

## L'espace de la performance — Anna Halprin Entretien avec Jacqueline Caux

Michel Collet et Valentine Verhaeghe

Numéro 95, hiver 2007

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/45728ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (imprimé)

1923-2764 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Collet, M. & Verhaeghe, V. (2007). L'espace de la performance — Anna Halprin : entretien avec Jacqueline Caux. *Inter*, (95), 39–42.



> Anna Halprin, *Apartment 6*. © DR

Rétrospective Anna Halprin, 8 mars – 14 mai 2006, Musée d'art contemporain de Lyon.

## L'espace de la performance : Anna Halprin

par Michel Collet

Présentée au Musée d'art contemporain de Lyon, *Anna Halprin à l'origine de la performance* est une exposition consacrée à cette artiste américaine, danseuse, chorégraphe, dont l'œuvre intermédia est encore peu connue. En choisissant ce titre, Jacqueline Caux, commissaire de l'exposition, a organisé la monstration des pièces à l'image de l'œuvre d'Anna Halprin, ouvrant l'espace à plusieurs pôles, ménageant des fluidités dans une somme documentaire imposante. Des modules ont été conçus au niveau du sol pour la contemplation et la rêverie autour de documents vidéo – retenons entre autres ce document exceptionnel de 1961 avec John Cage, Merce Cunningham et David Tudor. Au sein de l'espace muséal, à partir d'une rétrospective et de l'expérience créative d'Anna Halprin dont les évolutions sont bien perceptibles, est donnée à voir une riche documentation sur la performance dans ses processus initiaux, dans ses interrogations, dans ses filiations, mais aussi dans les ruptures qui s'opèrent et qui vont concourir à en dessiner les fon-

dements théoriques dès les années soixante. Anna Halprin est née en 1920 dans l'Illinois, elle quittera la banlieue de Chicago pour Kentfield en Californie où elle vit depuis. Des rencontres seront décisives dans son parcours, notamment celles qu'elle fera très tôt en compagnie de Lawrence Halprin, son mari, avec les personnalités du New Bauhaus de Chicago, Walter Gropius, Laszlo Moholy-Nagy. Elle va ainsi appréhender les problématiques de l'œuvre moderne dans sa complexité, là où se composent plusieurs médiums et où jouent simultanément plusieurs disciplines. Anna Halprin va très vite s'inscrire dans un processus de création basé sur l'expérimentation en art et sur la recherche collective. Elle travaille à un dépassement des formes du ballet, voire de l'idée traditionnelle de compagnie articulée autour d'un chorégraphe. Elle créera une coopérative, la Dance Cooperative qui deviendra plus tard le San Francisco Dancers' Workshop, enchaînera les recherches conceptuelles et minimales et les coopérations avec Yvonne Rainer, Trisha Brown, Simone Forti, Merce Cunningham sur le terrain de la danse mais aussi avec David Tudor, John Cage... La Monte Young et Terry Riley travailleront durant deux ans à la direction musicale du San Francisco Dancers' Workshop. Dans les années soixante, Anna Halprin croise Fluxus, sans pour autant « être Fluxus ». G. Maciunas publiera une partition de ses performances : elle est très proche de l'esprit fluxus, par son humour notamment, du Living Theater de Julian Beck et Judith Malina, et des travaux d'Allan Kaprow. Elle expérimente la vie quotidienne dans ses créations, par exemple en 1968 dans la pièce *Lunch* où il s'agit de manger sur scène. En 1965, elle crée *Parades and Changes*, une pièce qui fera scandale, des artistes nus étant présents sur scène... « C'était une époque, dira Anna Halprin, où toutes mes expérimentations étaient arbitraires. C'était en quelque sorte des applications de l'axiome de Marshall Mac Luhan : "le médium est le message". Ça ne racontait rien, c'était le médium lui-même qui créait une expérience ». Certains chorégraphes penseront alors que les créations de Halprin ne sont plus repérables dans les catégories de la danse ! Anna Halprin en fait s'est engagée sur une voie radicale, oubliant ou refusant les passages obligés pour accéder à la notoriété. Elle consacre beaucoup de temps à l'expérimentation, car elle explore fondamentalement les possibilités du corps, un corps de chair, un corps plastique, politique, pulsionnel, relationnel. Dernièrement, en 2005, elle proposera *Rockings Seniors*, une performance réalisée avec des vieillards...

