

The Grand Union's Improvisation Laboratory

La démocratie en mouvement

Johanna Renard

Abstract

Collectif rassemblant des danseurs et des chorégraphes, le Grand Union a repoussé les limites de l'art en mêlant danse, performance et théâtre, se riant des cloisons imposées entre les disciplines artistiques et des règles de la représentation. Entre 1970 et 1976, il a utilisé l'improvisation à la fois comme une forme artistique et une forme de vie, afin de transcender les hiérarchies et élaborer un véritable fonctionnement communautaire démocratique. En analysant à la fois la danse du Grand Union et le fonctionnement du collectif, on se demandera si la spontanéité et l'instantanéité de l'improvisation associées à l'utopie communautaire peuvent générer liberté et égalité tout en offrant sa place au singulier.

Mots-clés : Grand-Union, danse, improvisation, démocratie.

1. Introduction

« Des accélérations, des moments où il ne se passe rien, de la connivence avec le public, une multitude de jeux de comportements, de la musique pop, des accoutrements bizarres, de l'éloquence, des affrontements qui laissent à nu, du désintérêt, de la danse de femmes, des prises de pouvoirs, des marques de respect, de l'exaltation, des moments poignants, des épuisements, des renaissances, du rien produisant quelque chose, du mélodrame à gogo, des coups bas, des désirs d'être soi-même à tout prix et de la danse. De la danse, de la danse et encore de la danse » (Banes 1987 : 225).

C'est ainsi, par une longue énumération hétéroclite, que la danseuse Trisha Brown décrit l'aventure du Grand Union. Collectif rassemblant à la fois des danseurs et des chorégraphes, ayant existé entre 1970 et 1976, le Grand Union a exploré et revalorisé l'improvisation collective en danse. Ses neuf membres – Becky Arnold, Trisha Brown, Barbara Dilley, Dong, Douglas Dunn, David Gordon, Nancy Green, Steve Paxton et Yvonne Rainer – ont en commun une longue expérience au sein de la danse avant-gardiste des années 1960, dite

postmoderne, et sont tous égaux en termes de maturité technique, de talent et d'inventivité¹. Ce groupe naît dans un contexte politique bouillonnant, où éclosent et s'amplifient de nombreuses luttes politiques s'opposant au modèle politique américain conservateur et capitaliste et appelant de leurs vœux un modèle de société alternatif réellement démocratique. Aspirant à l'égalité entre ses membres, au fonctionnement collectif et à la spontanéité, le Grand Union s'inscrit dans cette contestation tout en se nourrissant des recherches des avant-gardes artistiques contemporaines qui consistent notamment en un décloisonnement des arts, une volonté d'échapper à la peinture par la création d'assemblages et d'installations, un goût pour le spontané et l'évolutif (le happening) ou une valorisation du processus créatif par rapport à l'œuvre finie (l'art conceptuel). Surtout, le Grand Union rompt avec les pratiques de compagnies de danse traditionnellement très hiérarchisées, où les danseurs sont généralement perçus comme de simples exécutants de la vision artistique du chorégraphe. C'est pourquoi, dans le sillage de l'historienne de la danse Sally Banes, on a souvent reconnu une forte dimension démocratique dans l'entreprise du Grand Union. Or, comme l'explique Jacques Rancière, la notion de démocratie ne se résume pas aux institutions auxquelles la science et la philosophie l'assimilent généralement (suffrage universel, séparation des pouvoirs, constitutionnalisme, parlementarisme), « elle est le mode de subjectivation par lequel existent des sujets politiques » (Rancière 1998, 12). C'est ce mode de subjectivation et cette jonction entre art et politique que nous allons tenter de mettre en lumière en nous penchant aussi bien sur la danse pratiquée par le Grand Union que sur le fonctionnement de la compagnie. Ainsi, on analysera comment se manifeste une aspiration démocratique en danse. Permet-elle réellement de dépasser les hiérarchies ? Et surtout, qu'implique une organisation communautaire en termes de processus créatif, de représentation et de place de l'individu au sein de la communauté ?

2. Généalogie d'un collectif

Tout d'abord, afin de comprendre le contexte artistique dans lequel le Grand Union a émergé, il est capital de se pencher sur sa genèse et sur ses influences. En effet, le contexte artistique de l'époque est marqué par de nombreuses ré-

¹ On le verra, ceci marque une différence fondamentale avec les compagnies de danse traditionnelles menées par un ou une leader dont la maturité artistique et technique est supérieure à celle des membres de la troupe.

flexions sur la démocratisation. Plusieurs expériences collectives égalitaires ont marqué l'histoire de la danse, et ce, dès les années 1950. Le point commun de ces expériences collectives était d'aspirer à se détourner des conventions imposées par le ballet – en rejetant notamment son vocabulaire technique et esthétique extrêmement codifié – tout en remettant en cause l'hégémonie de la danse moderne. Car si la danse moderne, conduite par des pionnières telles que Isadora Duncan (1877-1927) puis Martha Graham (1894-1991), a su libérer la danse des carcans académiques en plaçant l'individu au centre de la création, elle n'en a pas moins pérennisé les codes de représentation – tels que l'ordre narratif, l'usage de décors et de costumes et la psychologisation. Autant d'artifices dont les pionniers de la danse postmoderne, Merce Cunningham et Anna Halprin, ont souhaité se débarrasser. C'est sur le travail de cette dernière qu'il convient de se pencher plus particulièrement, car elle a joué un rôle important dans la généalogie du Grand Union.

