

Merce Cunningham - L'art impermanent [1955]

[Source : *Merce Cunningham un demi siècle de danse*, de David Vaughan, traduction Denise Luccioni. Editions Plume, Paris, 1997]

Ces dernières années, un déplacement d'intérêt s'est produit dans la pratique du peintre, du musicien et du danseur. Il n'y a pas encore d'étiquette mais les idées sont bien là. Et, principalement, qu'une chose existe en soi dans son temps et à sa place, sans besoin de renvoyer à autre chose dans la réalité ou le symbole. Une chose est ce qu'elle est. Il est bon d'accorder à chaque chose reconnaissance et amour. Bien sûr, le monde étant ce qu'il est, ou ce que nous comprenons aujourd'hui, nous savons que chaque chose est autre chose, réellement ou potentiellement. A quoi bon, me semble-t-il, nous inquiéter d'établir des relations, des continuités, des ordonnances et des structures, toutes inéluctables, puisqu'elles sont dans la nature des choses, dans la matière, dont, avec tout notre environnement, nous sommes constitués. Lorsqu'un danseur danse [et c'est différent d'avoir des théories sur la danse ou de souhaiter danser ou d'essayer de danser ou de se rappeler dans son propre corps la danse d'un autre], lorsqu'un danseur *danse*, donc, tout est là, et le sens aussi, si c'est ce que vous cherchez. Prenez l'appartement où je vis : le matin, je regarde autour de moi et je me demande ce que ça signifie. Eh bien, cela signifie : c'est ici que je vis. Quand je danse, cela signifie : voilà ce que je fais. Une chose est ce qu'elle est. En peinture, aujourd'hui, nous commençons à voir la peinture, et pas le peintre ou ce qui est peint. Nous commençons à voir ce qu'est l'espace de la peinture. En musique, nous commençons à libérer nos oreilles bien tempérées.

En danse, on commence par le commencement : un saut qui est un saut prend ensuite une forme. L'attention portée au saut élimine l'impression obligatoire que le sens de la danse réside ailleurs que dans la danse ; de plus, cela élimine les liens de cause à effet entre les mouvements, nous libère de notre besoin de continuité et rend clair le fait que chaque acte de vie peut constituer sa propre histoire [passé, présent et futur], et peut être considéré de la sorte, car cela aide à se débarrasser des boulets que les danseurs traînent trop souvent.

Il ne me semble pas inutile d'insister sur l'idée que la danse fait partie de la vie comme le reste. La preuve en est sa permanence sous de multiples formes : tout ce jeu des corps dans l'espace et le temps. Quant je construis une chorégraphie en tirant à pile ou face, c'est-à-dire avec l'aide du hasard, je puise mes ressources dans ce jeu, qui n'est pas le fruit de ma volonté mais une énergie et une loi auxquelles je me sou mets. Pour certains, il est inhumain et mécanique de créer une danse en tirant à pile ou face au lieu de se ronger les ongles, de se taper la tête contre les murs ou de pêcher des idées dans un vieux carnet. En composant de cette manière, je me sens en contact avec des ressources naturelles bien plus vastes que mon inventivité personnelle, bien plus universelles et humaines que les habitudes propres à ma pratique, et naissant organiquement d'un fonds commun d'impulsions dynamiques.

Puisque la danse est sans conteste une partie de la vie, parlons plutôt de ce que la danse n'est pas. « Pas ci, pas ça ! », La danse n'est pas liée aux relations sociales. Bien qu'elle puisse les influencer. La danse n'est pas une émotion, passion envers X, colère envers Y. Je crois la danse plus primaire. Dans son essence, dans son énergie nue, c'est une source d'où passion ou colère peuvent surgir sous une forme particulière, et qui peut canaliser les énergies qui affectent divers comportements affectifs. L'exposition manifeste de cette énergie, poussée à une telle intensité peut faire fondre l'acier chez certains danseurs, provoque la plus belle ivresse. Plus question de ressentir, c'est un coup de fouet à la pensée et au corps dans une action si intense que, pour un bref instant, la pensée et le corps se fondent l'un dans l'autre. Le danseur sait à quel point il doit être conscient de ce recentrage lorsqu'il danse. Et c'est cette fusion, cette chaleur à blanc, qui donne à un beau danseur une présence objective et sereine.

