Les performances dansées d'Yvonne Rainer

Un enjeu postmoderniste

Claudie SERVIAN

Université de Grenoble Alpes

https ://doi.org/10.17184/eac.8113

Résumé : Yvonne Rainer brise les codes traditionnels en rejetant les canons et les règles en introduisant le corps/objet, la liberté d'expression et le jeu. Elle souhaite populariser l'art, le rendre accessible en incorporant des actions quotidiennes, des mouvements simples comme la marche, la course et les sauts, des objets comme matériaux de performances. Guidée par une vision critique de la société étatsunienne, elle cherche avec d'autres performeurs à construire une communauté alternative intéressée par les styles transgressifs comme moyen de rejeter les valeurs de la génération artistique précédente. L'art devient accessible à tous et la frontière séparant le performeur et le spectateur disparaît.

Mots-clés : Modes alternatifs de production culturelle, Modernisme. Bouleversement culturel, Coopération, Minimalisme.

Abstract: This paper focuses on Yvonne Rainer's performances and examines her works to show that postmodern performances are at the centre of both creation and communication. Rainer goes beyond the tradition of ballet and modern dance. This leads her to coin the term "postmodern" meant to convey the idea of "after modern", the notion of deconstruction of codes, and of dissolution of elitist artistic productions. She carries out experiments. Their peculiar quality largely rests on her analyses: movements are studied, dissected. She brings together improvisation and natural movements like walking, running, jumping to break rules in order to make art accessible to everyone. The boundaries between the figure of the artist and that of the viewers tend to be blurred.

Keywords: Alternative modes of cultural production, modernism, cultural upheaval, cooperation, minimalism.

La performance dansée, aux États-Unis, apparue au Black Moutain College dès 1933 avec l'arrivée des artistes exilés de guerre, est reconnue comme activité à part entière dès 1945. Selon Roselee Goldberg, elle a ses sources dans les actions Dada, les lieux d'expérimentation comme le Bauhaus (1919-1932) le Black Mountain College (1933), et la New School of Social Research (1956). En 1950, au Black Mountain College, John Cage et Merce Cunningham se servent du hasard pour créer un art nouveau et rompre avec le style narratif et dramatique des modernes comme Martha Graham, Do-

ris Humphrey et Charles Weidman. La notion d'une danse transgressive, opposée aux arts établis, et considérée comme système de vie utilisant des activités quotidiennes est initiée dès le début du XX^{e} siècle par des artistes comme Loïe Fuller, Isadora Duncan, Rudof von Laban et Mary Wigman, puis est reprise par la Dancers' Workshop Company à San Francisco avec les danseurs Ann Halprin, Simone Forti, Trisha Brown, Yvonne Rainer et Steve Paxton, les musiciens Terry Riley, La Monte Young et Warner Jepson, des architectes, des peintres, des sculpteurs. En 1962, ces artistes forment le Judson Dance Group à New York, considéré comme l'une des institutions les plus révolutionnaires d'Amérique : les membres du groupe prônent une grande liberté d'expression, organisent des événements, des *happenings*, utilisant l'improvisation pour découvrir ce que peut faire le corps. Le corps de l'artiste devient vecteur de l'art lui-même. Dans les années 1970, Yvonne Rainer, comme Isadora Duncan au début du XX^{e} siècle, désireuse de dépasser la forme traditionnelle de la représentation chorégraphique en déconstruisant les anciens codes, « met en faillite » la représentation mimétique. Rainer emploie alors le terme de « postmoderne » pour catégoriser les recherches menées à la Judson Church, et l'utilise dans un sens chronologique : la génération d'artistes réagissant contre les conceptions jugées passéistes de la danse moderne des années 1920/1930. Rainer « déterritorialise » (Deleuze et Guattari, 48) la forme du ballet qui s'hybride avec le théâtre, le cinéma, la musique et devient une performance s'expérimentant comme un spectacle de l'hétérogène, un jeu sur les effets de proximité et d'éloignement entre les arts. L'artiste émancipe le système figuratif de la danse mimétique, utilise le corps comme un objet, pour rendre les objets et les corps interchangeables. Elle fait disparaître l'aspect purement optique pour servir une logique de la sensation et proposer des performances destinées à exprimer l'intérêt qu'elle porte au corps en mouvement.

