



LUCINDA CHILDS

les pas les plus simples

interview par Béatrice Gross

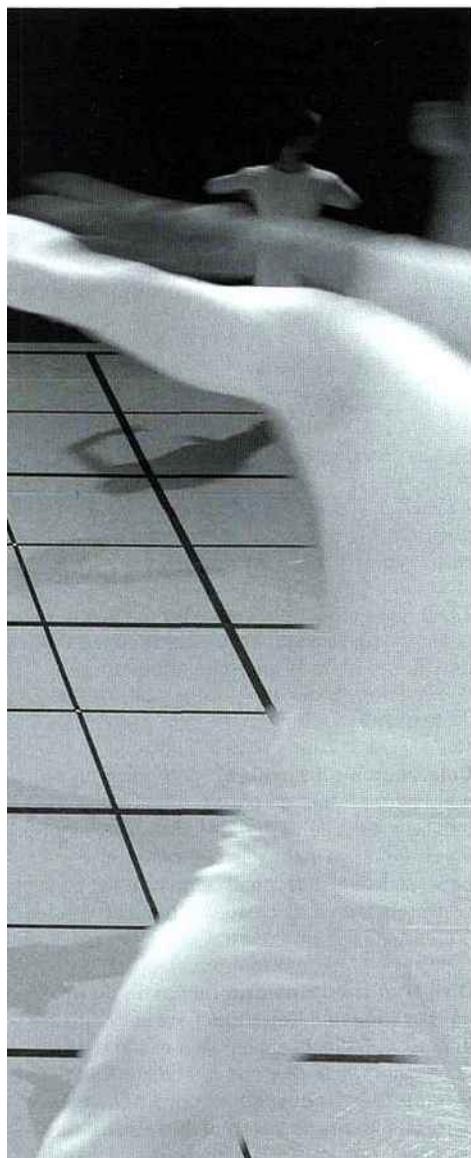
La danseuse et chorégraphe américaine Lucinda Childs est très présente sur la scène parisienne cet automne. Le Centre national de la danse (CND) et le Festival d'Automne lui consacrent une rétrospective riche de nombreux documents d'archives, *Lucinda Childs, Nothing Personal, 1963 - 1989*, un programme de pièces, des projections et des journées de rencontres. La galerie Thaddaeus Ropac montre quant à elle une exposition qui retrace ses collaborations avec Sol LeWitt, notamment pour la pièce *Dance* (1979). L'entretien qu'elle nous a accordé révèle ses nombreux allers et retours entre les arts visuels et les arts de la scène, et la manière dont son travail a évolué depuis plus de cinquante ans.





■ **La reprise de vos premières créations a-t-elle été pour vous l'occasion de voir d'un nouvel œil les vingt premières années de votre carrière ?** Il y a eu une demande de reprises dès les années 1980. C'est un défi intéressant que de garder une œuvre en vie, sans faire seulement une copie de la création originale. Il est important qu'une nouvelle compagnie puisse se l'approprier, tout en restant fidèle aux idées de départ. Mais toutes les pièces des années 1960 ne me semblent pas pouvoir être reprises. Peut-être cinq ou six sur les treize. Je travaille avec ma nièce Ruth Childs. Jusqu'à présent, elle a fait trois ou quatre des courts solos. Nous envisageons d'en reprendre un de plus, afin de disposer d'un programme plus complet.

« Dance », Festival d'Automne à Paris
(© Sol LeWitt)



Une reprise de *Dance*, créé à la Brooklyn Academy of Music (BAM) en 1979, sera également présentée à l'automne. L'idée de reprendre *Dance* est née il y a sept ans, lorsque le Bard College, installé près de New York sur l'Hudson River, m'a invitée au SummerSpace Festival. Le film de Sol LeWitt avait été restauré en numérique. Mais l'idée originale était d'avoir les mêmes danseurs sur scène et dans le film, et mes danseurs des années 1970 me paraissent désormais trop loin en termes de discipline et de technique. Nous l'avons donc repris avec le Ballet de Lyon, en suivant le film de Sol image par image. Ça a vraiment très bien fonctionné. Lyon a maintenant la possibilité d'autoriser une autre compagnie à utiliser le film. Ou alors cette autre compagnie devra faire son propre film... comme on referait un décor. Ce serait assez difficile, mais parfaitement faisable.

