

MANIFESTATIONS VISUELLES DE LA CONTESTATION CHEZ LES CHOREGRAPHERS AMERICAINS DES ANNEES SOIXANTE

Claudie SERVIAN
Université Stendhal Grenoble III

Les années soixante, aux États-Unis, sont une décennie en pleine effervescence dans le domaine des arts, dans la société et en politique. Cela commence en 1959 avec la révolution cubaine. L'assassinat de John F. Kennedy en 1963, la chute de Nikita Krutshchev en 1964 font partie des événements clés de cette période qui ont influencé de nombreux artistes. Le journaliste britannique, observateur de la politique américaine, Godfrey Hodgson, écrit que 1963 marque un grand tournant historique séparant une époque de consensus (1955-1963) d'une époque de crise (1963-1965). Cette division est suivie d'une époque de « polarisation » (1965-1968) (Hodgson 136). Le rêve américain de liberté, d'égalité et d'abondance semble devenir réalité. Les arts connaissent un renouveau permettant aux artistes toutes les audaces. Les limites semblent ne plus exister. Certains politiciens, comme le sénateur new-yorkais Jacob Javits, constatent que la vie artistique américaine peut avoir un impact sur la réputation internationale du pays et qu'il ne faut pas la négliger. Un esprit d'engagement, de confiance, et de transgressions s'éveille dans la conscience artistique américaine ; le *Pop Art*, le *Judson Dance Theater*, le *Living Theater*, le *Judson Poet's Theater* sont alors les plus productifs. Le groupe *Fluxus* se produit à New York, Charlotte Moorman y organise le premier festival de l'avant-garde. La scène de *Greenwich Village* est un paradigme de cette transformation. *Greenwich Village* devient le lieu des innovations et des réflexions sur l'art et sur son rôle dans la société américaine. À *Greenwich Village*, des réseaux d'artistes constituent la base d'une culture alternative qui se développe dans la contre-culture des années soixante, à l'origine des mouvements artistiques des années soixante-dix. Ces créateurs, stimulés par les artistes visionnaires des années cinquante, forgent de nouvelles notions sur l'art, la communauté, la démocratie, le corps, le rôle de la femme, de la nature, de la ville et de la technologie. Qu'ils appartiennent au *Off-Off Broadway Theater*, à la danse, à la peinture, au cinéma, ces artistes occupent une position nouvelle dans le domaine de l'art et de la culture américains. Afin de montrer en quoi l'art chorégraphique des années soixante est un élément décisif de la contestation, notre travail consistera à analyser les méthodes utilisées par les chorégraphes pour à la fois contester la culture dominante et la politique du pays. Ils brisent les discours conventionnels et définissent de nouveaux concepts en utilisant un nouveau langage, ils mènent une réflexion sur leur médium artistique, le corps dansant, repensent celui-ci pour que leurs créations deviennent des emblèmes de la contestation.

1. Une crise de la représentation

Dans les années soixante, une révolution culturelle voit le jour aux États-Unis dans les arts et dans la danse tout particulièrement. Les artistes protestent contre le racisme, le sexisme, la précarisation de certaines catégories sociales, la guerre du Vietnam. Comme le déclare Deborah Jowitt, la danse

Reflète le monde actuel ; dans son aspect le plus superficiel, elle se fait le garant des choses à la mode [...] L'image du danseur a été l'objet de nombreux changements depuis le début du XIXe siècle, en réponse aux grands bouleversements sociaux, politiques, scientifiques et technologiques qui ont marqué cette période. (Jowitt 8-9)

Il existe une continuité entre pratique gestuelle, enjeux esthétiques et enjeux idéologiques. Les artistes s'opposent au pouvoir, à la culture dominante et pour exprimer leur désaccord, ils bouleversent les cadres traditionnels de la représentation. Ces nouvelles formes de création contestent les codes et/ou le canon du médium utilisé.

À l'image de la société qui connaît de multiples transformations sociales avec le Mouvement pour les Droits Civiques, les mouvements féministes, le Gay Movement, les mouvements étudiants, les mouvements des minorités ethniques, comme les Indiens, les Mexicains-Américains, les Portoricains, tous appartenant à la Nouvelle Gauche américaine, les arts profitent du climat de contestation des formes héritées et empruntées initié par Marcel Duchamp en peinture.

a/ Contestation des formes héritées ?

On assiste, dans les années soixante, à une redéfinition de l'art chorégraphique par une transgression des valeurs traditionnelles établies. Pour Guy Scarpetta, « ce qui caractérise cette danse dans la perspective de « radicalisme » qui domine la période, c'est une volonté de transgresser les limites du code, de bousculer toutes les conventions » (Scarpetta 194-95). Les chorégraphes manifestent le désir de se détourner du passé, de rejeter les anciennes règles. Ils révisent les acquis de la danse classique et ceux de la danse moderne. Ils se débarrassent des conventions de la danse moderne dite « historique. » Robert Dunn, par exemple, critique le travail de Doris Humphrey¹ qui consiste en la transmission d'un objet fixe et fini. Pour Dunn, ce savoir élaboré est constitué d'un ensemble de règles, ce qui témoigne d'un ancrage rigide dans une tradition de codes répétés reposant sur des conventions théâtrales admises comme vérités absolues. Les chorégraphes avant-gardistes écartent l'harmonie et la symétrie du geste, le rapport à la musique. Les divers matériaux qui entourent la danse, références culturelles et supports, sont éliminés. Le contenu des chorégraphies est évacué, tout rapport au récit est rejeté. Aucune hiérarchisation des événements, aucune progression vers une finalité, aucune narration ne sont privilégiées. Pour eux, la danse ne doit plus exprimer l'émotion, ne doit plus être subjective. La danse expérimentale des années soixante est conceptuelle, elle n'est plus expressive. S'agit-il d'un « dépassement » au sens hégélien qui implique qu'en niant le moment précédent, on intègre tout ce qu'il apportait de créateur, pour le dépasser en une nouvelle synthèse ?