1 Performance et stratégie de négation

Le terme « performance » catégorise les formes d'« art-action » pour reprendre l'expression utilisée par Richard Martel, dans les arts visuels et diverses formes de théâtre expérimental. Martel explique que pour lui, « il est préférable de parler d'art action plutôt que de performance pour considérer des aspects plus appropriés aux arts dits visuels qu'aux autres disciplines » (Martel, 4). Dans l'univers anglo-saxon, par exemple, le concept de performance est associé au théâtre comme à la danse, mais pour Martel, « il faut donc préférer art-action pour renouveler le vocabulaire et préciser la pertinence d'intervenir dans l'acte pour l'art » (Martel, 4). La définition de l'art-action proposée par Martel insiste sur la notion d'agir et celle de la performance donnée par l'esthéticien Marion Perniola souligne le caractère éphémère de cette pratique :

> À la différence de la représentation théâtrale traditionnelle, la performance ambitionne d'être un événement unique, irrémédiable, irrévocable, et c'est justement la raison pour laquelle elle exige son enregistrement, sa reproduction photographique, son tournage cinématographique ou vidéo, bref, sa transformation en images, en documents, en matériaux, en objets à archiver, à conserver. (Perniola, 224)

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; CHAZALON, Elodie ; MONTEIRO, Eric (dir.), *Performance dans les Amériques. De 1950 à nos jours*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004529, doi : 10.17184/eac.9782813004529

La performance, « extension expérimentale de notre milieu social, culturel et politique » (Broadhurst, 2), ne peut être définie avec précision car une définition détruirait l'idée même de performance. Souvent l'expression d'artistes novateurs qui tentent d'évaluer l'expérience artistique différemment dans la vie quotidienne, la performance défie la pratique artistique et les concepts esthétiques traditionnels. L'histoire de l'art de la performance au XX^{e} siècle est l'histoire, selon Roselee Goldberg, « d'un art ouvert et permissif comportant des variables infinies, exécuté par des artistes qui ne supportent plus les limites imposées par les formes établies » (Goldberg, 9). Dans la chorégraphie *Continuous Project Altered Daily* (1968), dont le titre provient d'une sculpture de Robert Morris, sculpteur évoluant de l'expressionnisme à l'art minimal, Yvonne Rainer, avec Douglas Dunn, transposent dans la danse des projets d'œuvres d'art exposées quotidiennement et modifiées régulièrement. La performance dansée apparaît comme une stratégie de négation contre la réalisation d'une œuvre finie, contre l'expressionnisme et la virtuosité. Son objet est de rendre la danse à son propre champ d'investigation. Les artistes introduisent la notion d'atelier, remplacent le mot « spectacle » par celui d'« action » car le public n'assiste pas à la mise en scène d'un produit fini, mais agit et participe au processus d'élaboration. La performance dansée n'est pas habituelle : elle est inédite, elle est un mélange d'art et d'analyse, elle rapproche l'art et la vie. Elle est l'art de l'ouverture, de l'inachevé ; elle est un lieu d'échanges et d'interactions entre l'art et le non-art, un espace liminal, comme le souligne Homi Bhabha. Elle déplace la logique binaire en une sorte de dialectique et de réflexivité se situant à la limite d'une réalité « entre-deux » (Bhabha, 2). Il nomme cet espace le « tiers espace » (Bhabha, 53) dans lequel le sens n'est pas fixe, un espace hybride qui se forme de façon contingente. Dans les années 1960/1970, la performance s'ouvre à des formes d'action, du simple geste ordinaire jusqu'à des présentations complexes qui relèvent de l'expérience. C'est à la Judson Church, lieu de fête expérimentale, que les recherches chorégraphiques les plus novatrices se produisent dans les années 1960 et 1970 avec Yvonne Rainer, Trisha Brown, Simone Forti, Steve Paxton, Deborah Hay, Lucinda Childs, David Gordon, qui se retrouvent dans l'atelier de Robert Dunn, disciple de John Cage et de Merce Cunningham. Les artistes postmodernes possèdent un sens de l'histoire et doivent beaucoup à l'avant-garde et tout particulièrement à Marcel Duchamp, John Cage, Merce Cunningham tout en se tournant vers l'avenir. Ils prennent de l'histoire ce qu'ils peuvent utiliser tout en faisant le rêve utopique de se libérer du passé. Ils ne reflètent pas passivement la société dans laquelle ils vivent mais cherchent à la changer avec une nouvelle culture. Rainer explique :

> We were all wildly enthusiastic afterwards, and with good reason. Aside from the enthusiasm of the audience, the church seemed a positive alternative to the once-a-year hire-a-hall mode of operating that had plagued the struggling modern dancer before. Here we could present things more frequently, more informally, and more cheaply, and, most important of all, more cooperatively. (Rainer, 8)

Yvonne Rainer travaille avec Merce Cunningham de 1960 à 1967 et participe au cours de Robert Dunn, qui fait étudier John Cage et Satie à ses élèves. Grâce à cette in-