Le Musée d'art contemporain de Lyon est le premier en Europe à présenter une rétrospective de cette œuvre audacieuse et exigeante. Singulièrement dans sa grande liberté, le travail d'Anna Halprin porte sur les paradigmes, questionne les concepts ; il est expérimentation sans concession des codes et usages du spectacle et du cadre même de l'art. Terry Riley témoigne à cet effet d'une performance : « Je me souviens très bien de la performance que nous avons faite ensemble à Los Angeles. Derrière la scène, il y avait des escaliers sur les marches desquels nous trainions des poubelles en métal ; cela produisait un son d'une violence inouïe ! C'était tellement intense que les spectateurs ont été effrayés ! Ils ont pensé qu'une catastrophe était arrivée et qu'il leur fallait quitter la salle au plus vite ! [...] C'était pourtant ce genre de choses qu'Anna encourageait !... »

Le catalogue est remarquable, avec des textes de Jacqueline Caux et de Thierry Raspail. Des entretiens avec Anna Halprin, La Monte Young, Terry Riley, Simone Forti et Morton Subotnick accompagnent l'exposition. ■

### Notes

- 1 Jacqueline Caux, « Entretien avec Jacqueline Caux », *Anna Halprin à l'origine de la performance*, Lyon, Musée d'art contemporain, Panamamusées, 2006.
- 2 *Id.*, *ibid.*



> Anna Halprin, *Parades and Changes*, 1965. © Paul Ryan.

## Entretien avec **Jacqueline Caux**<sup>1</sup>

**Valentine Verhaeghe :** Jacqueline Caux, vous êtes commissaire de l'exposition *Anna Halprin. À l'origine de la performance qui s'est tenue à Lyon au Musée d'art contemporain, de mars à mai 2006. Dans quel contexte ce projet est-il né ?*

Jacqueline Caux : Dans le contexte de deux histoires qui ont fini par se croiser. D'abord une histoire ancienne : dans les années soixante-dix, j'ai commencé à m'intéresser à deux musiciens extrêmement importants et *a priori* antithétiques : John Cage et La Monte Young, l'un pour qui « tout est musique », l'autre pour qui « un seul son est musique », pourtant tous deux m'ont parlé avec passion d'Anna Halprin. Ce qu'ils m'ont dit alors de son travail était resté dans ma mémoire comme un écho un peu énigmatique de leurs propres travaux : comment cette femme avait-elle pu les impressionner en menant une recherche sur le mouvement qui pouvait à la fois satisfaire John Cage et La Monte Young ? Ils m'avaient décrit certaines de ses recherches, et ces descriptions étaient évocatrices d'images très fortes : par exemple celle de ses danseurs s'accrochant aux murs du studio de danse et mettant plus d'une heure à faire le tour de la salle... Pourquoi un danseur désire-t-il quitter le sol ? Comment travaille-t-il avec la verticalité et des mouvements très lents ?

J'ai toujours été très étonnée qu'Anna Halprin soit si peu mentionnée dans l'univers de la danse. Le plus souvent elle n'était que très brièvement citée. Ce fut encore le cas récemment dans le bel ouvrage de Sally Banes *Terpsichore en baskets* qui traite notamment de la Judson Church et des travaux d'Yvonne Rainer, Simone Forti, Trisha Brown, qui toutes ont travaillé très jeunes avec Anna Halprin. De même, Robert Morris – à l'époque, le mari de Simone Forti – a travaillé chez Anna Halprin : ses premiers *Events* avec des objets sont de toute évidence directement issus des « tâches » définies par Anna Halprin. Pourtant, il ne l'a jamais mentionnée...