Les chorégraphes utilisent le mouvement non pour sa signification, pour désigner ce à quoi il renvoie, mais pour lui-même, comme objet. Déjà dans les années cinquante, les dramaturges utilisent des mots dépourvus de signification. Pour Beckett dans *En attendant Godot* en 1953, ce qui se passe c'est que rien ne se passe. L'absence et l'attente sont au cœur de son texte. Le thème de la pièce *Les Chaises* d'Ionesco, ce n'est pas le message, mais les chaises, l'absence de personnes, l'absence de matière. Le thème de la pièce, c'est le rien. Les artistes ressuscitent Dada, sous la forme du « happening, » une parodie du sens, comme lorsque les surréalistes admirent une pissotière, lorsque Tzara lit la cote en Bourse comme un poème. Le nouveau roman supprime le personnage, l'analyse psychologique et désintègre l'intrigue. Il refuse les significations. L'œuvre n'est pas un témoignage sur une réalité extérieure, elle est elle-

¹ Chorégraphe moderne, contemporaine de Martha Graham.

même sa propre réalité. Parallèlement, pour les chorégraphes avant-gardistes des années soixante, le mouvement devient un en soi. Comme l'écrivain travaille avec des mots sans référence à aucune signification, le chorégraphe travaille avec des gestes sans signification particulière. Cette danse nouvelle ne veut avoir affaire qu'au mouvement, le « pop art » ne veut avoir affaire qu'à l'objet car l'objet est là avant d'être quelque chose. Le mot, le mouvement sont là sans intériorité, comme les personnages attendant Godot sont là sans identité, sans rôle, s'interrogeant sur ce que signifie le fait d'être là

En critiquant les valeurs de la culture classique et celles de la culture moderne, en choisissant de vivre à *Greenwich Village*, ces artistes se rendent compte qu'ils ne peuvent simultanément rejeter et utiliser la culture dominante. D'un côté, les artistes avant-gardistes puisent dans leur passé ce qu'ils peuvent utiliser pour servir leur propos, ils créent des formes alternatives des arts existant et d'un autre côté, ils inventent une forme d'art totalement nouvelle, comme les *Happenings*. L'avant-garde des années soixante est assaillie de contradictions car rompre complètement avec le passé s'avère impossible. Elle entretient le rêve utopique de se libérer du passé en développant un nouveau langage, elle invente de l'inédit, sans pour autant traiter l'innovation en termes de rupture. Les connaissances préalables constituent un territoire commun et un savoir partagé mais transformé. Les artistes avant-gardistes assument un héritage artistique, celui des années cinquante, qui pose les jalons d'une danse nouvelle. Ainsi, les notions fondamentales véhiculées par ces chorégraphes comme le paysage urbain, la vie ordinaire et communautaire, la liberté vis-à-vis des règles et des canons artistiques, sont issues des années cinquante. Ironiquement leur projet avant-gardiste est de réinventer la tradition. Ils se servent de l'histoire tout en rêvant de se libérer du passé. Ils affrontent un dilemme, des paradoxes logiques. Ils cherchent à créer de nouvelles traditions, de nouvelles façons d'appréhender l'art. Leur sens de l'histoire est orienté vers l'avenir.

b/ Un bouleversement esthétique majeur : ôter la danse

Sous l'influence des avant-gardes new-yorkaises et en particulier d'Yvonne Rainer, une stratégie du refus est mise en place qui conduit à une suppression des codes artistiques de la danse. Les chorégraphes avant-gardistes prônent une esthétique du rejet, « the aesthetics of denial, »² en disant non au spectacle, non à la magie, non à l'illusion, non à la virtuosité, non à l'image de la star, non au style, non à la séduction, non à l'émotion. La représentation et la dénotation sans trop d'ambiguïté, renforcées par un décor réaliste, disparaissent des productions avant-gardistes des années soixante. On parle désormais de présentation. La pièce est créée dans l'instant, n'existe que dans le présent, elle est éphémère.

Il faut chercher l'actualité politique des œuvres dans les dispositifs producteurs du geste. Le geste échappe à tout langage chorégraphique, il est familier, non chorégraphié. Pour ces chorégraphes, il faut se défaire des techniques codifiées et normées pour une gestuelle incluse dans les gestes de la vie de tous les jours. Pour supprimer la distance entre l'art et la vie, les avant-gardistes traitent de sujets quotidiens avec des gestes quotidiens. Ils rejettent une gestuelle mimétique, expression des émotions de l'interprète. Le mouvement dansé est dépourvu de signification, le geste n'illustre plus, n'est plus symbolique, n'est plus anecdotique. L'artiste privilégie le geste fonctionnel et ordinaire, plutôt que le geste chorégraphié. Le geste échappe à tout système pour atteindre en fin de compte le degré zéro de la danse, ce qui constitue un bouleversement esthétique majeur. L'essentiel est d'ôter la danse pour que tout le monde puisse

² *Work 1961-1973* (New York: New York University Press, 1974) 51.

