

9 Evenings: Art, Theatre and Engineering

de 2009 à 1966

John Cage, Lucinda Childs, Öyvind Fahlström,
Alex Hay, Deborah Hay, Steve Paxton, Yvonne
Rainer, Robert Rauschenberg, David Tudor,
Robert Whitman

27 mars – 12 avril 2009

L'Institut d'art contemporain présente, en partenariat avec le Centre Pompidou, un projet totalement inédit : une exposition de films relatant une série de performances qui se sont tenues du 13 au 23 octobre 1966 au 69th Regiment Armory de New York, *9 Evenings: Theatre and Engineering*.

Événement pluridisciplinaire, *9 Evenings* est d'une part l'espace de rencontre de différents artistes : plasticiens, danseurs, musiciens...

9 Evenings marque, d'autre part, une nouvelle étape dans les expériences collaboratives entre artistes et ingénieurs, et représente un moment charnière dans l'histoire du rapprochement entre art et technologie.

A l'heure où le happening et la performance font l'objet de diverses relectures, l'Institut d'art contemporain confère aujourd'hui une « nouvelle vie » aux *9 Evenings*, en faisant le choix de spatialiser la présentation de ces films, pour restituer de l'événement non seulement sa trace visuelle mais aussi sa dimension inédite et performative, de 2009 à 1966.

Dès le début des années 1960, Billy Klüver côtoie à New York des artistes explorant de nouveaux matériaux, expérimentant de nouvelles techniques. « J'étais intéressé, dit-il, par les implications sociales des sciences et technologies et je commençais à croire que la rencontre de l'art et de la

science pouvait non seulement prendre place sur un plan pratique, mais aussi physique », et il ajoute :

« Je développais l'idée que l'étroite collaboration entre artistes, ingénieurs ou scientifiques pouvait satisfaire les aspirations de ceux qui voulaient travailler avec de nouvelles techniques et produire des pièces qui n'auraient pu être réalisées autrement ».

Naît alors E.A.T, *Experiments in Art and Technology*, fondé en novembre 1966 par les ingénieurs Billy Klüver et Fred Waldhauer, et les artistes Robert Rauschenberg et Robert Whitman. E.A.T a pour but de promouvoir la collaboration entre artistes, ingénieurs et scientifiques. C'est dans ce cadre que *9 Evenings: Theatre and Engineering*, une série de performances combinant théâtre, danse et image, est présenté au 69th Regiment Armory de New York du 13 au 23 octobre 1966. Trente techniciens de Bell Telephone Laboratories collaborent ainsi aux œuvres de John Cage, Lucinda Childs, Öyvind Fahlström, Robert Rauschenberg, Robert Whitman... Ces dix performances mythiques pour la plupart inédites, qui se déroulent en neuf nuits, ont été filmées par le cinéaste et artiste Alfons Schilling et sont montrées aujourd'hui dans leur intégralité pour la première fois le temps d'une exposition.

L'Institut d'art contemporain, Villeurbanne

Outil de création et de recherche pour l'art actuel, l'Institut d'art contemporain développe, *in situ*, une activité d'expositions et de rencontres combinée à la constitution d'une collection d'œuvres au rayonnement international. Il prolonge ses activités de recherche, *ex situ*, par la diffusion de la Collection Rhône-Alpes sur l'ensemble de la région et par la réalisation d'expositions d'artistes émergents. L'Institut collabore ainsi avec de nombreuses structures partenaires, renforçant par là même le réseau de l'art contemporain en Rhône-Alpes.

[salle 1]

Robert Rauschenberg

Né en 1925 à Port Arthur (Texas, États-Unis). Décédé en 2008 à Captive Island (Floride).

Considéré comme l'un des artistes plasticiens américains les plus importants de l'après-guerre, Robert Rauschenberg s'implique très tôt dans les milieux de la danse et du théâtre, en particulier avec Merce Cunningham, et s'intéresse au Happening dans le souci constant d'intégrer la réalité sociologique de la vie dans l'art. Il est aussi influencé par les recherches musicales de son temps et notamment celles de John Cage qu'il rencontre en 1948 au Black Mountain College (Asheville, Caroline du Nord), où il suit l'enseignement du peintre Joseph Albers.

Au cours de la deuxième moitié des années 1950, il réalise la série de tableaux *Combines* qui feront la transition entre l'expressionnisme abstrait et le mouvement Pop. Parallèlement à sa pratique picturale, Rauschenberg crée des costumes et des décors pour de nombreux chorégraphes (en particulier Merce Cunningham). Dans les années 1960, ses activités se diversifient et il se joint au Judson Dance Theater, d'abord comme scénographe, puis en tant que chorégraphe. Au cours des années 1960, Rauschenberg crée de nombreuses installations

intégrant des composants technologiques (*Oracle*, 1962-65, *Soundings*, *Solstice*, 1968, *Mud Muse*, 1968-71). Ces œuvres sont réalisées grâce à l'expertise des ingénieurs Per Biorn, Billy Klüver et Robby Robinson, qui travaillent alors chez Bell Telephone Laboratories (Murray Hill, N.J., États-Unis). Il choisit l'événement des *9 Evenings* pour rappeler sa participation à *l'Untitled Event* de John Cage au Black Mountain College (1952).

En 1966 après sa participation à *9 Evenings*, il fonde Experiments in Art and Technology (E.A.T.) avec Billy Klüver, Fred Waldhauer et l'artiste Robert Whitman.

Open Score

Dans *Open Score*, Robert Rauschenberg fait dériver le contenu de sa performance des caractéristiques du lieu où elle est présentée. La joute de tennis évoque à la fois un ready-made (en temps normal, l'Armory est un terrain pour pratiquer ce sport) et une danse improvisée selon certaines règles. Devenues les objets emblématiques des *9 Evenings*, les raquettes de tennis sont munies de microphones sans fil qui captent la résonance produite lors de l'impact des balles. Ces données sont reliées à un mécanisme automatisé qui fait baisser graduellement le niveau d'intensité lumineuse des projecteurs au plafond de l'Armory. Ainsi, l'éclairage diminue à chaque impact des balles sur les raquettes et

confère aux gestes une fonction liée à un système technologique complexe. Lors d'un deuxième moment dans l'obscurité complète, une foule sur scène, filmée grâce à des caméras infrarouges, semble dédoubler la masse de spectateurs dans les gradins. Paradoxalement, la reconnaissance de cette foule, si proche soit-elle mais invisible, dépend alors des images relayées par les écrans.