C'est vous qui avez eu l'idée d'un film – le premier et le seul qu'ait fait LeWitt. *Dance* a été ma première collaboration au sens traditionnel du terme, avec un compositeur et un artiste. Avant cela, ma compagnie n'avait ni musique, ni décor, ni rien, seulement nous. Sol a commencé par presque refuser de faire un décor. « Quel serait l'intérêt pour moi de construire quelque chose devant lequel on danserait ? Ton travail est visuellement complexe, le mien aussi. Ça n'aurait aucun sens de mettre ces choses-là ensemble. » Nous nous sommes alors mis d'accord pour réfléchir à une autre possibilité. Je suis revenue avec l'idée que, si nous prenions les danseurs comme décor, nous pourrions peut-être contourner le problème du décor en tant que décor. Il s'est lancé là-dessus et a développé cette œuvre incroyable. Je n'ai jamais su combien de temps ça lui avait pris, nous n'en avons jamais parlé. Certainement des semaines. Nous n'avions pas vraiment de budget pour la production. Sol m'avait dit qu'utiliser du film 35 mm noir et blanc était cher, mais il ne m'avait pas dit combien. Je pense qu'il a simplement payé lui-même. Quand mon agent m'a envoyé chez un avocat pour établir un contrat avec Philip Glass, j'ai dit à Sol : « Je suppose que nous devrions faire un contrat aussi. » Il m'a seulement répondu ceci : « Je ne veux ni voir ni signer de contrat. La seule chose que je veux, c'est que tu me promettes que le film ne sera jamais montré sans la performance. » Depuis 1979, à chaque fois que quelqu'un m'a demandé le film, j'ai donc répondu : « Impossible, sauf si vous montez la pièce entière. » C'était la seule exigence de Sol.

Le spectacle était annoncé comme « une explosion de danse, de musique et de cinéma ! » Le succès a-t-il été immédiat ? La réception a été très mitigée, en fait. Philip et moi savions que John Rockwell, le critique du

New York Times, devait venir. Nous étions plutôt contents, on se disait, c'est bien, il a vu *Einstein On The Beach* (1), il nous connaît un peu... John Rockwell ne s'avéra pas convaincu du tout, et est même allé jusqu'à dire que c'était un échec. Nous avons été très choqués. Ça arrive, et c'est plutôt drôle aujourd'hui...