participer. Tout mouvement peut être effectué même le plus simple. Les danseurs font des gestes anodins, privés, personnels, traités comme matériau dansant. Les chorégraphies regorgent de passages à la familiarité manifeste. La danse se défait, une proximité se développe entre la danse et la vie par l'irruption du référent introduisant un effet de représentation du réel. Cette gestualité primaire est immanente au corps et génère des figures reconnaissables. Cette motricité banale engendre une impression d'évidence et de réalité. La danse est débarrassée de tout superflu. La simplicité des gestes, les déplacements qui sont des marches d'un point à un autre, les rampements, les positions à genoux, à quatre pattes, les glissements, les roulades, les porters surprenants, les contacts avec le corps de l'autre, caresses, étreintes, léchages, effleurements, constituent un répertoire non codifié des possibilités du corps jusqu'alors non exploitées. Simone Forti utilise les rampements, les positions quadrupédiques, Trisha Brown a recours à la position allongée, aux déplacements verticaux le long des parois d'un mur. Dans les danses de Lucinda Childs, le danseur se déplace en lignes droites, en cercles, il semble effleurer le sol. La danse se fait et se défait sans cesse, répétitive, légèrement altérée. Le corps semble désincarné, hors du temps. L'artiste explore les possibilités que lui procure la répétition des mouvements, elle compose des structures complexes. Yvonne Rainer compose des modules de mouvements fonctionnels pour mettre en évidence la matérialité corporelle du mouvement. Les accumulations et les répétitions de mouvements permettent aux artistes d'effectuer une recherche sur le mouvement et la façon de le structurer.

De *Fluxus* au *Pop Art* et aux films « *underground*, » les créateurs célèbrent le quotidien. L'émergence de créations anti-professionnelles constitue une attaque sur ce qui est ressenti comme une société trop professionnalisée. Les artistes rendent les choses étranges et surprenantes en ayant recours à des moyens étrangers à la tradition chorégraphique. Ainsi, Anna Halprin ritualise la vie quotidienne par la danse. Robert Dunn donne la consigne suivante « Make a dance about nothing special »³ (Dunn 26). Dans *English* de Steve Paxton les intervenants cuisinent, nettoient. Dans *Acapulco* de Judith Dunn, ils repassent, se peignent, jouent aux cartes. Dans *Celebris and 2* de Ruth Emerson, ils bâillent, toussent, se grattent. Les artistes mettent la vie telle quelle sur scène. Yvonne Rainer développe une gestuelle faite de mouvements simples qui agissent par eux-mêmes. Elle compose des modules de mouvements fonctionnels faisant ressortir la matérialité corporelle du mouvement. Dans la pièce *Nivea Cream* d'Alison Knowles, présentée régulièrement lors des concerts donnés par le groupe *Fluxus*, les danseurs entrent sur scène un par un en se massant les mains avec de la crème Nivea puis ressortent en ordre inverse. Pour la performance de Dick Higgins *Gangsang*,⁴ les instructions sont les suivantes : « un pied devant, transférez le poids sur ce pied, un autre pied en avant, transférez le poids sur cet autre pied, répétez cette action autant de fois que vous le désirez. » L'attention portée au quotidien prend une dimension démocratique, elle devient un symbole d'égalitarisme. Les artistes adoptent une politique de non-discrimination, acceptent tout. Ils présentent ce qui jusqu'alors n'avait jamais été présenté sur scène : l'ordinaire. On réhabilite ce qui est courant et non spectaculaire. Les mouvements ordinaires acquièrent une nouvelle dignité et pour la première fois semblent avoir droit à la parole. Cette pratique enlève à la danse tout style et lui confère une authenticité antithéâtrale. Le monde artistique semble défier la censure en testant les limites de la libre expression. Ces références à la vie quotidienne produisent une proximité entre l'artiste et le spectateur. Contrairement à l'utopie, qui est une fiction, la performance avant-gardiste est

³ « Faire une danse à propos de rien de spécial. »

⁴ *Nivea Cream* et *Gangsang* font partie d'un ensemble de vingt-six événements créés en 1963 pour un programme d'« happenings » au *Douglas College, Rutgers University, New Brunswick*.

« hétérotopique » pour reprendre l'expression de Michel Foucault, elle est un espace réel qui reflète et conteste la société.

c/ Un mouvement démocratique dans un espace égalitaire

La danse, déjà épurée par Merce Cunningham dans les années cinquante, va se débarrasser de toute catégorisation esthétique. Cet épurement se caractérise par la déconstruction du mouvement pur, dans un espace décentralisé, dans lequel le point de focalisation disparaît, ce qui oblige le spectateur à une pluralité de regards. Les chorégraphes évacuent les notions d'espace et de temps telles qu'elles étaient utilisées chez les classiques et les modernes. L'espace scénique frontal disparaît, le centre n'est plus privilégié. La scène est libérée de la hiérarchie de la perspective. Les interprètes prennent des directions inhabituelles dans l'espace.

Sur scène, j'ai beaucoup exploré d'autres façons de placer la face : danser face au lointain, ou aux coulisses, par exemple. Il s'agissait de vraiment détruire la frontalité de la danse. Ce qui fait que quand Rauschenberg a proposé que je danse dos au public, pour mon solo *If you couldn't see me*, je ne pouvais pas dire « non » (Ginot 208)

Parallèlement, on affiche les rouages de la chorégraphie, sortie de l'espace scénique, avec des danseurs non placés, une autre façon pour la vie de faire irruption sur la scène.

Les artistes travaillent de façon spontanée, sans souci de représentation, dans des lieux non conventionnels comme des lofts, des églises, des parcs, des toits pour confronter le corps à d'autres géométries. La danse quitte la scène à l'italienne pour monter sur les toits new-yorkais avec Trisha Brown qui crée des danses antigravitationnelles, intégrées à des structures géométriques. Les danseurs peuvent aussi dériver à la surface d'un lac. L'artiste pose le problème du regard et développe une perception mathématique de l'espace qu'elle fait basculer de l'horizontale à la verticale.

