sextets* de 1965 (1969).

<sup>19</sup> Une phrase est une série de mouvements liés, construite autour d'un climax qui les organise. Au contraire de la composition chorégraphique conventionnelle, la danse de Rainer n'est pas composée de plusieurs segments (de phrases), mais de plusieurs mouvements qui donnent l'impression d'une seule et même phrase (Satin, 1997, p. 93).

<sup>20</sup> Rainer réalise un collage de la même façon qu'elle le faisait dans ses premières pièces.

phrasé monotone, sans accent<sup>21</sup>. Et pour faire un retour sur son manifeste, sa manière de travailler le regard et les positions de têtes constituent ses stratégies pour éviter de séduire le spectateur (Banes, 1998, p. 225). Jill Sigman mentionnait à propos de Rainer : « [...] [*she's*] *not a body pretending to be a body moving in space ; she is simply a body moving in space and the choices about movement quality is draw our attention to that fact* » (Sigman, 1998, p. 139).

Effectivement, par les éléments formels de sa danse, l'intention de Rainer est d'amener le spectateur à porter son attention sur le mouvement, tout comme le minimalisme souhaite porter l'attention de celui-ci sur l'objet par le biais d'un placement précis dans le lieu muséal de formes simples et unitaires, sans relief et de grandeur relative à l'échelle humaine. D'ailleurs, les parallèles entre Rainer et Morris sur leur manière respective d'attirer l'attention du spectateur sont confirmés par la charte de Rainer et seront davantage traités à la section 4.3.2. Son intention, qui découle de sa conception du corps comparé à l'objet, est aussi d'« effacer » la personnalité de l'interprète. Tel que le fait remarquer Satin, la notion d'effacement en art, lié à la représentation de soi, ne veut pas dire que l'artiste veut physiquement disparaître ou mourir. J'ai d'ailleurs auparavant exposé la signification de cette notion pour Rainer à l'aide de son manifeste; la chorégraphe se retire de la représentation de soi qui manipule la lecture du spectateur dans une relation basée sur la séduction et la dynamique de puissance, ce qui par exemple, est tout le contraire de la représentation de soi dans le ballet. En effet, à la différence du ballet selon Satin, Rainer reconnaît le statut intrinsèque du corps performant comme objet-sujet alors que la ballerine est entraînée à subordonner sa subjectivité à son rôle d'objet exposé au regard des spectateurs dans le but de le charmer (1997, p. 78, p. 95).

---

<sup>21</sup> Les mouvements apparaissent tous faciles par rapport à l'effort qui est montré pour les réaliser. Mais certains des mouvements les plus complexes – comme le passage d'une arabesque arrière vers l'avant avec le torse incliné – sont difficiles à réaliser et même pour un danseur entraîné (Rainer, 1974, p. 77). Rainer elle-même confie qu'elle a eu de la difficulté à réaliser sa propre pièce après sa période de convalescence (*Ibid.*, p. 77). Ainsi, comme le fait remarquer Jill Sigman, *Trio A* peut être une danse « virtuose », difficile à réaliser, mais qui s'apparente aux mouvements ordinaires par les propriétés qui lui sont attribuées.

Par son visage peint en noir, *Toccata and Fugue in D-Minor* (1965) serait une métaphore de l'effacement précurseur de *Trio A*. Un second exemple est identifié par Satin. Elle présente la notion d'effacement chez Rainer en relatant l'anecdote selon laquelle Rauschenberg aurait gommé un dessin au plomb de Willem de Kooning pour y inscrire le titre même de l'œuvre, *Erased de Kooning Drawing Robert Rauschenberg 1953*<sup>22</sup>. Pour Satin :

« *It replaced the art object with the signature-as-art-object, substituting the trace of the ("wrong") name for the trace of the action. Through the mode of erasure, Rauschenberg [...] appropriating the artist's status as he eliminated the artist's work and, by extention, "erased" the artist himself.* » (1997, p. 76)

En observant attentivement l'œuvre de Rauschenberg, tous peuvent constater que des traces de la gestuelle de De Kooning perdurent. L'échec à effacer complètement la main de l'artiste déclare la prédominance accordée par l'expressionnisme abstrait à l'identité de l'artiste et l'expression de ses émotions par la gestualité; deux caractéristiques que Rauschenberg désire réduire dans son propre art par l'appropriation d'objets du quotidien assemblés dans ses *Combines*. La logique d'appropriation devient chez Rauschenberg un moyen afin d'écarter toute lecture analytique de sa gestuelle picturale abstraite dans la voie précédemment ouverte par l'expressionnisme abstrait. Les deux caractéristiques nommées sont l'équivalent en peinture de la danse moderne et des éléments que le Judson Dance Theater refuse.

En résumé, l'utilisation de l'objet dans la danse a été incluse par Morris et certains des chorégraphes du Judson Dance Theater dans le but de minimiser la présence du danseur afin de se distancier dans un premier temps de la danse moderne, qui se servait des accessoires, mais sous une forme symbolique. Pour Rainer et Brown, l'utilisation de l'objet s'est également avérée une stratégie pour prendre du recul par rapport à leur propre manière de projeter leur présence associée à leurs premières œuvres. Par ailleurs, la dépersonnalisation ainsi que le détachement du danseur par rapport au public sont deux points similaires à l'attitude développée par le courant de la danse des années 50, sans toutefois conserver leur gestuelle abstraite, ballétique et mécanique. Des exemples fournis se résument les deux axes

---

<sup>22</sup> Rauschenberg aurait lui-même demandé à l'artiste de lui faire don d'un dessin afin qu'il puisse l'effacer (Satin, 1997, p. 75).



de recherches autour de la présence : le danseur tente d'engager un dialogue avec lui par le regard (*Inside* et *Site*) ou au contraire, il évite tout contact par diverses stratégies (*Arizona*, *Homemade*, *Site* et *Trio A*). Finalement, *Trio A* de Rainer constitue l'aboutissement de la démarche autour de la neutralité, entamée par Morris, et conduit à la considération du corps comme objet<sup>23</sup>. J'aborderai à la prochaine section comment la vision matérialiste du corps qui se précise surtout chez Rainer et chez Brown – quoique que bien différente — rompt avec un des aspects les plus importants de la tradition philosophique occidentale et permet de penser autrement la relation avec leur public.

#### 4.3 Le corps habité par l'esprit

Un dernier aspect, vu chez les représentants de la tendance analytique, prend forme spécifiquement en terre américaine lors de la décennie 60. Il s'agit de la démonstration d'une relation entre le corps et l'esprit. Propre aux Anglo-américains, la position empirique rompt avec l'héritage de la tradition philosophique occidentale moderne, qui pense le corps et l'esprit selon un rapport dualiste et hiérarchique. Ce rapport équivaut à l'opposition entre la chair et l'esprit de la religion chrétienne, pour qui le corps est le lieu des péchés et des passions (Burt, 2006 p. 15). La position anti-dualiste qu'adopte la danse défie également le puritanisme propre aux États-Unis, où l'expression du corps a toujours causé problème. Ainsi, je traiterai de comment l'union du corps et de l'esprit s'exemplifie dans l'improvisation chez Brown ainsi que dans l'œuvre *Trio A* de Rainer. D'ailleurs, l'emploi du langage chez Rainer — par son manifeste ainsi que sa charte — est symptomatique de l'attitude empirique; le danseur n'est plus seulement un corps, mais est un corps pensant. De plus, je présenterai comment la vision du corps habité par l'esprit permet de définir sous de nouvelles bases la relation entre le danseur et son public, en lui révélant « *the performer's bodily intelligence*<sup>24</sup> ».

---

<sup>23</sup> Satin met en perspective que l'idéal du danseur neutre chez Rainer se pervertit en lui-même. Car plus sa volonté de s'auto-effacer de la danse s'affirmait, plus les gens étaient intrigués et attirés par elle (1997).

<sup>24</sup> Terme employé par Banes et Burt. Toutefois, j'adhère à la lecture qu'en fait Burt, car Banes réalise une analyse selon une approche féministe et ce n'était pas le point de vue que je souhaitais privilégier.

### 4.3.1 Le cas de l'improvisation

Comme *Lateral Splay* de Schneemann, *Trillium* (1962) de Brown soulève la question du danger et du contrôle dans l'improvisation. La chorégraphe a pour matériel de base trois mouvements « trouvés » qu'elle combine ensemble à partir d'une même règle : « *I could stand, sit or lie, and ended up levitating. In this dance, I did not notify myself of my intentions in advance of the performance*<sup>25</sup> ». La photographie montre qu'elle réalise un équilibre sur deux mains, et par la manière dont les jambes sont placées, j'en déduis qu'il s'agit de la position assise à l'envers. Dans les descriptions et critiques autour de *Trillium*, et même sur ses autres improvisations avec Paxton, on relève le caractère dangereux du mouvement qu'elle réalise avec un parfait contrôle (Banes, 1978, p. 62). À ce propos, Brown confie lors d'une entrevue à Banes :

*« I know exactly how much weight I have to shift in the upper body if the lower body leaves center and vice versa and when, in order not to fall. And I know that if I do fall, that means I add my hands in the catch. So what appears to be dangerous, technically, is not. »* (Banes, 1978)



Figure 4.1 *Trillium* (1962) de Trisha Brown, Judson Memorial Church, New York

<sup>25</sup> Article de Banes écrit à partir d'une entrevue (1978, p. 62).

La notion du corps intelligent est visible dans l'assurance de Brown, assurance développée par sa connaissance anatomique et kinesthésique ainsi que par son aptitude à toujours être en état d'alerte. Je rappelle que cette notion apparaît aussi chez Schneemann grâce à ses exercices. Par ailleurs, au contraire de la vision dualiste implicite à la danse moderne – pour qui la danse est un travail de l'intérieur vers l'extérieur<sup>26</sup> – Brown voit l'intériorité comme étant présente dans toutes les parties de son corps :

« *My inside is not a little bird fluttering in my chest – it is chockfull up and down the length of me. My inside comes all the way to the edge of my body, through the columns of my limbs, my neck, my torso, and the bulb of my head.* » (Burt, 2006, p. 15)

Pour Burt, le commentaire de Brown — reflétant sa position singulière et plus approfondie par rapport à Schneemann — est représentatif du fait que l'esprit (l'intelligence) peut être dans tout le corps, faisant ainsi de l'expérience incarnée (l'improvisation) la base de l'opposition à la vision dualistique (Burt, 2006, p. 15).

L'improvisation exige du spectateur une lecture active. D'abord, *Trillium* ainsi que *Lateral Splay* demandent au spectateur de reconnaître la nouvelle aptitude du corps intelligent que Brown et Schneemann mettent de l'avant. En second point, *Trillium* et *Lateral Splay* bouleversent les repères habituels du spectateur par le fait qu'il n'y a aucune formule toute faite – comme la narration qui pouvait l'aider auparavant (début-milieu-fin) – pour comprendre les mouvements enchaînés de façon aléatoire. Le spectateur doit également développer de nouveaux outils de compréhension; les mouvements « trouvés », caractéristiques de toutes les œuvres chorégraphiques au Judson Dance Theater, ne peuvent être jugés par la technique, soit le repère habituel des connaisseurs et critiques de danse. Finalement, *Trillium* et *Lateral Splay* défient le spectateur de trouver le code de l'improvisation, soit les règles de base à partir desquelles elles se construisent. Elles le poussent aussi à reconnaître la préparation nécessaire pour pouvoir improviser de telles

---

<sup>26</sup> Burt donne en exemple le fameux principe de Martha Graham : le mouvement ne ment jamais. Pour lui, « *this dualistic opposition is one that underpins the idea that the dancer has a feeling which the dancing body expresses* » (2006, p. 15).

consignes. Par exemple, il devait être difficile pour un spectateur de l'époque de distinguer les trois positions de base de Brown, dans toutes ses variations, et ce, sans avoir lu la consigne.

#### 4.3.2- La vision matérialiste du corps chez Rainer

Dans une note de programme de 1968, pour le projet final de *The Mind is a Muscle*, Rainer énonce : « *I love the body – its actual weight, mass, and unenhanced physicality [...]* » (1974, p.71). Tout en affirmant son amour pour le corps humain, Rainer rompt définitivement avec l'idéal du corps éthéré de la danseuse de ballet – qui fait « ressortir la dualité entre la chair et l'esprit » (Servian, 2006, p. 143) – et le concept de la transcendance propre à la danse moderne<sup>27</sup>. Pour Burt, elle prône une expérience de celui-ci en présentant sa matérialité, soit une prise de position à l'inverse du courant philosophique dominant (2006, p. 17). Le concept du corps comme objet devient important à la lumière de l'énoncé de Rainer<sup>28</sup> : « [...] *As the unadorned body as an art object – something to be considered in terms of its volume, its mass, its nature, its spatial relation to other object-bodies* » (Jowitt, 1989, p. 321). Je rappelle que son concept est en grande partie issu de l'interaction de la danse avec le courant minimaliste en histoire de l'art qui se développait en même temps que ses propres recherches chorégraphiques.

Autre que la notion du corps comme objet de Rainer, une seconde façon de se distancier de la conception dualiste propre à la philosophie occidentale peut être discutée avec *Trio A*. L'intelligence corporelle est effectivement mise de l'avant par la coordination exigée au danseur pour réaliser la chorégraphie (Banes, 1998, p. 224). Presque toutes les unités de mouvements consistent en deux actions différentes dans le corps, mais réalisées de façon simultanée (par exemple, elle effectue un mouvement circulaire de la tête vers la droite en

---

<sup>27</sup> Selon Burt, le concept de transcendance, tel que valorisé par la danse moderne des années 30-40, s'exprime dans le principe d'universalité des sentiments qui surpassent l'expérience individuelle. Il donne en exemple la chorégraphie *Lamentation* de Graham (2006, p. 17).

<sup>28</sup> L'œuvre *More than Meat Joy* (1964) de Schneemann est éloquente pour le concept du corps comme objet, mais s'articule théoriquement de façon différente de Rainer. J'ai volontairement décidé de ne pas l'aborder au sein de la présente recherche, car elle conduirait à utiliser une approche féministe.

même temps qu'elle effectue une sorte de pas chassé et croisé vers la même direction). Anderson compare le travail de la simultanété au jeu d'habilité, qui consiste en se flatter circulairement le ventre d'une main en même temps que l'autre frappe le dessus de la tête. Même si le jeu apparaît facile, nous savons tous qu'il requiert une bonne coordination. Par la simultanété des actions dans le corps, Rainer souhaite donc révéler au spectateur l'intelligence corporelle du danseur.

Autant le danseur est impliqué physiquement dans la réalisation et dans la coordination de ses *tasks*, autant le spectateur est engagé dans un processus mental pour comprendre les actions de la présentation. Rainer semble vouloir démontrer qu'il n'y a pas seulement une intelligence du corps, mais également une corporété de la pensée. Le titre anti-dualistique de la version finale, *The Mind is a Muscle*, en traduit l'idée tout en révélant la gymnastique cérébrale que le spectateur doit effectuer. La critique d'Anderson en est représentative :

*« The action flows by with such rapidity and lack of emphasis that one must struggle to concentrate upon following the course of the dance. In that struggle to concentrate, the audience, too, is dancing—dancing with the mind. Miss Rainer says, "the mind is a muscle", and just as the dancers are physically working certain sets of muscles, the audience is mentally working to keep up with them. »* (1969, p. 34)

La critique descriptive qu'offre Johnston de *The Mind is a Muscle* permet également de comprendre la nouvelle activité cérébrale que doit faire le spectateur pour comprendre la danse réalisée cette fois-ci en trio (1971, p. 36). Selon Johnston, le fait que le segment *Trio A* ne soit pas à l'unisson, que le phrasé reste monotone et qu'il y ait une utilisation de matériaux – des lattes frappent le sol en tombant du haut du balcon derrière eux – rendent la lecture de la pièce difficile. Le spectateur doit aussi réaliser un effort mental pour assembler les éléments formels disparates. De plus, Johnston déclarait que cela lui avait pris du temps à comprendre qu'il s'agissait de la même phrase répétée par chaque interprète en raison du fait qu'ils n'étaient pas à l'unisson.



Figure 4.2 *Trio A*, segment de *The Mind is a Muscle* (1968), Judson Memorial Church, New York.

L'exécution du mouvement en temps réel a pour conséquence que chaque danseur exécute *Trio A* selon son propre rythme. Par exemple, sur la photographie, il s'agit d'Yvonne Rainer, de David Gordon et de Steve Paxton rendus à trois moments différents de la chorégraphie (fig. 4.2). Rainer joue donc avec la manière conventionnelle de recevoir l'œuvre chorégraphique, manière qui se caractérise habituellement par l'attitude du spectateur à vouloir créer un tout compréhensible pour en dégager un sens.

Par ailleurs, j'ai préalablement présenté que le langage pouvait être utilisé dans la danse pour interagir avec les autres danseurs comme dans *Rulegame 5* de Brown. Le langage apparaît aussi grâce à l'insertion de matériel autobiographique récité dans *Ordinary Dance* (1963) de Rainer par exemple. Pendant qu'elle réalise des mouvements du quotidien, elle s'adresse au public et décrit l'endroit où elle vit (1979). Mais à la différence de Brown, le but consiste à ouvrir l'expérience esthétique de l'œuvre à un autre sens que celui de la vue<sup>29</sup>. Le langage est par ailleurs le plus souvent employé par Rainer, Brown et Paxton afin d'effectuer

<sup>29</sup> Les références autobiographiques représentent une caractéristique volontairement non traitée dans le cadre de la recherche étant donné les balises circonscrites dans le chapitre I.

leurs *statements* dans les notes de programme<sup>30</sup>. Leurs déclarations écrites interviennent directement dans la relation entre le danseur et le spectateur. D'abord, ils intègrent concrètement le spectateur en lui indiquant les procédés chorégraphiques. Ils le dirigent aussi à *choisir* un point de vue particulier sur leurs œuvres. Le verbe *choisir* est important, car leurs déclarations sont mises à leurs dispositions pour orienter leur compréhension de l'œuvre et non pas pour leur imposer un sens précis.

Les *statements* produisent, dans le cas de Rainer, une méta-œuvre. *A Quasi Survey of Minimalist*, charte qui accompagne sa pièce *The Mind is a Muscle*, peut être vue comme un document à analyser au même titre que sa danse (voir appendice C). Elle révèle la manière par laquelle sa chorégraphie met à plat les conventions de la danse – discutées tout au cours du travail – en « éliminant » ou « minimisant » ses composantes, pour en « remplacer par » de nouvelles en lien avec la sculpture minimaliste. En ce sens, le document de Rainer peut aider le spectateur à comprendre les caractéristiques non pas seulement de sa danse, mais aussi de la majorité de celles qui ont eu lieu au Judson Dance Theater. Rainer fournit ainsi un encadrement théorique pour percevoir et analyser leurs œuvres et *Trio A*. Pour Burt, « *taken together, Trio A and the Quasi Survey therefore position the viewer as a self-conscious subject in relation to the experience of viewing and reading the dance* » (2006, p. 79). Son document révèle également l'importance de la dimension discursive sous-jacente à *Trio A* et permet de rattacher Rainer au « Nouvel Art », soit un terme utilisé par Gregory Battcock pour englober les pratiques de la décennie 60 rangées contre l'expressionnisme abstrait (le minimalisme, le Pop Art et l'art conceptuel) (Satin, 1997, p. 68). Ainsi, Rainer n'est plus seulement un corps dansant, un corps séparé de son esprit, un corps émotif... Par la production de *statements* et de sa charte, elle se positionne en tant que « penseur » dans le domaine de l'histoire de la danse et dans l'histoire de l'art.

Effectivement, j'ai affirmé, grâce au commentaire de Satin inséré déjà dans le chapitre I, que la charte est le seul document qui explique la théorie et la pratique de l'art à l'époque. Et

---

<sup>30</sup> On en trouve des exemples intégraux dans le catalogue de Banes, dans les ouvrages de Rainer, dans le site Internet de la Fondation Daniel Langlois (au sujet de la soirée *9 Evenings*) et dans la monographie plus récente de Banes *Reinventing Dance in the 1960's. Everything Was Possible*.

*Trio A* demeure l'œuvre qui reflète le mieux les idées de la danse en lien à celle-ci. Ainsi, l'apport de Rainer en tant que théoricienne dans la perspective de l'histoire de l'art se reflète dans la manière par laquelle sa charte concrétise les liens entre la danse et les arts visuels, particulièrement avec la sculpture minimaliste comme je l'ai présentée dans la description de *Trio A*<sup>31</sup>. Elle y transpose les notions du minimalisme de Morris dans le but d'attirer pareillement l'attention du spectateur, mais selon des stratégies propres à la danse. Pour expliquer davantage la démarche sculpturale de Morris en lien à la charte de Rainer, ce dernier ne brouille pas l'attention du spectateur par des formes complexes. Morris privilégie les formes simples, unitaires, manufacturées et à la surface lisse (cubes, cylindres, *L-Beam*,...), car elles permettent une gestalt optimale qui ne laisse plus la possibilité au spectateur de décomposer la forme en partie. Quant aux dimensions, Morris évacue celles relatives à la sculpture monumentale et à l'objet décoratif. Il privilégie l'échelle humaine pour que le spectateur puisse saisir rapidement la totalité de la forme. Et finalement, l'attention de Morris portée aux déplacements du spectateur dans le lieu muséal est une autre stratégie afin d'amener le spectateur à percevoir l'objet sous toutes ses facettes et en lien avec l'espace qu'il occupe.

En somme, le développement de l'improvisation ainsi que la vision matérialiste du corps closent la présente section sur le corps habité par l'esprit. Propre aux Américains, la vision empirique que l'on retrouve en danse renouvelle les liens au spectateur en lui révélant l'intelligence corporelle du danseur. Il en résulte la nécessité de créer des outils adaptés à la compréhension de la danse du Judson Dance Theater, une danse qui bouleverse ses repères habituels forgés par quelques siècles d'histoire.

---

<sup>31</sup> Bien que le Pop Art ne soit pas traité dans le mémoire, certains aspects de la charte de Rainer peuvent s'y appliquer, telle la fabrication d'objet en usine. De plus, les éléments qu'elle cherche à « éliminer » ou « minimiser » au point 4 et 5 de la charte font l'objet de questionnements dans l'art conceptuel.