Dès le début des années 1960, Anna Halprin crée le Dancers' Workshop, rassemblant bien sûr des danseurs, mais aussi des artistes provenant d'autres disciplines (musiciens, poètes, plasticiens, architectes). L'objectif de ce groupe était d'élaborer un langage commun à travers le mouvement. Rejetant tout pré-supposé en termes de composition et de geste, Halprin préconise un retour au corps « objectif » et une intégration des mouvements de la vie quotidienne en danse. Utilisant l'improvisation comme une alternative aux notions de style et de technique, elle entend explorer les possibilités offertes par la spontanéité. Néanmoins, loin de se contenter de donner libre cours à l'expression personnelle, elle souhaite éliminer les réactions stéréotypées en danse. Le recours à l'improvisation permet alors de développer de nouveaux outils qui, une fois rassemblés et améliorés, sont réutilisés dans des pièces chorégraphiques. Ainsi, Halprin donne des consignes simples, comme par exemple de balayer le sol ou de récolter des végétaux, et invite ensuite les membres du groupe à improviser à partir d'une action apparemment basique. Considérant les membres de son workshop comme ses égaux, elle se refuse à dicter une technique ou à prescrire une manière précise de réaliser tel ou tel mouvement. Au contraire, elle considère que son rôle se limite à aider chaque personne à développer sa créativité grâce aux collaborations pouvant se nouer au sein du workshop. Ces expérimentations particulièrement fertiles eurent un écho important dans le milieu underground à New York, et de nombreux artistes tels qu'Yvonne Rainer, Trisha Brown, La Monte Young ou John Graham y participèrent de manière épisodique.

Le Dancers' Workshop de Anna Halprin influença certainement la création du Judson Dance Theater². D'une courte durée de vie (1962-1964), ce groupe expérimental, cofondé par Yvonne Rainer et Steve Paxton, associait des danseurs, des poètes, des musiciens et des artistes (parmi lesquels tous les danseurs qui formeront plus tard le Grand Union, mais aussi Lucinda Childs, Carolee Schneemann, La Monte Young, Robert Morris et Robert Rauschenberg). Né d'un atelier de composition inspiré par John Cage, ce collectif est accueilli par la Judson Memorial Church, une église protestante new-yorkaise située dans Greenwich Village à New York. Il se distingue par une grande variété de styles et d'expérimentations et est à l'origine d'un renouveau radical de la danse américaine. Les mythes et les héros de la danse moderne sont abandonnés au profit d'une danse dé-théâtralisée, souvent minimaliste, recourant à des procédés divers comme le hasard, le collage, la répétition, la spontanéité, et offrant au corps dans sa réalité et son objectivité une place centrale. Le groupe est informel, ouvert à tous et ses membres vont et viennent librement. Surtout, comme l'a mis en évidence Sally Banes dans l'ouvrage qu'elle a consacré au Judson Dance Theater, intitulé *Democracy's Body*, ce collectif « a agrégé des techniques chorégraphiques et des valeurs humaines, reflétant et critiquant à la fois le monde restreint de la danse et de l'art et l'ensemble du contexte social dans lequel les danseurs évoluaient » (Banes 1995, 70). Banes décèle dans le fonctionnement du collectif une forte inclination pour le processus démocratique menant à l'invention de nouvelles formes d'organisation et au développement de techniques de danse laissant une large place à la liberté, telles que l'improvisation et les techniques du hasard inspirées de John Cage (Banes 1995, 17). Rejetant la prédominance de la hiérarchisation et de l'individualisme dans la société américaine, le Judson privilégiait la mise en œuvre de nouvelles solutions chorégraphiques sur la virtuosité et la technique, permettant de ce fait à des artistes n'ayant aucune formation de danseurs, comme Robert Rauschenberg ou Robert Morris, de participer activement, à la fois en tant qu'interprètes et en tant que chorégraphes. Les choix esthétiques étaient discutés lors d'ateliers hebdomadaires et les décisions étaient prises de manière collective et les membres créaient ensemble ce qu'ils appelaient des « Concerts of Dance » – c'est-à-dire des soirées ou des après-midi de quelques heures où une série d'œuvres, souvent radicalement différentes les unes des autres, étaient montrées au public. Personne ne se présentait aux ateliers avec un concept prédéfini de

² Il faut noter que plusieurs membres importants du Judson Dance Theater avaient participé à l'atelier d'Anna Halprin : Yvonne Rainer, Trisha Brown, Robert Morris, Ruth Emerson, Sally Gross et June Ekman.

nouvelle création. Au contraire, chaque ébauche de pièce devait être expérimentée avec les autres membres puis discutée par le groupe. Tout jugement de valeur arbitraire (usant d'adjectifs tels que « bon » ou « mauvais », par exemple) était proscrit. La discussion portait plutôt sur ce que chacun avait perçu, en tant que performeur ou spectateur, sur l'organisation des différents éléments constitutifs de la pièce et sur la manière de les interpréter. Trisha Brown souligne le potentiel créatif de ce processus qui représentait pour elle « la liberté d'aller de l'avant, et de faire ce [qu'elle voulait] ou ce [qu'elle avait] à faire, d'expérimenter une idée à la limite de l'acceptable » (Banes 1981, 104). De son côté, Banes note que cette égalité entre tous les membres du Judson Dance Theater « conférait aux œuvres un aspect non achevé, spontané et 'naturel', réduisant la distance entre danseur et spectateur » (Banes 1981, 104).