2. Redéfinition du corps dansant

Les avant-gardistes bouleversent et déconstruisent les codes établis, ils expérimentent pour marquer leur engagement politique. En réaction contre l'*Establishment*, la société de consommation, la guerre du Viêt Nam, ces artistes rejettent l'art réservé à une élite et sont favorables à une grande liberté d'expression. Ils réagissent contre la professionnalisation de l'art en faisant intervenir des non-danseurs, ils entrent dans un processus de contestation prenant naissance dans une expérience du corps à partir duquel s'élabore le « *democratic body*. »

a/ Une corporéité prosaïque

L'originalité de cette avant-garde ne vient pas uniquement de sa seule fonction contestataire mais de son intention de créer quelque chose de déroutant. Les artistes redéfinissent la danse. Ils sont persuadés qu'ils jouent un rôle politique en redécouvrant leur médium artistique.

Le corps est pris à la fois comme sujet et comme objet des chorégraphies. Les artistes redéfinissent le corps dansant qui n'est plus porteur d'un idéal. Les corps appartiennent au monde séculier et non au monde quasi divin de *la Sylphide*, ce monde exprimant un refus du temps qui passe sur les êtres et mettant en avant une corporéité idéalisée et parfaite. Le danseur n'est plus un être insaisissable et virtuose, il redevient un corps avec ses limites. Le chorégraphe des années soixante part à la recherche du corps familier : des danseurs non-danseurs, des corps non

standards, plus authentiques, originels, différents des corps classiques entraînés à se maîtriser, corps du non-savoir qui font un retour aux sources. Les artistes avant-gardistes sont liés au monde, à la rue. Le mouvement doit communiquer, il ne doit pas créer de distance. Grâce à cette proximité, les spectateurs peuvent s'imaginer que l'on parle d'eux. Les danseurs de Paxton, de Rainer et de Brown capturent la qualité des gens ordinaires dans des situations ordinaires. N'importe qui peut danser, la danse est ouverte à tout le monde. Les non-danseurs réaffirment l'idéal égalitaire et démocratique de ces artistes.

Le corps dansant devient l'écho des humains, l'incarnation d'une corporéité prosaïque, il appelle l'identification du spectateur à des êtres qui lui ressemblent. Le corps est naturel, il se définit dans son ordinaire. Il se redécouvre dans sa banalité, dans sa nudité parfois. L'être humain est présenté dans sa disparité : les chorégraphes utilisent la disproportion avec des danseurs non calibrés. Ces danseurs aux morphologies dépareillées constituent une projection homonymique des différences entre les hommes, ils condensent l'universel dans le particulier. Le corps est à géométrie variable, il se métamorphose. La compagnie *Pilobolus* joue sur les transformations grotesques, originales et surprenantes des corps. Les danseurs ne sont plus des êtres humains mais des créatures indéfinissables. Les corps sont décentrés, tirillés entre un tronc qui oriente le bassin dans un sens et les jambes dans un autre sens, avec une lourdeur exhibée. Il s'agit d'un véritable jeu sur les possibilités de métamorphose d'un corps dansant, une possibilité d'en explorer les limites.

Le corps est un outil coupé de toute projection psychologique et symbolique. L'épure du travail du corps est distancié de toute expressivité. Pour Merce Cunningham, précurseur dans ce domaine,

le corps n'est plus l'interprète de la vie et du sens qu'on peut lui donner ; c'est un élément de la vie de chaque instant qui évolue sous une forme de mouvement naturel. Alors le spectateur se demande, où cela se passe-t-il, qu'y a-t-il à voir ? C'est comme dans la rue, nous voyons plus d'une chose ; nous devons constamment changer notre regard (Michel 14-21).

On ne peut pas négliger le rôle du costume dans cette présentation du corps banal, T-shirts, fripes, mais aussi vastes complets-vestons, hauts talons, godillots, petites robes informes, culottes petit bateau, socquettes de jeannettes, renvoyant au familier, au quotidien. On veut échapper au corps trop parfait et stéréotypé du danseur, on veut jouer la simplicité. On rejoint l'incontrôlable de l'ordre de la nature plutôt que de la culture.

b/ La démocratie du corps

La nature des intentions sociales et politiques de ces artistes ne fait aucun doute. Les valeurs de démocratie sont à l'origine de mutations esthétiques primordiales : on assiste à une redistribution des valeurs dans le corps et entre les corps. Le corps physique agit comme le reflet du corps politique et social. La théorie du reflet implique que la danse agit comme un miroir renvoyant l'image de la vie quotidienne et de la culture d'un pays à un moment donné.

Trisha Brown parle de « démocratie du corps » comme redistribution de la hiérarchie entre les différentes parties du corps. (Rainer 44). L'idée de corps démocratique consiste à s'intéresser à tout ce qui était délaissé dans le corps classique, à se servir des parties du corps rarement mises en valeur. Les danseurs les utilisent pour des mouvements qu'ils ne font pas d'ordinaire comme marcher sur les mains ou sur les fessiers. De plus, il existe une démocratie interne au corps car aucun membre, aucun muscle n'est occulté. Trisha Brown, par exemple, ne pense pas le corps et

le geste comme des objets hiérarchisés. L'idée de démocratie lui sert à déconstruire l'ancien système de valeurs en ayant recours à une meilleure économie du geste basée sur une distribution égalitaire de l'effort dans toutes les parties du corps. Il s'agit pour la chorégraphe de délier le geste des inscriptions de la modernité historique et des bases classiques. Ses « accumulations » de mouvements constituent un autre réseau de traces pour le corps dansant à venir.