Le deuxième épisode de cette aventure tient au désir récent que j'ai eu de faire un livre sur La Monte Young et le courant musical minimaliste et, bien sûr, le nom d'Anna Halprin revenait sans cesse. J'ai eu besoin de comprendre ce qui s'était passé avec elle à la fin des années cinquante. J'avais aussi le projet de faire un film qui la resitue dans l'histoire de la danse... Je l'ai contactée, et elle m'a adressé un film en cours de réalisation, *Returning Home* d'Eeo Stabbelfield<sup>2</sup> et Andy Abraham Wilson<sup>3</sup>. On peut y voir Anna Halprin, nue, le corps peint en bleu et la tête couverte de branchages, ou dansant dans le soleil parée d'épis de blé. Je me suis dit qu'elle était bien vivante et toujours aussi créative. Je suis d'abord

allée travailler plusieurs jours aux Archives de San Francisco avant de la rencontrer, n'ayant trouvé jusque-là que très peu de choses la concernant, puis j'ai mené des entretiens et je l'ai filmée pour réaliser mon film *Out of Boundaries*. J'ai montré tout cela à Alain Crombecque, le directeur du *Festival d'automne*, qui m'a alors proposé d'inviter Anna Halprin pour la première fois à Paris – à l'âge de 83 ans – au Festival 2004. Elle y a présenté une pièce historique de 1965, *Parades and Changes*, et une pièce récente, *Intensive Care, Reflections on Death and Dying*. Puis, Thierry Raspail, le directeur du Musée d'art contemporain de Lyon, m'a contactée et m'a proposé de monter cette exposition.

**V. V. :** Dans cette exposition, vous révélez, notamment, l'importance des relations multiples qu'Anna Halprin entretenait avec d'autres disciplines artistiques. Comment se sont jouées ses relations ?

J. C. : S'il existe un lien entre Anna Halprin et le minimalisme, puisqu'elle avait nommé en 1960 La Monte Young et Terry Riley, qui avaient alors 23 ans, codirecteurs musicaux de son groupe, j'ai découvert aussi chez elle – et je ne m'y attendais pas – un intérêt encore plus grand pour le Bauhaus. Le Bauhaus, elle l'avait découvert à 19 ans, en 1939, lorsqu'elle avait rejoint, à Harvard, son

futur mari Lawrence Halprin qui terminait alors ses études d'architecte et étudiait avec Walter Gropius. Du Bauhaus, elle retiendra, entre autres, une volonté de faire collaborer tous les champs artistiques et une mise en question de la notion d'*ego* d'un artiste omnipotent.

**V. V. : Pourrait-on dire qu'Anna Halprin se situe entre le Bauhaus et Dada, venus d'Europe, et les mouvements de l'avant-garde américain, qui s'expriment par exemple au travers des happenings et des manifestations fluxus ?**

J. C. : Dada était là aussi. Elle fera en effet un lien, *a priori* improbable, entre Dada et le Bauhaus. En 1944, elle rencontre à New York M. Cunningham, J. Cage et un peu plus tard R. Rauschenberg et d'autres artistes qui allaient participer à la New School of Research. Elle appréciera chez eux, comme plus tard chez Fluxus, la circulation des idées. D'emblée elle développe sa capacité à fédérer les personnalités les plus diverses. C'est une capacité qui peut sembler innée, mais c'est aussi une position philosophique qu'elle partage avec son mari Lawrence Halprin – lui aussi un personnage étonnant – qui, en tant qu'architecte, prend en compte sur ses projets tous les intervenants. Pour cela, il a mis au point une méthode qu'il a intitulée R.S.V.P. Cycles (*ressources, score, valuation, performance*) qui permet à tous de s'exprimer de façon égalitaire. Anna a repris cette méthode à son compte ; ainsi les performances sont-elles évaluées et retravaillées, afin que chacun puisse énoncer ses désirs jusqu'à ce qu'un accord commun émerge de cette approche collective.

Ces recherches qu'elle a menées alors sont inscrites dans une époque bien particulière qui est celle de l'après-Seconde Guerre mondiale où tout était remis en question. Les artistes ne pouvaient plus faire de la peinture, de la poésie, de l'art comme avant !

**V. V. : Vous avez bien mis en lien dans l'exposition ces deux perspectives : l'une horizontale, transdisciplinaire, et l'autre verticale, historique...**

J. C. : Oui, puisque certains artistes ont des parcours personnels qui croisent la grande Histoire.

**V. V. : Comment Anna Halprin procède-t-elle dans sa démarche expérimentale ?**

J. C. : Nous pouvons relever quatre éléments très importants présents dès le début, un peu comme une pierre que l'on jette dans l'eau et qui forme des cercles concentriques qui s'écartent peu à peu...