L'esprit de rébellion du Judson Dance Theater est particulièrement manifeste dans le travail d'Yvonne Rainer, l'une des figures importantes du groupe. Ainsi, son travail est marqué par un rejet de la narration, des costumes et des décors, mais aussi de tout ce qui permet d'instaurer une relation de fascination avec le spectateur. En outre, affirmant que « les objets et les corps peuvent être interchangeables » (Baer et Sharp 1972, 50), elle utilise les corps comme des « agents neutres » afin de se débarrasser du narcissisme et du culte de la personnalité dont elle dénonce la prééminence en danse³. Parmi ses pièces les plus significatives, il faut citer *Terrain* (1963), dont la chorégraphie est basée sur l'exécution de tâches inspirées de la vie quotidienne, ou le fameux *Trio A* (1966), une danse qui déconstruit les notions d'emphase, d'accentuation et d'intensité en danse. Pièce de la maturité, *Continuous Project-Altered Daily* (1969), que l'on pourrait traduire par « projet continu modifié quotidiennement », révèle l'intérêt particulier d'Yvonne Rainer pour le potentiel chorégraphique de la répétition d'une pièce. C'est en effet durant ce processus que le mouvement se crée, la danse s'élabore et s'enrichit. Le titre de cette pièce rend hommage à l'œuvre éphémère de Robert Morris, présentée en mars 1969 dans l'entrepôt de la galerie new-yorkaise Leo Castelli, qui consistait en un chantier en constante évolution auquel l'artiste ajoutait ou retirait quotidiennement des éléments. De la même manière, l'œuvre d'Yvonne Rainer évolue à la fois entre et pendant chaque représentation. Comportant autant de mouvements improvisés que de gestes chorégraphiés, la pièce se compose de plusieurs séries de « matériaux » pouvant être réalisés dans

³ Yvonne Rainer s'est fréquemment exprimée sur ce qu'elle appelle la « nature exhibitionniste » de la danse. « En tant que danseuse j'avais fortement conscience d'être un "objet de regard" » dit-elle et de solliciter sans cesse une « confrontation immédiate avec le regard aimant du spectateur » (Baer et Sharp 1972, 52).

l'ordre choisi par les performeurs. Ces séquences peuvent avoir été apprises de longue date, tout juste répétées, ou expérimentées pendant la représentation. Présentant un équilibre entre l'exécution de tâches et l'improvisation, cette pièce est véritablement novatrice en ce qu'elle permet aux danseurs de discuter ensemble et de proposer des variations aux différents mouvements au cours même de la représentation. Les spectateurs assistent donc à une danse en train de se créer collectivement. C'est autour de cette chorégraphie, lors de sa tournée, que se forme une sorte d'« Yvonne Rainer Company » particulièrement soudée.

3. La démocratie en mouvement

Le Grand Union a donc directement émergé de *Continued Project-Altered Daily* (CP-AD), qui ouvre la voie à une libération des danseurs et à une totale déhiérarchisation. Fascinés par le champ des possibilités ouvertes par cette pièce et souhaitant se débarrasser du rôle écrasant du chorégraphe-auteur⁴, les danseurs créent ensemble un groupe dédié à l'improvisation et remettant radicalement en cause toute autorité. Dans un premier temps, les danseurs persistent à créer des pièces partiellement improvisées dans la lignée de CP-AD. Mais rapidement, alors qu'Yvonne Rainer se fond dans le groupe en tant que simple membre, le collectif travaille sur une forme d'improvisation permettant à chaque membre de jouir d'une entière liberté de création. Il n'y a plus de structures prédéterminées ou de chorégraphie, ni même d'objectif. Comme le décrit Sally Banes :

« Une soirée typique du Grand Union n'est jamais prévisible. [...] Il n'y a pas de réponse, pas d'objectif, pas d'attente particulière. Juste deux heures environ pour regarder des choses ; essayer ; faire des choix individuels et collectifs, puis envisager leurs implications et leurs répercussions et découvrir la réaction des autres ; utiliser la présence du public comme un autre générateur de réactions » (Banes 1987, 215).

En effet, l'idéal démocratique du groupe se manifeste tout d'abord dans sa conception de la danse en elle-même. Si aucun membre n'a d'ascendant sur les autres, si le culte de la personnalité et le narcissisme récurrents en danse sont rejetés, de même aucun type de corps n'est valorisé et aucun mouvement n'est

⁴ En effet, malgré la liberté apparente offerte aux danseurs dans le processus de CP-AD, il n'en demeure pas moins qu'Yvonne Rainer en est la seule auteure et limite l'initiative individuelle en fonction de ses propres objectifs.

plus « beau » ou plus « gracieux » qu'un autre. Surtout, le recours à une technique telle que l'improvisation est particulièrement éloquent. L'improvisation désigne généralement une action qui se déroule dans l'instant, sans répétition préalable, sans préparation, et qui est totalement gratuite. L'improvisation n'a ni objectif ni dessein préétabli. En ce sens, elle est souvent associée à l'idée de liberté. Steve Paxton, membre essentiel du Grand Union et qui créera par la suite la technique du contact improvisation, en fait l'analyse suivante :

« L'improvisation ne se soumet à aucune définition précise. Elle recouvre tout un spectre de possibilités qui vont de l'idée populaire de la spontanéité totale, tant dans le contenu que dans la forme, à la capacité particulière d'attaquer une discipline rigoureuse comme pour la première fois, en vivant chaque moment dans son essence unique et distinctive. L'improvisation n'est pas historique (même si elle a eu lieu une seconde plus tôt). C'est une forme permissive, interchangeable, élastique, indéterminée » (Paxton 1972, 130).