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; CHAZALON, Elodie ; MONTEIRO, Eric (dir.), *Performance dans les Amériques. De 1950 à nos jours*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004529, doi : 10.17184/eac.9782813004529

fluence, elle crée *Three Satie Spoons* (1961). Robert Dunn privilégie les recherches coopératives entre les membres du groupe et insiste dans son travail sur le passage du *show art* au *performing art*. *Concert Dance n° 1* (1962), totalement novatrice dans sa conception collective et dans ses méthodes chorégraphiques, inclut des danses créées par la technique du hasard, le jeu, les tâches à accomplir, l'improvisation, la spontanéité, brisant le récit standard de la danse moderne et sa signification émotionnelle. Le programme est composé de collages cinématographiques, de vingt-deux danses exécutées en silence ou bien sur la musique de Satie ou celle de Cage, une danse sur du rock et une collaboration entre le danseur Fred Herko et le pianiste de jazz Cecil Taylor. Le vocabulaire utilisé varie des mouvements quotidiens aux mouvements cunninghamiens et balletiques. Les performeurs créent également un langage personnel à travers leur expérience du mouvement. Les mouvements naturels montrent le corps dans des postures quotidiennes que l'on associe à des actions ordinaires. Rainer, dans *Some Thoughts on Improvisation* (1964) pose des questions sur le processus chorégraphique et la nature de la spontanéité, tout en improvisant. Rainer récite en dansant un monologue sur le processus d'association libre et de prise de décision nécessaire à l'improvisation. Le mouvement naturel, mouvement sans émotion, sans référence littéraire comme un saut, une chute, une course ou une marche, exécuté sans grâce, sans souci d'esthétique, sans niveau technique, est privilégié aux dépens du mouvement chorégraphié. Le performeur n'incarne aucun rôle, il représente rarement un personnage comme un acteur, et le contenu suit très exceptionnellement un récit traditionnel. La performance peut être constituée d'une série de gestes intimes durant de quelques minutes à plusieurs heures. Elle peut être exécutée une seule fois ou répétée plusieurs fois.

Les artistes performeurs de la Judson Church à New York travaillent en tant que communauté, sans meneur ; le groupe, métaphore du pluralisme, se caractérise à la fois par l'unité et la variété avec la multiplicité des perspectives et des méthodes de travail. Dans ce lieu autre, l'activité dialectique est à son apogée : les artistes utilisent des matériaux, des méthodes, des techniques et des idées existantes, ils empruntent des éléments de l'histoire pour explorer des voies alternatives comme dans l'hétérotopie de Michel Foucault (Foucault, 46) où tout ce qui existe dans une culture donnée est représenté de façon contestée et détournée. Les possibilités de formes et de mouvements semblent illimitées, aucun mouvement ne peut être rejeté, et tout son peut servir d'accompagnement sonore. Les artistes, fidèles aux recommandations de Robert Dunn souhaitant faire une danse n'ayant aucun contenu sémantique spécifique, font une synthèse entre l'art et la vie quotidienne.

Le vocabulaire spécifique et précis reste banni dans l'expression multidirectionnelle de cette danse postmoderne. Les artistes décloisonnent les frontières entre art codifié et art dépourvu de codes, et encouragent une nouvelle forme de créativité grâce à la liberté de l'improvisation. La gestuelle part de la spontanéité et la formalisation éventuelle vient ensuite. On assiste au rejet des contraintes académiques, des gestes inventés, faux et artificiels ; l'inspiration est puisée dans le mouvement de la nature, comme chez Duncan au début du XX^{e} siècle. La danse postmoderne assimile des techniques diverses comme celle des arts martiaux, et elle refuse l'héritage du puritanisme, tel qu'on le retrouve chez Cunningham avec la rigueur de ses compositions

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; CHAZALON, Elodie ; MONTEIRO, Eric (dir.), *Performance dans les Amériques. De 1950 à nos jours*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004529, doi : 10.17184/eac.9782813004529

et l'académisme de sa technique. Elle évite le côté décoratif du ballet académique et le divertissement de la comédie musicale. Cette danse montre un corps ordinaire qui se voulait autrefois glorieux, réintroduit les gestes quotidiens les plus simples comme points de fuite pour un imaginaire sans limite. Ce type de travail basé sur l'utilisation du quotidien, de la spontanéité et du naturel, possède des connotations précises : l'œuvre semble toujours en devenir et accessible à tous.

Yvonne Rainer oublie, dans cet environnement artistique novateur et révolutionnaire, que chez Graham, on lui demandait d'être plus royale et moins sportive (Rainer, 4). Elle éprouve beaucoup d'intérêt pour les compositions aléatoires, telles que les propose Merce Cunningham, puis se détourne du hasard pour poser en 1965 ses bases théoriques et élaborer un cadre chorégraphique de tendance minimaliste en introduisant un changement majeur dans la danse expérimentale avec son *No-manifesto* :

> No to spectacle, no to virtuosity, no to transformations and magic and make-believe no to the glamour and transcendence of the star image, no to the heroic, no to the anti-heroic, no to trash imagery, no to involvement of performer and spectator, no to style, no to camp, no to seduction of spectator by the wiles of the performer, no to eccentricity, no to moving or being moved. (Rainer, 51)