En premier lieu, il y a sa connaissance de l'anatomie. Une prise en compte du corps, non pas métaphorique ou symbolique, mais bien réelle. Elle a été, en effet, l'élève de Margaret H'Doubler<sup>4</sup> – une incroyable biologiste – qui l'a orientée vers une approche objective et scientifique du corps humain. Anna Halprin est la seule danseuse que

je connaisse qui ait étudié la kinesthésie et pratiqué la dissection de cadavres humains en laboratoire. Dans son studio de danse, la présence d'un squelette lui sert encore maintenant à montrer le fonctionnement des muscles et des articulations à ses élèves...

Le deuxième élément, c'est son goût pour l'improvisation collective qui lui a permis de rompre avec les différents styles issus de la *modern dance* (Martha Graham, Doris Humphrey, Charles Weidman). Elle s'est détournée de la valorisation d'un corps glorieux au profit d'un corps « simplement » ordinaire. C'est pourquoi elle a refusé tous les artifices et a privilégié l'immédiateté et les gestes du quotidien. C'est pourquoi aussi elle a mis au point son concept de « tâches » (*task performances*) telles que porter un objet très lourd ou très encombrant, marcher, courir, s'habiller, se déshabiller... Ainsi, elle a fixé des contraintes aux improvisations : « dire quoi faire, ne pas dire comment le faire » reste l'une de ses devises.

Troisième élément : son rapport constant à la nature, qui s'est amplifié après la construction, par son mari, de son studio de danse en plein air.

Quatrième élément : un rapport créatif à l'autobiographie, la sienne et celle de ses danseurs, afin de toujours concilier l'art et le quotidien, comme c'est le cas avec sa pièce *Dancing my Cancer* de 1975.

**V. V. : Je voudrais revenir au travail avec les musiciens : vous avez réalisé un important travail d'entretien que l'on retrouve bien sûr dans le catalogue et,**

**parmi ces éléments tous significatifs, peut-on distinguer certains points qui, selon vous, modifient notre perception de l'histoire des relations entre la musique et la danse ?**

J. C. : Il faut au préalable mentionner cet apport issu des expériences menées par J. Cage et M. Cunningham qui tous deux ont proposé de dissocier complètement la musique et la danse (la danse n'illustre plus la musique et la musique ne soutient plus la danse). Je pense que, sur ce point, l'influence de John Cage est évidente ; par contre, ce qu'il y a de spécifique à La Monte Young, Terry Riley et Anna Halprin, c'est qu'ils ont exploré des sons et des mouvements « extrêmes ». La Monte Young cherchait des sons inouïs obtenus à partir de la friction d'objets à très haut niveau sonore, et Anna cherchait des mouvements tout à fait inhabituels dans des situations elles aussi inhabituelles.

A. Halprin a travaillé encore plus longuement avec Terry Riley qui a développé chez elle le principe de la musique répétitive. Je pense notamment à cette pièce plus tardive, *Circle the Earth*, de 1981, composée de deux cercles de danseurs : les danseurs du cercle intérieur émettaient des sons tout en bougeant, et les danseurs à l'extérieur bougeaient également et devaient attraper les sons de ceux qui se trouvaient à ce moment-là les plus proches d'eux. C'est donc le mouvement de danse qui créait la musique...

Quant au compositeur Morton Subotnick, Anna Halprin a travaillé avec lui dès 1962. Ils ont tous deux repris *Parades and Changes* pour le



> Anna Halprin, *Apartment 6*. © DR

*Festival d'automne* à Paris en 2004, 40 ans après sa création. En 1965, c'était le public qui réalisait la musique du début de la pièce : ils avaient donné des partitions au public qui devait émettre différents murmures... Avec les techniques électroniques actuelles, Morton Subotnick a cette fois réalisé ces sons sans faire appel au public. Deux autres musiciens ont aussi été importants pour Anna. D'abord, Luciano Berio avec lequel elle a réalisé à Rome *Visage* avec la voix inouïe de C. Berberian (1963) et, la même année, à l'opéra de Venise *Esposizione*<sup>5</sup>. Dans cette pièce, A. Halprin et ses danseurs poursuivaient leur travail sur la verticalité grâce à l'utilisation d'un filet de cargo. Puis, Pauline Oliveros<sup>6</sup> qui faisait partie avec Morton Subotnick du Tape Music Center installé dans l'immeuble de San Francisco où travaillait Anna. Ils ont eu des échanges très féconds dans les années soixante, soixante-dix. Elle a aussi travaillé avec Janis Joplin et les Grateful Dead...