## CHAPITRE V

### MOMENTS DE PASSAGES

Le premier moyen pour observer les moments de passages entre les deux disciplines artistiques fut de documenter les trois précédents enjeux esthétiques du Judson Dance Theater et d'y inscrire les propositions de Morris, de Rauschenberg et de Schneemann. Grâce à leur insertion dans les enjeux de la danse, des préoccupations communes aux chorégraphes et plasticiens dans la création ont été mises en perspective et le Judson Dance Theater a été documenté dans l'histoire de l'art. Mon but dans la première section du présent chapitre est de faire ressortir les éléments formels et théoriques importants de ce premier dialogue entre danse et art visuel autour de la pratique des chorégraphes et des plasticiens, en présentant un résumé des rapports de résonances mutuelles. En procédant ainsi, la place de la danse dans le contexte des années 60 en histoire de l'art sera réévaluée, de même que l'apport et le rôle de celle-ci dans l'art des plasticiens. En deuxième section, la dénomination des œuvres des artistes en arts visuels sera interrogée de même que son impact sur celles du Judson Dance Theater. Ce chapitre sera aussi le lieu pour approfondir la discussion autour des moments de passage entre les disciplines académiques en ce qui a trait à la théorie moderniste. Le but de la troisième section sera de mettre en œuvre la vision de l'interdisciplinarité comme entreprise d'élargissement critique des connaissances de l'histoire de la danse, par l'insertion de celles propres au domaine de l'histoire de l'art.

#### 5.1 La réciprocité des échanges

La proximité entre les deux disciplines artistiques, qui apparaît plus clairement suite à la présentation des trois enjeux esthétiques, n'a pourtant pas servi à étoffer davantage l'état de la

question sur le collectif dans l'histoire de l'art. Tel que présenté au premier chapitre, il semble que la critique et les historiens de l'art n'ont tout simplement jamais accordé de l'importance aux danseurs dans le contexte des années 60, à l'exception du travail effectué par Barbara Haskell<sup>1</sup>. Ils ont davantage cherché à consacrer et étiqueter les créations des artistes issus des arts visuels afin de mieux les situer dans l'histoire de l'art contemporain et de les catégoriser, car les divers mouvements et les créations ne semblaient pas aussi différenciés à l'époque qu'elles le sont aujourd'hui selon Haskell (1984). De là, je suppose que certains moments de passages, ou certains moments déviants comme la danse du Judson, ont été oubliés, ou mal documentés et analysés. Deux raisons à cet oubli peuvent être avancées ici, suite à la présentation des faits au cours des chapitres II, III et IV.

Premièrement, je présume que c'est l'attention des critiques d'art de l'époque, tournée à consacrer le minimalisme entre autres, qui nuisait à la visibilité de la danse dans la littérature des années 60, ou tout simplement à son traitement. Dans un texte daté de 2006 et intitulé *9 Evenings et Experiments in Art and Technology : une lacune à combler dans les chroniques récentes de l'histoire de l'art*, Sylvie Lacerte pose un constat similaire à l'état de la question sur le Judson Dance Theater présenté dans le mémoire :

Malgré la publication de nombreux essais et articles sur les événements produits par EAT lors de leur présentation, seul un petit nombre d'anthologies sur l'art et la technologie mentionnent l'organisation et il ne s'agit que de quelques phrases brèves contenant, en gros, les mêmes renseignements. [...] [A]ucune analyse approfondie et contextuelle de ce phénomène n'a jamais été entreprise, soit dans des évaluations consacrées à l'art des années 1960 et 1970 ou dans un ouvrage en soi [...]. (2006)

La pertinence du texte de Lacerte dans le cadre de la présente recherche réside dans l'un des arguments avancés pour justifier l'oubli du *9 Evenings* par l'histoire de l'art; argument que je trouve directement lié à l'explication potentielle du peu d'attention portée au Judson Dance Theater par cette même discipline. Je pense qu'il est aussi à propos de citer son texte, car la majorité des créateurs de la soirée du *9 Evenings* sont les mêmes qui participaient au Judson

---

<sup>1</sup> Je ne peux l'affirmer que d'après les ouvrages lus.

Dance Theater, soit Robert Rauschenberg, Alex Hay, Yvonne Rainer, Steve Paxton et Deborah Hay<sup>2</sup>. De ce fait, je rattache directement l'esthétique du Judson aux œuvres produites pour cet événement; *Open Score* de Rauschenberg, discutée au troisième et quatrième chapitre, en fut la preuve. Ainsi, le fait qu'il y ait peu de documentation sur le *9 Evenings* et EAT est le reflet d'un oubli plus profond, soit la manifestation de la danse à laquelle les projets sont reliés<sup>3</sup>. L'argumentaire de Lacerte débute par l'exposé d'une des caractéristiques principales de l'attitude de la critique lors des années 60, soit la volonté de saisir le passage du temps et les transformations autour de l'objet étudié (peinture et sculpture). Le facteur temps, qui s'exprime de plusieurs façons en ce qui a trait aux événements du *9 evenings*, serait la principale cause de sa négligence par l'histoire de l'art. L'un des points intéressants du facteur temps est le caractère éphémère des œuvres, qui laisse moins de temps aux critiques et aux historiens pour les juger<sup>4</sup>. Je rajouterai à cet argument de Lacerte que les acteurs principaux du champ de l'art n'avaient pas encore eu le temps – ni le recul dans le temps – pour créer un outillage approprié pour appréhender ce type d'œuvre qui posait un défi à la critique par le croisement interdisciplinaire entre arts visuels, danse et technologies. Donc, il devenait plus difficile pour eux d'écrire sur ces manifestations en raison de l'assimilation qui devait être faite. Un deuxième aspect relié à ce facteur temps, qui contredit en quelque sorte ce qui vient d'être avancé, serait que les protagonistes du champ de l'histoire de l'art auraient négligé les productions comme le *9 evenings*, jugées dans les mots de Lacerte comme étant « théâtral[es], très concrèt[es] et accessible[s] », comparativement à l'art conceptuel qui était plus difficilement interprétable théoriquement<sup>5</sup>. Donc, les critiques et les historiens d'art se sont tournés volontairement vers l'art conceptuel, car le travail semblait *a priori* plus difficile d'approche. Il devient évident que si la gent intellectuelle était occupée à promouvoir l'art

---

<sup>2</sup> Robert Whitman et Oyvind Falstrom étaient les deux autres artistes participant à la soirée. N'étant ni l'un, ni l'autre rattaché d'une quelconque façon au collectif, j'ai pu constater que leurs œuvres se distinguent considérablement du reste des autres artistes et chorégraphes présents lors des soirées du *9 Evenings*.

<sup>3</sup> Sauf pour ceux de Whitman et Falstrom.

<sup>4</sup> Selon Lacerte, le facteur temps s'exprimerait aussi d'un point de vue mécanique, c'est-à-dire le manque de temps pour la réalisation même des projets des artistes, qui se transforme en « excès de temps » lors du déroulement de la soirée, créant ainsi impatience chez les critiques (2006).

<sup>5</sup> Les qualificatifs pourraient être discutés, car j'ai démontré au cours des trois chapitres antérieurs comment les participants du Judson cherchaient à abolir les conceptions de temps et de l'espace reliés au théâtre ainsi qu'à la notion même de spectacle. Quant à son accessibilité, je rappelle que c'était l'élite intellectuelle de la sphère artistique le principal public du Judson. Si les critiques trouvaient que les manifestations étaient plus facilement interprétables, ils n'ont pas réussi à y rattacher les réelles problématiques de la danse.

conceptuel, qui évoluait parallèlement aux manifestations performatives de la deuxième moitié de la décennie 60, le même scénario s'applique entre le minimalisme qui se développait synchroniquement au Judson Dance Theater. Empressés de savoir ce dont il s'agissait, les critiques et les historiens d'art ont réagi à l'art minimal d'une façon probablement tout aussi urgente que pour l'art conceptuel. Donnant une plus grande attention à ces deux courants principaux de son propre domaine et objet d'étude, cela peut expliquer, en quelque sorte, le peu d'intérêt pour certains autres phénomènes artistiques comme le Judson Dance Theater et le *9 Evenings*.

Deuxièmement, que les critiques et historiens d'art se soient plus intéressés aux œuvres dansés de Rauschenberg et de Morris peut révéler qu'elles étaient « [...] *really good and affected a lot of people* » comme le dit Rainer (1974, p. 10). Mais, si le seul cas de *Pelican* de Rauschenberg est pris à titre d'exemple, la critique a consacré l'œuvre comme étant la meilleure ayant eu lieu lors de la présentation sur l'anneau de patinage de Washington (Orhner, 2007). Ce succès et parti pris s'expliquent à mon avis par le statut imposant de Rauschenberg dans le monde des arts visuels, attirant ainsi une plus grande couverture médiatique. À cela s'ajoute le fait qu'il était au sommet de sa carrière au contraire des jeunes chorégraphes qui amorçaient leur parcours. Comparativement au « magnum opus » *Terrain* de Rainer, œuvre phare de l'histoire de la danse qui y avait aussi été présentée, l'accessibilité de sa pièce joue également en sa faveur. Effectivement, le fait que dans *Pelican*, les interprètes accomplissaient une sorte de pas de trois, qu'il y avait des positions de corps ou des déplacements souvent dans un rapport symétrique et que la gestuelle de Carolee Brown, sur pointe, était proprement ballétique, « délicate et classique » dans les termes d'Orhner (2007), représentent trois éléments conventionnels de la danse qui correspondent aux goûts « officiels ». Bien que *Pelican* est l'une des seules danses où Rauschenberg emploie un vocabulaire traditionnel, l'accessibilité se retrouve également dans le côté visuel caractéristique de ses danses; élément qui le différencie des créations chorégraphiques de Rainer, Brown et Paxton puis qui va de pair avec son domaine d'appartenance qu'est la peinture<sup>6</sup>. Pareillement, l'aspect visuel des danses de Schneemann et les préoccupations

---

<sup>6</sup> *Shotput* (1964) est un autre exemple d'œuvre de Rauschenberg où des arabesques et des pliés, soit du vocabulaire propre au domaine de la danse, sont utilisés.

théoriques de Morris sont deux points qui facilitent la lecture de leurs œuvres pour les critiques et historiens de l'art, en raison des repères qu'ils conservent respectivement au *happening* pour la première, et à la sculpture minimaliste pour le second. Je rappelle une partie de l'état de la question dans laquelle j'ai abordé que les critiques et les historiens d'art ne s'étaient intéressés aux danses de Morris que pour le lien théorique entretenu avec son minimalisme sculptural.

L'attention tournée des critiques et des historiens d'art du début de la décennie 60 vers les plasticiens justifie conséquemment, selon moi, la raison pour laquelle plusieurs ont pensé que le Judson Dance Theater était le produit du monde des arts visuels, ou encore que les œuvres de Morris, de Rauschenberg et de Schneemann étaient dissociées des préoccupations formelles du groupe de danseurs auxquelles elles étaient rattachées (voir chap. I). La présente discussion fait donc ressortir les réponses possibles au manque de réciprocité entre la danse et les arts visuels; relation plus souvent expliquée par l'influence du second domaine artistique sur le premier (voir chap. I). À la lumière des faits présentés dans les chapitres II, III et IV, j'ai plutôt exposé une perméabilité des frontières entre les deux disciplines artistiques. Il en résulte une compréhension des relations entre les danseurs et artistes en arts visuels comme étant des échanges « égaux » et non pas unilatéraux. Je rappelle que cela est tributaire de la pensée deleuzienne, conservée comme cadre théorique pour l'approche interdisciplinaire, qui révèle que ce n'est pas la paternité d'une idée qui compte, mais plutôt l'importance accordée au dialogue. Penser la relation entre danse et arts visuels de cette manière évite tous les rapports de confrontation et de domination. Penser ainsi fait également ressortir, de façon équivalente, les apports respectifs découlant de cette ouverture et permis par le dialogue.

Que l'acte de re-contextualisation consacre et différencie la danse du simple geste quotidien m'apparaît comme un argument révélateur du lien entre le Judson Dance Theater et la théorie de l'art contemporain. En effet, par le biais de la pratique des assemblages de Rauschenberg traités au troisième chapitre, les chorégraphes ont traduit en mouvement la notion du *ready-made* de Duchamp. D'autres caractéristiques formelles du collectif rejoignent les idées de Duchamp, mais ont été transposées selon leurs besoins respectifs, telles la place accordée à l'indéterminé, l'ouverture de la notion d'œuvre d'art – comme quoi tout peut être

danse – qui engendre l'ouverture de qui peut la concevoir par l'abolition du « savoir-faire » et aussi, la manière d'engager une relation avec le public, celui-ci complétant l'œuvre. Repenser la relation au spectateur est un point commun à d'autres groupes artistiques. En effet, une comparaison a été réalisée au cours du quatrième chapitre entre les mouvements simples et la présence naturelle du Judson Dance Theater qui s'apparentaient à la présence d'objets du quotidien dans les œuvres des artistes des assemblages, du *happening* et du Pop Art. Le but était de produire un effet d'immédiateté et de rechercher un rôle actif du spectateur. Par ailleurs, grâce aux échanges avec ces derniers groupes auxquels s'ajoute Fluxus, d'autres éléments, qui découlent de l'ouverture des frontières entre les arts, s'identifient dans la démarche du Judson Dance Theater. D'abord, l'esthétique de l'ordinaire et l'importance accordée au processus de création ont marqué toute cette génération d'artistes et de danseurs. Également, Rainer, Paxton et Brown ont rejeté le théâtre à l'italienne parallèlement aux artistes du *happening* et de Fluxus qui refusaient les lieux officiels, soit la galerie et le musée. Tout comme eux, les chorégraphes privilégiaient une approche concrète de la création et une exécution des actions en temps réel. Un changement dans le format de présentation des soirées, nommées « A Concert of Dance », s'observait aussi. Les soirées au Judson Memorial Church s'apparentaient plus aux concerts de Dada ou aux concerts de Fluxus en étant un déroulement de plusieurs œuvres séparées. En plus d'indiquer un passage interdisciplinaire dans le format de présentation des œuvres lors des soirées, la danse faisait référence à la tradition des arts abstraits de l'histoire de l'art par la numérotation des « concerts ». Par ailleurs, tout comme les artistes du *happening*, le Judson Dance Theater a aboli l'espace liminaire. En effet, *Inside* de Brown, ou *Three Seascape* de Rainer, sont des espaces interpénétrants caractéristiques des *happenings*. Finalement, je tiens à rappeler l'importance particulière de Morris dans le groupe dans sa manière de solliciter l'attention du spectateur autrement qu'autour de la notion d'immédiateté. Par son utilisation d'objet, il entame le tournant vers la neutralité en danse. Des œuvres comme *Arizona* de Morris, *Parts of Some Sextets* de Rainer, ou encore *Homemade* de Brown – pour en nommer que quelques-unes – entretiennent ensemble un discours autour de la dépersonnalisation et du détachement de l'interprète par rapport au public. L'interaction particulière entre Rainer et Morris aboutit au concept de corps comme objet de la chorégraphe, exemplifié dans l'œuvre *Trio A*. À cela, s'ajoute la transposition des notions du minimalisme sculptural réalisée par Rainer dans sa



charte, qui est un autre élément assez transparent du dialogue entre danse et arts visuels. En somme, cette première partie du résumé fait ressortir un apport particulier des plasticiens autour de la théorisation de la danse, la poussant à s'exposer comme matière à réflexion.

Au deuxième chapitre, j'ai présenté la particularité du modèle de travail en collaboration prôné par le Judson Dance Theater et l'impact supposé qu'il pouvait avoir sur la création de Morris, de Rauschenberg et de Schneemann. Vu comme un lieu de liberté, un lieu d'échange, un lieu pour tester ses créations, un lieu ouvert pour recevoir les idées, le Judson Dance Theater permet ainsi aux trois plasticiens d'élargir leur champ de création artistique en les rendant d'abord plus à l'aise lors des discussions de groupe, en leur permettant de gagner de l'expérience en tant qu'interprète dans un domaine artistique qui leur était inconnu, mais aussi, en les amenant à initier et à penser une réelle démarche en danse. Milieu en ébullition pour l'avancement des idées, le Judson Dance Theater était aussi devenu aux yeux de Morris, de Rauschenberg et de Schneemann une source d'inspiration quant à la manière d'envisager de nouvelles relations entre le corps et l'espace, soit un aspect particulier et distinctif de la démarche du collectif en rapport à la scène artistique new-yorkaise du début des années 60. Effectivement, de telles expériences du corps en lien à l'espace n'étaient ni vues dans les *happenings*, ni dans les *events* de Fluxus, ce qui constitue un apport important du Judson Dance Theater. À la différence du *happening* par exemple, les chorégraphes intégraient l'expérience corporelle aux composantes du temps et de l'espace autour desquelles s'axait seulement le travail de ces artistes. Dans leurs actions, les participants ne servaient qu'à la manipulation d'objet et aucun travail autour du corps n'était pensé. Et particulièrement caractéristique du *happening*, il s'agissait pour ses artistes de créer une imagerie.

L'interprétation des données présentées au chapitre II, III et IV permet de montrer que les plasticiens se servaient de la danse en écho à leur pratique artistique respective. Cela représente une seconde façon de penser la réciprocité. Effectivement, chacun des plasticiens traduisait à sa manière ce qu'ils voyaient présenté lors des ateliers par les chorégraphes, et ce, en créant des liens avec leur propre recherche artistique. L'idée de la fertilisation croisée entre les arts se voyait déjà dans la biographie de Morris, de Rauschenberg et de Schneemann. J'ai

d'ailleurs affirmé au premier chapitre qu'avant même leur entrée dans le monde de la danse, ils avaient une formation et une pratique de l'art pluridisciplinaire. La danse doit ainsi se comprendre comme une addition à leur pratique en arts visuels, comme un moyen de plus offert pour augmenter les perceptions du spectateur, ou encore comme une approche pour éprouver la sensation de leur propre corps. Par exemple, pour Schneemann – pour qui la danse et la peinture sont presque synonymes à défaut des matériaux employés –, la danse était un moyen pour créer une image en mouvement et un prolongement de sa démarche picturale, où un caractère performatif se remarquait déjà avant son incursion en danse. Effectivement, ce caractère se constatait dans la recherche d'un rôle *visuellement* actif du spectateur ainsi que dans le mouvement qui créait le lien entre son travail pictural et la danse. Car même pour la peinture, elle réalisait des exercices pour se préparer à l'exécution afin d'être engagée dans un processus corporel (Schneemann, 1979; Birringer, 1998, p.31). La danse devient une manière de pousser plus loin les possibilités du mouvement, qui ne se contenait auparavant que dans son atelier (Schneemann, 1979). La danse lui offre aussi, comme son médium d'origine qui requérait un engagement physique, un moyen pour « occuper son corps et d'apparaître dans le monde » (Birringer, 1998, p. 31). D'autre part, la réflexion de Schneemann sur l'espace du corps est un point qui a marqué ses performances ultérieures axées autour d'une approche féministe, pour lesquelles elle a d'ailleurs continué à appliquer ses exercices créés à la suite de *Lateral Splay* comme « *Grab and Falls* ». Dans sa performance *More than Meat Joy*, consacrée dans le champ de l'art féministe, elle a poursuivi son travail de l'espace intérieur en lien à l'environnement et les autres danseurs dans le but de meubler l'espace entre les participants et de privilégier les contacts physiques. Sa démarche est conséquente de sa critique adressée aux danseurs professionnels chez qui elle constatait un détachement, une séparation par rapport à l'espace les entourant. Par ailleurs, deux des aspects reliés au performatif dans le travail pictural de Schneemann sont communs à Rauschenberg, soit le travail pictural qui portait déjà les traces du temps par l'exécution du geste et aussi les traces de la présence du corps par ces mêmes gestes. Pour Rauschenberg, le passage à la danse fut facilité par ses collaborations avec Cunningham, mais aussi par cette sensibilité performative qui se remarquait déjà dans ses activités artistiques des décennies 50 et 60, notamment dans des œuvres comme *Automobile Tire Print* (1953), ou encore comme *First Time Painting* peint sur scène dans le cadre de l'événement *Hommage to David Tudor* (1961) (Mattison, 2003; Spector,



1997). À ces éléments s'ajoutent le désir d'augmenter les perceptions du spectateur par l'évocation des sens en insérant des objets du quotidien et la recherche d'une participation du spectateur, soit deux caractéristiques également symptomatiques d'une sensibilité performative. Il faut rappeler qu'une œuvre comme *Broadcast* (1959), décrite au chapitre IV, en est exemplaire. En fait, son arrivée dans le monde de la danse, en tant que créateur, serait le corollaire de son intérêt grandissant, au cours de la décennie 60, pour la recherche d'un rôle actif du spectateur (Spector, 1997, p.233). « Contrepoint à son travail en studio », la danse « [...] *was awkward, but beautiful addition to [his] work* » (1997, p. 229), mais aussi un moyen de plus pour accroître les perceptions du spectateur. La danse fait aussi le lien avec son iconographie picturale, en étant un moyen en trois dimensions pour concrétiser sa fascination pour l'action de voler. En effet, j'ai exposé que Rauschenberg orientait le traitement de l'espace pour ses œuvres *Pelican* et *Elgin Tie* de façon à reproduire son thème de prédilection. Il tentait d'explorer l'action de son corps dans l'espace autour de l'action de voler grâce à l'utilisation de roues, des déplacements circulaires, ou encore, en étant suspendu dans les airs. Il traduisait aussi le concept de l'espace en danse par rapport à la notion du *ready-made*, comme dans *Open Score* et *Pelican*, où il a fait découler l'action des caractéristiques du lieu. Quant au passage de Morris à la danse, ce fut quelque chose qui « allait de soi » selon Maurice Berger (1988, p. 25). Déjà à la fin des années 50 et début des années 60, l'intérêt de Morris pour la peinture diminuait alors que celui pour le film, le théâtre et les performances de Fluxus grandissait. Berger fait remarquer la caractéristique commune aux trois médias, soit la référence au temps; référence aussi présente dans la danse et pour laquelle le passage de Morris dans cette discipline aurait été comme une continuation de son exploration (1988, p. 25). Ajoutant les dimensions spatiales et corporelles au temps devenant réel, concret, non mimétique, Morris fait de l'organisation et de l'appréhension des mouvements du corps dans l'espace un élément central de sa recherche en danse, mais aussi de l'expérience du spectateur pour son minimalisme sculptural. Il transpose littéralement son expérience de la danse et des ateliers d'Halprin à ses sculptures minimalistes. Un des exemples fut la manipulation de feuille de contreplaqué dans *Site*, où il met de l'avant la maîtrise de son corps en relation à l'objet et expérimente leur rapport en fonction de leur position dans l'espace scénique. Par ailleurs, avant de conclure, je tiens à noter que l'utilisation d'objets dans la danse, telle qu'initiée par Halprin, a non seulement marqué Morris, mais fut également transposée de

façon similaire par les musiciens de Fluxus qui se servaient de l'objet comme médiation du son.

