



HAL
open science

La performance cinématographiée d'Yvonne Rainer

Julie Perrin

► **To cite this version:**

Julie Perrin. La performance cinématographiée d'Yvonne Rainer. *Vertigo*, 2005, hors-série Danses, pp.57-60. hal-00789050

HAL Id: hal-00789050

<https://univ-paris8.hal.science/hal-00789050>

Submitted on 15 Feb 2013

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

LA PER Julie PERRIN
FORMANCE
CINÉ
MATO
GRAPHIÉE
D'YVONNE
RAINER

Article publié dans
revue Vertigo. Esthétique et histoire du
cinéma, hors-série Danses, Images En
Manœuvres Editions, Marseille, octobre
2005, p. 57-60.

LA PERFORMANCE CINÉMATOGRA PHIÉE D'YVONNE RAINER

Julie PERRIN

Article publié dans
*revue Vertigo. Esthétique et histoire du
cinéma*, hors-série Danses, Images En
Manœuvres Editions, Marseille, octobre
2005, p. 57-60.

Lorsque la chorégraphe Yvonne Rainer présente son premier long-métrage en 1972, la critique l'accueille comme un tournant dans la carrière de l'artiste. Cette grande figure américaine de l'avant-garde chorégraphique des années soixante change soudain de médium. La performance ne semble plus représenter nécessité ni urgence pour elle – la chorégraphe le confirme elle-même dans de nombreux entretiens. Un nouveau mode d'expression vient donc remplacer l'écriture scénique : il autorise ce que la danse ne permet pas encore. *Lives of performers* apparaît ainsi rétrospectivement comme l'amorce d'une exploration cinématographique qui se développera au cours des films qui suivront. A ce jour, la cinéaste compte en effet à son actif sept films et a su s'imposer dans le courant d'un cinéma expérimental exigeant, politique, féministe.

Le film se développe en épisodes successifs, mêlant réalité et fiction, autour du récit décousu d'une compagnie de danse – celle d'Yvonne Rainer, qui incarne ici son rôle de chorégraphe mais aussi de cinéaste. Répétition d'une danse, description de photographies d'un spectacle, huis clos des interprètes dans un studio désert... Des tableaux vivants se suivent, accompagnés de commentaires en voix off des différents protagonistes, concernant des réflexions esthétiques sur la danse mais aussi les conflits psychologiques entre les interprètes, leurs pensées, leurs émotions. De longs plans fixes alternent avec des mouvements de caméra, parfois lents et s'attardant sur les murs blancs. La narration repose sur des espaces déconnectés, sur une temporalité trouble, discontinue, sans cesse interrompue.

La critique, dès lors, s'interroge. Elle tente de comprendre et d'expliquer le passage de la danse au film¹. Si de nombreux chorégraphes ont été tentés par le cinéma, se déclarent marqués et influencés par le langage cinématographique, si certains ont collaboré avec des cinéastes ou ont confronté leur danse à

¹ Voir en particulier les articles rassemblés dans : Yvonne Rainer, *A Woman Who... Essays, Interviews, Scripts*, The Johns Hopkins University Press, « Art + Performance » Baltimore (Maryland), 1999 ; Sid Sachs (dir.), *Yvonne Rainer: Radical Juxtapositions 1961-2002*, The University of the Arts, Philadelphia, 2003.

ce médium (Merce Cunningham crée des danses pour la caméra, considérant qu'elle est un nouvel outil de création), ou si d'autres réalisent ponctuellement un film², peu sont réellement devenus cinéastes. Comme Maya Deren ou Sally Potter, Y. Rainer fait partie de ceux-là. Peggy Phelan y voit l'ultime geste de refus d'une chorégraphe connue pour ses rejets successifs des ressorts traditionnels du spectacle : une renonciation à la danse³. Mais ce qui intrigue encore davantage la critique, c'est ce qu'elle lit plutôt comme une rupture radicale dans le parcours de l'artiste : celle que l'on associe, depuis vingt ans, à un « No manifesto » qui rejette avec véhémence narration ou émotion, prononce un programme esthétique qui apparaît soudain à l'opposé. Le médium cinématographique viendrait donc confirmer le tournant esthétique.