#### V. V. : Pour l'exposition, comment avez-vous pensé la scénographie générale ?

J. C. : Pour l'exposition, j'ai voulu travailler de manière thématique. Je souhaitais commencer avec *Parades and Changes* qui est vraiment une pièce emblématique de son travail. Cette pièce est en quelque sorte la signature d'Anna, puisqu'elle réunit la tâche, la nudité, les sons fabriqués : ce sont les déchirements du papier qui font la musique alors que ce papier devient aussi un élément sculptural. J'ai mis en regard la version historique de 1965 avec sa reprise de 2004 que j'avais filmée au *Festival d'automne* à Paris, en montant deux boucles synchronisées.

Dans une autre salle, j'ai regroupé les éléments qui montraient l'importance du Bauhaus dans son œuvre. Puis, j'ai rassemblé des pièces où l'humour était « visiblement » présent. L'humour était alors rarement utilisé par les chorégraphes. Dans cette salle, on peut voir *Mr and Mrs Mouse*, *Trunk Dance* et un film qui s'appelle *The Bed* dans lequel elle nous fait penser à Charlie Chaplin...

Puis j'ai voulu trois « cellules » dans lesquelles on puisse entendre de la musique et retrouver son lien avec les musiciens : une cellule – qui

est presque comme une installation – avec une quarantaine de photos de *The Four-Legged Stool*. Cette pièce est totalement représentative de la radicalité de la tâche. Il s'agissait, dans *The Four-Legged Stool*, de monter des bouteilles vides sur scène, de les déplacer, d'organiser l'espace, jusqu'à ce que l'encombrement nécessite l'usage d'un tabouret permettant de passer les bouteilles à un bras énigmatique qui pendait des cintres. La musique de la pièce, c'est *Mescaline Mix* de Terry Riley : sa première pièce prérépétitive, avec les voix des danseurs Anna Halprin, Lynne Palmer et John Graham.

Puis une cellule double pour le *Poème pour tables, chaises et bancs* de La Monte Young, musique produite par ces meubles qu'il pousse sur le sol en faisant surgir des grincements et des harmoniques, et pour le court-métrage que j'ai réalisé *Quand Anna Halprin et La Monte Young ont cassé la baraque*...

Et enfin, une cellule avec la voix de Cathy Berberian chantant *Visage* et les photos de *Visage* et d'*Esposizione* donnés en Italie.

Un grand espace a été dédié aux « tâches » avec toute une série de photos présentant ses recherches, notamment *The Bath* (1967), *Lunch* (1969) ainsi que des photos de travaux qui, à partir d'*Apartment 6* (1964), prenaient en compte la réalité psychologique des danseurs : leurs colères, leurs tensions et les difficultés qui pouvaient surgir entre eux.

Il y a aussi sept écrans dans cette salle. Nous avons eu la chance de retrouver, grâce à la Cinémathèque de la danse, un film magnifique de 1961 avec J. Cage, M. Cunningham et D. Tudor, ainsi que des films de Trisha Brown, Simone Forti, Yvonne Rainer, et un film où l'on voit Simone Forti avec Anna Halprin performer dans la nature. Ces documents permettent de mettre en perspective la radicalité du travail d'Anna Halprin. La mise en espace permettait à chacun de pouvoir s'installer confortablement sur des tapis de danse pour prendre le temps de regarder les vidéos.