Rédigé après des recherches au cours desquelles Rainer tente de supprimer la narration et l'émotivité, cette déclaration reflète l'une de ses tentatives de créer quelque chose de nouveau, de découvrir le mouvement innovateur et de transformer le contexte représentationnel de la danse. Cette pensée reflète le discours tenu par George Maciunas, influencé par John Cage révélant son engouement pour la pensée zen et son utilisation du quotidien. Maciunas, intéressé par l'expérimentation artistique, souhaitant rendre l'art accessible à tous, prône l'anti-art, la non-professionnalisation de l'art. Il défend un art d'amateurs, un art fait par tous et accessible à tous. Il rédige également son manifeste en déclarant :

> Purger le monde de la maladie bourgeoise, de la culture intellectuelle, professionnelle et commercialisée, purger le monde de l'art mort, de l'imitation, de l'art artificiel, de l'art abstrait, de l'art illusionniste, de l'art mathématique, purger le monde de l'européanisme. Il faut promouvoir une marée révolutionnaire, l'art vivant, l'anti-art, promouvoir une réalité non-artistique comprise par tous, non seulement les critiques, le dilettantisme et les professionnels. (Maciunas, 7)

Comme Yvonne Rainer, il revendique un art vivant sans influence, proche de la vie elle-même, de l'anti-art, c'est-à-dire, une forme artistique érigée contre les codes établis et les normes institutionnalisées, contre la professionnalisation de l'art. La pièce de Rainer, *Room Service* (1964), est basée sur le jeu. Les participants portent des vêtements ordinaires et exécutent des mouvements non stylisés. Trois équipes jouent à « suivez le chef » dans un environnement créé par le sculpteur Charles Ross. La structure du jeu est basée sur des tâches à accomplir et la manipulation d'objets. Yvonne Rainer valorise les mouvements non-chorégraphiés, non-esthétiques et explique :

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; CHAZALON, Elodie ; MONTEIRO, Eric (dir.), *Performance dans les Amériques. De 1950 à nos jours*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004529, doi : 10.17184/eac.9782813004529

> Basically, I wanted it to remain un-dynamic movement, no rhythm, no emphasis, no tension, no relaxation. You just do it, with the coordination of a pro and the non-definition of an amateur. (Rainer, 46)

Il faut faire, tout simplement, il faut agir. Son art repose sur des actes performatifs, et renvoie à l'idée austinienne de performance, c'est-à-dire un acte conçu en tant que tel, indépendant de tout code antérieur, de toute référence précise. Pour Rainer, la performance ne consiste pas à jouer à quelque chose pour devenir quelque chose, comme dans la théorie que Judith Butler, s'appuyant sur les notions de performativité émises par John Langshaw Austin dans *How to Do Things with Words*, expose dans son ouvrage *Gender Trouble*. Yvonne Rainer ne joue pas un rôle, elle ne l'interprète pas, elle analyse le mouvement en le répétant pour comprendre son fonctionnement. Elle découvre des connexions, émet des hypothèses où le corps et l'esprit s'unissent pour élaborer des formes. La performance n'est pas quelque chose qui « est », mais qui le devient lorsque le danseur la fait. Depuis ses premières chorégraphies, *Ordinary Dance* (1962), Yvonne Rainer mène une recherche sur le quotidien dans laquelle la répétition des mouvements simples est accompagnée par le récit de son autobiographie. Les méthodes cunninghamienne et dunnienne du hasard lui servent à utiliser des flux de mouvements liés de façon illogique. Ces mouvements peuvent inclure des pas techniques et des gestes, mais aussi des tortillements de doigts et de mains, accompagnés par de petits cris. Des sons émanent de son corps : aboiements, cris, grognements, hurlements. La variété de ses choix artistiques sert à surprendre le spectateur, à éveiller ses interrogations. Fidèles aux concepts cunninghamiens, les artistes postmodernes reprennent les conceptions de Cunningham :

> La danse se nourrit du mouvement lui-même et du fait de penser, même lorsque l'on est immobile, qu'en réalité on est déjà en mouvement, de sorte que la sensation soit constamment celle du mouvement, et qu'il n'y ait pas de pause. (Cunningham, 208)

La danse postmoderne est un art de la recherche, un art en devenir.