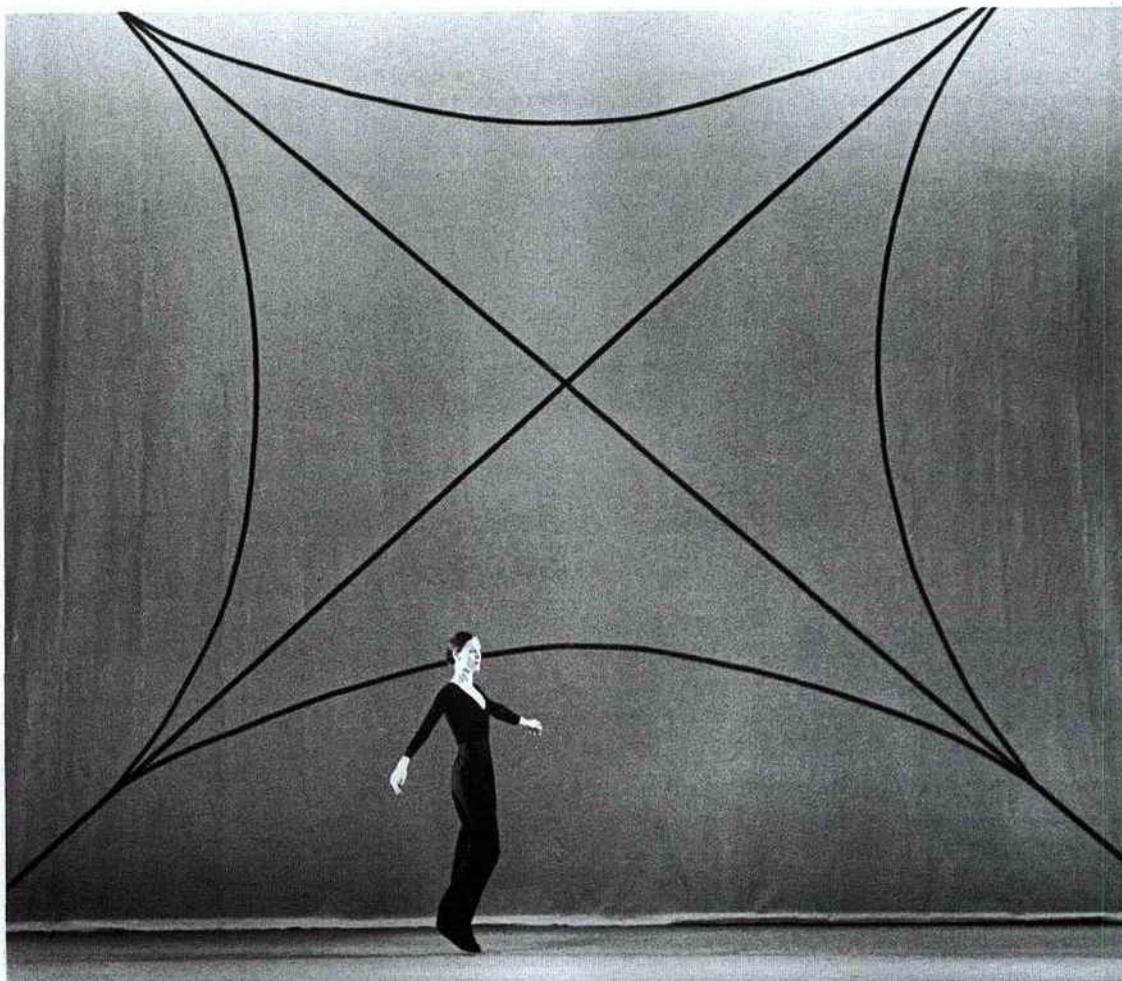
Sol LeWitt et vous avez travaillé ensemble aux storyboards du film. Les storyboards étaient fondés sur mes dessins. Sol suivait mes partitions pour comprendre ce qui se passait avec les danseurs, et s'en servait pour choisir ce qu'il filmerait. J'ai été très heureuse que le Whitney Museum accepte d'intégrer à sa collection ces storyboards et certains des documents qui accompagnent *Dance*. Tout le reste de mes archives va au CND.

Comment cette décision s'est-elle prise ?

Comme le CND a absorbé la Cinémathèque de la danse de Patrick Bensard, ils avaient déjà mes films. Le CND a des locaux superbes, avec un sous-sol entier consacré aux archives. C'est magnifiquement organisé. Toutes mes archives ont été scannées afin d'en faciliter l'accès en ligne. Je trouve que j'ai de la chance. La nouvelle directrice, Mathilde Monnier, est quelqu'un que j'aime vraiment beaucoup. Et vous savez, les Français ont énormément soutenu mon travail. Cette décision m'a donc semblé naturelle.