Ensuite vient la salle dédiée au politique et au collectif. J'ai souhaité montrer trois vidéos côte à côte : l'une présente des archives des émeutes de Watts de 1965, l'autre la pièce *Ceremony of US* (1969) réalisée avec des danseurs noirs de Watts et son groupe habituel de danseurs blancs, puis *Bust*, une pièce qui se passe dans la rue au moment de la guerre du Vietnam. Il y a aussi des photos des nombreux *Events* qu'elle a menés dans les rues de San Francisco, ainsi que des partitions prêtées par les Archives de San Francisco. La grande partition de *City Dance* m'a éblouie : c'est comme un grand étendard qui peut être lu aisément par de nombreux participants. La première pièce de 1976 a été jouée avec 25 personnes qui ont investi la ville entière de San Francisco du lever au coucher du soleil. Elle a été reprise l'année suivante avec 150 personnes, dont beaucoup de non-danseurs.

Un espace étroit par lequel on est obligé de passer est consacré à sa pièce autobiographique *Dancing my Cancer* de 1975 qui marque le début

de son travail avec des gens malades du cancer ou du sida. Comment faire pour que chaque malade puisse retrouver du plaisir avec ce corps qui les lâche ? La dernière salle est dédiée à son travail dans la nature et à son questionnement actuel : « Comment prendre en compte le vieillissement et comment mourir avec grâce ? »

Enfin, une dernière cellule présente mon dernier film réalisé avec elle en 2006 : *Who Says I Have to Dance in a Theater*...

#### V. V. : Selon vous, pourquoi Anna Halprin a-t-elle été si peu connue dans le monde de la danse ?

J. C. : Tout d'abord, elle n'a pas choisi d'aller vivre à New York, dans la caisse de résonance médiatique qu'est New York... Et puis elle considérait qu'il était plus important pour elle de mener ses recherches dans la nature loin des médias, et qu'ayant besoin de beaucoup de temps, elle ne souhaitait pas en passer trop dans les tournées.

Enfin, son travail à partir des gestes du quotidien a fait que, bientôt, elle n'a plus été considérée comme une danseuse ! Il a fallu que se dessinent peu à peu le territoire et l'histoire de la performance pour que son travail soit mieux perçu. Quant à ses derniers thèmes de recherches, ils ne furent pas très porteurs, pas très *glamour* : la maladie, la vieillesse, la mort !... De fait, j'ai connu son travail par l'intermédiaire de musiciens et pas par des chorégraphes.

Je dirai enfin qu'Anna Halprin est le type même de l'artiste pour artistes. Son travail a nourri la réflexion de nombreux autres créateurs, qu'ils soient sculpteurs, peintres, musiciens... Elle a ouvert de nombreuses portes. D'où le titre un peu provocant que nous avons donné à l'exposition *À l'origine de la performance*. ■

#### Notes

- 1 Jacqueline Caux a réalisé de nombreuses émissions radiophoniques sur France Culture, plusieurs courts-métrages expérimentaux et plusieurs documentaires longs-métrages. Elle est notamment l'auteur d'un livre d'entretien avec Luc Ferrari, l'un des pionniers de la musique concrète, *Presque rien avec Luc Ferrari* (Main d'œuvre, 2002), et a publié un livre sur Louise Bourgeois, *Tissée tendue au fil des jours la toile de Louise Bourgeois* (du Seuil, 2003), ainsi que le livre catalogue de l'exposition tenue en 2006 *Anna Halprin. À l'origine de la performance*.
- 2 Eeo Stubblefield, ancienne élève d'Anna Halprin, photographe et artiste américaine de Body Art. Elle réalise à partir de 1981, avec Anna Halprin, la série de photographies *Still Dance*.
- 3 Andy Abrahams Wilson, ancien élève d'Anna Halprin. Cinéaste américain, il a fondé en 1994 sa maison de production, Open Eye Pictures, à San Francisco.
- 4 Margaret H'Doubler (1889-1982) fut l'une des premières professeures de danse de l'Université du Wisconsin. Elle a écrit *Dance, a Creative Art Experience*.
- 5 Cette pièce présentée en 1963 à l'Opéra de Venise pour le *Festival international de musique contemporaine* qui utilise un filet de cargo était le résultat de recherches et d'expérimentations menées dans la forêt par Anna Halprin (*Practicing on the Cargo Net*, 1962).
- 6 Pauline Oliveros a composé pour Anna Halprin la musique de *The Bath* en 1967, présentée à l'Atheneum Museum à Hartford.



> Vue de l'exposition Anna Halprin. À l'origine de la performance.