Une telle lecture semble pourtant quelque peu forcée. Elle ne rend pas compte des logiques plus subtiles qui sous-tendent la trajectoire d'un artiste ; il convient d'y revenir, afin de se demander comment l'art chorégraphique d'Yvonne Rainer vient bousculer l'art cinématographique – ses conventions, sa forme, sa structure narrative.

Si Y. Rainer semble elle-même concourir, lors des premiers échanges sur ses films, à la construction d'un tel récit biographique, c'est qu'elle tente de se défaire d'une image esthétique qui la poursuit à tort : depuis le « No manifesto » de 1965, son œuvre chorégraphique a exploré diverses voies qui démentent en partie la radicalité du manifeste. Comment, d'ailleurs, suivre longtemps un tel programme, qui rejette une chose mais aussi parfois son opposé : « non au grand spectacle non à la virtuosité non aux transformations et à la magie et au faire-semblant non au glamour et à la transcendance de l'image de la vedette non à l'héroïque non à l'anti-héroïque non à la camelote visuelle non à l'implication de l'exécutant ou du spectateur non au style non au kitsch non à la séduction du spectateur par les ruses du danseur non à l'excentricité non au fait d'émouvoir ou d'être ému⁴ » ?

Mais la critique ne semble pas toujours avoir pris la mesure de son évolution. Y. Rainer déplore que, depuis vingt ans, ses propres mots la poursuivent bien qu'elle ait cherché à les « ravalier (ou au moins à les modifier)⁵ ». On peut alors imaginer que l'artiste veuille profiter de l'intérêt que suscite son passage au cinéma pour porter un dernier coup à quelques clichés qui continuent d'aveugler la critique : c'est sur l'émotion qu'elle se met à insister. La danse ne parviendrait pas à contenir ni exprimer le nouvel objet de sa recherche : les émotions⁶. Celle que l'on classait du côté du *neutral doer*⁷ (cet acteur neutre), du côté d'une danse abstraite, parfois minimaliste, aux mouvements sans affects, sans élans, sans narration, sans psychologie, cette chorégraphe de la distanciation et du refus de l'empathie, revendique ainsi la représentation de l'émotion et n'hésite pas à sous-titrer *Lives of performers, a melodrama*. Comment ne pas

² Voir « Mouvements à l'écran », *Funambule. Revue de danse*, Saint-Denis, Anacrouse, n° 6, juin 2004.

³ Peggy Phelan, « Yvonne Rainer: From Dance to Film » (1999), in *A Woman Who...*, op. cit., p. 11.

⁴ Yvonne Rainer, « Some retrospective notes on a dance for 10 people and 12 mattresses called Parts of Some Sextets », *Tulane Drama Review*, New Orleans, vol. 10, n° 2, Winter 1965, p. 178 ; trad. Denise Luccioni in Sally Banes, *Terpsichore en baskets. Post-modern dance*, Chiron / Centre national de la danse, Paris, 2002, p. 90.

⁵ Yvonne Rainer, « Thoughts on Women's Cinema: Eating Words, Voicing Struggles » (1986), *A Woman Who...*, op. cit., p. 224.

⁶ Yvonne Rainer, *Work 1961-73*, The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, Halifax, New York University Press, New York, 1974, p. 238.

⁷ Yvonne Rainer, « The mind is a muscle. A Quasi Survey of Some "Minimalist" Tendencies in the Quantitatively Minimal Dance Activity Midst the Plethora, or an Analysis of Trio A », in Battcock Gregory, *Minimal Art: A critical Anthology*, E.P. Dutton, New York, 1968, p. 263-273, trad. Laurence Louppe, in *Le Travail de l'art*, Association des Arts en Europe, Paris, n° 1, automne/hiver 1997, p. 91-99.

voir, par ce « mélodrame », la part d'ironie contenue dans ce titre et plus généralement, l'exagération ou le paradoxe des discours d'une chorégraphe-cinéaste qui avoue par ailleurs son esprit de contradiction ?

On aimerait envisager *Lives of performers* comme une transition, non comme une rupture. S'il y a changement de médium, on décèle néanmoins une grande continuité que les diverses mythologies construites autour de l'œuvre tendent à éclipser. Différents éléments concourent à cette interprétation et conduisent à envisager autrement le passage de la danse au film, révélant la singularité artistique d'Y. Rainer. Dans les années quatre-vingt, Y. Rainer infléchit d'ailleurs son discours et vient soutenir ce qui apparaît de façon plus flagrante au public contemporain.