À la lumière de cette synthèse, je confirme l'affirmation de Roselee Goldberg à savoir que c'est pour l'originalité des propositions du Judson Dance Theater sur l'utilisation du corps et de l'espace que des artistes comme Morris et Rauschenberg ont été attirés par la danse (voir chap. I, p. 15). Mais, il apparaît clairement que ce n'est pas strictement pour l'originalité des propositions du collectif que Morris, Rauschenberg et Schneemann y ont été attirés, mais parce que les préoccupations formelles mises de l'avant par les chorégraphes leur permettaient de faire un lien direct à leur propre pratique. En poursuivant la logique de passage entre les frontières disciplinaires des médiums artistiques, le résultat visuel a été de créer chez Rauschenberg et Schneemann des formes hybrides de « danse-visuelle » selon l'expression de Jill Johnston repris par Spector (1997), ou encore une danse-sculpturale chez Morris, terme particulièrement éloquent pour son œuvre *Site*. Leslie Satin faisait d'ailleurs la remarque que les œuvres de Schneemann et de Rauschenberg étaient plus poétiques que celles des chorégraphes, car ils investissaient leurs créations d'éléments visuels afin de produire des œuvres résistantes aux frontières entre image, mot, corps et choses (1997, p. 60). Et par-dessus tout, il semble que ce soit l'approche du collectif autour du travail de collaboration qui les a de prime abord attirés, et ce, au point qu'ils ont fait du Judson le centre de leurs préoccupations artistiques durant la période approximative de 1962 à 1967<sup>7</sup>. Sans cette condition préalable, ils n'auraient pu pousser davantage la question du corps et de l'espace. En définitive, cela répond aussi à la question introduite par Sayre au chapitre I à savoir quelle était la particularité du modèle de travail en collaboration prôné par le Judson Dance Theater et comment il avait pu avoir un impact sur les pratiques artistiques ultérieures, dont celles de la décennie 70. Effectivement, le modèle de travail préconisé par le Judson Dance Theater, qui critiquait celui traditionnel de l'artiste isolé en studio, créait les conditions nécessaires à l'échange et à l'expérimentation interdisciplinaire, de par sa liberté de pensée basée sur l'ouverture du dialogue et le jugement de valeur des œuvres.

---

<sup>7</sup> Je rappelle que même si les activités du collectif s'épuisent autour de 1964, des aspects formels continuent de se remarquer dans les œuvres individuelles.

## 5.2 Question de dénomination des œuvres

Au premier chapitre, j'ai posé le constat que les œuvres de Morris, de Rauschenberg et de Schneemann étaient souvent comprises comme des performances artistiques – et non pas des danses, ou des chorégraphies — créées de façon indépendante du Judson Dance Theater. Nul doute, à la lumière des éléments présentés à la précédente section de même que tout au long des chapitres II, III et IV, qu'ils ont créé des œuvres qui s'inscrivent à l'intérieur de l'esthétique chorégraphique du Judson Dance Theater autour des trois axes de recherche principaux explorés lors des ateliers du collectif; leurs œuvres ne peuvent pas en être dissociées. Toutefois, qu'advient-il de la dénomination? Questionner la terminologie des créations des plasticiens aura-t-il un impact sur celles des représentants de la tendance analytique? Avant de poursuivre, j'aimerais insister sur le but de la section qui n'est pas de dénommer les créations en les figeant dans des vocables, mais simplement d'initier la discussion.

Selon la définition du terme chorégraphie fournie par Étienne Souriau – la chorégraphie étant la « composition d'une danse » –, alors la réponse est positive à savoir si Morris, Rauschenberg et Schneemann en ont créé (2004, p. 374). Pourtant, cela n'est pas si clair dans la littérature existante, ouvrages monographiques et critiques d'art compris. J'ai préalablement dénoté au premier chapitre un problème à reconnaître leurs créations comme étant des chorégraphies. Seule Nancy Spector emploie ce terme précis pour désigner les œuvres de Rauschenberg alors que le mot performance est le terme récurrent dans les ouvrages. Il apparaît entre autres chez Roselee Goldberg pour qualifier celles de Rauschenberg, de Morris et de Schneemann (2001). Il en va de même dans la critique de Lucie Lippard sur *Open Score* de Rauschenberg (1967), par exemple. Et d'autres termes sont proposés, tels « danse-théâtre » dans le cas de l'article de George Jackson (1964), ou encore « danse-performances » dans le dictionnaire de Philippe Le Moal (1999) et le catalogue d'art de Catherine Grenier (1995).

La difficulté à reconnaître qu'ils ont créé des chorégraphies provient peut-être du fait qu'il s'agit de l'œuvre du chorégraphe, soit un « créateur [...] ayant la danse pour principal

langage » (Le Moal, 1999, p. 697). Ainsi, au sens strict de la définition, Morris, Rauschenberg et Schneemann ne peuvent être considérés comme des chorégraphes, car aucun d'entre eux ne possède la danse comme « principal langage ». Je suppose que l'enracinement disciplinaire du terme, qui sectorise les domaines d'appartenance des artistes, est donc le premier obstacle pour leur reconnaître le statut de chorégraphe. Mais, qu'arrive-t-il aux notions de chorégraphe et de chorégraphie au cours de la décennie 60 dans le cadre de l'ouverture des limites des formes d'art? J'ai présenté au cours du deuxième chapitre, et Le Moal le confirme brièvement dans sa définition, que les années 60 sont celles de la remise en question de l'autorité du chorégraphe par la mise en place de stratégies pour diminuer son pouvoir, telles le modèle de travail en collectif, l'organisation démocratique des soirées, le processus de jugement de valeur pour le choix des œuvres et finalement, la mise en place d'improvisations. Dans ce contexte démocratique, je présume qu'en voulant aussi élargir le vocabulaire de la danse pour la rendre plus accessible, le Judson Dance Theater a par le fait même voulu ouvrir le sens du terme chorégraphe en autorisant quiconque à entreprendre une démarche en danse. L'abolition de la notion de savoir-faire entre également en ligne de compte. Dans la mesure où Rauschenberg, Morris et Schneemann avaient le même pouvoir décisionnel, créaient selon les mêmes conditions que Paxton, Rainer et Brown, et s'exposaient au même processus de jugement de valeur des œuvres avant leur présentation lors des soirées, ils pourraient être nommer chorégraphes. Un second argument en faveur de l'adoption du terme chorégraphie pour qualifier les créations des plasticiens est posé par la définition fournie par Céline Roux : « Étymologiquement le mot « chorégraphie » associe deux formes grecques choré- qui signifie « danse » à -graphie, « écriture ». La chorégraphie est donc, dans son essence, l'art de noter la danse à l'aide de signes symboliques ou de croquis » (2007, p. 48-49). Elle explique qu'au XX<sup>e</sup> siècle, les :

[...] chorégraphes revendiquent, non plus leurs talents d'écrivains de la danse, mais la promesse d'une liberté nouvelle, pour le corps dansant, inscrit dans sa matérialité et dans son époque, à l'écart de ce corps « légal » institué par la tradition « idéalisante » et « mythifiante ». [À l'époque du Judson, se] développe une recherche plus kinésiologique, plus proche du quotidien, de ses codes et de ses habitudes. L'art chorégraphique se détourne du besoin d'écriture préférant la composition des corps à la composition scripturale enfermant la créativité des cadres préformatés. Progressivement, des chorégraphes pensent la danse comme un mode de vie et de

pensée; ils développent des recherches gestuelles faisant appel à des activités quotidiennes telles que marcher, s'alimenter, se baigner... (2007, p. 49)

Il y a un point de l'affirmation de Roux sur lequel j'aimerais apporter une nuance. Il est vrai, dans le cas de Rainer, de Brown et de Paxton, que leur but n'était pas de « revendiquer leurs talents d'écrivains de la danse » ni de mettre en place un système de notation. Or, il n'est pas vrai dans le cas des représentants de la tendance analytique qu'ils se « détournent du besoin d'écriture », et ce, peu importe la manière graphique par laquelle ce besoin se manifeste. J'ai démontré que les textes théoriques, les annotations chorégraphiques et les descriptions chorégraphiques abondent, car ils représentent un moyen pour assurer la survivance et le passage dans le temps des œuvres. Les divers textes révèlent tout à fait la manière avec laquelle ils envisageaient la danse comme mode de vie démocratique et comme moyen pour se positionner intellectuellement. Ce qui change, dans le cas peut-être spécifique du Judson Dance Theater, c'est la manière d'écrire qui se joint à la nouvelle manière de composer avec les corps. Et Roux ne fait pas le lien entre la nouvelle recherche gestuelle et la nouvelle écriture de la danse. Avec les chorégraphes du Judson, la danse va tout simplement vers des partitions du quotidien, où sont réduits ou remplacés les signes symboliques et les croquis par des verbes d'action. Même qu'apparaissent parfois des schémas simples de lignes, de cercles ou de chiffres indiquant les déplacements ou les positionnements que doivent effectuer les corps. Ainsi, si je consens à la définition selon laquelle la chorégraphie est « l'art de noter la danse », peu importe sa forme ancienne ou récente, et bien d'emblée les trois plasticiens ont chorégraphié. Ils ont tous noté leurs créations et écrit sur la danse; que se soit par le biais de textes plus théoriques et descriptifs, comme chez Morris, ou encore par des partitions du quotidien et des schémas simples chez Rauschenberg, ou bien, comme le fait Schneemann, par des instructions chorégraphiques plus complexes. Les codes de la danse qui y figurent sont les mêmes retrouvés dans les annotations chorégraphiques et les textes explicatifs de Brown, de Paxton ou de Rainer. Je trouve approprié de rappeler les similitudes entre la partition de Rauschenberg pour *Pelican* et celle de Steve Paxton pour *Satisfyin Lover*, toutes deux fondées sur des verbes d'action et quelques indications directives (voir appendice A et B). Ainsi, bien qu'il soit ambigu de les nommer chorégraphes, je crois qu'il serait possible, tout comme Nancy Spector le fait pour Rauschenberg, d'envisager le terme chorégraphie pour dénommer leurs créations.

Une manière d'écrire de la critique d'art entre 1960 et 1980 se signale par le fait que des auteurs qualifient les créations des artistes en art visuel, et parfois même celles des chorégraphes, de « danse-théâtre ». Le mot théâtre est d'abord associé au lieu et ensuite au médium artistique. Mais, au cours de la décennie 60, le terme prend un sens artistique particulier qu'il est impossible de retrouver dans les dictionnaires. Effectivement, *theater* en anglais, et aux États-Unis, était utilisé pour désigner toutes les pratiques de l'époque dont le seul dénominateur commun était de faire partie des arts vivants (Marranca, 1997, p. 115). Autrement dit, le terme servait globalement à décrire les *events* de Fluxus, les *happenings*, le théâtre expérimental et même la danse du Judson. Même s'il est aujourd'hui inapproprié de continuer à employer le vocable « danse-théâtre », il est toutefois significatif, tel que l'utilise George Jackson dans ce contexte précis de la définition de *theater*, de la proximité du Judson Dance Theater avec les pratiques de l'époque. L'expression est aussi représentative du fait que les créations ne semblaient pas si distinctes formellement les unes des autres comme l'affirmait l'historienne de l'art Barbara Haskell (1984; voir section 5.1). Peut-être également que les critiques d'art et de danse étaient tentés de nommer les œuvres ainsi en raison des liens entre les chorégraphes et les plasticiens.

Le terme le plus largement répandu dans l'histoire de l'art pour désigner les œuvres de Morris, de Rauschenberg et de Schneemann est celui de performance. L'une des raisons de son emploi, à mon avis, est l'ouverture impliquée dans la définition même du mot ainsi que son appartenance historique à l'histoire de l'art, au contraire de chorégraphie réservée au domaine de la danse. Autre que sa référence au monde économique, à celui du sport, à la représentation d'un spectacle, ou encore à l'interprétation d'un artiste<sup>8</sup>, le terme performance, en anglais comme en français, renvoie également à la pratique artistique. *Performance art*, *art performance*, *artist's performance* sont différents termes anglais rencontrés dans la littérature de l'histoire de l'art et de la danse équivalant au terme en français dans son sens artistique (Banes, 1998, p. 2). Apparaissant dans le vocabulaire de l'art au début de la décennie 70 –

---

<sup>8</sup> Par rapport à la référence du terme performance à l'interprétation de l'artiste, je crois pertinent de mentionner que la performance renvoie en anglais à l'action de performer, d'exécuter, qui est issu du verbe « *to perform* ». Le mot interprétation n'existant pas dans le vocabulaire anglais de la danse, la « performance » d'un artiste renvoie ainsi aux virtuosités qu'il est capable d'exécuter selon les codes de sa technique, ainsi qu'à sa qualité d'interprétation (Souriau, 2004 ; Roux, 2007). Le vocable peut également être compris en tant que performance physique, soit la « mise en danger face aux difficultés à exécuter » (Roux, 2007, p. 16).

moment où la performance trouve sa reconnaissance (Goldberg, 2001; Goldberg, 1984) –, le terme de performance est employé pour désigner l'idée d'un art « en train de se faire », un art « en train de s'accomplir », où le corps est à la fois objet et sujet de l'œuvre<sup>9</sup>. Deux origines principales à la performance se retracent dans l'histoire de l'art. D'abord celle américaine et picturale de l'*Action Painting* du courant expressionniste abstrait représenté, entre autres, par Jackson Pollock. La deuxième origine, davantage européenne, est celle des courants d'avant-garde du début du XX<sup>e</sup> siècle (Dadaïsme – auquel Duchamp est associé –, Surréalisme et Futurisme). À ces deux origines, il est presque impossible, selon Céline Roux entre autres, d'oublier « la collaboration de plus en plus active entre artistes et l'effervescence des expérimentations qui découlent de ce genre de regroupement », dont le *Black Mountain College* est exemplaire (2007, p. 20). Quoique les origines de la performance demeurent facilement discernables, sa définition dans le champ artistique demeure floue, car elle se formule différemment selon le processus et le mode d'exécution employés par chaque artiste, mais aussi selon chaque théoricien ou historien qui tente de mieux la cerner. Une seconde raison de ce manque de précision est qu'historiquement, la performance a pour but de briser les frontières entre les arts et d'indiquer de nouvelles directions artistiques à suivre (Goldberg, 2001, p. 7; Goldberg, 1984, p. 26). Il devient difficile de définir la performance, car elle n'a aucune spécificité langagière. Il s'agit d'ailleurs des raisons pour lesquelles la performance ne peut être pensée comme genre, mais plutôt comme une attitude, affirme Céline Roux<sup>10</sup>. Un

---

<sup>9</sup> L'origine du terme « performance » remonterait au XVI<sup>e</sup> siècle et proviendrait de l'ancien français *parformance* et du verbe *parformer* qui signifierait le verbe « accomplir » (Roux, 2007, p. 16). Posant le constat des transformations du vocable qui s'opèrent entre l'anglais et le français de par le passage à travers les siècles passés, Céline Roux présente un résumé pertinent des diverses significations qu'adoptent « performance » selon son emploi dans les deux langues (Roux, 2007, p. 16).

<sup>10</sup> D'abord, il devient difficile au XX<sup>e</sup> siècle de continuer à opérer un classement par genre à cause de l'hybridité et de la transversalité des pratiques (Roux, 2007, p. 27). L'argumentaire de Roux justifiant sa réponse négative, à savoir que la performance ne peut être un nouveau genre artistique, repose sur la définition de Goldberg. Et du constat de cette dernière sur le but de la performance qui est « [...] historiquement [de servir] à décloisonner les genres », Roux trouve « pertinent et fondé de penser la performance comme une attitude évolutive dans le temps, qui mute et s'hybride afin d'ouvrir de nouveaux espaces critiques aux pratiques existantes » (2007, p. 26). Ainsi, l'avantage à employer le terme attitude est qu'il résout les problèmes de définitions que pourrait prendre le vocable performance à travers l'évolution dans le temps et selon les champs respectifs, car il n'implique ni besoin de classer, ni besoin d'ordonner, soit deux buts relatifs à la notion de genre. Roux rejette également la conception de la performance comme genre, car les performeurs ne réalisent pas toujours des propositions de natures strictement performatives ; « faire une action relève d'un besoin particulier, à un moment donné, de réagir au moyen d'une forme d'expression artistique qui touche directement la vie » (2007, p. 27). Certains artistes, à la fois performeurs, peuvent aussi conserver parallèlement une production artistique classée dans un genre officiel (2007, p. 27). Finalement, Roux affirme que « [...] la pluralité formelle que peut revêtir la performance rend toute délimitation par forme ou par médium impossible d'autant plus que l'appellation à tendance générique « performance » est bien plus le fait des critiques que des artistes eux-mêmes » (2007, p. 27).



point commun pour tenter de circonscrire la notion de performance est toutefois nommé par Roselee Goldberg dans son histoire de *La performance du futurisme à nos jours* et se rapproche, en quelque sorte, de la signification auparavant donnée au mot *theater* :

[...] de par sa nature même, la performance défie toute définition précise ou commode, au-delà de celle élémentaire qu'il s'agit d'un art vivant mis en œuvre par des artistes. Toute autre précision nierait immédiatement la possibilité de la performance même dans la mesure où celle-ci fait librement appel pour son matériau à nombre de disciplines et de techniques – littérature, poésie, théâtre, musique, danse, architecture et peinture, de même que vidéo, cinéma, projection de diapositives et narration –, les déployant dans toutes les combinaisons imaginables. (2001, p. 9)

En raison de son acceptation au sens large comme art vivant, il est normal en ce sens que les historiens et critiques d'art ont utilisé le mot performance pour qualifier les œuvres des plasticiens créées à l'époque du Judson Dance Theater, et ce, d'autant plus qu'elles sont interdisciplinaires dans les disciplines convoquées et les procédés utilisés. Mais, au-delà de la facilité à nommer les créations de Morris, de Rauschenberg et de Schneemann de « performance » par l'ouverture sous-entendue par le vocable, il semble qu'elles répondent à d'autres caractéristiques mises de l'avant par la performance que Goldberg et d'autres auteurs, qui font consensus, suggèrent.

Afin de mieux cerner la notion de performance, Céline Roux trouve pertinent de la comparer à une forme presque voisine – se confondant à l'époque –, qui est le *happening*. Pour Roux, la performance serait :

[...] comme [une] mise en abîme de la notion de représentation, contrairement au *happening* qui, selon Kaprow, ne pose pas cette problématique. En effet, le *happening* n'interroge ni les enjeux des modes de construction et des contextes artistiques, ni le rapport au public concerné, même si cela a pu paraître être le cas lors des premiers *happenings* qui ont ébranlé les conceptions artistiques admises par la communauté <sup>11</sup>(2007, p. 22).

---

<sup>11</sup> Le terme *happening* apparaît en caractère romain dans le texte original. Je l'ai mis en italique ici pour respecter le formatage des autres termes anglais de la recherche.



À la lumière de cette citation, les performeurs critiquent et remettent en question les notions liées à la représentation qui ne sont pas abordées par le *happening*. De même, la relation spectateur-performeur devient une donnée essentielle spécifiant la notion de performance. Justement pour Goldberg, la « performance est l'expression d'un artiste qui veut défier les perceptions du spectateur sur l'art et les limites de ces perceptions<sup>12</sup> ». Un rôle actif du spectateur est également recherché dans l'ouverture laissée à son interprétation, dans la recherche de sa participation physique, ou encore dans sa seule présence (Roux, 2007; Goldberg, 2001). La relation avec le public peut aussi être modifiée non seulement par la recherche de sa participation, mais aussi par sa totale disparition selon Sally Banes, auteure du champ de la danse qui a également écrit sur la performance new-yorkaise mais ce, sans toutefois faire un lien avec le Judson Dance Theater (1998, p. 3). Les performeurs cherchent également à fondre ensemble les frontières entre l'art et la vie, entre l'art élitiste et l'art populaire, entre l'art et le non-art (Goldberg, 2001; Banes, 1998). De son fondement, la performance permet aussi des situations d'interdisciplinarité de toutes sortes; emprunt, collage, hybridation... Pour Banes, la performance produit une « arène dans laquelle un artiste provenant d'un médium spécifique peut travailler ou inclure dans son travail des structures provenant d'un autre médium, ou tout simplement dans laquelle il peut travailler dans plusieurs à la fois<sup>13</sup> », ou encore, dans laquelle il peut intégrer non seulement des structures – Banes entend par structure l'intégration de texte et de film par exemple –, mais aussi emprunter des thèmes de travail (Banes, 1998, p. 5; Goldberg, 1984, p. 25). L'ouverture des possibilités mises de l'avant par la performance a eu pour conséquence de la faire évoluer comme un champ artistique formé d'« anti-spécialistes » comme l'affirmait Sally Potter dans l'ouvrage de Banes (1998, p. 4). Et de la fin de la considération de l'artiste comme virtuose, s'annonce la fin du « chef d'œuvre [pour laisser] place à l'action » (Roux, 2007, p. 23). Dans le dépassement de toutes les frontières, la volonté des performeurs de rompre avec les normes traditionnelles de l'art se remarque, de même que leur besoin de s'écarter du circuit officiel académique.

---

<sup>12</sup> Citation originale de Goldberg en anglais : « *Performance is the expression of artists who wish to challenge the viewers perceptions of art and the limits of those perceptions* » (1984, p. 25).

<sup>13</sup> Citation originale de Banes en anglais : « [...] [*an*] arena in wich an artist in one medium could work in another or borrow structures from another or work in several at once » (1998, p. 5).