c/ Démocratisation des relations humaines

Afin de contester la hiérarchisation de la société, les artistes privilégient des relations humaines égalitaires. Sur scène, les notions d'étoile, de premier danseur et de corps de ballet disparaissent. Les rôles sociaux des danseurs sont redistribués, ils ne sont plus attribués en fonction de critères hiérarchiques ou génériques. Dans *We Shall Run*, Yvonne Rainer fait évoluer douze intervenants sans meneur permanent. La relation à l'autre est favorisée et facilitée dans la danse contact initiée par Steve Paxton et permet une compréhension différente du monde. Dans la danse contact, il faut ressentir son corps et le corps de l'autre, être à l'écoute de son partenaire, le toucher, entrer en relation corporelle. On roule sur le corps de l'autre, on lui tombe dessus, on contrebalance les poids, on se porte, on se soulève. L'enjeu du toucher remet en question les rapports sociaux. Il n'y a plus de meneur ni de mené. Le contact possible dans la « *contact improvisation* » : accueillir le poids de quelqu'un, c'est utiliser la fonction de l'échange. Le partage d'expériences qui naît de la « *contact improvisation* » se fait à la fois par les idées et par la perception. Cette technique égalise les relations entre les sexes puisqu'une femme peut porter un homme. La division des genres n'existe plus, les intervenants sont presque asexués. La danse contact propose une alternative à la dualité vainqueur/perdant, dominant/ dominé. Tous les participants sont égaux; Andy Warhol déclare d'ailleurs, à ce propos que « In the Sixties, everybody got interested in everybody else, everybody was equal suddenly »⁵. (Graham, Hulté et König 142). Dans *Lightfall*, Trisha Brown porte Steve Paxton sur le dos et utilise le même vocabulaire de mouvements. Dans *Terrain*, Yvonne Rainer fait naître les mouvements de séances de jeux. Les mouvements sont interchangeable, il est impossible de les distribuer en fonction du genre. Yvonne Rainer, dans son travail, multiplie les contacts avec les partenaires, favorise aussi les relations inter-corporelles, qui impliquent une démocratie à l'intérieur du groupe des « *performers* » dans lequel la hiérarchisation disparaît au profit d'une grande égalité entre les divers intervenants. L'intercorporéité est complétée par le toucher de l'environnement, les effleurements autotactiles, réflexifs, la corporéité haptique. Il s'agit d'un art théâtral mêlant coopération et interdépendance. Il s'agit de pluralisme et de démocratie.

3. Des lieux de transgression

Des collectifs d'artistes s'organisent pour se démarquer de la culture dominante. Le *Living Theater*, le *Judson Dance Theater*, puis le *Grand Union*, lieux d'expérimentations artistiques en matière de création, de créativité, de composition, de travail sur le matériau gestuel et de rapport avec le public, sont le symbole de cette Amérique contestataire qui milite pour la paix et l'égalité des droits. Une dynamique de groupe se crée grâce à la participation d'artistes venus d'horizons divers, qui utilisent des supports et des media différents, métaphores du pluralisme. Les artistes

⁵ « Dans les années soixante, tout le monde s'intéressait à tout le monde, tout le monde était soudain égal. »

du *Judson Dance Theater*⁶ font tomber les cloisons, affectionnent l'hétérogénéité, réunissent ce qui s'excluait : la danse, la peinture, la sculpture, la poésie, le théâtre. Il ne s'agit pas pour eux de créer une œuvre synchrétique, un au-delà des arts, mais de comprendre ce qu'il se passe entre les arts.

a/ Lieux d'échanges et de débats

Dans le loft d'Andy Warhol, *The Factory*, les artistes se regroupent pour développer une culture alternative contestant l'éthique bourgeoise. À la *Judson Church*, Robert Dunn dirige des ateliers pour produire des concerts, des performances. Les artistes se réunissent et organisent des ateliers de création. L'atelier est conçu comme un parcours de recherche pour tous ceux qui veulent s'exprimer et expérimenter, pour tous ceux qui veulent renouveler leur art. L'atelier est un espace social où les codes ne sont plus définis à l'avance, un espace de liberté créatrice. Il s'agit d'un modèle de collectif sans hiérarchie, où toute remarque est encouragée et valorisée. L'absence de jugement de valeur, de classification et d'exigence technique, le respect d'autrui font de cet espace un lieu où règne l'égalité entre les membres, un lieu de transgression des valeurs jugées passéistes et élitistes, le lieu de toutes les audaces. La liberté de chacun est préservée et encouragée dans l'acte créatif.

Anna Halprin, animatrice du *San Francisco Dancers Workshop*, réunit autour d'elle des plasticiens, des musiciens, des architectes et des danseurs pour créer des danses contestataires, liées aux événements politiques comme la lutte contre le racisme et pour revendiquer l'égalité des droits. Son travail se matérialise dans les manifestations-spectacles *Birds of America* (1961), et *Parades and Changes* (1967). Robert Dunn et Anna Halprin donnent des tâches à la fois quotidiennes et ludiques à réaliser, génératrices de mouvements. Cela permet aux danseurs de comprendre comment les mouvements fonctionnent, comment on peut les structurer. Ils commencent avec une tâche à accomplir qui se transforme en quelque chose de différent. Ces artistes utilisent également les jeux dans lesquels l'improvisation tient une place primordiale. L'art prend un caractère ludique, contraire aux valeurs de la culture dominante représentée par les peintres expressionnistes abstraits, les chorégraphes modernes et les acteurs du théâtre réaliste. Ces modes alternatifs de productions artistiques sont des éléments fondamentaux du changement culturel. Il ne s'agit pas uniquement de réflexions à travers l'art sur la société contemporaine, ils aident à former un style de protestation politique.

b/ Contestation et consensus

Les artistes des années soixante fonctionnent en adoptant une méthodologie du consensus parce que, d'après Elaine Summers, « I had the conviction that a consensus was better than a democratic vote. »⁷ Le consensus est un sentiment politique en réaction contre l'*Establishment* et