[salle 2]

Robert Whitman

Né en 1935 à New York. Vit à Warwick (N.Y., États-Unis).

Dès le début des années 1960, l'artiste plasticien Robert Whitman côtoie les artistes Allan Kaprow et Claes Oldenburg, ainsi que les membres du Judson Dance Theater, dont il filme certaines des chorégraphies. A cette époque, il présente des pièces de théâtre au Lower East Side à Manhattan. Il met en scène sa première « theater piece », *Small Cannon*, en 1960.

A partir de 1964, Robert Whitman crée des installations qui mettent en relation des objets avec des projections filmiques. Il intègre ensuite fréquemment des projections à ses performances, dont *Prune Flat* (1965), présentée dans le cadre de l'*Expanded Cinema Festival* organisé par Jonas Mekas. Cette performance allie des films projetés sur écran et sur le

corps de femmes vêtues de blanc (Simone Forti, Lucinda Childs et Mimi Stark). Ces dernières évoluent près de l'écran, effectuent parfois les mêmes actions que celles présentées dans les films, créant une confusion entre réalité et illusion.

Par la confrontation des images et de leur mode de production face au public, *Two Holes of Water - 3* s'inscrit dans la continuité de *Prune Flat*. Il s'agit de la troisième version d'un spectacle dont les deux premières ont eu lieu en août et septembre 1966. Robert Whitman souhaitait, par le truchement d'une même sélection d'images, développer une pièce dont le sujet central serait l'expérience du temps. Ici, cette expérience est produite par la confrontation d'images diffusées en temps réel (circuits vidéo fermés) et en temps différé (films enregistrés).

En novembre 1966, il fonde Experiments in Art and Technology (E.A.T.) avec Robert Rauschenberg et les ingénieurs Billy Klüver, Fred Waldhauer. Robert Whitman se penche alors sur les effets optiques (avec John Forkner) produits par l'utilisation conjointe de miroirs convexes/concaves, lasers et projections lumineuses.

Two Holes of Water - 3

Dans *Two Holes of Water - 3*, Robert Whitman juxtapose les temporalités propres au cinéma et à la vidéo par

le truchement de l'espace théâtral. Il veut ainsi souligner que le premier média enregistre des traces événementielles, tandis que le deuxième fait apparaître et disparaître son contenu en temps réel. Pour ce faire, Whitman emploie des caméras de télévision sur le plateau, puis projette côte à côte les pistes d'images qui en résultent avec des extraits de films 16 mm (de sources diverses, certains de courts-métrages réalisés par l'artiste). L'environnement scénique évoque le ciné-parc (des voitures sont utilisées comme points d'origine des projections). Les bandes-sons des films et des émissions télévisuelles sont coupées. Seuls les sons captés lors de la performance, ainsi que des enregistrements de grillons et un discours du philosophe Bertrand Russell, sont diffusés. La performance repose alors sur le dialogue entre images réelles et images projetées et sur une séparation de l'image et du son, pour constituer au final un immense collage d'images et de sons non synchronisés.

[salle 3]

Lucinda Childs

Née en 1940 à New York. Vit et travaille à Paris.

Au début des années 1960, Lucinda Childs étudie la danse auprès de Merce Cunningham et Robert Dunn. Les cours de composition de Robert Dunn

lui permettent de s'investir plus avant auprès de la jeune avant-garde new-yorkaise composée notamment de Trisha Brown, Steve Paxton ou Yvonne Rainer qui renouvellent le champ chorégraphique sous le nom de chorégraphes de la Judson Church. Ils s'inspirent des tâches ordinaires plutôt que du vocabulaire chorégraphique. Ils souhaitent briser la hiérarchie entre les artistes et les spectateurs et aller au-delà de la narration liée au ballet. Lucinda Childs est membre fondatrice du Judson Dance Theater en 1962.

Au moment de *9 Evenings*, elle crée une douzaine de chorégraphies où les mouvements sont induits par des objets ; démarche qu'elle choisit de poursuivre ici. L'intervention des ingénieurs et leurs technologies lui permettent de créer des objets aux mouvements autonomes. Elle s'attarde alors sur la façon dont ce mouvement peut se transformer aussi en sons. Elle s'inscrit ainsi dans la continuité de John Cage qui, avec la *Variation V*, s'était déjà intéressé très peu de temps auparavant à la possibilité pour les danseurs de générer par le corps et le mouvement un accompagnement musical propre. L'informatique permet alors d'approfondir ces recherches.

Vehicle

Dans *Vehicle*, Lucinda Childs met en parallèle une série de situations où se révèlent les qualités et les limites

de chaque élément non statique sur le plateau (décors, accessoires, danseurs). Pour ce faire, un sonar intercepte tous les mouvements de façon égale, sans distinguer les objets et les interprètes. Ces données sont traitées par ce dispositif afin de générer le tissu sonore, ainsi que moduler les sources d'éclairage. Childs réduit également sa partition chorégraphique à des actions simples et répétitives : oscillation de seaux, animation d'un cube en plexiglas suspendu à une structure, etc. Enfin, un interprète occupe simultanément ce système technologique et l'espace scénique en circulant sur le plateau dans un véhicule soulevé à quelques centimètres du sol.

La chorégraphie repose sur deux éléments technologiques principaux : le « Ground Effect Machine » et le « Motion Music Machine ». Pour Lucinda Childs, les technologies apparaissent avant tout comme des objets transformant les mouvements en sons, ce qui lui permet de créer une chorégraphie où les mouvements engendrent la musique, et non l'inverse. Il s'agit d'engendrer un « état instable » ou variable. Elle utilise les technologies pour traduire le contenu d'un média vers un autre : le mouvement est transformé en son et le son en image.

[salle 4]

John Cage

Né en 1912 à Los Angeles. Décédé en 1992 à New York.