Après avoir mieux ciblé les caractéristiques de la notion de performance dans le champ de l'histoire de l'art, il devient presque évident que les œuvres de Morris, de Rauschenberg et de Schneemann peuvent être considérées comme des performances, car elles répondent à *tous* les éléments présentés. Toutefois, tel qu'argumenté préalablement, leurs créations comportent également une dimension chorégraphique conformément à la définition fournie, mais aussi par les éléments thématiques et esthétiques de la danse qu'ils empruntent au Judson Dance Theater. Ce double statut doit pouvoir également s'appliquer aux œuvres du groupe de danseurs qui répondent, elles aussi, à *tous* les critères énumérés de la performance. Je peux même spécifier certains des critères énumérés afin de qualifier davantage l'attitude performative propre au champ chorégraphique que met de l'avant le Judson Dance Theater<sup>14</sup>. D'abord, pour les artistes des arts visuels, le besoin de s'éloigner des normes traditionnelles s'exemplifie dans le rejet de la peinture et de la sculpture pour aller vers d'autres médiums artistiques. L'éloignement des artistes des musées et des galeries leur a permis de critiquer l'aspect mercantile associé à la notion d'œuvre d'art et de la questionner comme produit esthétique fini. De ce rejet ils vont privilégier maintenant le processus et l'éphémère. Pour les arts vivants, c'est le rejet du théâtre à l'italienne qui initie une logique de remise en question de la notion de spectacle et du système de représentation. Les performeurs veulent se rapprocher du monde dans lequel ils vivent. Ils questionnent donc « [...] le réel pour capter les sensibilités de leur temps loin de l'universalité recherchée dans la création du chef-d'œuvre. [...] » (Roux, 2007, p. 24). Avec les performeurs qui investissent le quotidien, la littéralité du temps et de l'espace devient alors une caractéristique essentielle ; le rejet du temps fictionnel et de l'espace scénique est tout à fait propre au Judson Dance Theater qui s'est approprié cette caractéristique du *happening* et de Fluxus (Banes, 1998; Bronson, A.A , 1979). De plus, il a été vu que les chorégraphes intègrent des « structures d'autres arts », pour reprendre la précédente expression de Banes, tels des textes récités et des projections filmiques. Également, ce qui est significatif de l'attitude performative quant à la relation avec le spectateur est que le

---

<sup>14</sup> Définition de la notion d'attitude: elle « sous-entend celle d'engagement de l'artiste [...]. Il s'agit, tout d'abord, de la manière de tenir son corps et, en même temps, du sentiment qu'éprouve une personne qui regarde ce corps, qui lit les émotions qu'il dégage, selon les normes et les codes culturels de chacune des deux parties. L'attitude est la manière dont se tient l'acteur pour signifier. Mais c'est aussi la manière d'appréhender un événement, la réaction que l'on a face à une situation donnée dans un lieu et un moment précis. La notion de performance s'inscrit dans cette définition. L'attitude performative inscrit le projet artistique dans le temps présent, aussi bien dans la réalisation que dans la réception, mettant en avant, de manière intrinsèque, les notions d'immédiateté et de non-reproductibilité de l'action. » (Roux, 2007, p. 28)

Judson Dance Theater, dans la recherche de son rôle actif, lui laisse la liberté de ses choix d'interprétations et le déstabilise constamment par rapport à ses repères habituels de la danse. Toujours applicable au champ chorégraphique,

[...] l'attitude performative développe [...] une vision critique du système de production chorégraphique remettant en question l'ensemble des techniques chorégraphiques comme langage constituant une pratique sociale distincte, la question de l'auteur et du cadre symbolique du théâtre [en changeant le format du spectacle et en y repensant les liens au corps], ainsi que les forces du marché. [Elle est désintéressée] par la création d'un nouveau langage symbolique [...] (Roux, 2007, p. 26).

Cette vision critique conduit alors le Judson à remettre en question son propre passé en refusant les codes du ballet, de la danse moderne, de la représentation et de l'expression. De là, j'ai exposé qu'ils redéfinissent la nature même de la danse, devenue champ de non professionnel. La danse devient un état d'être, qui se définit non plus selon la technique ou selon le besoin d'expressivité, mais selon l'état de conscience corporelle qu'elle nécessite. Cette recherche de la conscience corporelle est propre à l'attitude performative selon Roux et se reflète par la mise en place d'une gestuelle du quotidien, où le danseur peut appréhender les mouvements du corps dans l'espace (2007). Mais aussi, dans d'autres cas, par la mise en place de dispositifs pour créer des situations valorisant le processus de création autour d'improvisations et de *tasks* (Roux, 2007). Je rappelle que ces deux derniers points de l'attitude performative est un apport direct du Judson Dance Theater – de même que de leur précurseur, Anna Halprin – sur la scène artistique new-yorkaise de la décennie 60 (voir section 5.1). Il en résulte que le Judson Dance Theater contribue à l'élaboration d'une attitude performative une décennie avant sa reconnaissance autour des années 1970.

La mise en place d'une attitude performative singulière au champ chorégraphique est probablement la raison pour laquelle Roselee Goldberg intègre le Judson Dance Theater dans son histoire de la performance. Mais, c'est probablement aussi pour la particularité de l'attitude performative dans le champ chorégraphique – donc du langage principal employé par le Judson – qu'elle continue de faire une différenciation de catégorie par la terminologie employée. Effectivement, à l'inverse de la situation pour Morris, Rauschenberg et

Schneemann, où il y avait un problème à reconnaître leurs créations comme étant des chorégraphies, une résistance à employer le terme de performance chez Goldberg se remarque – pour s’en tenir qu’à cette auteure – pour parler des œuvres du Judson Dance Theater. Autrement dit, elle donne le statut de danseurs à Paxton, Rainer et Brown, continue de nommer clairement les œuvres de Rainer de danses, ou de chorégraphies par exemple, ou emploie le mot œuvre tout court pour qualifier celles de Paxton. D’une façon plus ambiguë, elle affirme pour l’œuvre *Locus* (1975) de Trisha Brown qu’il s’agit d’une « performance qu’elle a chorégraphiée » et qu’elle est « une artiste de la performance new-yorkaise » alors qu’elle est autant une artiste de la danse que Paxton et Rainer (2001, p.162). Ce qui ressort de l’affirmation de Goldberg sur l’œuvre de Brown est que le terme « chorégraphie » renvoie au procédé pour créer l’œuvre considérée « performance », ou plutôt au langage principal utilisé. Selon cette logique, il en irait de même pour les œuvres de Paxton et de Rainer auxquelles Banes fait référence, soit *Satisfyin Lover* et *The Mind is a Muscle*. Le point soulevé ici est que Goldberg reconnaît le langage chorégraphique présent dans les œuvres du Judson alors qu’elle ne l’identifie pas dans celles des plasticiens. Ainsi, bien que la performance ne comporte aucun langage spécifique pour la circonscrire, « tout pouvant être performance », une différenciation est tout de même opérée par l’auteure. C’est d’ailleurs peut-être l’une des raisons expliquant que les œuvres de Morris, de Rauschenberg et de Schneemann soient dissociées de la danse du Judson Dance Theater.

Par conséquent, si j’ai questionné la qualification des œuvres de Morris, de Rauschenberg et de Schneemann en affirmant qu’elles sont à la fois performance et chorégraphie, il faudrait que je procède pareillement pour celles de Brown, de Paxton et de Rainer. Dépendamment de la lunette mise, ou de la formulation syntaxique, il est possible de dire que les plasticiens ont fait des performances en utilisant le langage chorégraphique et les thèmes d’investigation propres au groupe de danseurs, tout comme à l’inverse le Judson Dance Theater a réalisé des chorégraphies mettant de l’avant une attitude performative. Étant donné que ce sont les mêmes enjeux esthétiques et thématiques qui se retrouvent autant dans les œuvres du Judson Dance Theater que dans celles des plasticiens, je crois possible de repenser la dénomination de leurs œuvres de façon commune, et ce, en proposant un vocable qui reflète à la fois la dimension chorégraphique et performative. Le terme de « danse-

performance » qu’use Philippe Le Moal pour désigner les créations de Rauschenberg (1999) – tout comme Catherine Grenier pour celles de Morris (1995) – est probablement le plus intéressant. Il se rapproche du terme « chorégraphie-performance » auquel j’avais pensé, mais demeure plus ouvert par l’emploi du terme danse, qui est presque synonyme de chorégraphie dans la définition de Le Moal et de Souriau. Ce qui m’apparaît aussi intéressant dans le vocable « danse-performance », le distinguant des expressions « danse performative » et « performance chorégraphique » par exemple, est le trait d’union employé<sup>15</sup>. Grâce au simple élément syntaxique de liaison entre les deux mots, parler de « danse-performance » englobe maintenant autant les œuvres proprement chorégraphiques que les dispositifs situationnels comme *Rulegame V* de Brown, qui relève davantage d’une attitude performative que d’un unique propos prédéterminé se développant dans le temps et l’espace. Formant ainsi un nom composé, c’est également la manière par laquelle le signe lie les deux mots qui m’intéresse. La liaison se fait-elle dans un rapport d’unification ou d’opposition? Pour répondre à cette question, mais aussi pour expliquer mon intérêt pour le terme « danse-performance », j’aimerais faire appel à la pensée du *ET* de Deleuze exemplifiée dans l’article d’Alexis Nouss visant à présenter sa pensée de la rencontre métisse (2002)<sup>16</sup>.

Pensée du conflit, de la tension et de la transformation [qui] passe d’abord par une expérience de la désappropriation et une reconnaissance de l’altérité en nous-mêmes. [...] Le métissage dessine une troisième voie entre l’homogène et l’hétérogène, la fusion et la fragmentation. [...] Dans le métissage, les composantes se rencontrent, s’unissent, se recomposent ou composent un nouvel ensemble sans perdre leur intégrité, leur singularité. (2002, p. 99)

La pensée métisse de Nouss, basée sur celle de Deleuze, me fait comprendre que s’il est formulé une proposition, soit d’intégrer une discipline *ET* une autre, en unissant, en composant, ou en recomposant leur savoir respectif, le *ET*, représenté par le trait d’union dans le cas du vocable « danse-performance », « n’est pas fermeture en une structure de totalité, il marque une ouverture et le passage possible entre les deux termes [...] » (Nouss, 2002, p.

<sup>15</sup> La réflexion sur le terme danse-performance m’est propre. Aucune explication ou justification du terme, ni de l’utilisation du trait d’union, n’est fournie par Le Moal ou Grenier.

<sup>16</sup> Nouss parle du métissage surtout en terme culturel, mais sa pensée est fort pertinente pour discuter l’interdisciplinarité en art. Il fait d’ailleurs un bref lien à l’art dans son texte afin d’illustrer son propos. Par ailleurs, la pensée du *ET* de Deleuze se retrouve aussi dans son entretien avec Claire Parnet (1985).

109). Ce que je comprends de la philosophie deleuzienne appliquée ici, c'est que le *ET* ne marque pas une résolution dialectique, ni une conjonction, mais permet d'entrer alternativement dans la pensée respective de chacune sans nécessairement fusionner; les identités propres que constituent « danse » et « performance » sont mises en tension, s'altère mutuellement, mais ce, tout en proposant un « quelque chose d'autre » qui se nourrit des différences. Deleuze, cité dans *Nouss*, affirme poétiquement que le « *ET* n'est ni réunion, ni juxtaposition, mais la naissance d'un bégaiement, le tracé d'une ligne brisée qui part toujours en adjacence, une sorte de ligne de fuite active et créatrice » (*Nouss*, 2002, p.109).

User du vocable « danse-performance » permet maintenant de relever le caractère interdisciplinaire des œuvres créées à l'époque du Judson Dance Theater, entre 1962-1967, par Morris, Rauschenberg, Schneemann, Brown, Paxton et Rainer. Après l'argumentation autour d'une nouvelle dénomination des œuvres et l'exposition des rapports réciproques, il devient presque évident que la théorie moderniste de Clement Greenberg s'applique difficilement aux œuvres discutées dans le mémoire. Au chapitre I, j'avais d'ailleurs suggéré qu'il faudrait poser plus amplement la question. Ainsi, les éléments présentés et argumentés jusqu'ici auront préparé le terrain pour vérifier, dans la prochaine section, l'application de ce discours que des auteurs tentent bel et bien de faire correspondre particulièrement aux œuvres des représentants de la tendance analytique.

### 5.3. Correspondance fautive entre le discours moderniste et la danse du Judson Dance Theater.

À la fin des années 50, à New York, se dessinaient deux camps artistiques. D'abord celui de Leo Castelli, marchand d'art représentant de Jasper Johns et de Robert Rauschenberg, mais aussi d'autres artistes associés au Pop Art, au minimalisme, et plus tard dans la décennie 70, à l'art conceptuel. Et le second, celui de Clement Greenberg, éminent théoricien et critique d'art ayant fait la promotion de l'expressionnisme abstrait avec Jackson Pollock comme figure de proue. Toutefois, l'un des deux camps était totalement dominant dans le discours de l'art de la décennie 60. Il s'agissait de celui de Greenberg, qui avait développé tout un appareillage

critique pour comprendre non seulement l'art de l'époque, mais aussi pour justifier l'importance de Pollock placé au sommet de son schéma historique du développement du modernisme. Le but de Greenberg à travers la mise en place d'un tel schéma historique, couvrant une période allant du début du XIX<sup>e</sup> siècle jusqu'au XX<sup>e</sup>, était de préciser les limites de la peinture et de trouver ce qui la spécifiait.

Clement Greenberg énonce, dans son texte *La peinture moderniste* (1960 c.1965), les assises de la nouvelle peinture qu'il inscrit dans une vision linéaire de l'histoire de l'art en soutenant comme fil d'Ariane que le modernisme pictural n'est pas en rupture avec sa tradition, mais bien en continuité avec elle par le fait que les normes limitatives du médium – le support, la propriété des pigments et la surface – ont toujours persisté à exister au gré de l'évolution des styles picturaux, et ce, dans une remise en question constante visant à définir ce qui était fondamental et propre à la peinture. L'argument principal qu'est la continuité historique sert à ériger son schéma de l'autonomie de l'art; la notion de rupture de la tradition apparaît inappropriée pour Greenberg, car le passé de l'art, tout comme les principes qui le forment, sont essentiels à la peinture moderniste. Par ailleurs, un second argument inscrit la peinture moderniste dans la lignée de la tradition picturale. Il s'agit de la capacité à l'auto-critique, propre au modernisme dans toutes les disciplines, dont les écrits du philosophe Kant sont un exemple; Kant fut un des premiers à établir les limites de son champ de connaissances en usant le savoir propre à celui-ci, soit la logique. L'exemple de Kant permet de comprendre ce qui constitue la nature même du modernisme pictural pour Greenberg, soit la capacité de se servir des méthodes propres à une discipline afin de remettre en question cette même discipline dans le but d'affirmer plus fermement le domaine de ses compétences. L'auto-critique, appliquée aux arts, avait donc pour fondement que chaque discipline s'oblige à faire valoir ce qu'elle avait « d'unique et d'irréductible », ce qu'elle recelait de particulier. Le schéma greenbergien a pour conséquence de solidifier chaque domaine artistique par la limitation de ses champs de compétences. Fait subséquent, le domaine propre d'un art s'est vu coïncider avec la nature, l'unicité du médium. Cela explique pourquoi Greenberg affirme que le rôle de l'auto-critique fut d'atteindre une sorte de « pureté » – synonyme d'auto-définition – dans chaque forme d'art en éliminant tous les effets empruntés au médium d'un autre art. Ainsi, l'auto-critique en art visait l'auto-définition de chacun des médiums. En ce qui a trait



particulièrement à la peinture, à travers une vision historique évolutive, son aboutissement mènerait à l'expressionnisme abstrait. La conséquence ultime du schéma de l'autonomie de l'art de Greenberg est de dissocier l'œuvre du contexte socio-historique et artistique dans lequel elle a pris forme. L'œuvre devient fermée sur elle-même, et non plus ouverte à l'interprétation.

Dans un tel contexte critique axé autour de la préservation des frontières entre les arts, Thomas Crow expose et explique l'effet de Greenberg à New York. Ce dernier aurait réussi à polariser l'opinion en créant une opposition entre l'expressionnisme abstrait et les pratiques rangées sous l'enseigne de Castelli et celles de l'art environnemental, comme les *happenings*, toutes exclues par son modèle (1996). Une question surgit alors : Pourquoi en serait-il autrement avec le Judson Dance Theater, qui s'inscrit d'emblée dans le second axe de recherche artistique? Au premier chapitre, j'ai présenté brièvement la vision moderniste qu'endossait l'auteure Sally Banes et qui sous-entendait un retard de la danse par rapport aux arts visuels. Pour elle, le fait que la tendance analytique du Judson Dance Theater se caractérise par une approche formaliste, réductiviste puis réflexive consiste en les critères premiers pour appliquer la théorie de Greenberg à la danse. C'est probablement en centrant son analyse sur ces points qu'elle développe une définition de la performance new-yorkaise en ne faisant aucun lien entre celle-ci et le Judson Dance Theater, tel que je l'ai démontré à la section 5.2. Ainsi, il y a une sorte d'antinomie qui apparaît dans la confrontation du point de vue de Greenberg – et les auteurs qui l'endossent – sur la pureté de l'art et celui que je propose sur la contamination des idées et des aspects formels rendue possible grâce aux échanges réciproques et au caractère interdisciplinaire du Judson Dance Theater en lien à l'attitude performative. De plus, la présentation des croisements entre la danse et les arts visuels au cours des chapitres II, III et IV m'amène à penser que les chorégraphes et les plasticiens opèrent une scission avec le modernisme tout en se positionnant au tournant de l'art post-moderne. Selon mon entreprise interdisciplinaire d'élargissement critique, le but de la présente section est d'argumenter mon hypothèse. Ainsi, je tenterai de démontrer comment les œuvres du Judson Dance Theater infirment la théorie moderniste. Cela pose théoriquement les conditions pour pouvoir reconnaître que l'étude synchronique des liens entre la danse et les



arts visuels a permis de révéler une attitude performative propre au champ chorégraphique une décennie avant que la performance ne trouve sa reconnaissance en histoire de l'art.

L'auteur Ramsey Burt propose qu'il reviendrait à Sally Banes d'ouvrir pour la première fois la pensée de la danse en lien à la théorie des arts visuels (2006). Et Ramsey Burt serait, au meilleur de mes lectures, le premier à avoir remis en question le point de vue de Banes en critiquant sa vision de la théorie moderniste appliquée à la danse. Dû au caractère récent de cette première remise en question réalisée en 2006, je me propose de poursuivre la réflexion de Burt en élargissant son point de vue par le biais d'un autre texte similaire à celui de Banes, celui de l'auteur Michael Levin (1990). À vrai dire, dans l'historiographie de l'histoire de la danse, Levin aurait devancé Banes. Effectivement, lorsque Levin a étudié le discours critique sur la danse vers la fin de la décennie 60, il fut étonné de voir qu'il n'y avait rien qui correspondait, dans cette discipline académique, à ce que l'on entendait par le terme modernisme dans les autres arts. Pour remédier à ce qu'il jugeait comme un manque, il proposa un essai en 1968 intitulé *Balanchine's Formalism*, qui tentait de démontrer que les œuvres de la fin des années 50 du chorégraphe Balanchine correspondaient au modernisme tel que définie par le critique d'art Clement Greenberg. Levin est donc réellement le premier à faire correspondre le discours critique du modernisme de l'histoire de l'art au monde de l'histoire de la danse<sup>17</sup>.

Je tiens à spécifier que mon attention sera portée sur des points différents du texte de Burt. Il y a des textes auxquels je ne fais pas référence, comme celui signé par Donald Judd, collègue de Robert Morris, afin de privilégier celui de Levin. Et l'ajout de Robert Rauschenberg et de Carolee Schneemann dans la discussion m'a aussi permis d'élargir la réflexion. Les points qui sont tributaires de la pensée de Burt seront, comme toujours, soulignés au fur et à mesure du texte. Je tiens à noter que si Levin, et ultérieurement Banes, ont pu réaliser de tels rapprochements entre danse et arts visuels, c'est parce qu'ils ont pu en

---

<sup>17</sup> Dans son état de la question, il affirme lui-même être le premier à avoir effectué ce transfert théorique dans le domaine de l'histoire de la danse (1990, p. 209).

faire le constat en territoire américain et qu'il s'agissait de la grille de lecture critique la plus répandue.

Dans un premier temps, les concepts de modernisme et de post-modernisme utilisés en histoire de la danse renvoient semblablement au même découpage temporel que celui de l'histoire de l'art. Ces catégories permettaient de classer les œuvres des chorégraphes sous une organisation temporelle évolutive et de les assigner à une période historique. Le premier essai de Levin sur Balanchine, en 1968, pourrait être le point de départ d'une certaine confusion quant à l'utilisation des étiquettes de modernisme et de post-modernisme pour qualifier les œuvres chorégraphiques, car auparavant dans le domaine de la danse, ce n'était pas parce qu'un auteur affirmait que la danse était moderniste ou post-moderniste qu'elle avait une *démarche* moderniste ou post-moderniste<sup>18</sup>.

Suite au premier texte de Levin, une deuxième réponse au transfert des concepts de l'histoire de l'art vers l'histoire de la danse se formule de la part de Sally Banes. Elle propose une réflexion sur les termes en danse dans sa première introduction au livre *Terpsichore en baskets; post-modern dance* en 1987. D'abord, Banes affirme que ce que l'on nomme la danse post-moderniste — terme utilisé pour qualifier la période de la danse couvrant tout l'ensemble des années 60 à 80 et qui inclut le Judson Dance Theater —, n'a pas toujours été le reflet de ce que l'on entend par art post-moderniste dans les arts visuels. « [Le] pastiche, [le] jeu, [l'] ironie, [les] références historiques et emprunts aux matériaux populaires, [la] continuité des cultures, [l'] intérêt pour le processus et non pour le produit, [la] suppression des frontières entre les formes artistiques d'une part, entre l'art et la vie d'autre part, et [les] nouvelles relations entre l'artiste et le public » correspondraient seulement au troisième thème qu'elle dégage dans l'ensemble de la période post-moderne, soit le thème de « La renaissance du contenu » des années 80, moment où les chorégraphes veulent réinvestir la danse d'un message (1987, p. 19). Ainsi, des caractéristiques du post-modernisme, telles que vues dans les arts visuels, se retrouvent dans la danse dite post-moderniste et, fait à noter, c'est seulement dans le troisième thème que Banes réalise qu'il y a un lien à effectuer (1987, p. 19).

---

<sup>18</sup> Banes fait cette distinction sans toutefois faire référence au texte de Levin (1987, p. 19).

Quant aux deux premiers thèmes antérieurs qu'elle dégage (« Les années 60 : la danse post-moderne de la dissidence » et « Les années 70 : la danse post-moderne analytique »), elle affirme que c'est le second qui traduirait des préoccupations modernistes. Par les questions soulevées par la danse, telles que « l'inventaire des propriétés du médium, l'exposition des qualités essentielles de la danse considérée comme un art, la dissociation des éléments formels, l'élimination de tout contenu extérieur à la danse », Banes rattache la décennie 70 au modernisme greenbergien. Elle inscrit ainsi la danse post-moderne de la « dissidence » — le Judson Dance Theater — comme étant le point de départ de son schéma historique aboutissant au modernisme des années 70. Même si elle reconnaît, dans son premier ouvrage sur le Judson, l'importance des collaborations et du contexte de l'histoire de l'art à l'élaboration de cette nouvelle forme de danse (1983), la vision de Banes de son évolution tend vers une plus grande épuration. De plus, au lieu de voir l'introduction de gestes issus du quotidien comme étant liée à la démocratisation de la danse qu'effectue le Judson Dance Theater, la théorie moderniste de Greenberg, appliquée à la danse, évacue toute la mise en contexte faite par le groupe — ou sans l'évacuer totalement comme dans le cas de Banes, la relègue au second plan — pour se baser uniquement sur les propriétés formelles des chorégraphies, conduisant à l'auto-définition du médium. Que Banes relègue au second plan l'importance du contexte socio-historique et artistique n'est pas un paradoxe dans la mesure où son modèle se justifie par lui-même en mettant l'accent sur l'aspect formaliste de la danse et en écartant tous liens à la performance. Burt constate également le paradoxe de Banes dans ses ouvrages plus récents, où elle voit la danse comme un produit de son époque, mais l'inscrit dans le modernisme par sa quête formaliste (2006, p. 10). L'argument principal de Banes réside dans le fait que la danse, entre les années 60 et 70, aurait opéré une réduction de plus en plus grande de sa gestuelle pour tenter d'atteindre l'essence de son art. Les chorégraphes du Judson Dance Theater se seraient alignés graduellement vers une forme de « danse pure » en réduisant les éléments extérieurs à celle-ci pour aboutir, au cours de l'année 1973, au début de la phase de consolidation et d'analyse issue des expérimentations des années 1960 que Banes qualifie de danse post-moderne analytique (1987). Des chorégraphies exemplaires de la période analytique, qui auraient une démarche proprement moderniste, pourraient être *Trio A* (1966) d'Yvonne Rainer, toutefois « précoce » selon Banes pour la période, ainsi que les *Accumulation Pieces* du début à la fin de la décennie 70 de Trisha Brown. Par ailleurs, Banes

ne propose aucun nouveau terme dans l'introduction de son livre. Tout en étant consciente qu'il serait possible de réviser la nomenclature de la danse, en qualifiant celle des années 60 et 70 de moderniste pour permettre à la danse des années 80 d'emprunter adéquatement le vocable post-moderniste, elle préfère conserver le terme unique et englobant de post-modernisme pour les trois décennies distinctes afin de qualifier la période historique seulement. Elle évite ainsi de faire recours au vocable de modernisme au sens greenbergien, auquel elle adhère pleinement.