Loin des carcans imposés par le vocabulaire technique ou par la composition, chacun est libre d'introduire dans la danse les mouvements, les actions et les objets de son choix. De ce fait, il devient impossible de juger de manière traditionnelle si une action ou un geste a été réalisé de manière correcte ou incorrecte, ces valeurs devenant totalement caduques. Il est plus pertinent d'apprécier la qualité d'un travail d'improvisation en concentrant son attention sur la fluidité du déroulement des actions ou sur la qualité des interactions qui se créent entre les danseurs. De ce fait, l'improvisation exige de ces derniers une attention constante non seulement à leur propre corps, mais aussi au corps de l'autre et à l'environnement ; il faut être à l'écoute de l'imprévu et réagir spontanément aux faits et aux gestes qui surviennent. L'improvisation pratiquée par le Grand Union peut être qualifiée de totale dans le sens où la création prend place au moment de la réalisation, sans préparation en amont. Son travail est par essence éphémère car il ne peut jamais être reproduit à l'identique ; une même action réalisée à plusieurs reprises est à chaque fois différente. La question du caractère provisoire, transitoire et fugitif de cette danse pose aussi le problème de sa mémoire. En effet, puisque chaque représentation est unique et ne pourra par définition jamais être recomposée, les traces qui demeurent et qui permettent d'en faire un objet d'études sont extrêmement minces et lacunaires. Il s'agit de photographies, par essence trompeuses car fixes, de descriptions écrites produites par des journalistes ou par des spectateurs et de trop rares

films⁵. C'est en s'appuyant prudemment sur ces diverses sources que nous allons explorer ce qui a eu lieu au sein du Grand Union, en accordant une attention particulière à la liberté qui s'y est fait jour.

Pour explorer plus précisément le fonctionnement du Grand Union, il faut se pencher sur la forme que prenait chaque représentation. En général, les membres du groupe commencent par s'échauffer individuellement et paisiblement devant le public. En sensibilisant doucement les différentes parties de leurs corps, les danseurs explorent quelques mouvements et, parfois, approfondissent une recherche en cours. Puis, peu à peu, chacun prend conscience des autres et commence à interagir avec une ou plusieurs personnes. Les rencontres peuvent alors advenir. Il s'agit de réagir aux mouvements des autres participants en les imitant, en proposant des variations ou en instaurant un dialogue gestuel. La représentation prend alors son envol, en ne suivant aucune logique. Des groupes se forment pendant que d'autres performeurs explorent une situation individuellement, dans une autre partie de l'espace. Tout cela fluctue continuellement. Un article paru dans le *Minnesota Daily* décrit la subtile beauté des interactions qui surviennent :

« Dilley et Dunn se meuvent ensemble, créant des nuances discrètes et mesurées. Ce sont des mouvements simples et modestes : les bras sont relâchés, les têtes penchées, les torsos ondulent et, parfois, un pied s'élève pour tenir en équilibre juste au dessus du sol. Cela semble trompeusement facile, comme si chacun d'entre nous pouvait réaliser ces mouvements. Ce qui transforme l'évidence en extraordinaire c'est ce sentiment de communion absolue, presque palpable, qui vibre entre eux avec une puissance silencieuse. [Green], qui travaillait jusque-là seule dans une autre partie de l'espace, se place entre eux. Un instant, il semble que le dialogue entre Dilley et Dunn va se désintégrer. Mais... ce n'est pas le cas. Au contraire, cela évolue en un trio de suspensions espacées et modelées qui élonge le sol. Les danseurs se balancent entre les uns et les autres ou se tournent autour comme trois rubans distincts s'assemblant en un nœud complexe et sophistiqué... Peu à peu, ces boules de neige prennent de la vitesse et se développent jusqu'à ce que l'espace entier soit constellé de spirales vertigineuses, de tourbillonnements fulgurants et d'arabesques nerveuses, projetées en déséquilibre. Puis, les trois danseurs se rassemblent à toute vitesse et s'affaissent

⁵ On peut notamment s'appuyer sur les enregistrements vidéo des performances réalisées par le Grand Union le 28 mai 1972 à la Joe LoGiudice Gallery dans le quartier de Soho à New York.

momentanément en un tas. Mais, avant que l'instant soit rompu, ils se redressent et repartent à nouveau, tournoyant en cercles tout autour de la salle » (Ramsey 1991, 10).