Entre 1934 et 1937, John Cage étudie la composition en Californie avec Arnold Schönberg. En 1939, il compose sa première pièce « électronique », *Imaginary Landscape 1*, pour deux tourne-disques à vitesse variable. Les enregistrements de sons sinusoïdaux sont de fréquences diverses et le piano est assourdi, de même que les cymbales. Il va devenir l'initiateur de la « musique électronique vivante » (Live Electronic Music), en choisissant de travailler le son en liaison avec un contexte concret et ponctuel, et non pas en studio.

Lors de son arrivée à New York en 1942, le compositeur se dégage du dodécaphonisme pour développer ses propres techniques d'écriture influencées par les philosophies asiatiques (taoïsme, zen) et basées sur l'indétermination. À la fin des années 1940, Cage explore les possibilités acoustiques du piano préparé (instrument altéré par l'insertion de divers objets entre ses cordes).

En 1952, il collabore avec Merce Cunningham au Black Mountain College au premier « evening » (John Cage) ou premier « event » (Merce Cunningham), soit le premier happening de l'histoire de l'art, *Untitled Event*. Ils

furent accompagnés notamment de David Tudor et de Robert Rauschenberg, afin de mettre en avant la dimension théâtrale de la performance musicale.

Variations VII

Variations VII s'inscrit dans deux séries d'œuvres de John Cage : une série intitulée *Variations* et les *Theater Pieces*. La série *Variations* commence en 1958 et s'achève en 1967 avec *Variations VIII*. Ces œuvres ont pour point commun l'exploration de l'indétermination dans la composition musicale. Dans *Variations VII*, John Cage emploie le principe de l'aléatoire pour sélectionner les matériaux composant sa performance, mais n'utilise aucune piste enregistrée. Il tente plutôt de rendre audibles, au même endroit, des sons émis simultanément depuis différents lieux, les principaux matériaux sonores provenant d'espaces extérieurs à l'Armory. À cette fin, plusieurs médias de communication (radio, télévision) lui permettent d'amplifier des phénomènes déjà présents dans l'environnement de l'Armory. John Cage capte également l'activité cérébrale de ses collaborateurs sur le plateau (via des électrodes) pour moduler l'amplitude d'ondes sinusoïdales, ainsi que les bruits générés par les interprètes lorsqu'ils manipulent des objets. En évitant d'éliminer l'interférence entre les sons, il accorde une valeur semblable aux sources d'informa-

tion filtrées pendant la performance. Au même titre que les composants technologiques, le compositeur et les autres interprètes participent à cette médiation plus qu'ils ne l'infléchissent.

Les sculptures conçues par David Tudor pour sa performance *Bando-neon! (a combine)* servent d'éléments scénographiques à la performance de John Cage.

[salle 5]

Steve Paxton

Né en 1933 à Phoenix (Arizona, États-Unis). Vit à Newport (Vermont).

Au début des années 1960, Steve Paxton est danseur au sein de la compagnie José Limon, après une formation de gymnaste. Entre 1961 et 1965, il travaille avec Merce Cunningham et interprète plusieurs de ses œuvres. Membre fondateur du Judson Dance Theater dès 1962, il participe aussi à des chorégraphies d'Yvonne Rainer ou Trisha Brown. C'est dans ce cadre que Steve Paxton rencontre Billy Klüver. Celui-ci participe à la création de l'une de ses chorégraphies, *Afternoon (A Forest Concert)*, en 1963. Plus que les prouesses technologiques, c'est le corps biologique qui s'inscrit au centre de son travail, notamment par la répétition de mouvements quotidiens (*Transit*, 1962).

Pour *9 Evenings*, Steve Paxton étend ses préoccupations au public, auquel il propose une expérience à la fois immersive et participative. Reprenant le film plastique employé par Allan Kaprow en 1959 à la Reuben Gallery pour *18 Happenings in 6 parts*, il s'inscrit alors dans le courant du Happening. La technologie est interrogée par le biais de son rapport au corps du spectateur et des modifications de perception qu'elle implique.

Physical Things

Avec *Physical Things*, Steve Paxton crée un environnement dans lequel les participants peuvent circuler, brouillant ainsi la ligne franche séparant habituellement les danseurs des non-danseurs. Chaque participant est muni d'un petit récepteur radio permettant de capter des émissions radiophoniques. Bien que la structure transparente – en polyéthylène que gonfle une imposante masse d'air générée par dix ventilateurs – qu'il construit directement sur le plateau impose une certaine trajectoire, Paxton délègue aux participants le soin de façonner le déroulement de la performance. La réception de *Physical Things* est ainsi personnelle plus que collective. La durée est également déterminée en fonction de chaque spectateur : elle est celle de son propre parcours. Ce n'est que par son déplacement que le spectateur peut faire l'expérience du dispositif, dans

lequel il représente même la principale « information » en circulation, passant, par son mouvement dans l'espace, d'une zone d'information à une autre, d'une immersion visuelle à une immersion sonore, d'un canal audio à un autre.

En revanche, dans des aires de jeu disséminées tout au long du parcours, des interprètes exécutent certaines séquences de mouvements conçus par le chorégraphe comme une série d'événements incongrus.

[salle 6]

Deborah Hay

Née en 1941 à Brooklyn (N.Y., États-Unis). Vit à Austin (Texas).

Au début des années 1960, Deborah Hay étudie la danse auprès de Mia Slavenska et Merce Cunningham. Elle intègre le Judson Dance Theater en 1963, avec son mari Alex Hay, comme interprète et chorégraphe. Elle s'attache alors à interroger les liens entre les spectateurs et les danseurs, tentant de rompre avec leur rapport traditionnel. La hiérarchie est volontairement abolie aussi dans la construction même de ses chorégraphies entre musique, objets, lumières, danseurs et costumes. Les chorégraphies se déterminent à partir de l'expérience propre du temps de la représentation, la neutralité des interprètes, le rejet de toute virtuosité ou théâtralité.