Dans un deuxième essai intitulé *Postmodernism in Dance: Dance, Discourse, Democracy* (1990), Levin propose un schéma pour expliquer le déroulement chronologique des œuvres lors de la période moderne et post-moderne. Son but est de donner des définitions claires de ce qu'est le modernisme et le post-modernisme en danse afin d'éviter la confusion théorique des termes; confusion laissée dans l'ouvrage de Banes et que Levin constate (1990, p. 217). À l'intérieur de chacune de ces deux grandes catégories périodiques de l'histoire, il insère deux sous-catégories qui séparent le type de démarche. Par exemple, pour la période post-moderne en danse (il n'utilise plus le terme post-modernisme pour qualifier la période tel que le fait Banes), il regroupe sous elle les démarches dans une optique qu'elles aient des préoccupations modernistes et post-modernistes. Dans ces sous-catégories, Levin dénote davantage les caractéristiques de la première et deuxième phase (synonyme respectif pour moderniste et post-moderniste) de la période post-moderne en danse tout en classant les œuvres. Sa deuxième phase correspond au même découpage que celui de Banes, soit le début des années 80, alors que sa première correspond aux années 60 à 70 environ. Un point divergent à relever est que Levin va plus loin que Banes en disant que certaines œuvres des chorégraphes dont il est question dans ce mémoire sont proprement modernistes. Il n'effectue pas de différenciation entre les années 60-70 comme le fait Banes. Ainsi, d'après ce que propose le schéma de Levin, la tendance analytique ne s'est pas seulement développée au sein du Judson Dance Theater – tendance qui se différenciait de la seconde orientation autour de la théâtralité et de l'humour selon Banes (voir chap. I) –, mais consiste en la base du modernisme. Pour lui, non seulement *Trio A* n'est pas précoce pour le modernisme, mais il lie les autres œuvres de jeunesse de Rainer à cette théorie. Quant à ses œuvres les plus récentes, elles sont classées dans le post-modernisme (aucune date n'est donnée par l'auteur). Lévin

rattache également Trisha Brown et Steve Paxton au modernisme<sup>19</sup>, soit la *première* phase du post-moderne, de même que Balanchine bien sûr, avec des œuvres comme *Agon* et *Apollon Musagète*, et Merce Cunningham, précurseur direct du Judson Dance Theater.

Pour pouvoir affirmer que Rainer, Paxton et Brown ont une démarche moderniste déjà au temps du Judson Dance Theater, comme le soumet Levin, il faut se baser uniquement sur l'aspect formel de la danse et interpréter les œuvres comme étant la poursuite d'une quête autour de l'essentialisme. En effet, pour Levin :

« [In] modernist art, [...], we see that disclosure of essence required a reduction : the work had to be reduced to its absolutely necessary elements and conditions. [...] In modernist dance, there is an unwavering attention to the nature of the movement as such, movement pure and simple. [...] the traditional ideals of accurate representation and aesthetic illusion are strictly suspended, making way for disclosive explorations of the more basic questions : "What is dance ?" "Where, when, and how is it (to be) performed ?" and "Who should perform it ?" [...] Character, narrative, representation, and expressionism were all sacrificed, in order to display performatively the essentials, the basic syntax, of the art : postures, positions, attitudes, steps, glides, leaps, gestures, turns, twits, shifts in weight, balance and imbalance, weight and weightlessness, the vertical and horizontal axes, the constitution of time through rhythm and pacing, the shaping of space through movement. Instead of showing meaning, modernist dance showed the birth of meaning. » (1990, p. 218)

À s'en tenir qu'à cet argument, il apparaît évident que le Judson Dance Theater possède une démarche moderniste par le rejet des valeurs traditionnelles de la danse au profit de la mise en place d'un questionnement autour de ce qui la constitue. C'était au cœur même des enjeux esthétiques présentés au cours des derniers chapitres. En empruntant la lunette formaliste, *Satisfyin Lover* de Paxton serait une œuvre moderniste par excellence, car le chorégraphe opère une réduction de la gestuelle pour ne mettre en scène qu'un seul mouvement simple, soit la marche, pouvant être considérée comme le premier pas de base de la danse et dans les termes de Levin, comme « syntaxe de base » de la danse. Levin dénote d'autres caractéristiques du modernisme greenbergien que peuvent valider les œuvres du Judson, soit le caractère littéral des créations et la capacité à l'auto-critique.

---

<sup>19</sup> Le statut de Trisha Brown est ambiguë, car Levin l'a inscrit dans les deux catégories sans spécifier s'il s'agissait de ses œuvres de jeunesse, ou l'inverse, tel qu'il le fait avec Rainer (1990, p. 222).

*« Works of art in the modernist aesthetic make explicit the constitutive conditions of possibility, the perceptual and ontological commitments, that have been definitive for their historical kind. [...] Such works of art implicitly call into question their traditionally definitive conditions, but they do so in nontraditional ways : indirectly and without representation, by being the deconstruction which calls attention to those very conditions it is subverting. Modernist work of art defy the classical law of identity : they are what they are not and are not what they are. [...] [They] performs what it is and is this performance. » (1990, p. 212)*

À mon avis, les liens à établir entre la théorie moderniste et le Judson Dance Theater ne tiennent qu'à ces arguments. Déjà avec l'affirmation de Banes sur le fondement de son troisième thème de la danse post-moderne, certaines des caractéristiques du post-modernisme observées dans les arts visuels se retrouvent dans les créations du Judson Dance Theater, et ce, bien qu'elle affirme qu'elles sont strictement propres aux années 80. Effectivement, j'ai démontré au cours des chapitres antérieurs du mémoire que le jeu, les emprunts aux matériaux populaires (dans la gestuelle, les références aux sports ou les objets utilisés dans la danse), l'intérêt pour le processus, la mise en place de nouvelles relations entre l'artiste et le public et la suppression des frontières entre les formes artistiques et entre l'art et la vie, s'appliquaient au Judson Dance Theater. Dans le même sens que Banes, Levin fournit une suite de caractéristiques relatives à sa *deuxième* phase de la post-modernité que je peux apparenter aux œuvres des chorégraphes du mémoire. Par exemple, outre les aspects communs à Banes s'ajoute l'idée que les artistes vont dans la rue, réduisent l'autorité du chorégraphe vu comme un « dieu » et laissent ouvert l'interprétation de l'œuvre en ne privilégiant aucun point de vue particulier sur la création. La citation suivante de Levin, qui tente de distinguer la fonction critique en rapport aux institutions selon les deux phases du post-modernisme, ne peut pas s'appliquer au Judson Dance Theater :

*« Thus, in the first phase of post-modernism, the phase belonging to the 'modernist' work [Judson Dance Theater], the critical function is strictly immanent and transcendental, taking place within, and more or less reaffirming, the hegemony of the prevailing practices and cultural institutions ; but in the second phase, the 'postmodernist' work, the critical function becomes more radical, increasingly calling into question the supporting institutions themselves. » (Levin, 1990, p. 214).*



Sans nécessairement mener un profond questionnement sur les institutions, il est clair d'après les informations présentées au deuxième chapitre que le rejet de la scène de théâtre à l'italienne par les chorégraphes n'était pas pour « réaffirmer l'hégémonie » du circuit officiel ainsi que les valeurs et les pratiques de la danse rattachées à son système de représentation. Et même si le travail du Judson Dance Theater était de prime abord formel, le fondement même de sa danse se trouvait dans la critique des institutions et du passé de la danse moderne et du ballet afin de mettre en place des valeurs et des pratiques axées autour de la démocratie. Au cours des prochains paragraphes, j'aimerais détailler et discuter davantage de quatre aspects énumérés et interprétés par Banes et Levin comme étant propre à la *seconde* phase de la période post-moderne en danse lors des années 80, afin de démontrer plus amplement comment le Judson Dance Theater s'inscrit dans ce pôle et invalide par le fait même la théorie moderniste.

En premier lieu, Banes affirme, dans la première introduction de son ouvrage *Terpsichore en baskets : Post-Modern Dance*, que c'est la période analytique qui traduirait des préoccupations modernistes, non seulement pour les caractéristiques énumérées précédemment, mais aussi par le fait qu'elle « s'align[e] sur cette forme moderniste accomplie qu'est, dans les arts plastiques, la sculpture minimaliste » (1987, p. 19). En faisant le lien au minimalisme, une erreur dans le raisonnement de Banes se remarque<sup>20</sup>. Pour Michael Fried, également critique dans la lignée de Greenberg, le minimalisme annonce la fin du projet moderniste par la réinsertion de l'objet dans l'art, de ses effets de présence et de temporalité. *Art and Objecthood* (1967), célèbre texte où Fried s'élève contre le minimalisme, est ignoré par Banes dans la première introduction de son livre et n'apparaît aucunement dans sa bibliographie, ou notes de références. Je peux toutefois comprendre les raisons pour lesquelles elle pensait au moment de sa première écriture que le minimalisme était une forme accomplie du projet moderniste. D'abord, la célèbre expression de Frank Stella affirme en soi la nature littérale propre au modernisme et inhérente au projet minimaliste : « *What you see is what you get* ». Également, Robert Morris – pour ne s'en tenir qu'à lui – suivait la réflexion autour de la spécificité énoncée par Greenberg en s'interrogeant sur ce qui faisait qu'une sculpture était une

---

<sup>20</sup> Burt le relève également dans son texte.

sculpture. Morris proposait en ce sens des objets unitaires qui mettaient en avant-plan les constituantes spécifiques de la sculpture (l'espace, la forme, la lumière et les matériaux) et qui tenaient compte de l'espace littéral – concret – où il s'y installait. Ainsi, cet aspect du modernisme, lié à l'essence, se constate aussi dans les œuvres du Judson Dance Theater comme je l'ai discuté précédemment. C'est donc sur ce point que Banes effectue la transposition, car elle pense que la réduction de la danse vers des mouvements simples se compare à l'utilisation de formes unitaires chez Morris. Cependant, cet aspect du minimalisme, qui est en soi peu interdisciplinaire, ne représente qu'une partie de la production sculpturale de Morris. En fait, la première intention du sculpteur de mener un projet d'art formaliste est modifiée par son insistance à faire vivre une expérience esthétique au spectateur autour de la présence de l'objet; expérience qu'il a pu lui-même éprouver en danse (voir chap. III et IV). Pour revenir à la critique de Fried adressée à la sculpture minimaliste, ce dernier qualifie de « théâtraux » les effets de présence et de temporalité recherchés<sup>21</sup>. L'accent de Morris mis autour de l'expérience du spectateur est bel et bien un exemple de ce qui est proprement « théâtral » pour Fried. À cet élément s'ajoute l'échelle des objets équivalente à celle humaine; l'échelle tient compte des relations dynamiques entre l'objet et l'environnement, ainsi qu'entre l'objet et la position du spectateur. En plus, des effets de présence se juxtaposent à la dimension temporelle que Fried rejette. Selon Burt, « *Fried was particularly critical of Robert Morris's proposition that the experience of perceiving his sculpture was not instantaneous but durational* » (2006, p.12). Par la prise en charge du parcours du spectateur et du lieu dans lequel il évolue, Morris rend le spectateur conscient de la relation à l'objet tout en lui faisant vivre une expérience qui se déroule dans le temps. Cet aspect des œuvres de Morris, totalement « théâtral » selon Fried et donc anti-greenbergien, le rapproche d'une pratique proprement post-moderniste : l'installation. La brèche vient d'être démontrée dans le projet moderniste de Morris; au lieu d'éliminer les effets des autres arts sur la sculpture, l'artiste fait intervenir une nouvelle discipline qui remet en question les exigences de pureté et de spécificité recherchées par Greenberg et Fried. Le concept d'auto-référentialité est donc mis à plat par l'implication des notions de présence et de temps. Le raisonnement de

---

<sup>21</sup> Les éléments présents dans le travail pictural de Rauschenberg et de Schneemann, qui relèvent du performatif, sont aussi anti-greenbergien.



Banes est donc erroné; elle ne peut justifier que la danse soit moderniste par sa simple comparaison au minimalisme.

En plus, Ramsey Burt fait la démonstration que les éléments que Fried reproche à la sculpture se transposent également à la danse. Burt fait remarquer que de la même façon que le « spectateur doit prendre le temps d'observer la sculpture minimaliste afin de reconnaître sa présence », les œuvres du Judson Dance Theater comme *Parts of Some Sextets* ou *Trio A* de Rainer font appel au concept de la durée, et ce, à leur manière (2006, p. 13). Il fait référence à deux citations de la chorégraphe :

*« Writing about her 1965 work Parts of Some Sextets, she drew attention to " its length, its relentless repetition, its inconsequential ebb and flow [which] all combine together to produce an effect of nothing happening" (Rainer, 1974 : 51). Discussing Trio A, she pointed out that it was designed to emphasize " the actual time it takes the actual weight of the body to go through the prescribed motions" (Ibid. : 67). »* (Burt, 2006, p. 13)

Je tiens à ajouter aux arguments de Burt que la réalisation des mouvements dansés en temps réel – un temps propre à leur exécution selon chaque interprète –, était une caractéristique des créations des autres artistes et chorégraphes traités dans le mémoire, autant dans les improvisations de Brown, les instructions de Schneemann et les *tasks* de Rauschenberg. Par exemple, dans *Satisfyin Lover* de Paxton, la répétition du même geste, qu'était la marche, offrait au « spectateur le temps d'observer les différents corps, de reconnaître leur présence<sup>22</sup> ». Pour Burt, ce type de travail présenté au Judson irait dans le même sens de ce que Fried qualifie de « théâtral ». L'auteur spécifie qu'il en va de même pour le thème de la présence, central aux recherches du Judson Dance Theater :

*« In Fried's view, the object-like qualities of minimalist sculptures made the spectator aware of their embodied relation to the sculptural object. When the new dance created situations that drew the spectator's attention to the materiality of their dancing bodies, it did so in ways wich, in Fried's term, were "theatrical". »* (Burt 2006, p. 13)

---

<sup>22</sup> Je reprends l'expression de Burt sur la sculpture appliquée à la danse de Paxton.

Les situations auxquelles Burt fait référence ont été exemplifiées lors du chapitre IV. J'ai exposé comment Brown et Rainer tentaient par leurs moyens respectifs de révéler au spectateur « *the performer's bodily intelligence* », pour reprendre le terme de Burt (2006). Les moyens concernaient autant la question des regards du danseur, l'improvisation chez Brown, ou la vision matérialiste du corps chez Rainer. À cela s'ajoute l'écriture de nombreux textes par tous les chorégraphes et plasticiens. Par ce moyen, ils laissaient le spectateur libre de ses choix d'interprétations. Ce point est symptomatique d'un changement dans la pratique de voir l'art qui réclame une expérience active du spectateur. D'ailleurs, j'ai présenté à la section 5.1 que la recherche d'un rôle actif du spectateur était une question présente dans l'art respectif de Morris, de Rauschenberg et de Schneemann et non pas seulement réservée à leurs « danse-performances ». L'engagement du spectateur constitue une rupture avec le formalisme selon Maurice Berger (1988) et prouve que l'œuvre n'est pas autonome – fermée sur elle-même —, car elle nécessite une réponse du spectateur dans le but de compléter sa signature. Je rappelle que l'utilisation de contraintes, de jeux et de *tasks* comme amorce de l'œuvre sont d'autres points anti-greenbergien prouvant que les œuvres Judson ne sont pas « autonomes », car elles ne sont pas achevées au moment de la présentation, mais en voie de devenir. Penser et redéfinir le lien au spectateur de même que l'ouverture de la notion d'œuvre, telle que résumée ici, représente un élément classé par Banes et Levin comme étant proprement post-moderniste, mais s'applique totalement au Judson Dance Theater. Il semble bien que Banes n'était pas dans la bonne voie dans sa première introduction. S'étant probablement rendue compte de son erreur, j'ai remarqué dans la deuxième introduction de son *Terpsichore en baskets : Post-Modern Dance* une courte note sur Fried et la référence à son article :

Tandis que les arts plastiques lorgnent du côté du spectacle (partant ainsi en guerre, selon Michael Fried, contre l'art moderniste), la danse, qui s'attache également aux perceptions du spectateur et à la multiplication des points de vue, semble parallèlement contredire l'analyse de Fried, à la fois en réprimant les éléments théâtralement expressifs et en tentant de se rapprocher d'une identité objective (1987, p. 56).

Banes semble reconnaître le double statut des œuvres des danseurs comme étant à la fois post-moderniste et moderniste. Il ne serait pas faux de le penser. Certains auteurs, dont Jane McFaden, Maurice Berger et Henry Sayre, interprètent le minimalisme comme moment

transitoire vers le post-modernisme, comme étant dans l'entre-deux théorique. Leur point de vue ouvre la voie à considérer le Judson Dance Theater comme étant à cheval *entre* le modernisme et le post-modernisme, ce qui est tout à fait intéressant selon la logique deleuzienne. Cependant, une autre ambiguïté dans la citation de Banes se remarque à mon avis. Ce qu'elle nomme les « éléments théâtralement expressifs » ne sont pas représentés par le rejet des accessoires, ni des costumes, ni de l'émotion qui sont considérés comme étant « théâtraux » par Fried et qu'il critique du minimalisme. Bien que Banes ne le relève qu'en l'espace d'une seule phrase, je tiens à rappeler l'ensemble des éléments appliqués à la danse qui suivent une situation proprement théâtrale dans les termes de Fried, soit l'insistance sur la durée (par la référence à la temporalité induite implicitement dans le mouvement en danse), la présence (impliquant une interrelation entre le danseur et le spectateur, soit un des trois thèmes de recherche centraux au Judson Dance Theater que Rainer nommait le « *problem of performance* ») ainsi que la manière par laquelle ce dernier complète l'œuvre, cette dernière n'étant plus autonome, auto-référentielle.

En deuxième lieu, les schémas de Banes et de Levin tentent de soustraire la danse — depuis le Judson Dance Theater jusqu'au courant post-moderne analytique — du contexte socio-historique et de l'influence des autres catégories artistiques. Toutefois, l'argument moderniste autour de l'autonomie de l'œuvre d'art, sous-tendant l'idée d'une « danse pure », ne peut tenir la route avec le Judson Dance Theater. J'ai démontré comment le groupe de danseurs s'inscrivait dans les problématiques de l'art contextuel, et comment dans les années 60, où les formes artistiques deviennent mixtes, les chorégraphes empruntaient les aspects formels et théoriques qu'ils voyaient chez les autres artistes et les traduisaient dans leur pratique dansée. Le fondement même de la danse du collectif s'articule autour du principe de la démocratie, ce qui inscrit les chorégraphes dans la thématique de l'art lié à la vie. À ces éléments, d'autres contre-arguments peuvent être discutés. Lors d'une entrevue réalisée en 1981, Yvonne Rainer clarifie sa position par rapport à l'écriture de son manifeste qu'elle qualifie de « litanie de non » (Perron et Cameron, 1981, p. 54). D'abord, elle rappelle la fonction d'un manifeste :

« [...]is to] serve the moment. Outside of a socially integrating or perhaps revolutionary movement the manifesto appears to assault our aesthetic convictions, sweeping away our pleasures along with our certainties, making the way rough again, releasing a blast of cold air to shiver our satisfied timbers. » (Perron et Cameron, 1981, p. 54)

Que son texte soutienne ou non un fondement socio-politique, Rainer demande à la critique et aux historiens de l'art de ne pas le voir comme un simple acte de négation formel, mais de le replacer dans son contexte plus large : « *If it was an explicit assault on then current artmaking, it was also a response to the same economic/ cultural pressures encountered in other areas of our competitive and atomized society, [...]* » (Perron et Cameron, 1981, p. 54). Elle veut rappeler que l'art « n'est pas seulement fait par les artistes », mais qu'il est le produit de son époque. Cela sous-entend une critique de la façon traditionnelle d'écrire l'histoire de la danse et de l'art, qui créées une histoire « d'individus, de personnalité et de style<sup>23</sup> ». De ce point, elle soulève le fait que c'est la parole de l'artiste qui est souvent mise en avant-plan, d'où l'importance accordée par la critique et les historiens de la danse et de l'art à la révolution formelle sous-tendant son manifeste. Le point de vue de Rainer est important ici pour prouver qu'il n'est pas vrai que les œuvres du Judson Dance Theater ne subissent aucune influence du contexte. Et bien que Greenberg n'ait pas créé une histoire basée sur la parole de l'artiste – je tiens à noter qu'il évacue totalement le sujet de son explication historique –, il est tout de même significatif de constater que Rainer se positionne contre ce qui constitue le fondement de la théorie du critique d'art, soit une histoire formaliste appuyée sur l'évolution des styles. Ainsi, la référence à l'entrevue de Rainer démontre que même si les œuvres du Judson Dance Theater répondaient avant tout à une quête formelle, celles-ci n'étaient pas indépendantes du contexte socio-politique et artistique dans lesquels elles avaient pris forme. Sur l'idée d'une danse comme produit de son époque *versus* l'idée d'une « danse pure », Burt fait référence à l'historien de l'art Meyer Shapiro pour qui « *[t]here is no "pure art" unconditioned by experience* » (2006, p. 9). Il en déduit que « *[f]or the same reasons there is surely no "pure dance" uncontaminated by its social and political context* » (2006, p. 9). Dans les plus récents ouvrages de Banes tel *Greenwich Village 1963: Avant-Garde Performance*

---

<sup>23</sup> Dans les mots exacts de Rainer « [...] individual utterances, personality quirks, stylistic vagaries [...] » (Perron et Cameron, 1981, p. 54).