Le chercheur en danse qui se penche aujourd'hui sur ces questions n'est pas en prise sur ces débats et bénéficie en effet d'une distance qui lui permet de juger diversement d'un parcours. Mais plus encore, ne pas avoir été le spectateur direct des danses d'Y. Rainer conduit à une connaissance de son œuvre bien spécifique. C'est par une série de documents que l'on approche les pièces : les textes – ceux de la chorégraphe, mais aussi de Sally Banes ou Jill Johnston –, les photographies, et un film en noir et blanc, enfin : *Trio A*, créé en 1966, et dansé pour la caméra par Y. Rainer en 1978. Ces sources sont étrangement semblables à celles qui entourent chaque film de l'artiste : entretiens, photographies, commentaires sur la démarche, descriptions, scripts et bien sûr, les films eux-mêmes. Que la connaissance visuelle de *Trio A* passe aujourd'hui par le support d'un film, tend à rapprocher cette danse de *Lives of performers*, d'autant que le long-métrage en noir et blanc intègre lui-même des séquences dansées et semble se dérouler dans un studio de danse : un projecteur, des murs blancs, un matelas et quelques chaises constituent le seul décor ; des rires du public se feront entendre. Pour le chercheur contemporain, film et danse trouvent là un point de convergence évident lié d'une part à la nature des sources, mais également au sujet représenté, ou encore au souci cinématographique de l'artiste (quand Robert Alexander réalise *Trio A*, Y. Rainer a déjà réalisé trois long-métrages, et l'on peut supposer qu'elle partage la conception du film). Le passage d'un médium à l'autre peut alors se faire sans heurt : on trouve une continuité évidente de questionnement tant dans la forme que dans le contenu.

Lives of performers prolonge d'autant mieux les questionnements chorégraphiques et scéniques antérieurs qu'il prend parfois la forme d'une sorte de documentaire sur la danse⁸ : le film commence avec une séquence de répétition de *Walk, She Said* (1972). Il se prolonge avec un commentaire de photographies de *Grand Union Dreams* (1971) et, plus tard, le solo de Valda Setterfield, tiré de la même pièce et filmé en public au Whitney Museum. La référence directe à la danse, la présence des performers eux-mêmes, en répétition ou en scène et appelés par leur prénom réel, la représentation de la chorégraphe, consistent en une mise abyme évidente. On retrouve donc là les mêmes acteurs, les mêmes actions, les mêmes attitudes et les mêmes formes d'expression que dans des pièces antérieures. Certes, le film opère ensuite un décollement de cette première réalité, superposant des récits autres – un drame amoureux, un départ au Chili, un rêve, des discussions entre les personnages-danseurs, etc. Mais la trame du mélodrame a bien pour support des images très proches de l'univers chorégraphique d'Y. Rainer.

Si le cinéma permet d'opérer une transition vers une nouvelle forme de structure narrative et émotionnelle, il poursuit donc et affine les interrogations incessantes d'Y. Rainer : sur la relation de l'œuvre au

⁸ Yvonne Rainer, « Declaring Stakes: Interview by K. Easterwood, L. Poitras, and S. Fairfax » (1990), *A Woman Who...*, op. cit., p. 240.

public (le rejet du narcissisme et du voyeurisme, le pouvoir d'une œuvre à guider le regard du spectateur, la distanciation...), sur la composition (la structure d'une œuvre, le flux dansé ou filmé, les dynamiques, la fragmentation, le montage, les logiques narratives ou aléatoires...), sur l'expression et la théâtralité (le regard, le visage, l'orientation de l'interprète par rapport au public, les inflexions du jeu et de la voix, l'engagement corporel...). La forme du film, comme les commentaires des interprètes sur leur propre jeu ou sur leur performance dansée, en témoignent.