2 Le corps dansant comme objet

Rainer propose une nouvelle danse reconnaissant la présence des choses, incluant le mouvement et le corps. Elle est l'adepte de la neutralité, d'une danse transparente qui ne signifie pas, et qui est réduite à l'essentiel. Le mouvement perd sa qualité expressive ; il est dépourvu de motif psychologique, social ou même formel. Les mouvements et les corps deviennent fonctionnels, directs, non-stylisés. Rainer, dans une note de programme pour la pièce *The Mind is a Muscle* donnée à l'Anderson Theater le 11 avril 1968, souligne l'intérêt qu'elle porte au corps : « I love the body, its actual weight, mass, and unenhanced physicality. It is my overall concern to reveal people as they are engaged in various kinds of activities ». Pour libérer la danse de l'influence théâtrale, elle introduit des modules dans *Floor Patterns* (1963), présentés sans motivation psychologique, sans personnalisation et sans support narratif. Dans son style éclectique, les sons et les mouvements sont juxtaposés en combinaisons arbitraires.

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; CHAZALON, Elodie ; MONTEIRO, Eric (dir.), *Performance dans les Amériques. De 1950 à nos jours*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004529, doi : 10.17184/eac.9782813004529

Dans *Trio A* (1966), Rainer déjoue les attentes du spectateur et ne répond pas à son souhait de voir un danseur virtuose. Elle le force à voir le corps comme simple objet de mouvement et en mouvement. Les mouvements trouvés, ou *found movements*, la répétition, la neutralité, et l'événement remplacent la virtuosité technique, les codes. Ces artistes postmodernes prônent un art corporel susceptible d'exploiter les possibilités de chacun, sans virtuosité. Paxton veut se servir du « geste trouvé », le geste banal et quotidien, issu d'un registre non-esthétique. Il utilise des gestes et des objets empruntés à la vie de tous les jours pour diminuer la distance entre l'art et la vie. Il emploie les *ready-made* de l'activité humaine comme boire, manger, marcher, s'asseoir, se vêtir et se dévêtir pour valoriser les actes et les objets prosaïques. En prenant comme base le comportement humain, il met en valeur les styles individuels.

Il participe à la chorégraphie d'Yvonne Rainer *The Mind is a Muscle, Trio A* (1966), interprétée par David Gordon, à l'origine. Cette pièce, dansée sous forme de trois soli exécutés simultanément, met en fonction une des trois parties du corps. *Trio A* place la marche au centre de la recherche : cette pièce comporte une série de mouvements ordinaires exécutés simultanément par trois personnes pendant quatre minutes et demie. La difficulté dans la réalisation de l'action n'est tout de même pas complètement exclue : un performeur ramasse quelque chose au sol tout en se tenant sur une jambe. Grâce à la simplification, Rainer veut aboutir à un aplanissement des mouvements afin d'instaurer un continuum temporel homogène. Elle cherche l'équation entre l'effort investi pour accomplir un mouvement et celui que demanderait le même mouvement dans la vie de tous les jours. La durée artificielle de la danse doit coïncider le plus possible à la durée exigée pour exécuter les mêmes actions dans la vie quotidienne. Le style uniforme et sans emphase ainsi que le rythme sans accent tournent l'attention vers l'événement principal : les alternatives du mouvement. Tout geste constitue un matériau intéressant, il doit rester dépourvu de toute théâtralité, de toute interprétation artistique, de toute notion qui pourrait introduire une temporalité organisée autour de points forts narratifs typiques des chorégraphies traditionnelles. Les performeurs exécutent leurs tâches de façon neutre. Adepte de la neutralité, Rainer, dépasse l'opposition entre technique, comme chez Cunningham, et expression, comme chez Graham pour rendre la danse à sa matérialité corporelle, à une acceptation du corps en mouvement.

Le nivellement de la durée à travers la banalisation, la continuité des gestes engendre un temps artificiel. La causalité est reléguée au second plan après la synchronicité. Il s'agit du tissage et du « détissage » de la temporalité, selon l'expression employée par Simone Forti, citée par Michel Bernard. Dans une dynamique de métamorphoses infinies :

> La danse s'offre toujours à nos yeux comme la folle quête d'un corps individuel qui tente vainement mais incessamment de nier son apparente unité et identité dans la multiplicité, la diversité et la disparité de ses actes. (Bernard, 69)

Paradoxalement, dans son aspect neutre, sans temps forts, sans temps faibles, l'œuvre minimaliste se démarque du paysage accidenté de la vie réelle. La pièce *Trio A* donne