Deborah Hay remet en cause les conventions de la danse. Elle considère que cette dernière est un mouvement et qu'ainsi chaque mouvement peut être chorégraphié. Elle s'intéresse alors aux objets engendrant des mouvements bien que laissant le corps au repos. Les supports mobiles, comme chez Robert Rauschenberg, attirent tout particulièrement son attention (planche à roulettes tirée par une corde dans *Fig*, 1965). *9 Evenings* est l'occasion d'approfondir cet axe de réflexion sur le mouvement. Elle concentre son travail avec les ingénieurs sur l'élaboration de plates-formes mobiles télécommandées. Cependant, l'idée originale de l'artiste pour *9 Evenings* était de travailler avec l'ingénieur Cecil Coker sur le son de la voix enregistrée. La « Speech Machine » provoquait une légère distorsion des voix.

Solo

Dans *Solo*, Deborah Hay confère une temporalité et une présence visuelle égale à tous les éléments de la performance (danseurs, accessoires, éclairage, trame sonore). Pour ce faire, elle compose sa partition en juxtaposant des séquences chorégraphiques simples, dont le corps en marche représente un motif de base. Chaque interprète occupe successivement une position passive et active : certains déambulent à pied ou sont transportés sur des plates-formes téléguidées.

Celles-ci peuvent également se présenter comme des objets indépendants, dotés de motricité au même titre que les corps. Une série de consignes données aux interprètes (danseurs et pilotes des plates-formes) permet de déterminer dans quelles circonstances et sous quelle forme sera exécutée une séquence chorégraphique (mouvements d'exercices, danseurs debout, couchés ou portés sur des plates-formes, marche à deux ou en trio ; déambulation en groupe, etc.).

[salle 7]

Yvonne Rainer

Née en 1934 à San Francisco (Californie, États-Unis). Vit à Los Angeles.

Danseuse, chorégraphe, interprète, cinéaste et écrivain, Yvonne Rainer déménage à New York en 1956 et intègre en 1959 les cours de danse de Martha Graham. C'est au début des années 1960 qu'elle rencontre Merce Cunningham ainsi que les futurs membres fondateurs du Judson Dance Theater. Elle s'affirme par son intérêt pour l'implication du corps dans la vie quotidienne en opposition aux « corps performants » et virtuoses des danseurs dans la tradition du ballet. Les innovations chorégraphiques d'Yvonne Rainer s'inspirent du concept d'indétermination de John Cage et mènent à l'élaboration d'un

moment « anti-spectaculaire », écartant l'intention dramaturgique traditionnelle de la performance, qui laisse le danseur apparaître dans une attitude familière, quotidienne, comme un « acteur neutre ».

Yvonne Rainer rencontre Billy Klüver et Harold Hodges en 1963. Elle travaille à la conception de *At My Body's House* et leur demande de mettre au point des transmetteurs radio miniatures qui permettent d'amplifier le son de sa respiration. Cependant, les prémices de *Carriage Discreteness* ne sont pas tant à rechercher dans un intérêt pour les technologies que dans une volonté de démystifier le mouvement, en utilisant des objets et en mêlant danseurs professionnels et amateurs. La juxtaposition de deux continuités différentes est un autre motif des chorégraphies d'Yvonne Rainer, influencée par John Cage, comme dans *Terrain* (1963), où le mouvement est conçu indépendamment des courts récits dits par les danseurs. Dans *Carriage Discreteness*, les événements préprogrammés et les mouvements des danseurs n'ont, de même, aucune corrélation.

Carriage Discreteness

Dans *Carriage Discreteness*, Yvonne Rainer dirige des danseurs et des non-danseurs afin qu'ils exécutent des tâches génériques (marcher, transporter des accessoires de scène d'un point à

l'autre). Simultanément, des composants technologiques pilotent divers éléments (projecteurs, objets, lumières) dont la commune mesure réside dans leur capacité à produire du mouvement. Tandis que cette séquence suit un programme, l'improvisation chorégraphique dérive de décisions prises sur-le-champ par Yvonne Rainer. Tout au long de la performance, elle énonce en effet ses directives par talkie-walkie depuis le balcon de l'Armory (Robert Morris joue ce rôle le 21 octobre). Les danseurs quant à eux sont munis d'un récepteur sur bracelet ou porté à l'épaule.

Les événements s'enchaînent sur le mode linéaire : les composants technologiques déclenchent des mécanismes par étapes et les danseurs ne complètent qu'une tâche à la fois. Seuls les chevauchements entre ces séquences distinctes sont possibles.

[salle 8]

David Tudor

Né en 1926 à Philadelphie (Pennsylvanie). Décédé en 1996 à Tomkins Cove (New York, États-Unis).

Pianiste depuis l'enfance, David Tudor est initié au répertoire contemporain par le compositeur Stefan Wolpe. A New York, il devient créateur de nombreuses œuvres des compositeurs John Cage, Morton Feldman ou encore Earle Brown. Considéré comme

un pianiste d'avant-garde, il a notamment contribué à la reconnaissance des pièces de Pierre Boulez dans les années 1950.

Auprès de John Cage, dont il devient l'associé, David Tudor développe des méthodes de notation musicale prenant en compte des procédés de composition souvent basés sur l'indétermination et l'usage inhabituel des instruments de musique. Il s'agit de réintroduire l'humain et l'improvisation dans la pratique musicale. Entre 1951 et 1953, il participe au cours d'été du Black Mountain College et il est le premier à « interpréter » la pièce silencieuse de Cage *4'33"* (1952) au Maverick Hall de Woodstock. Intégrant le premier groupe américain de production de musique pour bande magnétique (*Project of Music for Magnetic Tape*, 1952), il initie au début des années 1960 le courant de « musique électronique vivante » ou « spontanée » (*Live Electronic Music*).

À partir de 1953, il interprète fréquemment des œuvres de John Cage pour la Merce Cunningham Dance Company. Il se tourne de plus en plus vers la composition électronique à partir de 1965.

C'est avec Mauricio Kagel au début des années 1960 que David Tudor a appris à jouer du bandonéon, instrument traditionnel à vent et à clavier (devenu l'instrument privilégié du tango argentin). La performance *Bandoneon! (a combine)*, présentée dans

le cadre de *9 Evenings* en 1966 est l'une de ses toutes premières compositions employant les technologies.