Notre extase en danse vient du don possible de liberté, de ce moment exaltant que la révélation d'énergie pure peut nous faire vivre. Ce qui est signifié n'est pas la licence, mais la liberté, c'est-à-dire la conscience totale du monde et en même temps le détachement de lui._

Quant à la danse contemporaine, je parle ici de danse présentée sur scène, je pense que la liberté de l'être humain vient de la relation à l'immédiateté de l'action, à l'instant unique. Un corps s'élançant dans l'espace ne donne pas l'idée de la liberté de l'être humain - c'est un corps qui s'élance dans l'espace. Et cet acte est en même temps tous les autres actes, à la fois la liberté de l'être humain et sa non-liberté. Vous voyez comme il est facile d'être profond quand on parle de la danse. Comme si elle était le double naturel du paradoxe métaphysique.

Quant à l'idée qui court sur la danse, à savoir qu'elle doit être l'expression de quelque chose et traiter d'images enfouies dans notre conscient et notre inconscient, à mon sens il n'y a pas besoin de la convoquer. Si ces images primordiales, païennes ou archétypales existent au plus profond de nous, elles apparaîtront, au-delà de nos goûts et dégoûts, dès que la voie sera ouverte. Il suffit d'en permettre la venue. La discipline du danseur, rituel quotidien, se résume ainsi : permettre à l'esprit de circuler dans ses membres et de se projeter dans l'espace, en toute liberté et selon sa propre nécessité. Je ne suis pas plus philosophe que mes jambes, mais elles me font comprendre un fait : elles sont pleines d'une énergie qui peut-être lâchée dans le mouvement [sembler immobile est son propre mouvement enivrant], et la forme adoptée par le mouvement dépasse la pénétration de ma pensée analytique mais elle parle à mes yeux et à mon imagination. Autrement dit, un homme est une créature à deux jambes, plus essentiellement et plus intimement que quoi que ce soit d'autre. Et ses jambes en disent plus qu'elles ne « savent », comme toute la nature. Alors si vous dansez vraiment, avec votre corps et non par un effort mental, l'esprit se manifestant par votre torse et vos membres prendra inévitablement la forme de la vie. Nous donnons de nous-mêmes à chaque instant. Nous n'avons donc pas à essayer de le faire. Notre mémoire atavique, présente dans notre « ça » et notre « moi » [quoi que cela veuille dire], est bien là. Si c'est là, c'est là ; nous n'avons pas besoin de faire semblant de devoir le placer là. J'ai chorégraphié récemment un solo, *Untitled Solo*, en utilisant des procédés de « hasard ». Pourtant, telle qu'elle est dansée, cette danse me semble avoir une indéniable intensité dramatique, dans la moelle pour ainsi dire. Cette caractéristique me semble avoir été « autorisée » plutôt que « forcée ». Cette tranquillité de l'acteur ou du danseur me semble essentielle, parce qu'elle lui permet d'être détaché et de *présenter* librement et généreusement. Faisant de lui-même l'espèce de marionnette de nature qu'il est, dansant au bout de son fil, qui est comme un cordon ombilical : mère-nature et père-esprit faisant bouger ses membres, en excluant la pensée.

L'emploi de procédés aléatoires pour chorégrapier n'est pas un bastion que je souhaite tenir et défendre à mort. C'est ma méthode actuelle pour libérer mon imagination de ses propres clichés et c'est une aventure merveilleuse pour l'attention. Notre attention est, en général, très sélective et directive. Mais ayez un autre regard sur les événements et tout l'univers du geste, tout l'univers du corps, en fait, sera électrisé.

Un intérêt grandissant pour la « chaque-chose-té » m'a conduit à utiliser des procédés aléatoires pour chorégrapier. Cela impliquait par exemple l'utilisation complexe de tableaux qui dictaient les mouvements spécifiques, le rythme [c'est-à-dire la manière de diviser le temps et la durée d'exécution], les places et la répartition de l'espace. J'établissais un tableau par élément [le mouvement, le temps et l'espace]. Puis je tirais d'abord à pile ou face pour sélectionner un mouvement dans le tableau des mouvements, puis pour déterminer la durée de ce mouvement particulier, enfin je déterminais, toujours à pile ou face, la place et la direction du mouvement. Une telle méthode pourrait faire soupçonner un résultat géométrique et « abstrait », irréel et inhumain. Au contraire, il n'est rien de plus géométrique que le contour d'une montagne vue d'avion, rien de plus abstrait que n'importe quel être humain, et, quant au réalisme, c'est ce que c'est, ce n'est pas abstrait d'autre chose, c'est la chose en soi, et cela permet à chaque danseur d'être aussi humain que possible.