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; CHAZALON, Elodie ; MONTEIRO, Eric (dir.), *Performance dans les Amériques. De 1950 à nos jours*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004529, doi : 10.17184/eac.9782813004529

l'impression d'une surface lisse sans pause. Les mouvements sont disséqués et sont exécutés sur un rythme homogène. Le phrasé des mouvements issus de la vie réelle semble aplati, uniforme et dépourvu de contrastes. Le style des mouvements est factuel, sans emphase, sans exagération. Paradoxalement les mouvements de transition qui, d'ordinaire passent presque inaperçus, acquièrent de l'importance. La difficulté des équilibres, par exemple, est mise en évidence plutôt que dissimulée. La danse oscille entre l'apparition et la disparition du travail d'exécution. *Trio A* parle du poids du corps, de sa masse et de sa « physicalité », et raconte un monde dans lequel les gens utilisent leur corps avec habileté, intelligence et coordination. La chorégraphie se termine avec le danseur de dos, rejetant la pose traditionnelle face au public. Tous ces éléments violent les canons classiques et modernes. Dans son essai « Yvonne Rainer : The Aesthetics of Denial », Sally Banes appelle *Trio A* « l'affirmation paradigmatique des buts esthétiques de la danse postmoderne » (Banes, 44). Même après les révolutions chorégraphiques menées respectivement par Merce Cunningham et Alwin Nikolaïs dans les années 1950, cette œuvre marque un changement majeur dans l'opposition binaire entre ballet et danse moderne. Banes déclare : « The possibility is proposed that dance is neither perfection of technique nor of the expression, but quite something else, the presentation of objects in themselves » (Banes, 46). Le concept d'objet est particulièrement significatif pour le travail des artistes de la Judson Church dans les années 1960 et du Grand Union dans les années 1970, dont faisait partie Yvonne Rainer. Le corps est traité comme quelque chose qui sent, bouge, et réagit plutôt que comme un personnage dramatique. Rainer conceptualise le corps dansant comme objet, insiste sur la matérialité du corps physique, sa qualité de chose. La danse échappe au récit, démystifie le processus chorégraphique, et se concentre sur le mouvement pour le mouvement. Les corps des performeurs sont à la fois objets de la représentation et sujets de leur propre expérience.

3 Démystification du corps féminin

Cette conception du corps dansant comme objet, permet de rejeter la position traditionnelle du danseur dont le corps est mis sur scène et en scène pour être observé par le public. La danse postmoderne, au contraire, qui, selon Sally Banes dans son ouvrage *Terpsichore in Sneakers* (Banes, XV), brise les frontières entre l'art et la vie, crée de nouvelles relations entre l'artiste et son public, s'intéresse au processus plutôt qu'au produit, montre le processus du mouvement, ne dissimule pas l'effort, insiste sur les prises de décision de l'interprète. Consciente des enjeux de la performance, la danse de Rainer peut être à la fois considérée comme une représentation et comme une expérience. La résistance aux conventions du spectacle oblige le public à regarder sa propre expérience du mouvement, les sensations, les impressions kinesthésiques, les réactions émotionnelles, le comportement physique. Cette notion d'expérience est très importante pour Teresa DeLauretis, selon laquelle « it bears one of the major issues that have emerged from the women's movement, subjectivity, sexuality, the body, and feminist political practice » (DeLauretis, 158). Teresa DeLauretis considère l'expérience comme processus interactif. Ainsi, un parallèle peut être fait entre l'expérience duncanienne et l'expérience postmoderne, comme l'expriment les propos de Gordon Craig :

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; CHAZALON, Elodie ; MONTEIRO, Eric (dir.), *Performance dans les Amériques. De 1950 à nos jours*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004529, doi : 10.17184/eac.9782813004529

> She (Duncan) was speaking in her own language, do you understand ? Her own language ; have you got it ? Not echoing any ballet master, and so she came to move as no one had ever seen anyone move before. (Craig, 23)

Le parallèle est saisissant entre Duncan et les postmodernes. Isadora Duncan innove et transforme les priorités visuelles de la danse. Ses mouvements imitent ceux des vagues, les suspensions, les mouvements en avant puis en arrière, dans un flux continu, sans poses, contrairement au classique. Malgré son intérêt pour l'esthétique statuaire grecque, elle n'est pas figée comme une sculpture de marbre, mais au contraire projette une grande énergie physique génératrice d'une réponse chez le spectateur. L'analyse du travail de Duncan, de sa « physicalité » et de son expressivité musicale, fait ressortir le lien entre Duncan et son public. Duncan joue sur l'élasticité, incarnant des états intérieurs en accélérant ou en suspendant le mouvement. Elle partage son expérience en se déplaçant. Sa danse n'est plus un produit mais un processus ; elle est le sujet en mouvement plutôt qu'un corps en mouvement. Même si un demi-siècle sépare les styles individuels de mouvements effectués par Isadora Duncan et Yvonne Rainer, l'accent, dans les deux cas, est mis sur le processus de faire et de refaire. La physicalité et la musicalité des performances effectuées par Duncan, comme chez Rainer, permettent au public d'entrer en contact avec la qualité contagieuse des sensations kinesthésiques et ainsi de se projeter dans la sensation procurée par le mouvement. Yvonne Rainer, comme Duncan, cherche à briser cette vision de la danseuse comme objet destiné à être vu et admiré pour la remplacer par une vision de la danseuse comme artiste à observer et étudier. Elles considèrent l'artiste comme objet d'analyse asexué en mettant l'accent sur les différences d'énergie dans le mouvement, les contrastes, les ruptures produites par des accélérations ou des décélérations. Dans *Word Works* (1961), Yvonne Rainer danse un duo avec Steve Paxton. Vêtus d'un strict minimum, ils effectuent une séquence de mouvements identiques dans la structure. Chacun fait un solo, puis l'exécute simultanément sous forme de duo. Leurs corps presque nus auraient pu suggérer une mise en avant de la notion de genre, mais le fait que leurs mouvements soient identiques supprime cette notion. Le ballet classique utilise le même type de structure : chaque danseur fait sa variation puis le couple danse ensemble. La similitude s'arrête là car, dans le ballet, la danse de la ballerine se différencie complètement de celle du danseur. Chez Rainer, les deux corps dansants sont considérés comme similaires. Dans cette communauté, les relations de pouvoir disparaissent. Dans *We Shall Run* (1963), Yvonne Rainer met en scène douze adultes, danseurs et non-danseurs, en survêtements, qui courent en se groupant puis se séparant sur la musique d'Hector Berlioz. Il n'y a pas de meneur permanent dans le groupe, en changeant de direction, on change de meneur. Il peut être homme ou femme, ce qui donne une image de collectif. Les femmes ont un statut équivalent à celui des hommes.