Bandoneon! (a combine)

Dans *Bandoneon! (a combine)*, David Tudor met en circuit un bandonéon avec un assemblage de composants technologiques (modulateurs de fréquences, amplificateurs, oscilloscopes). D'abord imperceptibles, les tonalités du bandonéon sont converties en signaux électroniques et traduits sur le plan sonore ou visuel (vidéo). Cependant, le lien entre l'entrée et la sortie de l'information n'est pas rompu, car le jeu de l'interprète subsiste à travers les filtres superposés. En revanche, à certains moments, Tudor choisit d'exploiter les interférences et les retards plutôt que la causalité. Parallèlement, des éléments sculpturaux guidés à distance par d'autres interprètes déplacent certaines sources sonores dans l'espace. Elles rendent ainsi cette trajectoire à la fois audible et visible.

David Tudor réalise un duo entre le jeu de bandonéon et le circuit électronique, auquel s'ajoute l'association de l'image et du son, avec la collaboration de Lowell Cross depuis 1965. Le titre de l'œuvre fait référence aux *Combine Paintings* de Rauschenberg, évoquant la relation complexe instaurée entre les différents éléments du dispositif électronique.

[salle 9]

Archives

Trois films documentaires sur John Cage, Öyvind Fahlström et Robert Rauschenberg, réalisés par Barbro Schultz Lundestam, présentent les performances des artistes et leur inscription dans *9 Evenings: Theatre and Engineering*.

Deux projections de diapositives, prises avant et pendant les performances, retracent le déroulement de celles-ci.

L'affiche originale des *9 Evenings: Theatre and Engineering*, signée par les dix artistes, est également présentée.

[salle 10]

Öyvind Fahlström

Né en 1928 à São Paulo (Brésil). Décédé en 1976 à Stockholm (Suède)*.

De parents suédois et norvégien, revenu en Suède en 1939 et adoptant la nationalité suédoise en 1947, l'artiste plasticien Öyvind Fahlström est tourné tout au long de sa vie vers l'universalité dans un esprit encyclopédique. De 1961 à sa mort, il a vécu entre New York et l'Europe.

Après des études d'histoire de l'art et d'archéologie à la faculté des lettres et des sciences humaines de Stockholm de 1949 à 1952, il se consacre

au journalisme et à la critique jusqu'en 1955, tout en réalisant ses premiers tableaux. Passionné de géographie, il préfère, d'ailleurs, désigner certaines de ses œuvres par le terme de « map-pemondes ». Soucieux de l'histoire et de l'économie mondiale, il intègre dans ses pièces des citations politiques et culturelles. Fahlström cherche une interaction avec le public : le spectateur peut « manipuler » certaines œuvres aux éléments tridimensionnels à la manière de « jeux ». Ses références s'inscrivent aussi dans le domaine de la bande dessinée, de la science-fiction et des médias de masse.

Lors de son arrivée en 1961 à New York, il fréquente les artistes du Happening et de la Judson Dance Theater. Il réalise alors plusieurs œuvres radiophoniques ainsi que des performances jouées au Moderna Museet de Stockholm ou plus rarement dans le loft d'Yvonne Rainer et de Robert Morris.

Parallèlement à sa production picturale, théâtrale et littéraire, il tourne aussi plusieurs films (*Mao-Hope March*, 1966) et réalise des pièces radiophoniques (*Fåglar i Sverige*, 1963, *Den helige Torsten Nilsson*, 1966).

L'intérêt d'Öyvind Fahlström pour les médias, l'actualité politique et sociale, ainsi que le modèle de l'opéra, se retrouve dans *Kisses Sweeter than Wine*. Il s'intéresse à l'impact des technologies sur la société et à la manière

dont elles peuvent renouveler la représentation théâtrale.

* L'Institut d'art contemporain a présenté l'exposition *Öyvind Fahlström* du 15 février au 26 mai 2002.

Kisses Sweeter than Wine

Kisses Sweeter than Wine se divise en neuf parties composées de plusieurs saynètes collées bout à bout, sans continuité narrative. La performance met en scène des personnages autistes capables d'effectuer simultanément plusieurs calculs mentaux. Fahlström établit un parallèle entre ces sujets dépourvus de facultés intellectuelles normales, mais dotés de capacités de mémorisation supérieure, et l'utopie d'une machine universelle (l'ordinateur). De nombreux autres personnages entrent en scène par l'objet, le son ou l'image : effigie du président Lyndon Johnson ; manifestants de Mao-Hope ; témoignages enregistrés d'un toxicomane, d'une transsexuelle ; protagonistes du film de science-fiction *The Creation of the Humanoids* de Wesley Barry (1962)...

En accumulant des références à l'actualité, il formule également un commentaire ironique sur les liens d'interdépendance entre la technologie et le militaire (la guerre du Vietnam est alors à son apogée). Fahlström emploie un système de diffusion vidéo, des magnétophones et divers projecteurs (film, diapositive) pour frag-

menter la représentation théâtrale. Il crée ainsi des effets scéniques avec la technologie autant qu'il en fait un enjeu thématique.

[salle 11]

Alex Hay

Né en 1930 à Brandon (Floride, États-Unis). Vit à Bisbee (Arizona).

Dans la première moitié des années 1960, Alex Hay, plasticien, est l'assistant de Robert Rauschenberg. Il travaille notamment pour les scénographies des chorégraphies de Merce Cunningham. A cette époque, il s'attache à étudier les propriétés formelles des objets de la vie quotidienne au travers de la peinture et de la sculpture. Ses œuvres se rapprochent alors à la fois des stratégies minimalistes, de l'hyperréalisme et de l'esthétique Pop.

En 1963, il décide de se joindre au Judson Dance Theater avec sa femme, Deborah Hay. Il participe alors à plusieurs scénographies, comme danseur, mais aussi comme scénographe. L'artiste se soucie de la situation du corps en scène et de son rapport avec le temps et le lieu de la performance. Par l'utilisation de capteurs pour amplifier et rendre audibles des phénomènes physiologiques pour *Grass Field*, Alex Hay s'inscrit dans un courant de recherches artistiques qui

prend son essor au début des années 1960, conjointement dans la danse et la musique, et en écho à des recherches médicales, notamment sur le cerveau.