ARCHIVES

Vos archives contiennent des documents variés, des dessins composites, des partitions sous forme de diagrammes... Il s'agit principalement de capturer en deux dimensions, vu d'au-dessus, des relations en trois dimensions, dans le temps et l'espace. Au départ, c'était simplement quelque chose de pratique. La première pièce que j'ai faite pour la compagnie était un quatuor, Calico Mingling, filmé par Babette Mangolte. J'ai enregistré chaque partie individuelle séparément, au cas où un danseur nous quitterait. Il y a donc quatre partitions pour cette pièce, bien qu'il s'agisse d'un quatuor. J'aurais pu leur laisser mes archives en désordre, mais ça m'intéressait de les voir nettoyées, pour ainsi dire, et mises sous une forme qui permette vraiment d'étudier les variations, d'un point de vue visuel. Ces informations sont parfois utiles aussi pour créer une nouvelle œuvre. Mais ce que j'aime surtout, c'est la qualité visuelle de ces matériaux. Chaque jour, j'accumulais de nouveaux documents, notamment les notes que je prenais pendant le processus de création – ces pages sont parfois désordonnées, pleines de Tipp-Ex. Mais ce que les archives contiennent maintenant, ce sont les véritables partitions finales, que je réalisais généralement avec soin, en prenant beaucoup de temps.



Vous avez parlé de *Dance* comme d'une sorte d'exercice mathématique. J'ai transcrit la partition de Philip, note par note. Non en termes de mélodies, mais de nombre de temps contenus dans chaque sequence. C'est comme cela que nous travaillions sans musique : en comptant, avec des chiffres, selon des motifs. Chaque pas est calculé en fonction de la manière dont la musique est écrite. Avec la musique ou légèrement contre elle. Il y a un dialogue entre la chorégraphie et la musique. Ce n'est jamais une simple illustration, il y a toujours un peu de tension entre elles, ce qui est très important pour moi.

Vous vous êtes toujours intéressée à d'autres disciplines, la musique, les arts visuels... Je faisais partie du milieu de Downtown Manhattan dans les années 1960, j'habitais à Soho, et je suivais de près les artistes visuels, je travaillais avec eux. Robert Rauschenberg et Robert Morris étaient impliqués dans le Judson Group. C'était un mélange complet de poètes, d'artistes, de musiciens... C'était une époque très excitante à New York. Tout était mélangé dans ces

années-là, ce qui n'est plus tellement le cas maintenant... Le samedi après-midi j'allais dans les galeries. La Green Gallery, Leo Castelli... C'est ce que tout le monde faisait. Castelli était très ouvert, très amical. Il savait que Rauschenberg travaillait avec nous. C'est comme ça que nous avons pu l'approcher. Il nous a aidé, il était très généreux.

CRÉATION CHORÉGRAPHIQUE

Votre rencontre avec Yvonne Rainer a du être déterminante. Certains membres du Judson comme Steve Paxton faisaient partie de la compagnie Cunningham. Nous nous sommes tous rencontrés au Studio Cunningham. Yvonne m'a parlé des workshops à la Judson Church. J'ai présenté une pièce qu'il m'ont laissé jouer à une audition - j'étudiais encore à Sarah Lawrence College. Et puis j'ai fait partie du groupe.

Vous avez donc commencé la chorégraphie très tôt? Avant d'entrer à Sarah Lawrence, à 16 ans, j'ai voulu me présenter à une audition avec une pièce d'Helen Tamiris, pour assister à un cours d'été qu'elle donnait. Elle m'a dit : « Si tu veux être dans ma pièce,

Lucinda Childs, Sol LeWitt. « Dance ». 1978. (Ph. N. Tileston)

À droite/right: « Dance III ». 1979. (Court. Galerie Thaddaeus Ropac, Paris/Salzburg. Ph. N. Tileston)

il faut que tu me montres ton propre travail. » C'est ça qui m'a lancée. J'étais seule dans une pièce et je faisais des mouvements. C'est comme ça que tout a commencé. J'étais très jeune...

Cela vous a-t-il terrifiée? Non, mais on se sent seule ! Il faut un certain temps pour s'y habituer. Et cela demande de la discipline. Parce qu'on ne peut pas se contenter d'improviser. Il faut se rappeler ce qu'on a fait pour pouvoir le faire à nouveau. On doit comprendre toute la structure du travail.