Terrain (1963) pièce d'une heure et demie, composée de cinq parties pour six interprètes, est présentée au Judson Memorial Church en avril 1963. La première partie, *Diagonal*, est constituée essentiellement de marches en diagonale. Dix déplacements exécutés par un à six danseurs et quatre déplacements exécutés par un ou deux danseurs. *Passing* et *Jostling* comportent quatre activités ludiques : marcher au hasard

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; CHAZALON, Elodie ; MONTEIRO, Eric (dir.), *Performance dans les Amériques. De 1950 à nos jours*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004529, doi : 10.17184/eac.9782813004529

sur scène, passer à angle droit devant une autre personne immobile ou en mouvement, bousculer quelqu'un. Il faut alterner les passages à angle droit et les bousculades. On ne peut se mettre en mouvement avant d'avoir été bousculé. Dans la deuxième partie, *Duo*, douze minutes sur un collage de musique de Massenet, de musique africaine et de Clementi, Trisha Brown danse à gauche de la scène et effectue des mouvements issus du ballet romantique et Yvonne Rainer à droite danse un adagio appris dans un cours de danse classique du Ballet Arts à New York. Cette partie se termine par « paralysie » et « lutte » où il faut passer l'un au-dessus de l'autre à quatre pattes. La danseuse satirise les mouvements des bras classiques réservés traditionnellement aux femmes. Dans la troisième partie, elle crée cinq soli, dont deux sont accompagnés par un texte de Spencer Holst, dits par les danseurs ayant mémorisé une séquence de mouvements. Chaque danseur apprend deux soli et danse chacun des deux une fois. Puis, *Play*, consiste en onze unités de matériaux. Il n'y a pas d'ordre établi pour les unités : jeux de balles, repos, saut, arrêt, lent, rapide, rebond. Les performeurs commencent les unités à un signe vocal. Yvonne Rainer et Bill Davis prennent des poses érotiques observées sur des sculptures indiennes, avec des postures codées en fonction du genre, contrastant avec le reste de l'œuvre où le genre n'a aucune importance. Les mouvements découlant d'activités ludiques sont interchangeables, faits à l'unisson, répétés, de telle sorte que l'on ne peut les coder en fonction du genre. *Play* prend fin lorsque cinquante balles sont éparpillées sur scène. L'approche par le jeu est complexe dans la mesure où ce travail combine la liberté du jeu et les règles du jeu auxquelles chacun doit se soumettre. Rainer observe les activités sportives, comme les jeux de ballon et s'en sert comme source de vocabulaire sans identification de genre. Le sport émancipe le corps féminin. *Bach*, la dernière section, inclut soixante-sept phrases de mouvements issues des sections précédentes. Elle traite les sexes de façon identique, par le costume et les mouvements de telle sorte que le spectateur ne peut plus dire qui est un homme ou qui est une femme : ce sont des créatures polymorphes. Les parties sont construites sur des ambiguïtés et des ambivalences et illustrent ses principes de base.

Cette pièce joue sur la variété avec des soli, des groupes sur le jeu, des duos érotiques et une dialectique sur l'art vernaculaire et de l'art noble. Rainer résume ses recherches chorégraphiques ainsi :

> If my rage at the impoverishment of ideas, narcissism, and disguised sexual exhibitionism of most dancing can be considered puritan moralizing, it is also true that I love the body, its actual weight, mass, and unenhanced physicality. It is my overall concern to reveal people as they are engaged in various kinds of activities, alone, with each other, with objects, and to weight the quality of the human body toward that of objects and away from the super-stylization of the dancer. Interaction and cooperation on the one hand ; substantiality and inertia on the other. (Rainer, 71)

Pour Rainer, le vrai corps est oublié dans l'art et même la danse. L'art du corps, masque la matérialité humaine. Dans son travail, le danseur n'est pas uniquement un corps dansant mais un corps dansant et pensant.