Grass Field

Alex Hay structure le contenu, ainsi que le déroulement de *Grass Field* selon trois paramètres : 1. l'amplification et la traduction sur le plan sonore de phénomènes biologiques inaudibles, au moyen d'électrodes placées sur son corps ; 2. l'uniformité chromatique du plateau (vêtements, autres accessoires, de couleur chair); 3. l'attribution d'une tâche unique aux interprètes. Lors du premier moment de la performance, Hay établit clairement le lien de causalité entre son activité musculaire et le système d'amplification. Plus tard, il s'immobilise pour souligner que le mouvement persiste également à un niveau microscopique. Le système filtre alors des données issues de phénomènes plus constants (ondes alpha du cerveau, clignement des yeux).

Le titre, *Grass Field*, semble faire allusion à la nature. Cependant, il s'agit d'un jeu de mot sur le matériel utilisé : les électrodes placées sur le corps d'Alex Hay sont fabriquées par la Grass Instrument Company, société connue pour avoir commercialisé l'électro-encéphalographie aux États-Unis.

Pour retranscrire les sons produits par son corps, des électrodes sont placées sur la tête et les muscles dorsaux d'Alex Hay. Les transmetteurs radio à piles qu'il porte derrière lui permettent d'acheminer le signal vers la console son. Lors du premier moment de la performance, le voltage généré par le travail des muscles infléchit la valeur du signal, modulant corollairement les sons diffusés.

Les notices sont rédigées à partir des textes de Vincent Bonin, Fondation Daniel Langlois, Montréal, Québec (2006) et d'après l'énoncé d'intention des artistes dans le programme *9 Evenings: Theatre and Engineering*, sous la direction de Pontus Hultén et Frank Königsberg, [New York], Experiments in Art and Technology; The Foundation for Contemporary Performance Arts, [1966].

GLOSSAIRE

Happening

Abréviation de la périphrase « what is happening », soit littéralement « ce qui est en train de se dérouler », le terme de « happening » est apparu sous la plume d'Allan Kaprow en 1958 dans un article de la revue *The Anthologist*. Kaprow demeure le principal initiateur et théoricien du happening à partir de 1959. Il envisage les happenings comme le lieu de réalisation d'œuvres d'art totales (en référence à la notion wagnérienne) et poly-sensorielles. *18 Happenings in 6 parts* d'Allan Kaprow, réalisé à la Reuben Gallery en 1959, fut le premier happening au sens historique du terme. Ses caractéristiques sont rapidement devenues les caractéristiques stylistiques dominantes du happening :

1) Mix-média et poly-sensorialité sans hiérarchie.

A la différence de l'Event, mais comme l'opéra, le happening ne gomme pas les lieux d'inscription générique des différentes activités convoquées, et qui sont toujours repérables comme telles (musique, peinture, littérature, chorégraphie, sculpture etc.). De plus, l'excitation de tous les sens est activement recherchée, jusqu'à l'odorat. Ainsi, le happening repose sur un principe esthétique d'agglomération matérielle, à l'instar du *Merzbau* de Schwitters. Enfin, en plus des instruments liés aux différents arts de l'époque (musique, théâtre etc.), le happening tend à se focaliser sur les objets et les enjeux de la vie quotidienne comme une partie intégrante de son processus, comme à des outillages à la pointe du progrès technique de l'époque (par exemple, des dispositifs électro-acoustiques).

2) Dimension environnementale

Dans le happening, le spectateur est placé au

cœur d'une série d'événements qui adviennent, et le rapport classique de frontalité vis-à-vis de l'œuvre d'art est constamment déconstruit ou mis en défaut.

3) Dimension participative

Le spectateur du happening est considéré comme un co-actant, et sa participation active est nécessaire au déroulement de ce qui a lieu.

4) Dimension processuelle, simultanéité et longue durée

L'une des caractéristiques principales du happening, en plus d'être un processus en cours, avec un début et une fin, c'est que plusieurs événements peuvent avoir lieu en même temps, ce qui rend impossible toute tentative de saisie globale de l'œuvre. De plus, les temporalités mises en œuvre, du fait de la complexité des processus, sont souvent longues, voire très longues (plusieurs jours, plusieurs semaines).

L'activité des happenings s'est développée en Amérique du nord et en Europe durant les années 1960-70.

Performance

D'un point de vue étymologique, le terme « performance » vient de l'ancien français « parformer », qui signifiait « réaliser », et qui est à l'origine du sens anglais. Le terme apparaît dans un article de M. Hein intitulé « Performance as an aesthetic category » en 1970, mais il a pu être employé dès les années 1950 par les artistes anglophones dans le sens de « réaliser une action dans un temps et un espace donnés ». Il a été réactivé d'un point de vue linguistique par les philosophes du langage ordinaire dans les années 1960, tels que John Lee Austin (cf. *How to do Things with Words* ou *Quand dire c'est faire*, 1962), à propos de la distinction qu'il opère entre énoncés constatifs et énoncés performatifs, ces

derniers ayant comme principe de réaliser l'action qu'ils décrivent dans l'acte d'énonciation même (ex : « je te salue »).

Pendant, la « performance » en tant que catégorie esthétique pose question car des formes dites performatives ont préexisté (happening, actions du groupe Gutai, Event Fluxus, actionnisme viennois) et parce que la « performance » comme catégorie générique dans l'histoire de l'art n'a réussi à s'imposer qu'entre 1955 et 1975, quand certains artistes choisirent de considérer un processus créatif mettant en jeu tout ou partie de leur corps dans une actualisation publique comme un moyen et une fin en soi.

Ainsi, durant les années 1970, les tenants américains du « performance art » tels que Vito Acconci, Chris Burden, ou de l'art corporel, tels que Michel Journiac, Gina Pane, ont été les seuls à investir pleinement ce champ d'expérimentation comme catégorie esthétique à part entière.

Danse contemporaine, quelques repères

Le début du XXe siècle est marqué par une contestation violente de la danse académique. Cette remise en cause du ballet classique conduit à l'émergence de nouvelles formes, impulsées par des danseurs et chorégraphes essentiellement américains et allemands : Isadora Duncan et sa liberté d'expression, Rudolf Laban et sa notation du mouvement, puis Mary Wigman, tournée vers un corps expressionniste, Oskar Schlemmer, pionnier de l'interdisciplinarité et de la forme pure géométrisée. Tous vont théoriser la danse et révolutionner sa pratique.