⁶ Le Judson Dance Theater est créé en 1960 lorsque Cage invite l'un de ses élèves, Robert Dunn, à donner un cours de composition en danse au studio de Cunningham. De ces cours inspirés des méthodes permissives de Cage est né le *Judson Dance Theater*. Ce dernier était un groupe informel de danseurs donnant leurs spectacles à la *Judson Memorial Church* de New York entre 1962 et 1964. Ce groupe est considéré comme l'un des fondateurs de la danse post-moderne de type expérimental. Ils développèrent principalement une danse improvisée et la « *contact improvisation* ». Le premier concert du *Judson Dance Theater* eut lieu le 6 juillet 1962 avec la présentation des chorégraphies de Steve Paxton, Herko, David Gordon, Alex et Deborah Hay, Rainer, Elaine Summers, William Davis et Ruth Emerson. Ce groupe de création ne se limite pas à la danse, il intègre également de nombreux musiciens, des comédiens comme Yoko Ono. In http://fr.wikipedia.org/wiki/Judson_Dance_Theater. Site consulté en janvier 2012.

⁷ « J'étais convaincue qu'un consensus était préférable à un vote démocratique. » Interview avec Elaine Summers, New York City, March 15th, 1980.

la culture dominante. Leur art est à la fois consensuel et très personnel. Ils envisagent le travail artistique dans un même esprit mais toute latitude leur est laissée pour la mise en œuvre. Aucun langage chorégraphique commun n'est créé, aucune technique ne voit le jour. Le consensus s'observe dans la façon dont ils conçoivent leur art : un art démocratique dans un corps non idéalisé effectuant des mouvements simples et naturels. Les artistes remanient les matériaux de la vie quotidienne en termes personnels et communautaires.

Après une période de table rase des héritages, les avant-gardistes insistent sur l'acte chorégraphique éphémère. On ne parle plus de chorégraphie mais de « concert » ou de « performance. » La spontanéité, le naturel des artistes, les « *performers* », est mise en valeur. Ceux-ci ne sont plus danseurs mais acteurs. L'acte de danser est privilégié, à l'opposé du récit de la danse moderne de la génération précédente. Trisha Brown considère que « la danse, le temps, la performance étaient pour moi l'art en action » (Brunel 5). Les artistes attachent de l'importance à l'acte de création et se désintéressent du produit fini. Pour eux, il n'y a pas forcément d'objectif à atteindre mais une pratique. Cette pratique permet une démocratisation de la danse jusqu'alors réservée à une élite. Le côté immédiat de leur travail est privilégié. *Trio A* d'Yvonne Rainer, est présenté plusieurs fois à la suite et chaque fois la présentation est différente. La danse est complètement chorégraphiée mais les danseurs font des choix concernant l'utilisation de l'espace et du temps. Un danseur peut très bien être en accord avec un autre danseur puis rompre cette harmonie éphémère, être de nouveau à l'écoute puis décaler les mouvements. L'effet cumulatif d'enchaînements semblables puis différents, un danseur menant la danse puis se laissant mener à son tour, perturbe le regard du spectateur l'obligeant à beaucoup d'attention. Trisha Brown dans *Accumulation* présente pendant cinquante-cinq minutes trente mouvements accumulés. Chaque séquence d'accumulation est répétée quatre fois sous des angles différents. Pour elle, cette accumulation permet de dévoiler le processus qui fait naître la danse. Les œuvres avant-gardistes sont des expérimentations sur le mouvement et sur les nouvelles façons de le structurer. Les structures syntaxiques du mouvement sont surexploitées.

Pour se démarquer des générations précédentes, les avant-gardistes utilisent d'autres procédés nouveaux dans leurs pièces comme les opérations du hasard, de l'accidentel dans le produit non fini, le mélange des genres, le démantèlement de l'objet artistique. Les artistes avant-gardistes ont, en effet, une idée du monde plus pragmatique que les artistes modernes, leurs créations anti-expressionnistes utilisent la technique du hasard et de l'improvisation. Pour Steve Paxton, « What is actually interesting in an improvised performance, is not to know »⁸ (Paxton 207). Les danses sont fondées sur l'improvisation et non plus sur le respect des codes et d'un langage précis, c'est-à-dire sur une possibilité de vivre une incarnation du présent. L'artiste ne chorégraphie plus, le danseur improvise ou compose des séquences variables à chaque présentation. Les pièces ne sont plus des productions achevées, des produits finis, des chorégraphies mais des performances en devenir. Les artistes n'ont plus recours aux structures traditionnelles dans lesquelles les actions s'enchaînent logiquement grâce à la caractérisation et au récit, mais préfèrent utiliser des structures compartimentées d'événements autonomes. Dans *Gayety* de Claes Oldenburg, la performance consiste en six combinaisons différentes comprenant jusqu'à six activités simultanées à différents endroits de l'espace. Un homme portant un casque et des pantoufles en caoutchouc récite silencieusement une poésie, un autre ramasse des bouteilles de bière de façon répétitive, les met dans un sac, vide le sac du haut d'une échelle. Cette pièce parodie la vie en la reproduisant, la relation des actions est fortuite comme dans la vie réelle.

⁸ « Ce qui est vraiment intéressant dans une performance improvisée, c'est de ne pas savoir. »

Cette structure compartimentale évoque le mélange des gens, de leurs activités, des rôles sociaux dans la vie urbaine. La diversité imposée par la vie moderne n'est pas considérée comme une force négative homogénéisant les individus et les privant de culture. Cette force au contraire galvanise l'énergie. La juxtaposition de séquences est liée à la discontinuité de la vie moderne. La structure compartimentale produit métaphoriquement un effet politique, tout est traité sur un pied d'égalité.