La magie du moment éphémère dépeint est sans doute liée à cette liberté absolue de corps qui ne s'interdisent aucun mouvement et investissent l'espace entier, sans restriction aucune (les projecteurs, les échelles ou les coulisses étaient aussi utilisés). Si, comme l'affirme Laurence Louppe, « la tâche de la modernité en danse a [...] consisté à déhiérarchiser sans cesse les processus, les parties du corps, les espaces » (Louppe 2004, 5), il semble que l'improvisation soit l'aboutissement ultime de cette démocratisation, donnant lieu à une émancipation quasiment totale de la danse. Au sein du Grand Union, la seule règle tacite qui doit être respectée par chacun est de ne jamais répéter un élément ou une situation déjà joué précédemment. Mais, au-delà de cette unique règle, chaque unité ou segment de danse peut être réalisé sans impératif de durée et sans aucune restriction. Quand les différents performeurs sentent qu'ils sont parvenus au bout de ce qu'ils souhaitent explorer, ils peuvent proposer un entracte ou tout simplement déclarer à la cantonade qu'il est temps de « rentrer à la maison ». Le début ou la fin du spectacle n'étant jamais prédéterminé, chacun peut faire son entrée sur scène au moment où il le souhaite ou décider d'arrêter la représentation. De ce fait, le public est souvent désorienté et hésite à reconnaître la véritable issue d'un spectacle. Ainsi, lors d'une représentation à la Joe LoGiudice Gallery de New York en 1972, les danseurs se sont tous assis en même temps pendant un très long moment, fixant le public. Déconcertés, voyant que plus rien ne se passait, les spectateurs auraient pu décider que cela signifiait la fin de la performance. Néanmoins, ils sont restés, attendant patiemment, face aux performeurs immobiles, pendant ce qui aurait pu sembler une éternité. Puis, les membres du Grand Union se sont regardés, ont formé un cercle et Nancy Green a déclaré : « J'ai une idée : je pense que nous allons terminer là. Terminons » (Ramsay 1991, 118). Cette anecdote révèle à quel point le Grand Union bouleverse la totalité des règles de la représentation, au point que réalité et spectacle ne font plus qu'un et que toute notion de début, d'acmé et de fin devient obsolète.

Puisque aucun geste, aucune situation, aucune interaction ne peuvent être jugés laids, aberrants, maladroits ou mauvais, l'improvisation offre un droit vertigineux : le droit à l'erreur. Car c'est en prenant le risque de se « tromper » ou d'être maladroit que les danseurs peuvent faire naître des moments d'une absolue beauté, fragile et imparfaite. L'improvisation est une technique qui colle au plus près de la vie elle-même ; si, souvent, une synergie se crée entre les danseurs, il arrive parfois, comme dans le quotidien le plus trivial, que les performeurs soient tendus, en conflit ou las. Les humeurs et les contrariétés sont traditionnellement camouflées dans les arts du spectacle – que ce soit en théâtre

ou en danse – car les performeurs incarnent un personnage. En revanche, dans le type d'improvisation pratiquée par le Grand Union, ces mouvements de l'âme ou ces fatigues du corps sont visibles par le public. Les danseurs ne sont plus des êtres invulnérables et imperturbables, mais des personnes en chair et en os, égales aux spectateurs. Car il ne suffit pas de libérer la danse des carcans techniques et esthétiques pour opérer une réelle démocratisation : il fallait en finir avec ce qu'Yvonne Rainer dénonce comme « la séduction du spectateur par les ruses du danseur » (Rainer 1965, 178). En ce sens, la désagrégation volontaire de la distinction hiérarchisée entre artistes et spectateurs est une affirmation démocratique manifeste. Ainsi, le spectateur est enfin perçu comme un être émancipé et conscient, dont le regard « crée » le spectacle. Traditionnellement, en danse comme au théâtre, l'unité d'action est capitale ; l'attention du spectateur doit être focalisée sur une seule action principale. Au Grand Union, plusieurs situations se déroulent en même temps, parfois en des points opposés de l'espace scénique. De ce fait, le spectateur est contraint de concentrer son attention sur une séquence d'improvisation en particulier, en faisant abstraction du reste, ou en ne le voyant que partiellement. Puisque la totalité de la pièce est presque toujours insaisissable, le regard du public n'est plus dirigé et manœuvré par le chorégraphe-auteur. Il acquiert la liberté totale d'errer à sa guise et de conférer à certaines séquences une importance spécifique au détriment d'autres. Désormais, le spectateur devient sujet à part entière et acquiert une indépendance vertigineuse, presque absolue.

4. Une utopie communautaire

Au-delà de l'utopie démocratique à l'œuvre dans la danse elle-même, la dimension politique du Grand Union s'affirme dans son organisation. En effet, très inspiré par le fonctionnement de son prédécesseur le Judson Dance Theater, le Grand Union pousse l'entreprise de démocratisation encore plus loin. Refusant toute autorité, quelle qu'elle soit, et toute hiérarchie, la compagnie opte pour une organisation du groupe, par le groupe et pour le groupe. De ce fait, chacun doit prendre part aux différentes tâches nécessaires à l'existence d'une compagnie de danse et contribuer aux différentes décisions. Ainsi, les choix préalables à chaque représentation, en termes de lumières, d'accessoires ou de son, sont discutés collectivement et les aspirations de chacun sont prises en compte. Puisqu'aucun individu n'a d'ascendant sur les autres, toutes les suggestions sont considérées et mises en œuvre. Surtout, la compagnie fonctionnant de manière atypique, sans aucun manager ou technicien, les performeurs doivent s'occuper de tout et de manière égalitaire. De ce fait, les danseurs mettent eux-mêmes les disques sur la platine au cours du spectacle, choisissent les dates et les lieux de représentation et coordonnent les emplois du temps. Le succès venant, ce type