Ils inspirent l'initiatrice de la danse moderne américaine, Martha Graham, qui crée une technique fondée sur la respiration et la détente du corps et cherche à mettre en évidence, sur l'influence de la psychanalyse, des images enfouies. Elle forme des chorégraphes danseurs qui tous sont,

à un moment de sa carrière, ses interprètes, dont Merce Cunningham. Celui-ci crée des « Events » (événements) composés en fonction d'un lieu à partir de fragments de ses œuvres fixes.

Sensibles aux mouvements politiques, certains des anciens danseurs de Merce Cunningham substituent à la notion de spectacle celle de performance, dans la perspective d'un happening. À la tête du mouvement, Yvonne Rainer crée *Terrain* en 1963 puis *Trio A* en 1966, qui avancent un objectivisme qui rend à la danse sa matérialité. Steve Paxton crée une danse où les corps sont liés l'un à l'autre (« contact improvisation »), Trisha Brown explore l'effet produit par l'accumulation des mouvements et offre comme scène à ses danseurs les murs et les toits de New York. La rigueur répétitive de Lucinda Childs s'affirme comme un retour au pur plaisir de la danse. Malgré la diversité de la danse contemporaine, ces créations initient diverses caractéristiques qui lui sont communes : la dissociation, l'éclatement, la juxtaposition, l'utilisation des objets les plus usuels et l'affirmation des gestes de la vie quotidienne.

Merce Cunningham

Né en 1919, père de la danse postmoderne, Merce Cunningham collabore, dès 1946, avec John Cage (*Untitled Event*, 1952, Black Mountain College, Caroline du Nord).

En 1953, il fonde sa propre compagnie, la Merce Cunningham and Dance Company et dès 1959 une école où il enseigne à New York.

Merce Cunningham libère le ballet de l'obligation d'exprimer une idée, un sentiment, une histoire. Il élargit le champ du mouvement en utilisant bras, jambes et torse sans privilégier une partie du corps.

Compagnon de route de John Cage, Merce Cunningham affranchit la danse du joug

musical et ouvre le registre du geste quotidien à la virtuosité. Intéressé par Marcel Duchamp, il collabore aussi avec des peintres comme Jaspers Johns ou Robert Rauschenberg.

L'introduction du hasard dans la composition permet de dépasser les limites de l'interprétation psychologique, de briser le carcan de l'intentionnalité pour admettre dans la danse tout ce qui est possible, tous les événements qui peuvent advenir. Outre l'utilisation du hasard, le traitement du temps et le rapport à l'espace font l'objet d'un travail spécifique (séquences chorégraphiques, abolition de la perspective : chaque danseur est un centre, etc.).

Les créations de Merce Cunningham font coexister danse, musique, œuvre plastique, qui constituent une forme artistique ouverte, un tout, où ne prédomine aucun mode d'expression sur un autre.

Musique contemporaine, quelques repères

Après 1945, Pierre Boulez poursuit les recherches menées au début du siècle (Arnold Schönberg et le sérialisme (méthode de composition musicale régie par une ou plusieurs séries de hauteurs ou d'autres éléments musicaux), dont la forme la plus commune est « la technique des 12 sons » ou dodécaphonisme : 12 hauteurs de l'échelle chromatique occidentale se succèdent dans un ordre particulier.

En 1954, Iannis Xenakis crée des œuvres musicales entièrement déduites de procédures mathématiques (statistiques, calculs de probabilités). La stochastique s'affirme alors comme la première grande utilisation de l'ordinateur dans l'écriture musicale.

Cependant, quelques compositeurs donnent une liberté d'initiative bien plus considérable à l'interprète, comme John Cage qui recherche la non-intentionnalité absolue. John Cage développe

la notion d'événement sonore qui lui permet de dépasser l'opposition classique entre bruit et son et d'élargir le champ de l'instrumentation aux objets de la vie quotidienne et aux dispositifs électro-acoustiques.

Le travail du compositeur selon Cage consiste à concevoir un dispositif à l'intérieur duquel tous les événements qui peuvent se dérouler sont indéterminés.

Simultanéité, simultanésisme

La simultanéité a lieu lorsque plusieurs événements se produisent en même temps. Le simultanésisme a été l'un des sujets de prédilection de la modernité picturale et poétique : la présentation de toutes les faces d'un même motif dans un même plan pictural chez les Cubistes, le poème « simultan » dadaïste (plusieurs voix superposées). Cette problématique plastique a été réinvestie dans le domaine de l'image en mouvement, avec l'apparition du cinéma expérimental et de l'art vidéo, à partir des années 1960 et 70.

Cybernétique

Forgé à partir du grec *kubernêsis* qui signifie, au sens propre, « action de manœuvrer un vaisseau » et au sens figuré, « action de diriger, de gouverner », le terme « cybernétique » a été employé dans sa signification actuelle par le mathématicien américain Norbert Wiener (*Cybernetics or Control and Communication in the Animal and the Machine*, 1948). Wiener pose ainsi les bases d'une science nouvelle destinée à couvrir tous les phénomènes qui, d'une manière ou d'une autre, mettent en jeu des mécanismes de traitement de l'information.

Ces développements théoriques sont liés à l'apparition, depuis la fin du XIXe siècle, de nouvelles machines : les machines de type

mécanique, qui mettent en œuvre les principes de la statique et de la dynamique classiques ; les machines énergétiques, qui mettent en œuvre les principes de la thermodynamique, de l'électrodynamique et de la théorie atomique ; enfin, les machines qui prolongent en quelque sorte le système nerveux et qui font intervenir en général des réseaux électriques. Ces machines se caractérisent par le fait qu'elles utilisent et transforment de l'information. C'est le cas par exemple des machines à transmission (téléphone, radio, ondes dirigées, commande à distance), ou encore des machines à comportement (dispositifs stabilisateurs comme les homéostats ; machines téléologiques comme les machines à lire). Ces différentes machines ont la particularité de se présenter comme des automates : systèmes matériels qui effectuent des opérations plus ou moins complexes, conformément à certaines informations, sans intervention humaine.