4/ Un contenu politique

Les productions visuelles des années soixante se chargent d'une dimension politique contestataire. Pour être objective et conceptuelle, la danse n'en est pas moins dirigée contre la politique du pays. Ces artistes critiquent l'ordre bourgeois, la culture dominante réservée à une élite, la société inégalitaire.

a/ Contestation de la culture élitiste

Peut-on s'appuyer sur un corpus esthétique pour délivrer une réalité sociale ? Quelle valeur de vérité peut-on donner à quelque chose à travers un médium particulier ? La figure présentée, même puisée dans le registre du quotidien, est une abstraction. Peut-on donc à travers l'abstrait subsumer un ensemble d'identités et de valeurs ? Paradoxalement, les chorégraphes des années soixante travaillent sous l'angle de la métaphore alors qu'ils rejettent le contenu, la référence, le récit. Ils soulèvent le problème de la représentationalité. Comme pour la métaphore, le sens est importé dans un autre domaine. Quel est le rôle politique de leur esthétique ? Le rôle du danseur est traité comme voie rhétorique pour installer un type de vision sur l'art et de discours sur le monde. Leur combat se reflète dans les transformations qu'ils apportent à leur art. Les avant-gardistes bouleversent ce qu'ils contestent. Leurs créations sont une métaphore pour évoquer la démocratisation radicale. Pour plus de démocratie et d'égalité, l'utilisation de l'espace scénique évolue, les danseurs ne se spécialisent plus, leur corps n'est plus idéalisé, les références et les outils renvoient à la vie de tous les jours. Le banal est mis en avant pour que l'art soit accessible à tous. En regardant ce qui se passe, on aperçoit une critique de la société. Pour George Maciunas, l'anti-art permet d'être compris par tous: « Promote a revolutionary flood and tide in art, promote living art, anti-art, promote non art reality to be fully grasped by all peoples, not only critics, dilettantes and professionals. »⁹ Leur projet vient de l'héritage puritain, de l'idée de mission à accomplir : sans participer à la culture populaire ils doivent rendre la culture populaire, la promouvoir. Ils utilisent parfois des icônes de la culture populaire, comme les artistes du *Pop Art*, pour porter des jugements de valeur sur la vie bourgeoise.

Souvent le lien avec le politique induit une interaction entre le processus et la performance, la réflexion et l'action, le public et le privé. Les représentations visuelles deviennent des images emblématiques de la contestation en se trouvant complètement intégrées dans ce processus par différents acteurs de la contre-culture et en jouant le rôle de témoignage des causes combattues. Attachés aux valeurs de liberté et d'égalité, les chorégraphes avant-gardistes développent des idées de transgression pour accomplir un acte politique. Ils adoptent le refrain des féministes : « le personnel est politique. » Ils changent de vie en rompant avec leur milieu familial du Midwest, du sud, de la Nouvelle Angleterre pour s'installer à New York. Paradoxalement, ils recréent des familles alternatives à Manhattan, à *Greenwich Village* où ils

⁹ Transcript from a videotaped interview with George Maciunas by Larry Millern, March 24th, 1979.

mènent des expériences collectives. Le choix de s'installer ailleurs est par lui-même un comportement politique. Guidés par une vision critique de la société américaine, ces artistes tentent de construire une nouvelle communauté totalement impliquée dans le renouveau artistique.

b/ Un engagement militant

La production artistique de ces artistes est liée à un engagement militant. Les artistes participent à des actions politiques, soutiennent et défendent des causes. Ils réagissent contre la hiérarchisation de la société, contre les inégalités. Les membres de la S.D.S. (*Students for Democratic Society*) influencent ces artistes contestataires qui s'engagent dans diverses luttes, comme Ruth Emerson danseuse, militante du combat anti-nucléaire avec les « *American Friends Service Committee* », militante pour la paix avec « *The General Strike for Peace.* » Nombreux sont ceux qui se tournent vers des mouvements pour la paix. Pour Stanley Aronowitz, il y aurait en Amérique, au début des années soixante, deux cultures séparées radicales, les activistes politiques et les artistes engagés dans la culture alternative : « the political activists who became the New Left, and the alternative culture workers, the artists. They merged to form the counterculture of the Sixties »¹⁰ (Aronowitz 14). Les nouveaux modes de production sont des éléments fondamentaux d'une évolution sociale. Ce sont des réflexions sur la société qui permettent de développer un style de contestation à la fois politique et culturelle. Le concept du *Happening* est une figure de l'expression de la liberté, de la spontanéité et une intrusion de l'art dans la vie quotidienne et de la vie quotidienne dans l'art.

Des groupes tels que le *Bread and Puppet* participent à des rassemblements politiques. Le *Living Theater*, de retour de son exil en Europe en 1968, alimente des débats lors de discussions sur les campus universitaires du pays à propos de l'art de la représentation comme outil politique. Ils enseignent leur version du *Rite of Guerrilla Theater*. Le travail collectif fait partie de la définition de l'art donnée par le *Judson Dance Theater*. Il marque le désir nostalgique du travail subversif en équipe en proposant de nouveaux rôles sociaux dans le groupe. Ces artistes entendent renverser les valeurs hégémoniques afin de démythifier les systèmes sociopolitiques qui reposent sur l'inégalité, l'injustice et la violence. En 1967, une marche est organisée dans Soho par ces artistes contestataires pour réagir contre la guerre du Vietnam, car ils ont le sens de l'histoire paradoxalement orienté vers l'avenir.