d'organisation devient difficile à maintenir et le groupe s'adjoint les services d'une société de management artistique et d'un unique régisseur. Néanmoins, le Grand Union persiste à improviser les effets techniques pendant le spectacle, en donnant des ordres au technicien à haute voix, à puiser objets et costumes dans la salle des accessoires du théâtre, juste avant la représentation, et à apporter un choix improbable de vinyles (rock, blues, musique folklorique, expérimentale ou classique) en fonction des envies du moment. Si comme l'avance Joëlle Zask, « la dimension politique des individus réside dans le fait qu'ils prennent part aux décisions concernant leur vie commune, et la démocratie est le régime qui place cette participation au fondement de ses principes et mécanismes gouvernementaux » (Zask 2007), il n'est pas caricatural de déceler un véritable idéal démocratique dans le fonctionnement du Grand Union. Ce dernier choisit d'exister en s'appuyant sur des procédés démocratiques – échange des points de vue, délibérations, ajustement des avis en fonction de ceux des autres – afin d'accéder à un objectif commun, celui de libérer la danse. La forme d'organisation mise en œuvre par le collectif peut être reliée à la théorie de l'agir communicationnel développée par Habermas en ce qu'elle est fondée sur la communication et sur un consensus d'arrière-plan. Au sein du Grand Union, les membres créent ensemble des espaces de délibération où la discussion valide les principes et les pratiques organisationnels. Elle est « inclusive et sans contrainte entre partenaires libres et égaux » et nécessite que « chacune des parties prenantes se mette dans la perspective de toutes les autres » (Habermas 1997, 142). Ce faisant, le collectif remet en cause l'individualisme et la hiérarchisation dominants dans la société américaine et allant même jusqu'à rejeter tout processus d'individuation traditionnellement prégnant en danse. De surcroît, l'utopie démocratique à l'œuvre au sein du Grand Union se manifeste aussi dans la remise en question de toute autorité ou, plus justement, de toute « auteurité ». Considérée par Foucault comme « le moment fort de l'individualisation dans l'histoire des idées, des connaissances, des littératures, dans l'histoire de la philosophie aussi, et dans celle des sciences » (Foucault 1994, 792), la notion d'auteur paraît inséparable de celle d'individu. Or, aspirant à l'égalité, le Grand Union développe un processus permettant la coopération et la création collective. De ce fait, il n'y a plus véritablement de « parenté » de l'œuvre ; les soirées d'improvisation sont à la fois la création de tous et d'aucun. En effet, si les membres du Grand Union peuvent certes être reconnus comme les auteurs des représentations, la technique de l'improvisation remet en cause l'« auteurité » puisqu'il n'y a plus aucun impératif d'originalité de l'œuvre, de créativité. Les situations d'improvisation naissent d'un instant particulier, d'une communion ou d'une communication entre des danseurs, d'un espace et de ses possibilités. En ce sens, on peut véritablement parler d'utopie démocratique au sein du Grand Union.

Cependant, qualifier la démarche communautaire des mouvements des années 1960 et 1970 de démocratique, à la manière de Sally Banes, n'est pas sans poser des difficultés. En effet, en parlant de danse démocratique, cette dernière a souhaité mettre en valeur la dimension politique de groupes tels que le Judson Dance Theater et le Grand Union à travers leur adhésion aux idéaux d'une époque aspirant au changement, à l'émancipation et au bouleversement des systèmes économiques et sociaux en place. Elle évoque un temps où le champ de possibles paraît immense, notamment dans son ouvrage *Reinventing Dance in the 1960s: Everything Was Possible* (Banes 2003). Il est vrai que, si le contenu politique des pièces n'est pas toujours explicite, ces groupes soutiennent activement la lutte contre la guerre au Vietnam, le mouvement pour les droits civiques ou la lutte féministe. Ainsi, le Grand Union donne trois représentations en soutien aux Black Panthers en 1971. Néanmoins, on peut critiquer la nostalgie quelque peu condescendante décelable dans les écrits de Banes, qui dépeint les positions adoptées par les communautés de danseurs de cette période comme naïvement utopiques. Pour Ramsay Burt, il faut se détacher de cette vision et porter son attention sur le véritable travail critique mené par ces groupes avant-gardistes. En effet, selon Jill Johnston, la critique de danse qui a soutenu l'émergence de la danse postmoderne dès ses débuts :

« La danse underground des années 1960 dépasse la question de la révolte des enfants contre les parents. Les nouveaux chorégraphes remettaient outrageusement en cause la nature même de l'autorité. La pensée qui sous-tend leur travail outrepassa la démocratie jusqu'à l'anarchie » (Johnston 1971, 135-137).