La cybernétique est par conséquent la science chargée d'étudier le comportement des automates, autrement dit la science des actes contrôlés. Elle peut ainsi développer des analogies entre les automates et d'autres systèmes (nerveux, comportemental, social...), se trouvant alors au point de rencontre de plusieurs disciplines : mathématiques, logique, électronique, physiologie, psychologie, sociologie.

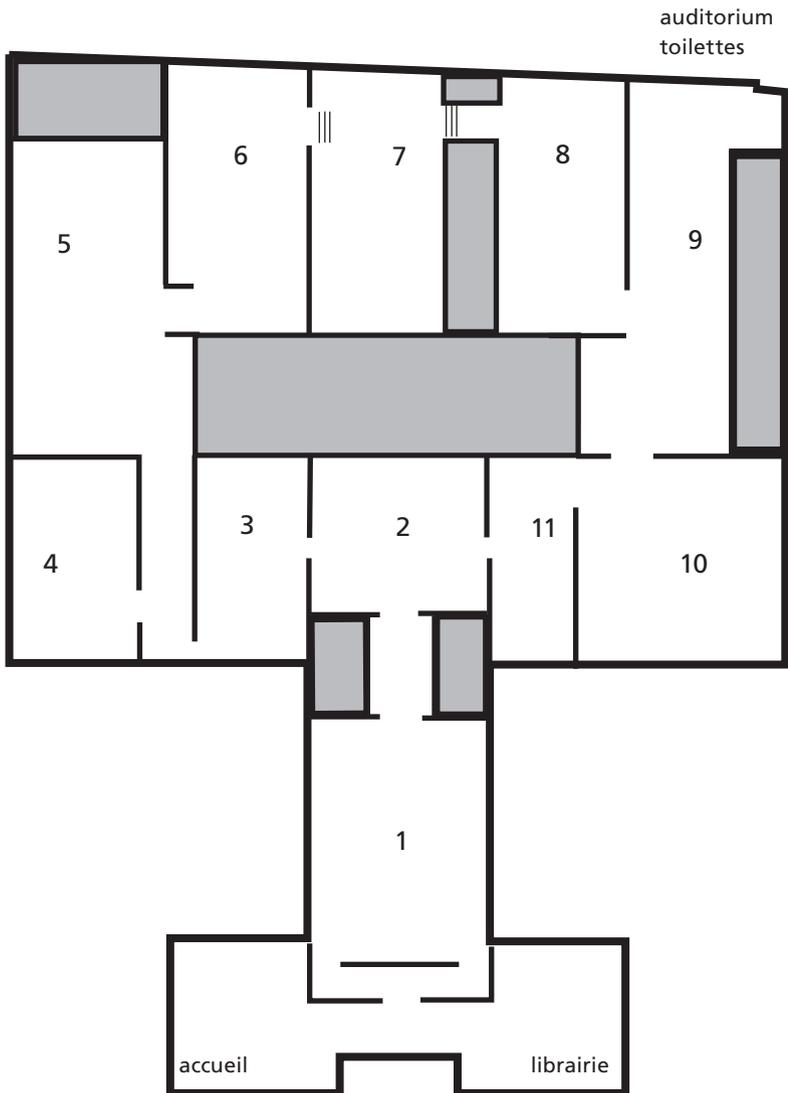
A la différence de la théorie de l'information, la cybernétique s'intéresse moins aux systèmes concrets qui opèrent de l'information qu'à la structure logique de leur fonctionnement. Pour spécifier le champ propre de cette discipline a été créée la notion « d'automate abstrait », système qui transforme un signal donné (signal d'entrée) en un autre signal (signal de sortie), ou encore transformateur d'information. La cybernétique apparaît donc comme la science de l'analyse de ces transformations, relevant de la théorie des algorithmes, issue elle-même de la logique mathématique.

Jean Ladrière, professeur émérite à l'Université de Louvain, philosophe, mathématicien et théologien, s'exprime ainsi : « (...) Pourtant, la cybernétique ne nous conduit pas du tout à assimiler l'homme à la machine ; mais elle entraîne une réorganisation du champ de l'action. Grâce aux systèmes cybernétiques, qui ne font que prolonger ses propres systèmes internes de régulation, l'homme est amené à insérer son action dans une totalité plus complexe ; il devient ainsi capable d'ajuster son comportement d'une manière plus fine à des situations plus compliquées. L'avènement de la cybernétique a donc pour signification d'accroître la maîtrise de l'homme sur son comportement (...) ». ["Cybernétique", Encyclopaedia Universalis, 2008]

La deuxième moitié du XXe siècle est l'ère de la cybernétique qui, tout comme la théorie de l'information, est profondément ancrée dans un contexte socio-culturel. C'est dans cette situation que l'art prend des formes nouvelles et spécifiques, en lien avec les questions de l'environnement et de l'interaction. L'œuvre est appréhendée comme processus, sa conception s'ouvre sur l'instable et le mouvement. La cybernétique devient véritablement source de création, dans une philosophie de « l'œuvre ouverte ».

- [1] Robert Rauschenberg
- [2] Robert Whitman
- [3] Lucinda Childs
- [4] John Cage
- [5] Steve Paxton
- [6] Deborah Hay

- [7] Yvonne Rainer
- [8] David Tudor
- [9] Archives
- [10] Öyvind Fahlström
- [11] Alex Hay



Informations pratiques

9 Evenings : Art, Theatre and Engineering

De 2009 à 1966

John Cage, Lucinda Childs, Öyvind Fahlström, Alex Hay, Deborah Hay, Steve Paxton, Yvonne Rainer, Robert Rauschenberg, David Tudor, Robert Whitman

Exposition

du 27 mars au 12 avril 2009

en partenariat avec le Centre Pompidou,
Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle

Ouverture

du mercredi au dimanche

de 13h à 19h

Visites commentées gratuites le samedi
et le dimanche à 15h et sur rendez-vous

Tarifs

Entrée 4 €, tarif réduit 2,50 €

L'Institut d'art contemporain bénéficie de l'aide
du ministère de la Culture et de la Communication
(Drac Rhône-Alpes), du Conseil régional
Rhône-Alpes et de la Ville de Villeurbanne.

Institut d'art contemporain

11 rue Docteur Dolard

69100 Villeurbanne

T. +33 (0)4 78 03 47 00

iac@i-art-c.org