Il faut également rappeler que la chorégraphe avait déjà opéré un rapprochement entre les deux médiums et la conception qu'elle en avait. Entre 1967 et 1969, elle réalise cinq court-métrages qui peuvent être intégrés à des représentations scéniques : les films côtoient ainsi ses danses. Elle les considère comme une « extension de son intérêt pour le corps et le corps en mouvement⁹ ». Ces films mettent en évidence des situations athlétiques (*Volleyball*, 1967), dansées (*Hand movie*, 1968), jouant de gros plans, de découpes du corps, de points de vue insolites sur le corps nu (*Trio film*, 1968). Cet intérêt pour les variations soudaines d'échelle ou pour les activités physiques ne s'est pas tari : on peut dès lors considérer cette recherche comme « une période de transition qui ne s'est jamais achevée¹⁰ », déclare Y. Rainer ; on en trouve une transposition dans les long-métrages à travers le souci du cadre et du traitement du corps comme objet de recadrages successifs. « Je suis, ou j'étais, une danseuse. Je suis très liée à l'espace et au mouvement, et cela va ressortir sous plein de formes différentes. L'espace du cadre, métaphores des relations, l'espace physique de l'intimité, de l'évitement, de l'attraction, du flirt, ou de l'hostilité¹¹. » Si la transition entre danse et film continue de se produire, c'est aussi pour la raison biographique évidente que la chorégraphe n'a pas véritablement délaissé la danse : elle crée des chorégraphies jusqu'en 1975 (*Kristina (for a... Opera)*), continue de danser ou enseigne *Trio A* tardivement, et répond récemment à la demande de Mikhaïl Baryshnikov de créer une chorégraphie – *After Many a Summer dies the Swan* rassemble des fragments de danses passées. Les répétitions filmées de ce travail, accolées à des textes, constitueront une installation vidéo ultérieure.

L'apparition, dans les œuvres chorégraphiques, d'éléments qui constitueront le cœur de la recherche narrative et émotionnelle du cinéma d'Y. Rainer, opère une autre sorte de lien entre danse et film. La chorégraphe fait surgir des situations d'une théâtralité subtile qui annonce la dramaturgie de ses films : dépassant les simples relations kinesthésiques ou dansées, elle intègre une sorte d'intrigue et suggère des situations dramatiques. Les performers de *Grand Union Dreams* sont ainsi repérés comme des personnages (les héros, les dieux, les mortels, père, mère, amant, ami, sœur...) et si leur attitude n'évoque rien, leur proximité construit un événement à portée narrative. S'amorce donc sur scène la recherche d'une forme de narration et d'émotion singulière construite par superposition d'éléments disparates : disposition des interprètes, introduction de textes, utilisations d'accessoires ou de costumes ayant une portée symbolique, etc. La logique narrative scénique n'utilise donc pas des conventions de narration traditionnelles, comme le dialogue ou le monologue, mais s'insinue par d'autres moyens plus proches du cinéma : « je pensais déjà en terme de cadrage et de voix off¹² », analyse Y. Rainer. Des textes viennent se juxtaposer à la danse, dès *Terrain* en 1963. Le cinéma de référence

⁹ Yvonne Rainer, *Work 1961-73*, op. cit., p. 209.

¹⁰ Yvonne Rainer, « Profile: Interview by Lyn Blumenthal » (1984), *A Woman Who...*, op. cit., p. 68.

¹¹ Yvonne Rainer, « Interview by the Camera Obscura Collective » (1976), *A Woman Who...*, op. cit., p.159.

¹² Yvonne Rainer, « Profile: Interview by Lyn Blumenthal », art. cit., p. 69.

de l'artiste interroge les structures de la narration, les logiques de la fiction, la relation au langage ou les liens entre l'image et le son – elle cite volontiers Warhol, Snow, Frampton, Cocteau, Vigo, Bresson, Dreyer ou Godard. Y. Rainer entretient « une guerre privée contre le cinéma narratif¹³ ».