L'une des choses qui m'intéressent depuis longtemps, c'est le fonctionnement de notre équilibre, pas son existence ni tous les types existants, mais le fait que nous soyons en équilibre, et comment. Sur deux jambes ou sur une. Danser comporte deux facteurs : l'équilibre du poids et son déplacement dans l'espace et le temps, dans des zones plus ou moins étendues et pour des durées plus ou moins longues. Tout dépend de la flexibilité de l'architecture corporelle. La diversité de cette flexibilité n'est limitée que par l'imagination du danseur et on voit bien où cela nous a déjà menés. Nous utilisons à vrai dire

relativement peu de mouvements, car il est probablement plus agréable pour un danseur en recherche de mouvement de tomber sur l'un de ceux qu'il connaît simplement et sans effort. Le manque de plénitude dans l'exécution d'un mouvement particulier ou son exagération au-delà des limites dictées par sa forme et son rythme produisent à mon avis du maniérisme. En revanche, l'exécution la plus pleine possible d'un mouvement donné avec le minimum d'énergie apparente et la plus grande précision de chaque détail pourrait bien produire du style. Mais quand on oublie ce qui précède, et qu'on se laisse aller à un effet, qu'on prolonge une pose pour le brio ou autres délices du genre berçant l'ego du danseur, la première chose perdue est la sérénité, et, dans sa hâte de rattraper le temps, le danseur trébuche, expressivement sinon physiquement.

Buckminster Fuller, l'architecte, exprima un jour son impression que l'homme a parcouru le globe de deux manières : avec le vent, par la navigation à voile et généralement, peut-être, vers l'est ; et contre le vent, par voie de terre. L'alternance de mouvement et de résistance évoque pour moi la façon dont les notions de mobile et d'immobile s'expriment dans la formation d'un danseur. La première motivation peut être celle de l'immobilité, en laissant le torse agir en premier dans les limites de sa flexibilité, puis en ajoutant l'activité des jambes, ou bien elle peut toucher les jambes, donnant une situation mobile sur laquelle repose le dos et les membres supérieurs. D'où la confirmation d'une relation qui court de haut en bas et *vice versa* le long de l'épine dorsale vers les bras et les jambes, pour commencer, et de la base du torse où les jambes rejoignent le dos qui à la fois arrête et prolonge l'action des membres. Quel émerveillement d'être libre et précis avec ces deux composantes corporelles simultanément.

Mais le plaisir de la danse ne réside pas dans son analyse, quoi qu'on en pense parfois. Danser est une activité humaine qui, par définition fait partie de nous tous, spectateurs et danseurs au même titre. Il ne s'agit pas de discussion, mais de faire et de voir, à sa manière. Au cours de mon adolescence, j'ai pris des cours de diverses danses populaires américaines données sur scène, les claquettes par exemple, et des « démonstrations » de danses de société. Mais mon professeur insistait sur le fait qu'il n'existait pas que les « claquettes », il y avait le « *clog* valsé », le « *soft-shoe* sudiste », le « *buck and wing* », qui étaient tous différents, et elle nous montrait en quoi ils étaient différents. C'était à chaque fois le rythme qui, par l'inflexion, donnait à ces danses leur style et leur couleur. Le tempo d'une danse plus lente, par exemple, permettait un certain poids, un certain balancement des bras, et une manière de les arrêter rimpossible dans une danse plus rapide. Ces cours débouchèrent sur des spectacles donnés un peu partout, dans des manifestations locales et finalement sur une brève et exaltante tournée de vaudeville. Je me rappelle un épisode : nous étions recroquevillés et frigorifiés, dans une espèce de placard, la seule loge, derrière la petite plate-forme qui faisait office de scène. Notre professeur se livrait aux derniers préparatifs dans la salle. Finalement elle est revenue à la hâte, nous a jeté un regard à tous les quatre et, dans un sourire, elle nous a dit : « Bon, les jeunes, nous n'avons pas de maquillage alors mordez-vous les lèvres, pincez-vous les joues, et c'est à vous ». Elle rayonnait d'énergie et de passion pour le spectacle. Elle aimait la danse, qui était pour elle une manifestation de la vie dans le plaisir et dans l'instant. Tous mes engagements ultérieurs avec des danseurs pour qui la danse était le vecteur d'un message social ou un terrain d'explorations psychologiques n'ont pas détruit la conviction que Mrs. Barrett m'a transmise : la danse s'ancre dans l'instant qui se présente et sa vitalité, sa puissance et sa seduction proviennent justement du caractère unique de l'instant. Elle est aussi juste, et impermanente quel la respiration.