*and the Effervescent Body* (1993), l'auteure reconnaît la danse du Judson Dance Theater comme étant non pas seulement le reflet de sa société, mais comme « incarnation » même de la démocratie (1993, p.10)<sup>24</sup>. De la même façon par laquelle j'ai précédemment relevé l'ambiguïté de Banes dans ses premiers ouvrages de la décennie 80, Burt réalise le même constat sur le paradoxe de l'auteure sur ceux de la décennie 90 et début 2000 :

« *While Banes therefore saw art as a reflection of the spirit of its age, she still subscribed to the modernist paradigm of art's steady progress towards a goal of formally pure abstraction. Progress in the arts, in her view, catalyses social progress, but only through affirmation.* » (2006, p. 10)

Burt écrit que la vision « affirmative » de Banes transparait en soi dans le titre de son dernier ouvrage, *Reinventing Dance in the Sixties : Everything Was Possible* (2003)<sup>25</sup>. Pour Burt, l'idée que « tout peut être possible », qui est en soi relié au postulat artistique du « laisser-aller » traité au troisième chapitre, ne soutient pas une dimension strictement formelle comme le prétend Banes, mais également politique : « *as avant-garde artists, they shared a utopians vision of a more equitable and just society to come* » (2006, p. 10). À mon avis, le précédent commentaire de Burt soulève le désir des membres du Judson Dance Theater d'axer leur réflexion sur la place qu'ils tiennent dans la société, et ce, bien qu'ils n'avaient pas une démarche orientée vers une approche socio-politique de l'art. J'ai même présenté comment le modèle de travail en collaboration prôné découlait de cette vision utopique. Ainsi, le Judson Dance Theater souhaitait à sa manière réinvestir le sujet et sa place dans le contexte, soit un élément rejeté par la théorie moderniste de Greenberg.

---

<sup>24</sup> La référence à ces mots de Banes est la même à laquelle fait référence Burt (2006, p. 10). Il s'agit donc d'un autre point emprunté à la pensée de Burt.

<sup>25</sup> Dans ce livre, Banes fait une démonstration explicite des liens entre le Pop Art et le Judson Dance Theater. Cela rend encore plus ambiguë la présente question, car Greenberg, dans son souci de prouver que l'objet d'art est indépendant de son contexte, s'élève contre les pratiques qui intègrent des éléments de la culture populaire ou du quotidien. Pour lui, la société fait preuve de mauvais goût, qu'il qualifie de Kitsch. Il argumente dans son texte de 1963, intitulé *Avant-Garde and Kitsch*, que l'art doit se dissocier du Kitsch. Le lien de Banes est à mon avis justifié par le texte *Art History. Dance, and the 1960s* situé à la toute fin de l'ouvrage, signé par son collègue Noël Carroll, qui fut d'ailleurs le directeur de sa thèse de doctorat *Democracy's Body: Judson Dance Theater 1962-1964 (1980 c. 1983)*. Dans ce texte, Carroll tente de démontrer que le Pop Art ne conclut pas le projet moderniste, car il serait une halte au sein de celui-ci. Il interprète le Pop Art non pas comme étant en totale contradiction avec la théorie de Greenberg, mais comme étant un défi lancé à celle-ci.

En troisième lieu, un autre argument concernant le rapport entretenu entre les créations du Judson Dance Theater et les autres catégories artistiques contredit l'idée de la spécificité de l'art, adressée à la vue, recherchée par Greenberg. De la même manière que les *Combines Paintings* de Rauschenberg défient la pureté picturale — en étant ni sculpture, ni peinture, et en insérant parfois des éléments sonores pour établir un lien entre l'observation et l'audition (*Broadcast* (1959) ) —, les œuvres du Judson Dance Theater, à la fois danse et performance, intègrent d'autres médias dans le but de créer des situations d'interdisciplinarité qui font appel à tous les sens du spectateur. Depuis le début du XX<sup>e</sup> siècle en histoire de l'art, le but caché derrière la conception d'œuvre d'art total (Kurt Schwitters et son *Merzbau*, les performances de Fluxus, les *events* de Cage, les environnements des *happenings*, etc.) est la réalisation d'une synthèse des sens, tous traités sous un même pied d'égalité. Avec la notion d'œuvre d'art total, il s'agit d'accroître l'expérience esthétique du spectateur, non plus exclusive au régime visuel associé à la picturalité. Bien que l'intervention du gustatif et de l'olfactif ne s'applique pas au Judson Dance Theater, j'ai démontré aux chapitres II, III et IV que les chorégraphes souhaitaient tout de même faire jouer ensemble les trois autres sens. Ainsi, la vue est sollicitée par la gestuelle même de la danse, mais aussi par les projections de films et de lumière par exemple, tel fut le cas dans *Homemade* de Trisha Brown, ou *Open Score* de Rauschenberg. Quant à l'ouïe, elle est interpellée par les divers textes poétiques récités, comme dans *Ordinary Dance* d'Yvonne Rainer. Des bruits se font entendre dans *Trio A* de Rainer, où des lattes de plastique tombent sur le plancher, ou encore dans *Site* de Morris où une bande sonore de bruits de construction se fait audible. Dans la première section d'*Open Score* de Rauschenberg, le bruit de la balle de tennis, qui rebondit au sol et sur la raquette, est amplifié par l'utilisation de la technologie. Le chant intervient également dans la dernière section de l'œuvre. Et pour le toucher, je l'explique selon son sens abstrait « d'être touché », ou selon son aspect tactile, par le contact créé avec le spectateur. Trisha Brown se proposait d'ailleurs dans *Inside* de faire vivre ces deux expériences du toucher au spectateur. Le contact réel est aussi exemplifié dans les moments où les danseurs investissent l'aire du spectateur dans *Lateral Splay* de Scheemann. Je tiens à mentionner que la danse, même dans sa forme traditionnelle, comporte en soi une dimension plurisensorielle; la vue est rejointe par le mouvement, les corps des danseurs, les costumes et les décors, l'ouïe par la musique et le toucher par la réponse kinesthésique du spectateur. Mais, les réponses trouvées par le Judson

Dance Theater tentent d'aller dans le même sens que ce qu'il voyait dans les performances de Fluxus, ou les environnements des *happenings*; leurs réponses sont contemporaines de ces pratiques artistiques de la décennie 60 et orientées autour d'une forme d'interdisciplinarité propre au post-modernisme.

En quatrième lieu, Ramsey Burt remarque bel et bien l'intervention de textes dans les œuvres du Judson Dance Theater, sous forme orale ou écrite (2006). L'intégration d'éléments discursifs va contre l'idée qu'il existe une opposition créée entre le corps et l'esprit, soit un aspect traité au quatrième chapitre, relié à la pensée de Burt. Un argument s'ajoute ici : l'auteur mentionne que la particularité de l'insertion du texte en danse est de défaire la division des arts prônée par le modernisme tout en faisant le pont avec le post-modernisme. L'auteur mentionne que les Grecques interprétaient la poésie comme étant l'art le plus noble. La danse était considérée comme inférieure aux autres arts du fait de son caractère non verbal. Burt situe la naissance, au 18<sup>e</sup> siècle, d'une seconde idée concourant à séparer davantage les arts les uns par rapport aux autres. Voici le commentaire de l'historien de l'art Craig Owens qu'il cite :

*« In Germany, Lessing, and in France, Diderot, located poetry and all the discursive arts along a dynamic axis of temporal succession, and painting and sculpture along a static axis of spatial simultaneity. Consequently the visual arts were denied access to discourse, which unfolds in time, except in the form of a literary text which, both exterior and anterior to the work, might supplement it. »*<sup>26</sup> (Burt, 2006, p. 18)

L'intervention du texte dans les créations du Judson, de même que dans l'émergence de l'art conceptuel lors des années 60 avec le minimalisme, contrecarre, selon Owens, la division des arts par catégories, lie des artistes tels Robert Smithson, Robert Morris, Carl André, Donald Judd, Dan Flavin et Yvonne Rainer autour de leur « engagement à définir les questions particulières et conceptuelles que le spectateur a besoin de comprendre pour apprécier leur travail » et fait coïncider l'émergence du post-modernisme avec l'apparition du langage dans

---

<sup>26</sup> Gotthold Ephraim Lessing se place à la naissance du projet moderniste de Clement Greenberg. D'ailleurs, ce dernier se réclame explicitement de Lessing dans son texte *Vers un nouveau Laocoon* (1940).

le champ de l'esthétique; le langage en étant peut-être le lexique propre selon Owens (cité dans Burt 2006, p. 19). Burt enchérit en faisant un rappel de Fried en guise de conclusion :

*« One consequence of the adoption by visual artists of writing as a medium was to disrupt the idea that the visual arts were supposedly tied to "a static axis of spatial simultaneity". [...] [The] new dance and minimalist sculpture stressed the durational nature of spectatorship, thus troubling widely accepted ideas about aesthetic appreciation that had been formed during the Enlightenment. Language and time were thus erupting in an impure, 'theatrical' way (in the sense that Michael Fried used the term) into the field of dance as well as visual art. » (2006, p.19)*

À la suite de cette discussion, je conclurai sur le fait que même les œuvres modernistes par excellence de Banes, soit les *Accumulations Pieces* de Trisha Brown, contredisent la théorie de Greenberg. Effectivement, son processus d'« accumulation » culmine avec l'œuvre *Accumulation with Talking Plus Watermotor* (1979) et cette dernière ne peut être exemplaire d'une « danse pure » étant donné que la chorégraphe récite un texte en s'adressant directement au public<sup>27</sup> (Hunter, 2004). *Accumulation* (1971) a aussi été reprise pour une version réalisée en groupe, interprétée à l'extérieur dans la ville de New York. Couchés sur des radeaux, les danseurs réalisaient l'œuvre en flottant sur l'eau. J'ai précédemment énoncé que Levin associait au post-modernisme le fait que les artistes investissent un lieu public. Finalement, l'utilisation de la répétition chez Brown, pour pouvoir décomposer et révéler au spectateur le mouvement sous toutes ses facettes – comme s'il regardait une sculpture minimaliste en se déplaçant autour – est un exemple d'attention donnée au spectateur, qui est proprement « théâtrale » en terme de Fried.

Il est logique que Banes et Levin aient voulu faire correspondre la danse de leur époque au modèle théorique en vogue. Je crois probable que l'application littérale du discours dominant des années 60 résulte d'un manque de recul dans le temps. De plus, l'erreur fut peut-être de nommer leurs démarches modernistes parce qu'elles étaient formalistes, équation qui n'est pas *sine qua non*. Leslie Satin fait une remarque à ce propos, à savoir qu'il est tout à fait possible pour un artiste d'être formaliste, au sens où son travail est axé autour de l'affirmation

---

<sup>27</sup> Lors des premières « accumulations » de 1971, 1972 et 1973, Brown n'intègre pas de texte.



ou de la négation des éléments formels particuliers à son médium, sans toutefois endosser tout le postulat greenbergien (1997, p. 32). Selon Satin, il s'observe dans les années 60 des artistes qui s'inscrivent soit dans le formalisme, soit dans le thème de l'union de l'art à la vie, soit dans les deux à la fois comme Allan Kaprow et ses *happenings* (1997, p. 33). En ce sens, je crois qu'il est juste d'affirmer que le Judson Dance Theater se dé partage entre les deux pôles de recherche artistique. Finalement, le problème de la théorie de Greenberg est d'amener l'idée que l'abstraction est l'aboutissement d'une esthétique qui se développe historiquement. Respectant son esprit, Banes et Levin ne conçoivent pas l'abstraction en danse comme un processus, comme un « outil dans l'atelier du danseur », mais plutôt comme une « esthétique arrêtée<sup>28</sup>»; d'où sa transposition inadéquate, à mon avis, aux œuvres des représentants de la tendance analytique.

En somme, la démonstration des liens du Judson Dance Theater avec les préoccupations post-modernistes relatives aux arts visuels lors de la période de 1962-1967 permet de réfuter la construction linéaire et progressive du temps et met fin à toutes les préconceptions sous-tendant un « retard » de la danse sur les arts visuels, deux aspects véhiculés par le modernisme greenbergien qu'endossent Banes et Levin. Il est vrai que depuis la période classique de la danse, en passant par celle expressionniste, et jusqu'à celle de la tendance abstraite de la danse moderne des années 50 à laquelle réfère la critique Selma Cohen dans la prochaine citation :

*« [The] dance revolutions have always lagged somewhat behind those of the other arts, and the present situation is no exception. As discovered expressionism some twenty years after painting had fully developed it, so dance has come to its present version of abstraction at a belated date. The process, however, had to evolve gradually. The choreographer had to feel the need for development from his own art. »* (1962, part I, p.24 )

Effectivement, au fil du temps, les « retards » de la danse par rapport aux autres arts se sont faits de plus en plus courts et la situation, à partir de l'arrivée du Judson Dance Theater, a

---

<sup>28</sup> Les expressions entre guillemets sont empruntées à Laurence Louppe (1997, p. 272).

complètement changé pour la première fois de l'histoire de la danse<sup>29</sup>. Sous une période de synchronisme artistique, j'ai démontré au cours des chapitres antérieurs un rapprochement entre les intérêts pratiques et théoriques de la danse et ceux des arts visuels. En s'associant aux arts visuels autour d'une critique des institutions et d'une thématique de l'art en lien à la vie, la danse se positionne, de façon délibérée ou inconsciente, contre la pensée de l'art dominante de l'époque : le modernisme de Clement Greenberg. Je rappelle que les représentants de la tendance analytique demeurent modernistes que si j'adhère à l'interprétation de Banes et de Levin, qui voient la réduction de leur gestuelle comme moyen pour se rapprocher de l'essence de leur art. Roselee Goldberg soulève, en à peine une seule phrase, que cette réduction est davantage en lien à une démarche propre à l'art conceptuel : « *Like conceptual work that it paralleled, this dance was pared down to "pure idea"* » (1984, p. 78). Pour l'auteure, ce qui est enlevé de la danse (la réduction à l'essentiel dont parle Banes et Levin) répond davantage à une conceptualisation de celle-ci en mettant de l'avant « l'idée pure ». À titre d'exemple, *Satisfyin Lover* de Paxton mettrait tout simplement de l'avant le *concept* de marche comme étant à la base de la danse, ou l'*idée* que la marche peut être vue comme danse. D'autres œuvres du Judson Dance Theater s'apparentent à l'exposé d'un concept par les actions réalisées. La première manifestation du « No » de Rainer, soit *Parts of Some Sextets* où elle transporte un matelas avec Morris, pourrait constituer un exemple. En adoptant ce point de vue et en creusant davantage la question, le Judson Dance Theater n'est plus dans l'entre-deux théorique, mais annonce tout simplement le tournant vers l'art post-moderniste. La danse vit donc non seulement un moment de synchronicité historique avec les arts visuels, mais devance les recherches du second domaine; je rappelle une affirmation d'Henry Sayre, insérée au chapitre I, pour qui le groupe de danseurs, même dans ses courtes années d'existence, anticipait la majeure partie des préoccupations de l'art post-moderniste de la décennie 70 (voir chap. I, p.16). Ils sont avant-gardistes en regard de l'histoire de l'art pour toutes les caractéristiques nommées précédemment qui contredisent les points de vue de Banes et de Levin, mais aussi par la mise en place d'une attitude performative et par la primauté accordée à l'idée qui, comme il a été dit, les alignent vers le « Nouvel Art ».

---

<sup>29</sup> J'affirme cela en me basant sur la citation de Cohen, sur ma connaissance historique des deux disciplines impliquées dans le mémoire et sur de précédents travaux de recherches réalisés dans cette voie. Un autre exemple de retard de la danse, pour la période classique par exemple, est la question de l'utilisation de la perspective. Une analyse plus subtile et détaillée sur la comparaison des découpages temporels de l'histoire de l'art et de l'histoire de la danse aurait dû figurer ici. Le temps et l'espace manquants, cela constitue un objectif pour de futurs projets (voir conclusion).

## CONCLUSION

Dans sa courte période d'existence, le Judson Dance Theater a été important dans son propre domaine pour les remises en question effectuées. Yvonne Rainer, Steve Paxton et Trisha Brown se sont positionnés dans l'histoire de la danse en cherchant à se distancer de leurs précurseurs. Les enjeux de l'espace, de la place du danseur et de la présence ont surgi de leur besoin de dépassement. Grâce à l'appropriation par le groupe du Judson Memorial Church, la fonction de la danse était contestée aussi bien que son espace de représentation. Du changement de lieu découle également de nouvelles conceptions esthétiques de la danse. La plus importante à être rejetée fut la technique, affaire d'élite. Pour ce faire, les trois chorégraphes, motivés par un idéal démocratique, ont valorisé tous types de corps. Ils ont également travaillé à partir de mouvements trouvés qu'ils réalisaient sans tension physique et selon le temps réel pris pour leur exécution. Paxton, avec *Satisfyin Lover*, est celui qui a su pousser le plus loin l'éloge du quotidien. De même, l'improvisation, tout comme les *tasks*, devenaient des stratégies mises en place pour rompre avec la technique, mais aussi avec l'émotion typique de la danse moderne. Par ailleurs, le changement de lieu a su motiver le rejet de la forme traditionnelle de représentation, entraînant une modification du rapport du danseur au public. Le nouveau cadre de la danse supposait également l'interrogation de la notion de présence à laquelle celle du spectateur est liée. Les chorégraphes étaient engagés dans de nouvelles voies pour la projeter. Si la première solution fut de rechercher une allure naturelle pour créer une relation d'immédiateté avec le spectateur, la deuxième fut de créer un détachement chez l'interprète devenu un exécutant, un travailleur. Celui-ci s'appliquait à *faire* des actions en utilisant des objets. Par le deuxième moyen, l'intention première des chorégraphes était d'éviter le « piège de la séduction du spectateur », pour reprendre l'expression de Rainer, en attirant son attention sur le mouvement de l'objet et non sur l'interprète. Et Rainer poussait plus loin cette question avec *Trio A*, où elle tentait de reproduire le même type d'effet sans toutefois avoir recours à l'objet. Ainsi, des deux façons dont la présence était pensée au Judson Dance Theater, la question du regard devenait

essentielle; soit que le danseur tentait d'engager un dialogue avec son public par un regard direct, soit qu'au contraire, ses yeux l'esquivaient. Finalement, le spectateur était appelé à développer de nouvelles aptitudes pour recevoir la danse, car par l'improvisation, la vision du corps comme objet, ou les *statements*, Rainer et Brown, entre autres, cherchaient à lui révéler l'intelligence corporelle du danseur. C'est donc pour l'ensemble de ces remises en question que le Judson Dance Theater est à l'origine de la danse post-moderne américaine des années 70 et 80. Même que certaines des caractéristiques formelles présentées sont devenues récurrentes pour la création chorégraphique d'aujourd'hui, comme investir des lieux publics, intégrer les coulisses sur la scène, utiliser la technologie et accorder de l'importance au processus ainsi qu'à l'improvisation. Mais dans le mémoire, l'importance du Judson Dance Theater en dehors de son histoire a aussi été révisée.

En réponse à un manque dans la littérature de l'histoire de l'art, l'un des objectifs du projet, qui est par le fait même une contribution, était de présenter une synthèse des renseignements épars sur la démarche du collectif en réorganisant l'information autour de leurs trois préoccupations essentielles, et ce, selon la volonté de les inscrire dans un contexte plus large que sont les arts visuels. Au cours de l'exposé des trois enjeux esthétiques écrits selon une vision thématique de l'histoire, l'insertion des artistes pluridisciplinaires que sont Robert Morris, Robert Rauschenberg et Carolee Schneemann a permis de révéler plus clairement les éléments des arts visuels communs au Judson Dance Theater. Sans conteste, une partie des remises en question des chorégraphes entretiennent un dialogue avec les démarches artistiques respectives de Morris, de Rauschenberg et de Schneemann de même que de façon plus globale avec les assemblages, les *happenings*, le groupe Fluxus et le minimalisme. De plus, le mémoire a affilié les chorégraphes – tout comme les plasticiens –, à l'avant-garde du début du siècle par les stratégies employées ainsi que par le thème de travail de l'art en lien à la vie; il se dessinait en territoire new-yorkais une ligne droite qui associait le collectif directement à Duchamp. Les trois artistes en arts visuels choisis ont donc permis d'élaborer davantage ces liens. Quelques mises en contexte possibles à effectuer avec le Pop Art sur les références au quotidien et le travail de la répétition ont été présentées, de même que des liens avec l'art conceptuel autour de l'utilisation du langage et de la primauté de l'idée. En élargissant le corpus davantage au cours de prochaines recherches, le tableau historique

pourrait s'étoffer en relevant encore plus de moments de passages entre ces deux disciplines artistiques.

Par la révélation d'un pan commun de leur histoire grâce à l'étude des liens formels et théoriques lors de la période de 1962-1967 — circonstance qui survient pour la première fois en histoire de la danse —, la pertinence pour l'histoire de l'art de s'intéresser davantage au Judson Dance Theater a été démontrée. Il est aussi pertinent pour cette discipline académique d'y porter une plus grande attention pour les nombreux textes théoriques qui y ont été écrits. Voulant se positionner en tant que « penseur » dans l'histoire de l'art, la charte de Rainer, par exemple, consiste en une démonstration claire des liens qui se tissaient entre la danse et les arts visuels. Sa charte constituait d'ailleurs un document rare sur la théorie de l'art de l'époque. La nouvelle vision de l'histoire de l'art proposée est donc celle où le rôle clé du Judson Dance Theater est pris en compte; une histoire de l'art où ses auteurs écrivent sur la danse, mais ce, en ne cherchant pas à réduire son importance en affirmant, par exemple, que la démarche des chorégraphes est le produit des arts visuels. Il serait ainsi question d'une histoire de l'art interdisciplinaire autant dans ses méthodes que dans son objet d'étude; soit une histoire *des arts* qui cherche moins à consacrer ses propres artistes pour viser une plus grande intégration — et non seulement une simple communication en guise de mise en contexte — avec les autres formes d'art qui ne sont pas seulement les dérivés de la sculpture, de l'architecture et de la peinture comme les *happenings* et les performances. Au lieu de s'autonomiser davantage, il serait question d'une histoire de l'art et de la danse qui dialoguent plus ensemble, et où tout chercheur pourrait se situer dans l'entre-deux. Et finalement, où le rôle de la danse chez Morris, Rauschenberg et Schneemann serait reconnu.