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; CHAZALON, Elodie ; MONTEIRO, Eric (dir.), *Performance dans les Amériques. De 1950 à nos jours*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004529, doi : 10.17184/eac.9782813004529

4 Conclusion

La performance est l'expression d'artistes qui cherchent d'autres moyens d'évaluer l'expérience artistique dans la vie de tous les jours. La performance dansée relate une vision de l'art s'adressant directement au public sans les contraintes de formes établies. Yvonne Rainer se détourne des codes du ballet, et de la danse moderne « never really modernist », selon la critique Sally Banes (Banes, XIV). Les enjeux modernistes relèvent des performances postmodernes avec la reconnaissance du médium comme matériau, l'élimination de toute référence extérieure comme sujet, l'utilisation du jeu, un intérêt porté au processus plutôt qu'au produit fini et l'apparition de nouvelles relations entre l'artiste et son public. Le modernisme de Rainer se manifeste lorsqu'elle met en relief la structuration, le procès tout en intégrant de nouveaux codes comme la répétition des mouvements, les sautillements, les marches. Elle insiste sur quelques points-clés : éliminer le phrasé, le développement, pour y substituer l'énergie, l'égalité.

La postmodernité des années 1960/1970 a permis d'ouvrir une voie aux alternatives, à l'hétérogénéité, comme l'avait fait Isadora Duncan au début du XX^{e} siècle, sans tomber dans une homogénéisation de la pensée. Les artistes fabriquent une autre danse nord-américaine basée sur l'expérimentation, avec des pièces d'une immense diversité, mélangeant le travail et le jeu, l'art et la vie ordinaire, un art disposé à réinventer la tradition. Chaque performeur mène un travail idiosyncrasique éloigné des canons. Il est ouvert à la pluralité, à la diversification des pratiques. Il n'y a pas de spectacle mais la présentation, l'analyse de projets controversés, soutenus, repensés, transformés. L'éclectisme postmoderne des années 1960/1970 incorpore tout de même une approche *melting pot* dans cette recherche d'unir l'artiste et le public, l'art et la vie.

Bibliographie

Austin, J.L. (1962). *How to Do Things with Words : The William James Lectures Delivered at Harvard University in 1955*. Urmson.

Banes, S. (1977). *Terpsichore in Sneakers* : *Post-Modern Dance*. Wesleyan University Press.

Bhabha, H. (2004). *The Location of Culture*. Routledge.

Broadhurst, S. (1999). *Liminal Acts. A Critical Overview of Contemporary Performance and Theory*. Cassell.

Butler, J. (1990). *Gender Trouble. Feminism and The Subversion of Identity*. Routledge.

Craig, G. (1974). *Your Isadora*. Random House and the New York Public Library.

Daly, A. (1992). *Gender in Performance*. University Press of New England.

DeLauretis, T. (1984). *Alice Doesn't : Feminism, Semiotics, Cinema*. Indiana University Press.

Deleuze, G. & Guattari, F. (1980). *Mille plateaux*. Les Éditions de Minuit.

Foucault, M. (1984). Des espaces autres, *Architecture, Mouvement, Continuité*, 5, 46-49.

Goldberg, R. (2011), *Performance Art. From Futurism to the Present*. Thames and Hudson Ltd.

Maciunas, G. (1963). *Happening and Fluxus*. Hendricks.

Martel, R. (2013). *Index du performatif*. Éditions Interventions.

Perniola, M. (2003). *Le Sex-Appeal de l'inorganique*. Éditions Léo Scheer, coll. Lignes.

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; CHAZALON, Elodie ; MONTEIRO, Eric (dir.), *Performance dans les Amériques. De 1950 à nos jours*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004529, doi : 10.17184/eac.9782813004529

Rainer, Y. (1974). *Work 1961-1973*. The Press of the Nova Scotia College of Art and Design and New York University Press.

Vidéos

https://www.numeridanse.tv/videotheque-danse/carriage-discreetness

https://www.getty.deu/resear/exhibitions_events/exhibitions/rainer/index.html

https://www.youtube.com/watch?v=okVCLYJVHpUaretrospective

https://www.youtube.com/watch?v=_vHqIMFDbQItrioA

https://awarewomenartists.com/artiste/yvonne-rainer

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; CHAZALON, Elodie ; MONTEIRO, Eric (dir.), *Performance dans les Amériques. De 1950 à nos jours*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004529, doi : 10.17184/eac.9782813004529