Il est certain que l'aventure du Grand Union relève sans doute davantage de l'ébullition contestataire de la contre-culture américaine que d'une simple aspiration à l'égalité et à la liberté. Cette dernière représente un ordre de valeurs culturelles diamétralement opposé à celui de la société industrielle américaine, en valorisant l'esprit de convivialité, la créativité et la spontanéité. Les diverses expériences communautaires des années 1960 et 1970 sont nées de cette culture foisonnante, éclectique et non structurée, qui mêlait la musique rock, les avant-gardes artistiques, le mouvement hippie, la philosophie LSD prônée par Timothy Leary, une sensibilité écologique, une attirance pour le mysticisme oriental, ainsi qu'une réflexion politique sur la place des femmes, des gays, des lesbiennes et des Noirs dans la société américaine. On retrouve au sein du Grand Union cet esprit frondeur, indiscipliné et ce collage d'éléments hétéroclites provenant de la culture populaire. Comme l'explique Yvonne Rainer, on a conféré au Grand Union *a posteriori* beaucoup plus d'honorabilité qu'il n'en avait véritablement. Selon elle, l'organisation consistait en un joyeux désordre :

« Il n'y a jamais eu de votes ou quoi que ce soit s'apparentant à un processus démocratique. [...] Beaucoup de décisions ont été prise en petit comité, avant d'être transmises aux autres membres. Nous ne nous réunissions pas pour prendre des décisions importantes » (Banes 1987, 250).

De ce fait, il est peut-être plus juste de parler de démocratie autogestionnaire au sein du Grand Union, puisque les décisions concernant le groupe sont prises par l'ensemble des personnes membres du groupe⁶. Ils mettent donc en pratique une démocratie directe, sans intermédiaires, qui n'impose donc à personne d'occuper une position de pouvoir potentiellement pervers. Ce faisant, ils s'opposent au système démocratique capitaliste qu'ils dénoncent comme créateur d'inégalités et obnubilé par la production de richesses. La démocratie qu'ils mettent en œuvre est créative et s'adapte à ce qu'implique la technique de l'improvisation, entendue à la fois comme forme artistique et forme de vie. Cependant, cette forme de démocratie autogestionnaire atteint de nombreuses limites. La limite principale, récurrente dans la plupart des expériences communautaires est la place réservée à l'individu dans le collectif. En effet, bien que l'objectif du Grand Union soit de créer collectivement et de ne mettre en avant aucune personnalité, il n'en demeure pas moins que, dès le départ, de nombreuses tensions sont apparues. Ainsi, le penchant naturel de la presse était d'identifier un leader. Aussi, comme Yvonne Rainer est à l'époque la chorégraphe la plus renommée du groupe, les journalistes confondent le Grand Union avec la troupe de cette dernière. Il est donc dès le départ difficile pour le Grand Union de s'émanciper du rôle écrasant du chorégraphe-auteur, et même le courrier de protestation envoyé à la presse par Yvonne Rainer afin de clarifier la situation n'aura que peu d'effet. Par ailleurs, le Grand Union regroupe des personnalités fortes et talentueuses. Au fil des années, ces dernières ne se retrouvent plus dans une organisation qui récuse tout contrôle et tout développement individuel. Cela s'est tout d'abord manifesté dans la danse elle-même, lorsque les comportements individuels sont devenus de plus en plus marqués et ont provoqué l'irritation de certains. Pour plusieurs membres, dont David Gordon, le travail du groupe devait certes être stimulé par les recherches de chacun mais ne devait surtout pas servir d'écrin à la danse de quelques-uns. La popula-

⁶ La notion d'autogestion a été théorisée par les socialistes dits utopiques (Fourier, 1772-1837), qui prônent l'association des ouvriers comme moyen de se dégager de l'emprise des patrons, et surtout par Proudhon (1809-1865) pour lequel les coopératives ouvrières de production doivent se fédérer afin d'aboutir à une nouvelle forme d'organisation, derrière laquelle l'État s'effacerait.

rité de certains, célébrés par la presse, comme Nancy Green, génère tensions et frictions. Lorsque la démarche artistique de l'un des membres va à l'encontre des choix d'un autre, il devient difficile de travailler ensemble. Comme l'exprime Trisha Brown, les danseurs deviennent alors mal à l'aise de ne pouvoir organiser et contrôler les propositions des autres et de voir leur travail assimilé à celui du groupe (Banes 1987, 231). Il devient difficile de respecter l'impératif de se réinventer à chaque fois quand les incompatibilités deviennent trop importantes et que l'alchimie se disloque. C'est pourquoi, chacun s'est progressivement orienté vers un travail plus personnel et a quitté le groupe pour s'y consacrer. Il apparaît donc difficile de travailler le groupe en muselant les individualités. On retrouve dans l'expérience du Grand Union le paradoxe de la démocratie analysé par Tocqueville ; en promouvant l'égalité des conditions, celle-ci engendre l'individualisme. Le penseur met en évidence que « l'individualisme est d'origine démocratique, et [qu'] il menace de se développer à mesure que les conditions s'égalisent » (De Tocqueville 1986, 496). C'est ce phénomène qui a causé la dissolution du Grand Union ; aspirant dans un premier temps à un effacement des individualités au profit de la communauté, afin de tendre à une égalité totale entre ses membres, le groupe s'est ensuite retrouvé confronté à la difficulté de s'engager dans un projet commun lorsqu'aucune autorité ne peut arbitrer les choix et les antagonismes. On s'aperçoit alors que le personnel ne se dissout jamais dans le collectif et que l'expérience de la communauté artistique se résume peut-être à l'agrégation d'individus autour d'un projet. Surtout, il semble particulièrement difficile de se débarrasser de la position du sujet auteur. Il n'en demeure pas moins que le Grand Union, qui s'est disloqué en 1976, sans bruit et sans fanfare, aussi brusquement qu'il était apparu, a considérablement marqué l'histoire de la danse en révélant l'explosivité créative de la mutualisation des talents. De cette expérience éphémère et fugace, il demeure l'intensité et la magie du collectif :