Diriez-vous qu'une grande partie du processus créatif a lieu dans l'atelier? Absolument. C'est cela qui est très excitant dans la chorégraphie. Je peux me dire : « Oh, j'ai eu des idées géniales aujourd'hui, ça va être une répétition formidable », et ça se révèle un désastre total. D'autres fois, je me



demande : « Mais qu'est-ce que tu fais ? », et c'est une journée merveilleuse. On ne peut jamais savoir. On prépare les choses, on fait de son mieux, et on voit ce qui se passe. Je tiens à ce que cela fonctionne en tant que danse, pas comme un concept. On part du concept pour arriver à la danse. Il se passe tellement de choses quand on est dans l'espace, avec les danseurs, qu'on ne peut pas imaginer une chorégraphie complètement tant qu'on ne l'a pas réellement mise en œuvre.

En tant que danseuse, votre relation à la technique a-t-elle évolué avec le temps ?

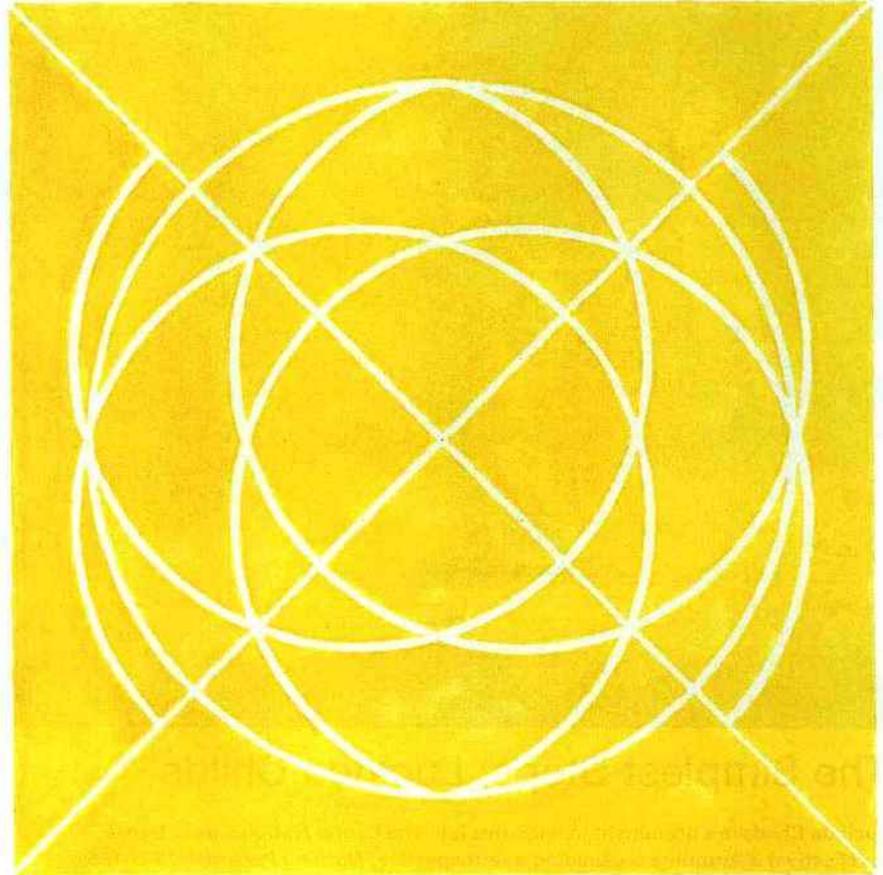
Même lorsque nous travaillions dans les années 1960, nous avons continué à nous entraîner. Les gens trouvaient ça étrange. « Si c'est pour porter des matelas ou marcher dans un happening, à quoi ça vous sert d'aller suivre des cours de danse classique ? » Nous venions toutefois d'horizons différents, quand ce n'était pas la danse classique c'étaient Cunningham, le Contact...

La dynamique des corps en mouvement, mais qui ne se touchent pas, dessinant des formes dans l'espace, a été centrale dans votre travail.