Effectivement, ce n'est pas que la démarche du groupe de danseurs qui a été relativisée en regard des mises en contexte effectuées avec les arts visuels; le but n'était pas de comprendre les rapports entre le Judson Dance Theater et les arts visuels de façon univoque, mais selon une réciprocité des échanges. Et le Judson Memorial Church est un élément clé du mémoire du fait qu'il créait en soi les conditions pour un art interdisciplinaire par les manifestations de la danse qui coexistaient avec celles des *happenings* ou autres expositions d'assemblages et de Pop Art. En plus, la cohabitation des formes d'art permettait de rejoindre

un public, composé autant d'artistes de l'avant-garde que de l'élite critique, et d'être exposé en un même lieu aux nouvelles propositions artistiques. Au Judson Memorial Church, une circulation des artistes et des chorégraphes interprétant les œuvres des uns et des autres se remarquait aussi; autant des plasticiens que des artistes de Fluxus, ou des *happenings* se produisaient dans les danses du Judson, autant à l'inverse, les chorégraphes pouvaient participer aux œuvres de ces derniers. Autre que le lieu même, le Judson Dance Theater participait pleinement à la création des conditions nécessaires pour permettre une communication mutuelle entre les disciplines par la mise en place d'ateliers et de soirées de performances hybrides fondés tous deux sur le croisement des disciplines de la danse et des arts visuels. De ces conditions rapprochant les deux formes d'art, les frontières respectives devenaient plus perméables aux autres et permettaient à la création de se renouveler en nouvelles stratégies. De là, la danse s'est elle-même modifiée grâce au contact, en ce lieu, avec les arts visuels. Et à l'inverse, le Judson Dance Theater a contribué à l'élaboration de la démarche en danse de Morris, de Rauschenberg et de Schneemann. La danse était vue comme une addition à leur travail respectif, ou selon les cas, comme un moyen de plus offert pour augmenter les perceptions du spectateur et ouvrir leur démarche de création. D'ailleurs, une seconde contribution du projet fut de démontrer que leurs œuvres s'inscrivaient pleinement dans les enjeux esthétiques du collectif; elles ne peuvent plus en être dissociées. Il s'agissait d'un manque dans la littérature à combler et le seul fait d'en faire la démonstration était distinctif par rapport à la manière dont les auteurs traitent leurs œuvres habituellement, comme chez Morris, où j'ai présenté dans l'état de la question que ses danses étaient seulement comprises en relation à ses propres sculptures. Ce lien se rapproche de la première réponse fournie pour tenter d'expliquer cet oubli, soit la consécration des mouvements du minimalisme et de l'art conceptuel par la critique et les historiens d'art. La seconde réponse envisagée était la différenciation opérée dans la terminologie des œuvres, où un enracinement disciplinaire transparaissait. Le terme de chorégraphie était réservé pour les créations du Judson Dance Theater et celui de performance était le plus répandu pour celles des plasticiens. Ainsi, une résistance à employer le terme danse ou chorégraphie se remarquait pour dénommer les œuvres de Morris, Rauschenberg et Schneemann. « Danse-performance » fut donc le vocable argumenté et suggéré pour définir la particularité de leurs créations qui sont à la fois chorégraphiques et performatives. Le terme tente de rendre compte de la réciprocité des

échanges en permettant de faire un mouvement d'aller-retour entre les deux univers séparés par le trait d'union.

Par ailleurs, j'ai proposé une histoire de la danse, où l'interdisciplinarité permet de vérifier la terminologie et l'application de discours théoriques en bénéficiant des connaissances propres au champ de l'histoire de l'art. J'ai infirmé la démarche de transfert du concept de modernisme, au sens défini par Clement Greenberg, tel que Sally Banes et Michael Levin l'ont réalisé. Les arguments essentiels ont été le synchronisme historique et la mise en place d'une attitude performative, qui laissaient place à des arguments secondaires dont la mise en place d'effets de présence et de temporalité, de même que l'utilisation du langage, qui suscitaient une plus grande attention du spectateur, un attachement de la danse au contexte socio-historique et artistique et finalement, la dimension plurisensorielle des œuvres par la création de situation d'interdisciplinarité où sont intégrées des structures provenant d'autres formes d'art. Dans ce projet de maîtrise, le Judson Dance Theater a donc été positionné théoriquement autour d'un refus des valeurs modernistes, mais aussi autour du rejet de la lecture de l'œuvre comme lieu de l'émotion et de l'expression. Tout en s'associant au « Nouvel Art », soit un terme pour désigner le minimalisme, le Pop Art et l'art conceptuel qui se sont rangés contre l'expressionnisme abstrait, le collectif anticiperait plutôt des caractéristiques proprement liées au post-modernisme dans le sens entendu par l'histoire de l'art. De ce constat sur les rapports entre la danse et les arts visuels, il peut être pleinement reconnu, et sans ambiguïté théorique, que le Judson Dance Theater et les trois plasticiens mettent en place une attitude performative. Par ailleurs, le temps et l'espace ont manqué pour vérifier la transposition de la théorie moderniste sur les œuvres de Merce Cunningham. Le classement de Banes et de Levin sous-entend une réévaluation du rôle du précurseur du Judson Dance Theater en tant que père de la post-modernité en danse. Est-ce dire que tout comme un chorégraphe de la période moderne qui n'a pas nécessairement une démarche moderniste, la même confusion persiste pour ce qui est de la post-modernité en danse? La réflexion pourrait être ultérieurement poursuivie. De plus, il aurait été intéressant d'élaborer un schéma pour comparer les découpages temporels de l'histoire de l'art et de la danse afin d'argumenter davantage la question du synchronisme historique. Les deux précédents points,



qui ont été des propositions émises au premier chapitre, pourraient être développés dans le cadre de futures recherches.

Sous une note plus personnelle, les difficultés rencontrées lors de la réalisation du mémoire, qui étaient le manque de sources audiovisuelles, le peu d'écrits sur le sujet et les problèmes terminologiques dû à l'autonomisation de chaque champ disciplinaire, m'ont sensibilisée aux méthodes et aux particularités de la recherche en histoire de la danse, surtout en ce qui concerne le travail autour de la reconstitution. De plus, l'analyse des rapports entre les deux disciplines artistiques durant cette période de cinq ans m'a permis d'être en meilleure connaissance du domaine de la danse; l'un des objectifs était de répondre à ma propre curiosité d'en savoir davantage sur les avancées du collectif étant donné les renseignements sommaires dans les ouvrages. La rédaction du mémoire aura ainsi préparé le terrain pour d'autres projets d'écriture, où je trouverai plus aisé de revenir à la première intention de recherche qui était de traiter des liens *a posteriori* entre le Judson Dance Theater et la performance. Déjà au dernier chapitre, des liens de la danse à l'art de la décennie 70 semblent fertiles. Tout comme le Black Mountain College, — et peut-être même davantage à mon avis — le Judson Dance Theater était un lieu catalyseur des expérimentations à New York au cours des années 60. D'ailleurs, dans une affirmation retranscrite au deuxième chapitre, John H. McDowell comparait de façon équivalente l'église à Paris dans les années 20. Ces lieux de liberté et d'innovations ont permis à la performance de voir le jour. En fait, ils en constituaient la troisième origine selon Roux cité au chapitre V. Reconnaître les échanges interdisciplinaires comme étant à l'origine de la performance signifie donc que ceux ayant eu lieu au Judson Dance Theater ont dû contribuer à leur manière à l'avènement d'une nouvelle sensibilité; la particularité de la recherche du collectif quant aux utilisations du corps en lien à l'espace semble effectivement avoir un apport sur l'art de la performance américaine au cours des années 70. À ce point s'ajoute la recherche d'Halprin et du Judson Dance Theater sur l'éveil corporel par la prise de conscience des opérations du corps. Cela semble anticiper la question de la performance dite conceptuelle axée autour de la question de l'expérience incarnée et de la démonstration des liens entre le corps et l'esprit chez des artistes comme Bruce Naumann, avec sa performance-vidéo *Walking in an Exaggerated Manner Around The Perimeter of a Square* (1968). Le thème de la présence autour de l'effacement de l'interprète semble aussi



éloquent dans les œuvres de la performance conceptuelle. Rainer, avec son concept de corps comme objet, poussait plus loin la proposition de Morris sur la neutralité dans l'interprétation en cessant d'utiliser du matériel dans la danse pour détourner l'attention du spectateur. Les artistes de la performance conceptuelle semblent pousser plus loin la proposition de la chorégraphe en faisant tout simplement disparaître l'interprète. Étudier les associations entre la danse, particulièrement la démarche d'Yvonne Rainer autour de la notion d'effacement liée la représentation de soi, et la performance conceptuelle américaine semble pertinent.

Bien qu'il s'agisse d'une perspective d'étude mise de côté dès le début de la recherche, la question du féminisme offre un sujet intéressant à creuser entre le Judson Dance Theater et la performance. À l'état de la question du premier chapitre, un commentaire d'Henry Sayre fut brièvement exposé concernant le Judson Dance Theater qui aurait eu une importance quant à son modèle de collaboration. L'auteur interprète l'organisation en groupe au Judson comme un « laboratoire proto-féministe » (1989). En ce point, le Judson Dance Theater offrirait un modèle à suivre pour les féministes des années 70 selon lui. Pour répondre à ma curiosité, les éléments ont été davantage détaillés sur ce modèle de collaboration. En fait, il s'agissait d'une structure égalitaire qui appuyait le déroulement des ateliers. La structure était empruntée à des groupes communautaires pacifistes et engagés socialement comme The Service Committee (AFSC), The American Friends et The Women's Strike for Peace. Cela consistait en une stratégie pour se défaire de la figure d'autorité que représente le chorégraphe. La particularité du modèle de collaboration consistait aussi en la réalisation d'un travail entre les individus, dans le moment présent et dans toutes les parties associées à la production d'une œuvre. Bien que ce discours ne soit pas totalement nouveau, la question du féminisme pourrait être approfondie en tentant de vérifier comment le Judson Dance Theater offre un modèle pour le refus de la domination masculine en art. Le refus de l'esthétique du ballet, créée par des hommes, peut être interprété en ce sens, de même que le refus du regard et de la séduction du spectateur de Rainer. Un autre lien *a posteriori* est donc à défricher avec la question du féminisme.

En somme, je considère que les objectifs que je m'étais fixés sont atteints, et ce, en espérant avoir apporté une contribution significative aux deux domaines impliqués dans ce mémoire. Sans compter les nombreuses compétences développées sur le plan individuel, le cheminement académique réalisé m'a permis d'acquérir une expérience en tant que chercheure en histoire de l'art avec comme sphère de recherche particulière le domaine de la danse. Je suis maintenant prête à explorer davantage les autres sujets proposés.



## APPENDICE B

PARTITION CHORÉGRAPHIQUE  
*SATISFYIN LOVER* (1967), PAR STEVE PAXTON

## Groupe A

1. parcourir les 2/5 de la distance. s'arrêter 10 secondes. sortir.
2. démarrer au 10<sup>e</sup> pas de n°1.  
traverser l'espace.
3. démarrer au 20<sup>e</sup> pas de n°2.  
traverser l'espace.
4. démarrer lorsque n°1 s'arrête.  
traverser l'espace.
5. démarrer lorsque n°1 s'arrête.  
parcourir 1/5 de la distance. s'arrêter 20 secondes. sortir.
- 6, 7, 8. démarrer au 5<sup>e</sup> pas de n°5.  
entrer ensemble. n°6 prend peu à peu du retard.  
(15 pas de retard au moment de sortir) n°7 et n°8 traversent sans s'arrêter.

## Groupe B

9. traverser.
10. démarrer au 20<sup>e</sup> pas de n°9.  
parcourir les 4/5 de la distance. faire une minute de pause. sortir.
11. démarrer lorsque n°10 est à mi-parcours.  
parcourir 1/2 de l'espace. pause de 5 secondes. sortir.
12. démarrer lorsque n°10 est à mi-parcours.  
parcourir les 2/3 de l'espace. s'arrêter 20 secondes. sortir.
13. démarrer lorsque n°10 fait une pause.  
marcher jusqu'à la chaise n°3. s'asseoir 30 secondes. sortir.

## Groupe C

14. traverser.
15. démarrer au 15<sup>e</sup> pas de n°14.  
marcher jusqu'à 1 m 50 de la sortie. s'arrêter 30 secondes. sortir.

16. démarrer au 10<sup>e</sup> pas de n°15.  
traverser.
17. démarrer au 3<sup>e</sup> pas de n°16.  
traverser en doublant n°16. sortir.
18. démarrer au 10<sup>e</sup> pas de n°17.  
traverser.
19. démarrer au 5<sup>e</sup> pas de n°18.  
parcourir 1/3 de la distance. s'arrêter 15 secondes.  
marcher jusqu'à la chaise n°1. s'asseoir 30 secondes. sortir.
20. démarrer lorsque n°19 s'arrête.  
traverser.

#### Groupe D

21. traverser.
22. démarrer au 20<sup>e</sup> pas de n°21.  
parcourir 1/2 de l'espace. pause de 5 secondes.  
parcourir les 4/5 de l'espace. pause de 15 secondes. sortir.
23. démarrer lorsque n°22 s'arrête.  
traverser.
- 24, 25, 26, 27. démarrer lorsque n°23 dépasse les 3/5 de l'espace.  
traverser tranquillement en changeant de positions les uns par rapport aux autres.
- 28, 29. démarrer au 20<sup>e</sup> pas.  
traverser ensemble.

#### Groupe E

30. traverser.
31. démarrer au 15<sup>e</sup> pas.  
parcourir 1/5 de l'espace. s'arrêter et se mettre face public 45 secondes. sortir.
32. démarrer au 10<sup>e</sup> pas.  
marcher jusqu'à chaise n°3, s'asseoir 15 secondes.  
parcourir les 4/5 de l'espace. s'arrêter 20 secondes. sortir.
33. démarrer lorsque n°32 s'assied.  
traverser.
34. démarrer au 20<sup>e</sup> pas.  
traverser.
35. démarrer au 10<sup>e</sup> pas.  
parcourir les 3/5 de l'espace. s'arrêter 15 secondes. retourner à la chaise n°1.  
rester assis jusqu'au passage de la dernière personne (le chronométrateur).  
sortir.
36. démarrer au 5<sup>e</sup> pas.  
parcourir 1/2 de l'espace. s'arrêter 15 secondes. parcourir 2/3 de l'espace.  
s'arrêter 15 secondes. sortir.

37. démarrer lorsque n°36 s'arrête.  
parcourir 1/8 de l'espace. s'arrêter 20 secondes. sortir.

#### Groupe F

38. traverser.
39. démarrer lorsque n°38 arrive aux 4/5 de l'espace.  
traverser.
40. démarrer au 15<sup>e</sup> pas.  
parcourir 7/8 de l'espace. s'arrêter 5 secondes. sortir.
41. démarrer lorsque n°40 s'arrête.  
traverser.
42. démarrer au 15<sup>e</sup> pas.  
traverser.

#### Instructions pour monter *Satisfyin Lover* :

La durée des intervalles entre chaque groupe dépend de votre appréciation et de l'espace scénique (je commence avec des intervalles de trente secondes). C'est le « chronométrateur » qui donne le signal à la première personne de chaque groupe; il est le dernier à traverser le plateau. La dernière personne de chaque groupe garde la fiche de son groupe pendant les répétitions; elle est chargée de signaler les absences et de donner les consignes aux autres membres, etc.

À aucun moment, l'espace ne doit rester longtemps vide et la pause entre les groupes ne devrait pas être sensible en tant que telle.

Les vêtements sont simples, sauf exception, et à l'appréciation des participants.

La marche se déroule sur une piste imaginaire d'une largeur de trois mètres environ et d'une longueur correspondant à l'espace scénique. La « piste » traverse l'espace d'un côté à l'autre, toutes les entrées se faisant du même côté.

Vers le centre du plateau, légèrement en avant de la piste, trois chaises sont disposées sans ordre précis, faisant face au public et distantes de quelques mètres. Les participants quittent la piste pour aller s'asseoir, puis y retournent pour reprendre la marche, ils ne passent pas devant les chaises s'ils ne doivent pas s'y asseoir.

Cette danse a été conçue pour un groupe de quarante personnes et un espace long d'une soixantaine de mètres. Le nombre des participants peut varier de trente à quatre-vingt-quatre et l'espace peut mesurer de vingt mètres de large aux limites visibles pour un public stationnaire.

## APPENDICE C

## CHARTE D'YVONNE RAINER :

*A QUASI SURVEY OF SOME MINIMALIST TENDENCIES IN THE QUANTITATIVELY  
MINIMAL DANCE ACTIVITY MIDST THE PLETHORA OR AN ANALYSIS OF TRIO A*

Objets	Danses
	<i>éliminer ou minimiser</i>
1. rôle de la main de l'artiste	phrasé
2. relation hiérarchique des parties	développement et acmé
3. texture	variation : rythme, forme, dynamique
4. référence figurative	personnage
5. illusionnisme	représentation
6. complexité et détail	diversité : phrases et champ spatial
7. monumentalité	exploit du mouvement virtuose et corps en pleine extension
	<i>remplacer par</i>
1. fabrication en usine	égalité de l'énergie et mouvement « trouvé »
2. formes unitaires, modules	égalité des parties et répétition
3. surface ininterrompue	répétition ou événements discrets
4. formes non référentielles	exécution neutre
5. littéralité	tâche ou activité analogue
6. simplicité	action, événement ou son isolés
7. échelle humaine	échelle humaine

## BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

### Analyse des œuvres

- Adshead, Janet (ed.). 1988. *Dance Analysis : Theory and Practice*. Londres : Dance Books. 198 p.
- Campbell, Patrick. 1996. *Analysing Performance : a Critical Reader*. New York : Manchester University Press. 307 p.
- Counsell, Colin et Laurie Wolf. 2001. *Performance Analysis, an Introductory Coursebook*. Londres et New York : Routledge. 250 p.
- Crémézi, Sylvie. 2002. *La signature de la danse contemporaine*. Paris : Chiron. 138 p.
- Pavis, Patrice. 2005. *L'analyse des spectacles*. Paris : Armand Colin. 319 p.

### Approche historique

- Adshead, Janet Lansdale, et June Layson (ed.). 1994. *Dance History, an Introduction*. Londres : Routledge. 289 p.
- Barracough, Geoffrey. 1980. *Tendances actuelles de l'histoire*. Paris : Flammarion. 343 p.
- Doyon, Carol. 1991. *Les histoires générales de l'art, Quelle histoire !*. Laval (Québec) : Éditions Trois (Collection Vedute). 251 p.
- Le Goff, Jacques. 1988. *La nouvelle histoire*. Paris : Éditions Complexe. 334 p.
- \_\_\_\_\_ et Pierre Nora (dir. publ.). 1974. *Faire de l'histoire; nouvelles approches*. Paris : Gallimard. 3 volumes.
- Marrou, Henri-Irénée. 1954. *De la connaissance historique*. Paris : Seuil. 317 p.

Prost, Antoine. 1996. *Douze leçons sur l'histoire*. Paris : Seuil. 330 p.

### Corpus danse

Aeschlimann, Roland *et al.* 2002. *Trisha Brown : Dance and Art in Dialogue, 1961-2001*. Catalogue d'exposition (États-Unis, Addison Gallery of American Art, Phillips Academy, 27 septembre au 31 décembre 2002 ). Andover, Mass. : Addison Gallery of American Art, Phillips Academy. 339 p., ill. n&b, coul.

Albright, Ann Cooper. 1997. *Choreographing Difference ; The Body and Identity in Contemporary Dance*. Nouvelle Angleterre : Wesleyan University Press. 216 p.

Anderson, Jack. 1969. « Yvonne Rainer : The Puritain as Hedonist ». *Ballet Review*, vol. 2, no 6, p. 31-37.

1967. *Ballet Review*, (Consacré au Judson), vol. 1, no. 6.

Banes, Sally (ed.). 2003. *Reinventing Dance in the 1960's : Everything was Possible*. Madison : University of Wisconsin Press. 232 p.

Banes, Sally. 1998. *Dancing Women : Female Bodies on Stage*. Londres : Routledge. 279 p.

\_\_\_\_\_. 1993. *Greenwich Village 1963 : Avant-Garde Performance and the Effervescent Body*. Durham, Caroline du Nord : Duke University Press. 308 p.

\_\_\_\_\_. 1987. C. 2002. *Terpsichore en baskets : Post- Modern Dance*. Trad. de l'anglais par Denise Luccioni. Paris : Éditions Chiron. 310 p.

\_\_\_\_\_. 1983. *Democracy's Body: Judson Dance Theater 1962-1964*. Durham (Caroline du Nord) ; Anne Arbor, Michigan : UMI Research Press (coll. Studies in the Fine Arts: The Avant-Garde). 270 p.

\_\_\_\_\_. 1981. « Democracy's Body : Judson Dance Theatre and its Legacy ». *Performing Art Journal*, vol. 5, no. 2, American Theater : Fission / Fusion, p. 98 à 107.

\_\_\_\_\_. 1978. « Gravity and Levity : Up and Down with Trisha Brown ». *Dance Magazine*, (mars), p. 60, 62, 63.

Banes, Sally et Noël Carroll. 1982. « Working and Dancing : A Response to Monroe Beardsley's "What Is Going on in a Dance ?" ». *Dance Research Journal*, vol. 15, no 1, p. 37 à 41.



- Brandstetter, Gabrielle. 2007. « Improvisation in Dance ; Lecture / Performance with Friederike Lampert ». dans *Proceedings, Society of Dance History Scholars* . S.I : Society of Dance History Scholars. p. 282-289.
- Briginshaw, Valerie A.. 2001. *Dance, Space, and Subjectivity*. New York : Palgrave. 234 p.
- Burt, Ramsey. 2006. *Judson Dance Theater : Performative Traces*. Londres et New York : Routledge. 230 p.
- Caux, Jacqueline. 2006. *Anna Halprin : à l'origine de la performance*. Catalogue d'exposition (Lyon, Musée d'art contemporain, 8 mars au 14 mai 2006). Lyon : Musée d'art contemporain. 169 p. ill. n.&b., coul.
- Celia, Nora Blue. 1980. « *Changing the Dancer's Image, Rainer, Brown and Paxton* ». Mémoire de maîtrise, Washington : America University, 83 p.
- Cohen, Selma Jeanne. 1962. «Avant-Garde Choreography ; Part 1 ». *Dance Magazine*, (juin), p. 22 à 24, p.57.
- \_\_\_\_\_. 1962. «Avant-Garde Choreography ; Part 2 ». *Dance Magazine*, (juillet), p. 29,31, 58.
- \_\_\_\_\_. 1962. «Avant-Garde Choreography ; Part 3 ». *Dance Magazine*, (août), p. 45 et p. 54, 55.
- Crow, Thomas. 1996. « Vision and Performance ». Chap. dans *The Rise of the Sixties : American and European Art in the Era of Dissent*, p. 106- 133. Londres : Calmann and King. 192 p.
- Febvre, Michèle. 1995. « Vers le retour du refoulé : parcours rapide de la danse contemporaine ». Chap. dans *Danse contemporaine et théâtralité*, p. 13- 28. Paris : Chiron. Collection Art nomade.163 p.
- Forti, Simone. 1974. *Handbook in Motion*. Halifax : Nova Scotia College of Art and Design. 143 p.
- Goldman, Danielle. 2007. « Bodies on the Line : Contact Improvisation and Techniques of Nonviolent Protest ». *Dance Research Journal*, vol. 39, no 1 (été), p. 60-74.
- Hering, Doris. 1963. « James Waring and Dance Company ». *Dance Magazine*, no 37 (octobre) p. 28, p. 60.
- Houston, Lynn. 2001. « Bodies of History and Historical Bodies ; Baryshnikov and the Judson Legacy ». *PAJ : a Journal of Performance and Art*, vol. 23, no 69 (septembre). p.13-19.