« Chaque fois que j'ai vu le Grand Union, j'ai ressenti tout au fond de moi qu'il venait de présenter la dernière danse, la plus pleine et la plus complète qu'il soit possible d'imaginer. Chaque fois, je me suis dit que le groupe devrait se séparer ce soir-là, parce qu'il avait tout dit, tout fait et qu'il ne pourrait jamais rien inventer ; qu'il avait épuisé les attentes, les hypothèses, la mémoire, la liberté, en faisant éclater toutes les limites » (Banes 1987, 218).

Bibliographie

Baer Liz, Sharp Willoughby, (1972), « The Performer as a Persona: An Interview with Yvonne Rainer », *Avantgarde*, n°5, pp. 46-59.

- Banes Sally, (1978), « Grand Union: The Presentation of Everyday Life as Dance », *Dance Research Journal*, vol. 10, n° 2, pp. 43-49.
- Banes Sally, (1987), *Terpsichore in Sneakers*, Middletown, CT, Wesleyan University Press.
- Banes Sally, (1995), *Democracy's Body: Judson Dance Theater 1962-1964*, Durham, Duke University Press.
- Banes Sally, (2003), « Notes on Dance Improvisation from the Sixties to the Nineties », in Ann Albright Cooper, David Gere (ed.), *Taken by Surprise. A Dance Improvisation Reader*, Middletown, Wesleyan University Press, pp. 77-85.
- Banes Sally, (2003), *Reinventing Dance in the 1960s: Everything Was Possible*, Madison, University of Wisconsin Press.
- Bardet Marie, (2008), *Philosophie des corps en mouvement. Entre l'improvisation en danse et la philosophie de Bergson. Étude de l'immédiateté*, thèse de doctorat, sous la direction de Stéphane Douaillier et Horacio Gonzalez, Université de Paris VIII, Saint-Denis.
- Burt Ramsay, (2006), *Judson Dance Theater: Performative Traces*, New York, Routledge.
- De Tocqueville Alexis, (1986), *De la démocratie en Amérique, II.*, (1840), Paris, Robert Laffont.
- Foucault Michel, (1994), « Qu'est-ce qu'un auteur ? », (1969), in *Dits et Ecrits*, Éd. Gallimard, tome I.
- Habermas Jürgen, (1987), *Théorie de l'agir communicationnel*, Paris, Fayard.
- Habermas Jürgen, (1997), *Droit et démocratie. Entre faits et normes*, Paris, Gallimard.
- Johnston Jill, (1971), *Marmalade Me*, Hanover, Wesleyan University Press.
- Loupe Laurence, (2004), *Poétique de la danse contemporaine*, Paris, Contredanse.
- Paxton Steve, (1972), « The Grand Union », *TDR*, vol. 16, n° 3, pp. 128-134.
- Rainer Yvonne, (1995), « A Quasi Survey of Some 'Minimalist' Tendencies in the Quantitatively Minimal Dance Activity Amidst the Plethora, or an Analysis of Trio A », in Gregory Battcock (ed.), *Minimal Art, a Critical Anthology*, [1968], Berkeley, University of California Press, pp. 263-273.
- Rainer Yvonne, (1965), « Some Retrospective Notes on a Dance for 10 People and 12 Mattresses called "Parts of Some Sextets," Performed at the Wadsworth Athenaeum, Hartford, Connecticut, and Judson Memorial

Church, New York, in march, », *TDR*, vol. 10, n° 2, winter 1965, pp. 168-178.

Rancière Jacques, (1998), *Aux bords du politique*, Paris, La Fabrique.

Rancière Jacques, (2006), « La méthode de l'égalité » in Laurence Cornu et Patrice Vermeren (dir.), *La philosophie déplacée. Autour de Jacques Rancière*, éd. Horlieu, Lyon, pp. 507-523.

Ramsay Hupp Margaret, (1991), *The Grand Union (1970-1976), an Improvisational Performance Group*, New York, Peter Lang.

The Grand Union Records, 1972-1978, miscellaneous (articles, correspondence, etc.), (S)*MGZMD 132, box 1, The New York Public Library for the Performing Arts, Jerome Robbins Dance Division, New York.

The Grand Union Records, 1972-1978, photographs and contact sheets (Peter Moore, Babette Mangolte), (S)*MGZMD 132, box 2, The New York Public Library for the Performing Arts, Jerome Robbins Dance Division, New York.

The Yvonne Rainer Grand Union Performance Videotape Collection, MSS 174, performance series, 28 mai 1972, Joe LoGiudice Gallery, New York, videos 1-8, Fales Library and Special Collections, New York University Libraries.

Zask Joëlle, (2008), « Pratiques artistiques et conduites démocratiques », *Noesis* [En ligne], n°11, 2007, mis en ligne le 06 octobre 2008, Consulté le 12 décembre 2010. URL : <http://noesis.revues.org/index833.html>.