Je pense que les relations sont très fortes. En dépit du fait que, à l'époque, les danseurs ne se touchaient pas – maintenant, ils le font – les combinaisons de partenaires les connectaient très fortement. On sent leur intensité et leur concentration ; ils sont extrêmement conscients de la présence de l'autre dans le même espace. Cela constitue une connexion qui est très forte, même si elle n'est pas physique. Je réfléchissais aussi beaucoup au public. J'ai lu tous les articles de Rosalind Krauss dans *Artforum*, j'ai lu Annette Michelson et Susan Sontag. Dans *Street Dance*, le public entend décrire quelque chose qu'il ne peut pas vraiment voir. Je désignais des choses depuis la rue où la performance avait lieu, et le public était six étages au-dessus, regardant par la fenêtre. J'aimais cette séparation, au-delà de leurs capacités de perception. Je joue aussi avec les aspects perceptuels de l'expérience lorsque j'associe la danse et la musique. Parfois elles vont ensemble, parfois c'est un peu décalé, mais toujours d'une manière très précise.

Votre travail actuel dans le domaine de l'opéra et de la musique classique vous a conduit dans de nouvelles directions.

Cela fait maintenant cinquante ans que je travaille. Quand Luc Bondy m'a invitée à faire *Salomé*, j'ai demandé : « Moi ? » Mais ça a été une expérience fabuleuse. Et j'ai beaucoup appris sur l'opéra. Il m'a fallu un certain temps avant d'acquiescer cette sorte de confiance, avant de m'essayer à quelque chose de complètement différent. Je crois aussi que c'est beaucoup



plus accepté de nos jours. À la suite d'Anne Teresa De Keersmaecker et Maguy Marin, qui ont fait *la Grande Fugue* de Beethoven, que je la fasse à mon tour ne devrait pas être une surprise absolue. Je n'aurais pas nécessairement choisi cette musique. Mais je relève volontiers le défi d'apporter une sensibilité postmoderne à quelque chose qui a certains parallèles avec mon travail en termes de structure. C'était aussi une expérience idéale que d'y travailler avec une compagnie que je connaissais, puisque nous avons repris ensemble *Dance*.

Pour revenir à votre œuvre de jeunesse, diriez-vous qu'elle comprend certains aspects narratifs, fussent-ils abstraits ?

Il n'y a pas de narration, il n'y en a tout simplement pas. J'ai appris ça de Cunningham, qui a radicalement rompu avec la tradition de la danse moderne. À l'origine, il faisait partie de la compagnie Martha Graham, pour qui la dimension narrative était absolument essentielle pour l'exploration du mouvement et l'expression. Dans le cas de Cunningham, cet aspect est totalement absent.

Vous avez dit, après tout, qu'il n'existe pas de vocabulaire Lucinda Childs. Oui, ce ne sont que les pas les plus simples. Ce ne

sont que des pas marchés, semi-classiques, ou simplement des pas athlétiques. Des variations sur la marche et le saut...

Mais les pas les plus simples génèrent une complexité, tant objectivement qu'intuitivement.

J'aime être sûre de n'avoir rien manqué. C'est quelque chose que nous avons appris de John Cage, avec sa méthodologie fondée sur le hasard, quand tout est déterminé, le quand, le où, le comment, le quoi. C'est quand on commence vraiment à comprendre quelque chose des possibilités, et de la complexité de ce genre de décisions, quand ce ne sont pas nécessairement des décisions personnelles. C'est une question de discipline. À présent, quand je développe un matériau, je réagis principalement à la musique, je ne me soucie pas nécessairement de la manière dont il occupe l'espace. Je ne pense pas à cela jusqu'au moment où j'ai réellement les danseurs devant moi. C'est alors que j'arrive à sortir de moi-même. Il est très important de sortir de soi-même et de voir devant soi s'ouvrir un monde de possibilités. ■

Béatrice Gross est commissaire d'exposition indépendante et critique d'art.