- Jackson, George. 1964. « Naked in Its Native Beauty ». *Dance Magazine*, no 38 (avril), p. 33-37.
- Johnston, Jill. 1971. *Marmalade Me*. New York : E. P. Dutton & Co. 316 p.
- Jowitt, Deborah. 1989. *Time and the Dancing Image*. Berkeley : University of California Press. 431 p.
- Kaprelian, Mary H. 1979. « Parallel Trend in the Development of German Expressionist Painting and Modern Dance ». *New Direction in Dance*, Toronto : Éditions Diana Theodores Taplin and Pergamon Press. p. 50- 59.
- Keefe, Maura. 2002. « Talking Dancing : The Choreography of Space and Character in Contemporary U.S. Dance ». Thèse de doctorat, Californie, California Riverside University. 255 p.
- Kotzen, Elinor Louise. 1992. C.1991. « Collaborations in the Visual Arts and Dance in the Twentieth Century; a Meeting of the Minds ». Mémoire de maîtrise, Ann Arbor Mich.: University Microfilms International, 134 p.
- Lacerte, Sylvie. 2006. « 9 Evenings et Experiments in Art and Technology : une lacune à combler dans les chroniques récentes de l'histoire de l'art ». Fonds *9 Evenings: Theatre and Engineering*. En ligne, adresse URL : <http://www.fondationlanglois.org/html/f/selection.php?Selection=9EVO>
- Lippard, Lucy R.. 1967. « Total Theatre ? ». *Art International*, no 20 (janvier), p. 39-43.
- McCabe, Cynthia Jaffee et al. 1984. *Artistic Collaboration in the Twentieth Century*. Éditeur: Washington, D.C. : Smithsonian Institution Press. 224 p.
- Morse, Meredith. 2007. « E-collaborations in Sixties America : 9 evenings, the Dancer's Body, and Electronic Technologies ». *Scan Journal*. vol 4, no 1, (avril 2007).
- Perron, Wendy et Daniel Cameron (ed). 1981. *Judson Dance Theater : 1962-1966*. Catalogue d'exposition (Vermont, Bennington College). New York : Bennington College Project. 79 p., ill.
- Rainer, Yvonne. c1999. *A Woman Who : Essays, Interviews, Scripts*. Baltimore : Johns Hopkins University Press. 437 p.
- \_\_\_\_\_. 1974. *Work 1961-73*. New York : University Press. 338 p.
- \_\_\_\_\_. 2006. *Feelings are Facts*. New York : MIT Press. 473 p.
- Reynolds, Nancy et Malcolm McCormick. 2003. *No Fixed Points : Dance in the Twentieth Century*. New Haven : Yale University Press. 907 p.

- Roux, Céline. 2007. *Danse (s) performative (s) : enjeux et développements dans le champ chorégraphique français (1993-2003)*. Paris : L'Harmattan. 271 p.
- Satin, Leslie. 1997. « Legacies of the Judson Dance Theater : Gender and Performing Autobiography ». Thèse de doctorat, New York, New York University. 365 p.
- Servian, Claudie, 2006. *Différentes conceptions de la danse américaine du début à la fin du XX<sup>e</sup> siècle*. Paris : Publibook. 169 p.
- Sigman, Jill. 1998. « Bodies, Souls, and Ordinary People : Three Essays on Art and Interpretation ». Thèse de doctorat, Princeton, Princeton University. 245 p.
- Steinmetz, Muriel. 2006. « La vieille dame qui a tout inventé ». *Humanité* (Lyon), 18 avril. En ligne, adresse URL : [http://www.humanite.fr/2006-04-18\\_Cultures\\_La-vieille-dame-qui-a-tout-invente](http://www.humanite.fr/2006-04-18_Cultures_La-vieille-dame-qui-a-tout-invente)
- Tobey, Cheryl. 2001. « White Oak at Dance Center of Columbia College ». *PAJ : a Journal of Performance and Art*, vol. 23, no 69 (septembre), p. 33-43.
- Zabunyan, Elvan. 2007. « Histoire de l'art contemporain et théories féministes : le tournant de 1970 ». *Cahiers du Genre*, no 43, p. 171 à 186.

### **Corpus arts visuels**

- Antin, David. 1966. « Art & Information, 1 Grey Paint, Robert Morris ». *Art News*, vol.65 (avril), p. 22-24, 56-58.
- Berger, Maurice. 1988. « Changing the Discourse : Phenomenology, Performance, and the Aesthetics of Production ». Chap. dans « The Politics of Experience : Robert Morris, The Minimalism, and The 1960's », p. 86-125. Thèse de doctorat, New York, New York University, 326 p.
- Chalmers, Jessica. 1999. « Against "Narcissism, Virtuosity, and Display" ». Chap. dans « Technique of The Real in Performance Since The 1960s », p. 13- 67. Thèse de doctorat, New York, New York University, 273 p.
- Copeland, Roger. 2008. *Seeing Without Participating : Andy Warhol's Unshakeable Determination Not to Be Moved*. Lecture. Document non publié. 10 p.
- Grenier, Catherine (ed.). 1995. *Robert Morris*. Catalogue d'exposition (Paris, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, 16 septembre-15 décembre 1995). Paris : Centre Georges Pompidou. 352 p., ill. n.&b., coul.

- Haskell, Barbara. 1984. *Blam ! The Explosion of Pop, Minimalism, and Performance : 1958-1964*. Catalogue d'exposition (New York, Whitney Museum of American Art, 20 septembre-2 décembre 1984). New York : Whitney Museum of American Art. 160 p., ill.
- Marranca, Bonnie. 1997. Compte rendu de *Happenings and Other Acts*, de Mariellen R. Sandford (Londres et New York : Routledge, 1995). *Performing Arts Journal*, vol. 19, no 2 (mai), p. 115-120.
- Mattison, Robert S.. 2003. *Robert Rauschenberg : Breaking Boundaries*. New Haven : Yale University Press. 277 p.
- McFadden, Jane Porter. 2004. « Practices of Site : Walter de Maria and Robert Morris, 1966-1977 ». Thèse de doctorat, Austin, University of Texas, 284 p.
- Michelson, Annette. 1969. « Robert Morris – An Aesthetics of Transgression ». dans *Robert Morris*. Catalogue d'exposition (Washington D.C., Corcoran Gallery of Art, 24 novembre - 28 décembre 1969, Detroit Institute of Arts, 8 janvier au 8 février 1970), p. 7- 59. Washington D.C. : Corcoran Gallery of Art. 96 p. ill.
- Morris, Robert. 1966. « Notes on Sculpture, Part 1 ». *Artforum*, (février) ; repris dans *Regards sur l'art américain des années 60*, Trad. de l'anglais par Claude Gintz, France : Éditions Territoires, 1979, p. 84-92.
- \_\_\_\_\_. 1966. « Notes on Sculpture, Part 2 ». *Artforum*, (octobre) ; repris dans *Regards sur l'art américain des années 60*, Trad. de l'anglais par Claude Gintz, France : Éditions Territoires, 1979, p. 84-92.
- \_\_\_\_\_. 1966. « Notes on Dance ». *Tulane Drama Review*, vol. 10, no 2 (hiver), p.179-186.
- Ohrner, Annika. 2007. « Recalling "Pelican" : On P.O. Ultvedt, Robert Rauschenberg and Two "Ballets" ». *Konsthistorisk Tidskrift*, vol. 76, no 1-2, p. 27-39.
- Rose, Barbara, 1965. « A B C Art ». *Art in America*, (octobre- novembre) ; repris dans *Minimal Art*, New York : E.P. Dutton & Co., Inc., 1968, p. 274-297.
- Schneemann, Carolee. 1979. *More than Meat Joy : Complete Performance Works & Selected Writings*. New Paltz : Documentext. 281 p.
- Spector, Nancy. 1997. « Rauschenberg and Performance, 1963-67 : A "Poetry of Infinite Possibilities" ». dans *Robert Rauschenberg : a Retrospective*. Catalogue d'exposition (New York, Solomon R. Guggenheim Museum, Guggenheim Museum SoHo, and Guggenheim Museum at Ace Gallery, 19 sept.1997 au 7 jan. 1998), sous la dir. de Walter Hopps, p. 226-245. New York : Guggenheim Museum Walter Hopps. 629 p., ill. n.&b., coul.

Sundell, Nina. 1984. *Rauschenberg / Performance : 1954-1984*. Catalogue d'exposition (New York, The Cooper Union for the Advancement of Science and The Arts, 7 -22 décembre 1983, Houston, Contemporary Arts Museums, 12 mai- 24 juin 1984, Ohio, Cleveland Center for Contemporary Art, 7 septembre-8 octobre 1984). Ohio : Cleveland Center for Contemporary Art. 38 p., ill. n.&b.

## Esthétique

Ardenne, Paul. 2001. *L'image corps : figures de l'humain dans l'art du 20<sup>e</sup> siècle*. Paris : Éditions du regard. 507 p.

Bernard, Michel. 1990. « Les nouveaux codes corporels de la danse contemporaine ». dans *La danse, art du XX<sup>e</sup> siècle*, sous la dir. de J.-Y. Pidoux, p. 68-76. Lausanne : Éditions Payot-Lausanne. 404 p.

\_\_\_\_\_. 2001. « L'avènement de la danse ». Chap. dans *De la création chorégraphique*, p. 79-84. Paris : Centre national de la danse. 272 p.

Eco, Umberto. 1965. « La poétique de l'œuvre ouverte ». Chap. dans *L'œuvre ouverte*, p. 15-40. Paris : Éditions du Seuil. 317 p.

Gill, Jose. 1989. « Le corps abstrait ». Chap. dans *La danse, naissance d'un mouvement de pensée*, p. 98-107. Paris : Éditions Armand Colin. 263 p.

Loupe, Laurence. 1997. « Prémices des œuvres ». Chap. dans *Poétique de la danse contemporaine*, p. 245-276. Bruxelles : Contredanse. 351 p.

Merleau-Ponty, Maurice. 1945. « La spatialité du corps propre et la motricité ». Chap. dans *Phénoménologie de la perception*, p. 114-172. Paris : Éditions Gallimard. 533 p.

## Histoire de la danse au XX<sup>e</sup> siècle (ouvrages généraux)

Bourcier, Paul. 1994. *Histoire de la danse en Occident*. Paris : éditions du Seuil. 2 vol.

Michel, Marcelle, et Isabelle Ginot. 1995. *La danse au XX<sup>e</sup> siècle*. Paris : Bordas. 263 p.

Servian, Claudie. 2006. *Différentes conceptions de la danse américaine du début à la fin du XX<sup>e</sup> siècle*. Paris : Publibook. 169 p.

## Interdisciplinarité

- Colet, Nicole Rege. 1993. *Pluridisciplinarité, interdisciplinarité, transdisciplinarité : quelles perspectives en éducation ?*. Genève : Université de Genève. (collection Cahier de la section des Sciences de l'éducation, no 71). 95 p.
- Crimp, Douglas. 1979. « Image (extrait) ». *October*, no 8, (printemps), p. 75-77 et 87-88.
- Deleuze, Gilles. 1985. « Entretien avec Claire Parnet ». *L'autre journal*, no 8 (octobre), p. 12-22 ; repris dans *L'époque, la mode, la morale, la passion*, Paris : Centre Georges Pompidou, 1987, p. 479-480.
- Ginzburg, Carlo. 1995. « Inter / disciplinarity ». *Art Bulletin*, vol 77, no 4 (décembre), p. 534-552.
- Loubier, Patrice. 2001. « Du moderne au contemporain, deux versions de l'interdisciplinarité ». dans *Penser l'indiscipline, Recherches interdisciplinaires en art contemporain*, sous la dir. de L. Hugues et M.-J. Lafortune, p. 22-28. Montréal : Optica, un centre d'art contemporain.
- Nouss, Alexis. 2002. « Métissage, transculture et singularité ». *Politique de la parole*, Montréal : Trait d'Union, (col. Le soi et l'autre). p. 99-112.
- Palmade, Guy. 1977. *Interdisciplinarité et idéologies*. Paris : Éditions Anthropos. 293 p.
- Poirier, Philippe. 2004. *Les enjeux de l'histoire culturelle*. Paris : Seuil. p. 291-318.
- Portella, Eduardo (dir. publ.). 1992. *Entre savoirs, l'interdisciplinarité en acte : enjeux, obstacles, résultats*. Toulouse : Éditions Erès. 358 p.
- Sousslof, Catherine et Mark Franko. 2002. « Visual and Performance Studies : An New History of Interdisciplinarity ». *Social Text* 73, vol. 20, no 4 (hiver), p. 29-46.

## Ouvrages de références

- Durozoi, Gérard (dir.). 1992. c. 2002. *Dictionnaire de l'art moderne et contemporain*. Paris : F. Hazan. 733 p., ill.
- Le Moal, Philippe. 1999. *Dictionnaire de la danse*. Paris : Larousse. 830 p.
- Mucchielli, Alex. 2004. *Dictionnaire des méthodes qualitatives en sciences humaines et sociales*. Paris : Armand Colin. 303 p.

Souriau, Étienne. 2004. *Vocabulaire d'esthétique*. Paris : Presses universitaires de France, 1415 p.

## Performance

Auslander, Philip. 1992. « Conclusion ». Chap. dans *Presence and Resistance : Postmodernism and Cultural Politics in Contemporary American Performance*, p. 169-174. Ann Arbor : University of Michigan Press. 206 p.

Birringer, Johannes H. 1998. *Media & Performance : Along the Border*. Baltimore et Londres : Johns Hopkins University Press. 381 p.

Bronson, A. A. (ed). 1979. *Performance by Artists*. Toronto : Art Metropole. 319 p.

Brown, Cee S.. 1984. « Performance Art : A New Form of Theatre, Not a New Concept in Art ». dans *The Art of Performance : a Critical Anthology*, sous la dir. de Gregory Battcock et Robert Nickas, p.118-124. New York : E. P. Dutton. 344 p.

Carlson, Marvin. 1996. *Performance : a Critical Introduction*. Londres et New York : Routledge. 247 p.

Goldberg, Roselee. 2001. *La performance du futurisme à nos jours*. Paris : Thames & Hudson. 232 p.

\_\_\_\_\_. 1998. *Performance Live Art Since 1960*. New York : Harry N. Abrahams, Inc Publishers. 240 p.

\_\_\_\_\_. 1987. « Où en est la performance ? ». dans *L'époque, la mode, la morale, la passion*, Paris : Centre Georges Pompidou, p. 634- 637.

\_\_\_\_\_. 1984. « Performance : The Golden Years ». dans *The Art of Performance : a Critical Anthology*, sous la dir. de Gregory Battcock et Robert Nickas, p. 71-93. New York : E. P. Dutton. 344 p.

\_\_\_\_\_. 1984. « Performance : A Hidden History ». dans *The Art of Performance : a Critical Anthology*, sous la dir. de Gregory Battcock et Robert Nickas, p. 24-36. New York : E. P. Dutton. 344 p.

Kaye, Nick. 1994. *Postmodernism and Performance*. New York : St-Martin's Press. 180 p.

Le Breton, David. 2003. « L'entame de soi : du Body Art aux performances ». Chap. dans *La Peau et la Trace*, p. 99-126. Paris : Éditions Métailié. 144 p.

- Lewallen, Constance M. (dir.). 2007. *A Rose Has No Teeth ; Bruce Nauman in the 1960s*. Catalogue d'exposition (Berkeley, Université de Californie, Berkeley Art Museum et Pacific Film Archive, 17 janvier au 15 avril 2007, Turin, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, du 23 mai au 9 septembre 2007, Houston, Menil Collection, 12 octobre au 13 janvier 2008). Berkeley : University of California Press. 235p. ill. n.& b., coul.
- Sayre, Henry M. 1989. *The Object of Performance : the American Avant-Garde Since 1970*. Chicago : University of Chicago Press. 308 p.

### **Modernisme – Postmodernisme (théorie)**

- Banes, Sally. 1998. « Introduction ». Chap. dans *Subversive Expectations : Performance Art and Paratheater in New York, 1976-85* p. 1-17. Michigan : University of Michigan Press. 297 p.
- Boisvert, Yves. 1995. *Le postmodernisme*. Québec : Boréal. 123 p.
- Cauquelin, Anne. 1992. *L'art contemporain*. Paris : Presses Universitaires de France. 128 p.
- Côté, Jean-François. 1991. *L'histoire de la postmodernité : modernité esthétique, post-modernisme et communication*. Montréal : Cahiers de recherches Université du Québec à Montréal. 122 p.
- Foster, Hal. 1985. « Polémiques post-modernes ». Chap. dans *Recoding – Art, Spectacle, Cultural Politics*, p. 139-155. Washington : Bay Press. 243 p.
- Fried, Michael. 1967. « Art and Objecthood ». *Artforum*, (juin) ; repris dans *Artstudio*, no 6 (automne), Trad. de l'anglais par Nathalie Brunet et Catherine Ferbos, 1987, p. 11-27.
- Greenberg, Clement. 1960 c. 1965. « Modernist Painting ». *Art and literature*, no 4 (printemps) ; repris dans *Peinture, cahiers théoriques*, no 8, « La peinture moderniste », Trad. de l'anglais par Anne-Marie Lavagne, 1974, p. 33-39.
- \_\_\_\_\_. 1961 c. 1988. « La nouvelle sculpture ». *Art et culture*. Trad. de l'anglais par Ann Hindry. p.154-161. Paris : Macula. 278 p.
- \_\_\_\_\_. 1955 c. 1988. « Peinture à l'américaine ». *Art et culture*. Trad. de l'anglais par Ann Hindry. p. 227-248. Paris : Macula. 278 p.
- Levin, Michael David. 1990. « Post-modernism in Dance: Dance, Discourse, Democracy ». dans *Postmodernism – Philosophy and the Arts* sous la direction de Hugh J. Silverman, p. 207- 233. New York : Routledge. (collection Continental Philosophy, no III).



- Liotard, Jean-François. 1979. *La condition postmoderne : rapport sur le savoir*. Paris : Éditions de Minuit. 109 p.
- Restany, Pierre. 1991. « Les années 60 : vers la sensibilité post-moderne ». dans *Les arts et les années 60*, sous la dir. de Francine Couture, p. 11-25. Montréal : Triptyque, 170 p.
- Rosenberg, Harold. 1962. « Les peintres d'action américains ». dans *La tradition du nouveau*, p. 23-38. Paris : Les éditions de Minuit. 281 p.

### Sur le lieu

- Ardenne, Paul. 2004. « Un art contextuel ou comment annexer la réalité ». Chap. dans *Un art contextuel : création artistique en milieu urbain, en situation d'intervention, de participation*, p. 15-38. Paris : Flammarion, 254 p.
- Cauquelin, Anne. 2002. « De l'espace et des lieux ». Chap. dans *Le site et le paysage*, p. 73-104. Paris : Puf. 191 p.
- Tiberghien, Gilles A. 2000. « La marche, émergence et fin de l'œuvre ». dans *Les figures de la marche : un siècle d'arpenteurs*, sous la direction de Maurice Fréchuret et Thierry Davila (com.), p. 227-251. Catalogue d'exposition (Antibes : Musée Picasso) . Paris : Réunion des musées nationaux. 335 p.

### Sources audiovisuelles :

- Baryshnikov, Mikhail et Charles Atlas. 2001. *Past Forward : White Oak Dance Project*. Prod. Festival International de Nouvelle Danse et Département de danse de l'Université du Québec à Montréal. Montréal. Vidéocassette VHS, 138 min 2 s., son, couleur.
- Broackway, Merrill. 1987 *Beyond the Mainstream : Contact*. Prod. Dance in America., VHS, 90 minutes, son, couleur.
- Cabot, Martin et Angela Davis. 1987. *The Collaborators : John Cage, Merce Cunningham, Robert Rauschenberg*. Prod. New York : Cunningham Dance Foundation, VHS, 55 min, son, couleur.
- Grauer, Rhoda. 1993. *Dancing : the Individual and Tradition*. Prod. WNET RM, Arts ; BBC-TV. VHS, 58 min, son, couleur.
- Hunter, Fredericka (dir.). 2004. *Trisha Brown Early Works 1966-1979*. Prod. ArtPix. DVD, 4h.5 min, son, n.&b., couleur.

- Lundestam, Barbro Schultz (dir.). 2007. *Open Score by Robert Rauschenberg*. Prod. ArtPix and Experiments in Art and Technologies. DVD, 33 min, son, n.&b., couleur.
- Mangolte, Babette. 1993. *Four Pieces by Morris*. 16 mm, 94 min, son, couleur. En ligne, adresse URL : <http://www.babettemangolte.com/film1993.html>
- Rainer, Yvonne. 2001. *Continuous project - Altered Daily*. Prod. Festival International de Nouvelle Danse et Département de danse de l'Université du Québec à Montréal. Montréal. Vidéocassette VHS, 89 min 30 s., son, couleur.
- \_\_\_\_\_. 1968. *Trio A*. 7 min., n & b. En ligne, adresse URL : <http://video.google.com/videosearch?q=Trio+A%2C+Yvonne+Rainer&sitesearch=#>
- \_\_\_\_\_. 1966. *Carriage Discreteness*. 16 mm, 24 min. 30 sec., son, n & b., Fonds 9 *Evenings: Theatre and Engineering*. En ligne, adresse URL : [http://www.fondationlanglois.org/html/f/selection.php? Selection=9EVO](http://www.fondationlanglois.org/html/f/selection.php?Selection=9EVO)
- Rauschenberg, Robert. 1966. *Linoleum*. 8 mm., 4 min. 12 sec., n.&b., En ligne, adresse URL : <http://www.ubu.com/historical/rauschenberg/index.html>
- Schneemann, Carolee. 1964. *Meat Joy*. 16 mm., 6 min., son, couleur. En ligne, adresse URL : [http://www.ubu.com/film/schneeman\\_meatjoy.html](http://www.ubu.com/film/schneeman_meatjoy.html)
- Schoonejans, Sonia. 1990. *De la Modern à la Post-modern : la danse américaine*. Prod. Arte, VHS, 57 min, son, couleur.