Conclusion

La danse des années soixante est à des années lumières du courant expressionniste des générations précédentes d'artistes engagés, elle veut fournir un moyen d'incarner la démocratie. Les modèles d'un radicalisme politique et artistique sont créés simultanément. Cet art contestataire connaît une régénération des valeurs américaines de liberté d'expression, de rejet des conceptions passéistes. La danse reflète la vieille tension avant-gardiste entre l'art élitiste et l'art populaire et la tension traditionnelle qui anime le monde artistique entre l'Europe et l'Amérique. À travers l'art, les artistes mènent des réflexions sur la société, ils forment un style de protestation politique et culturelle. La danse devient un vouloir dire sur le monde, elle jette un

¹⁰ « Les activistes politiques qui sont devenus la Nouvelle Gauche et les travailleurs de la culture alternative, les artistes. Ils ont fusionné pour former la contre-culture des années soixante. »

regard critique sur l'histoire contemporaine tout en recherchant des formes nouvelles d'expression de la contestation.

L'avant-garde américaine des années soixante, avec toutes ses contradictions, produit un cataclysme dans la culture américaine. Les chorégraphes souhaitent populariser l'art mais s'adressent inconsciemment à une élite apte à comprendre le bouleversement qu'ils opèrent et inversement, ils s'approprient le populaire comme l'iconographie hollywoodienne, le jazz, les chansons populaires, la vie quotidienne, ses objets, ses préjugés pour en faire de l'art élitiste. Ils unissent ce qui se contredit : l'avant-garde et la culture populaire. Ils sont incapables d'échapper complètement à la culture bourgeoise tout en s'efforçant de la transformer radicalement.

Le travail de ces artistes donne naissance à une sensibilité postmoderne. L'art des années soixante est le précurseur du mouvement formaliste des années soixante-dix et du mouvement réflexif des années quatre-vingt et quatre-vingt-dix. Les chorégraphes et artistes des années soixante ne reflètent pas passivement leur société, ils essaient de la transformer en créant un art nouveau, innovant et novateur.

Bibliographie

ARONOVITZ, Stanley, Fredric JAMESON, Sonya SAYRES and Anders STEPHANSON. « When the New Left was New. » *The 60's without Apology*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984. 11-43.

BANES, Sally. *Terpsichore in Sneakers: Post-Modern Dance*. Boston: Houghton Mifflin, 1980, 2nd ed. Middletown, Conn., Wesleyan University Press, 1987.

BANES, Sally. *Reinventing Dance in the 1960's. Everything was Possible*. The University of Wisconsin Press, 2003.

BERNARD, Michel. « Les Nouveaux codes corporels de la danse contemporaine. » *La Danse, art du XXème siècle ?* Ed. Jean-Yves Pidoux. Lausanne : Université de Lausanne, éditions Payot Lausanne, 1990. 68-77.

BONIS, Bernadette. « La Post-modern dance. » *Programme de la première biennale de la danse-Lyon*. Lyon : Rapid Copy, 1984. 92-94.

BROWN, Trisha, Lise BRUNEL, Guy DELAYE et Babette MANGOLTE. *Trisha Brown, l'atelier des chorégraphes*. Paris : Bougé, 1987.

BROWN, Trisha et Lise BRUNEL. *Conversation à propos de Racial Decoy*. Paris : Bougé, 1987.

DUNN, Judith. « My Work and Judson's. » *Ballet Review* 16 (1967): 24-26.

GINOT, Isabelle. « Entretien avec Trisha Brown : en ce temps là l'utopie... » Propos recueillis le 6 février 1998. *Danse et Utopie*. Éd. Jean-Paul Olive, Claude Amey. Paris : l'Harmattan, 1999. 107-112.

GINOT, Isabelle, Hubert GODARD, Isabelle LAUNAY, Armandi MENICACCI and Annie GOTLIEB. *Do You Believe in Magic? The Second Coming of the Sixties Generation*. New York: Times Books, 1987.

GRAHAM, Olie, Ponnus HULTEN, Kasper KONIG and Andy WARHOL. *Andy Warhol*. Moderna Musset, 1968.

HODGSON, Godfrey. *America in Our Time*. New York: Random House, 1976.

JOWITT, Deborah. *Time and the Dancing Image*. New York: William Morrow, 1988.

KIRBY, Michael. *Happenings*. New York : E.P.Dutton, 1966.

KOSTELANETZ, Richard. "Conversation with John Cage." *The Theater of Mixed Means: An Introduction to Happenings, Kinetic Environments and other Mixed Means Performances*. New York: Dial Press, 1968. 100-101.

KOSTELANETZ, Richard. *John Cage*. London: Allen Lane, 1971.

MICHEL, Marcelle. « La danse moderne et l'espace américain. » *L'Avant-Scène Ballet/Danse 2* (avril/juillet 1980).

O'NEILL, William. *Coming Apart, an Informal History of America in the 1960s*. New York: Quadrangle/New York Times Books, 1971.

PAXTON, Steve et Yvonne RAINER. « Conversation entre Yvonne Rainer et Steve Paxton. » *Nouvelles de danse, On the Edge, Créateurs de l'imprévu*. Bruxelles : Contredanse, 1997. 14-41.

PIDOUX, Jean-Yves. *La Danse, Art du XXe siècle*. Université de Lausanne : Éditions Payot Lausanne, 1990.

RAINER, Yvonne. *Work 1961-1973*. New York: New York University Press, 1974.

ROQUET, Christine. *Danse et utopia, Mobiles 1, Coll Arts 8*. Paris: l'Harmattan, 1999.

ROSZAK, Theodore. *The Making of the Counterculture*. Garden City, New York: Doubleday, 1969.

SAYRES, Sonya, Anders STEPHENSON, and Fredric JAMESON. *The 60's without Apology*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.

SCARPETTA, Guy. *L'Impureté*. Paris : Grasset, 1985.

STEIN, Maurice. *The Eclipse of Community: An Interpretation of American Studies*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1960, reprinted New York: Harper, 1964.

VIORST, Milton. *Fire in the Streets, America in the 1960s*. New York: Simon and Schuster, 1979.