Aussi, lorsque la chorégraphe affirme que son passage au cinéma est motivé par le désir d'explorer les émotions, faut-il l'entendre avec nuance. Si elle demeure frappée par le théâtre traditionnel indien découvert lors de son voyage en Inde en 1971, et s'avoue fascinée par la narration et la représentation du sens, par l'expression des visages (par tous ces changements infimes de la face), par la projection de l'émotion¹⁴ et si *Grand Union Dreams* est bien une réponse à cette découverte, elle demeure bien loin des stratégies de ce théâtre traditionnel. *Lives of performers* laisse place à un jeu d'acteurs dénué d'affect. Hormis les répétitions dansées, les interprètes apparaissent en une succession de tableaux quasi figés. Si les lèvres bougent, le visage demeure imperturbable (ne serait-ce une étrange grimace de Valda) et la caméra scrute en gros plan cette impassibilité. Il s'agit pour Y. Rainer de défaire les clichés de l'expression des passions : comment signifier l'amour, la peur, la jalousie autrement que par les visages de Katharine Hepburn ou Liv Ullman¹⁵ ? Les paroles sont elles-mêmes inaudibles, comme si le film, par ces acteurs muets, tentait d'éloigner toute trace du sentiment qui les occupe. Aucune tension dramatique ne traverse les corps. Le contenu émotionnel est alors porté par un discours en voix off, néanmoins inaccentué, ou par les intertitres – récits de malaise, d'amour, de peurs, de rêve, de performance... Si certaines actions semblent pouvoir coïncider avec le texte (deux acteurs s'enlacent), le plus souvent texte et image se heurtent. Par exemple, la séquence intitulée « Story » suit une narration claire et linéaire : l'histoire d'un homme qui aime une femme et ne parvient pas à la quitter lorsqu'il tombe amoureux d'une autre. Mais elle se juxtapose à une chorégraphie qui, bien que prise en charge par un homme et deux femmes, comme le suggère le récit, demeure abstraite et sans lien : John (Erdman), Shirley (Soffer) et Valda qui l'encadrent, font face à la caméra et effectuent une courte séquence de quart ou demi-tours, répétées deux fois. Y. Rainer construit donc une réalité complexe suspendue entre narration et non-narration¹⁶, dont le sens reste indécis, les interprétations multiples. Si, depuis l'Inde, la question de la signification et du récit la hante, elle refuse de la résoudre simplement et l'explore sans fin. « Eviter les écueils du cinéma narratif, c'est le cœur du problème pour moi et c'est absolument fascinant¹⁷. »

En retour, elle interroge ici, non sans humour, notre regard sur la danse, en lui juxtaposant des récits qui vont du cliché à la référence savante, de la description à la dérive poétique ou au burlesque (Que signifie cette danse ? Célèbre-t-elle l'arrivée du printemps ? Et cette valise ? Que contient-elle ? Des chaussettes sales ?). La distance permanente par rapport à un récit univoque repose sur le collage de réalités hétérogènes et sur une structure sans cesse interrompue par des *cuts*, des intertitres, des reprises de séquence – telles ces variations autour des entrées successives de Valda. Le film, comme mimant le travail du performer, amorce, refait, répète, s'accélère, s'interrompt. Ce jeu d'échos entre le sujet et la forme permet de déployer

¹³ Chantal Pontbriand, « De la danse et du cinéma. Une interview avec Yvonne Rainer » (1978, trad. Colette Tougas), *Fragments critiques (1978-1998)*, Jacqueline Chambon, « critique d'art », Nîmes, 1998, p. 114.

¹⁴ Yvonne Rainer, « From an Indian Journal », *The Drama Review*, New York, vol. 15, n° 3, spring 1971, p. 136 : « Regarder son [de l'acteur] visage, c'est comme regarder une carte sous LSD ».

¹⁵ Yvonne Rainer, « A Likely Story », (1976), *A Woman Who...*, op. cit., p. 139.

¹⁶ Idem, p. 138.

¹⁷ Chantal Pontbriand, art. cit., p. 114.

tout un éventail de connivence et distanciation avec le public, la distorsion du cliché demeurant l'une des clés majeures de lecture : cliché sur la vie du performer et d'une compagnie, cliché sur le mélodrame et la place de la femme victime, cliché sur le jeu de l'acteur et les ressorts du récit cinématographique. Fidèle à son intérêt pour le médium, Y. Rainer choisit ici de n'en privilégier aucun et tente de combiner leurs stratégies contradictoires ; *Lives of performers* laisse ainsi s'infiltrer danse et cinéma, qui en ressortent tous deux secoués.

Julie PERRIN

Pour citer cet article :

Julie Perrin, « La performance cinématographiée d'Yvonne Rainer », revue Vertigo. Esthétique et histoire du cinéma, hors-série Danses, Images En Manœuvres Editions, Marseille, octobre 2005, p. 57-60. Cité d'après la version électronique publiée sur le site Paris 8 Danse : www.danse.univ-paris8.fr