

## RÉSUMÉ DU PROJET

« Black Mountain College – une expérience entre Bauhaus et post-modernité (1933-1957) »,  
par Anne Lucas

[constitution d'autres types de ressources]

Lieu mythique perdu dans l'espace et dans le temps entre le Bauhaus et New York, communauté utopique perchée sur les collines de Caroline du Nord (États-Unis), Black Mountain College est créé en 1933 par John Andrew Rice à partir d'une idée générale : combattre l'institutionnalisation de l'université américaine qui, à ses yeux, produisait essentiellement « des vaches sacrées qui paissent sur les divers campus ».

L'un des aspects les plus importants de cette aventure est sans doute que l'art constituait la force centrale de l'enseignement, innovation incontestable dans l'éducation américaine. Dès son ouverture, Joseph Albers (peintre et enseignant) partage l'expérience de ses années passées au Bauhaus. La combinaison des arts et des inventivités propres au Bauhaus, une pratique corporelle héritée de Johannes Itten et d'Oskar Schlemmer trouveront à Black Mountain leur point d'aboutissement dans la performance. Performance qui, sous l'impulsion de Xanti Schawinsky, autre *Bauhausler*, deviendra le carrefour privilégié des pratiques artistiques. Le premier événement performatif fut *Spectodrama : Play, Life, illusion* (1936, 1937, 1938), reprise d'une pièce qu'il avait créée au Bauhaus en 1927 et conçue comme « une méthode pédagogique ayant pour objectif l'échange entre les arts et les sciences, qui utilisait le théâtre comme un laboratoire, un lieu d'action et d'expérimentation » (« From the Bauhaus to Black Mountain », *Tulane Drama Review*, Summer 1971).

Est dès lors instaurée, par le biais d'ateliers, une ère ponctuée d'événements non génériques, mêlant théâtre, musique, danse, poésie, manipulation d'objets et de sources lumineuses.

Les sessions d'été, inaugurées en 1948, marquent un tournant dans la vie du College, notamment par la présence de jeunes artistes américains. John Cage y organise un festival Erik Satie avec concerts, conférence et la présentation d'une pièce de Satie, *Le Piège de la Méduse* (1948, mise en scène : Arthur Penn ; décors : Willem de Kooning ; rôle principal : Elaine De Konning, Baron Méduse : Buckminster Fuller, singe mécanique : Merce Cunningham).

## AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2010

L'événement ayant le plus fortement résonné dans l'histoire des arts est l'*Untitled Event* ou *Theatre Piece #1*, initié par John Cage en 1952 et considéré comme le premier happening.

L'histoire du College est emblématique, aussi bien de la transplantation des concepts du Bauhaus que de l'essor des idées des jeunes artistes américains. La vie du College (1933-1957) coïncide avec l'émergence de l'avant-garde américaine en peinture, en danse, en musique et en poésie. À l'image de la culture américaine, Black Mountain College a bénéficié de l'apport d'artistes exilés comme Anni et Joseph Albers, Walter Gropius, Ernst Krenek, Stefan Wolpe et Lyonel Feininger. Mais dans les années 1940 et au début des années 1950, des Américains comme Buckminster Fuller, John Cage, Merce Cunningham, Willem et Elaine de Kooning, Franz Kline, Robert Motherwell, Robert Rauschenberg, Charles Olson, Robert Creeley, Mary Caroline Richards... commencèrent leurs visites au moment même où l'art américain bénéficiait enfin d'une reconnaissance nationale et internationale.

### Entre correspondances et co-présences

« Danse, musique et poésie séparément, sont bornées chacune à elle-même ; en se heurtant à ses limites, chacune d'elles se sent esclave si, parvenue à son point extrême, elle ne tend pas la main à l'autre genre d'art correspondant, avec un amour absolument reconnaissant. La seule action de se tendre la main les élève au-dessus de cette limite ; cette absorption absolue, ce don à l'art frère, [...] fait tomber complètement cette limite même ; quand toutes les limites seront supprimées de cette façon, disparaîtront ces genres d'art, et ces limites elles-mêmes, et il ne subsistera plus que l'art seul, l'art commun, universel, illimité. » (Richard Wagner)

Selon la conception wagnérienne, « l'œuvre d'art de l'avenir » naît de la coexistence et de la « ronde alternée » de plusieurs arts. Ces arts conservent leurs caractéristiques propres, renforcent leur spécificité. Ils doivent créer une œuvre cohésive, synchrétique et spécifique à son tour, mais ne peuvent participer à cette « ronde alternée » qu'après avoir atteint leurs sommets d'expression individuels. Le *Gesamtkunstwerk* est donc une œuvre synchrétique, « ce qui les élève au dessus », ce qu'il y a au-delà des arts et non ce qu'il y a entre les arts. Cette intime cohésion des arts doit créer un univers irréductible que la réunion spontanée et momentanée d'hommes rend inséparable de l'instant de sa conception comme de l'instant de sa perception. Par ailleurs, l'œuvre d'art de l'avenir est d'abord et avant tout l'acte artistique : « l'œuvre d'art véritable, c'est-à-dire celle qui est immédiatement représentée d'une manière concrète, au moment de sa manifestation la plus matérielle en est la rédemption de l'artiste, la disparition des dernières traces de la volonté créatrice. (...) L'œuvre d'art est ainsi comprise, comme un acte immédiat de

la vie<sup>1</sup> ». Mais on est encore loin de cet acte immédiat de la vie qui fait que l'art et la vie sont confondus, si l'on veut bien percevoir et accepter la vie comme manifestation esthétique. « Je m'intéresse à tout art, non pas en tant que phénomène renfermé sur lui-même, mais en tant que phénomène se dirigeant vers l'extérieur afin de s'interpénétrer avec tous les autres phénomènes, même si ceux-ci sont également des arts.<sup>2</sup> » (John Cage)

Christian von Ehrenfels, se penchant sur la structure musicale de Wagner, en conclura que seuls les intervalles entre les notes confèrent à la mélodie sa forme. Car elle ne peut dépendre des notes elles-mêmes, puisque celles-ci varient lors de la transposition musicale. Le leitmotiv wagnérien a donc valeur de liant.

La question de la perception demeure centrale à la problématique du *Gesamtkunstwerk* wagnérien comme à celle de l'œuvre multimédia. Qu'est-ce qui confère à l'œuvre sa cohésion en tant que phénomène perceptif ? L'unité est au-delà de la simple somme des composantes, elle se fait par (dans) le regard du spectateur. Un nouveau statut est accordé au temps, il agit comme une enveloppe unificatrice. Le seul lien entre ces divers événements : ils se déroulent dans un même temps, une même durée.

La notion même d'art est remise en question. L'art n'est plus cette pratique définie, ni auto-définie. Les frontières entre art et non-art, entre un art et l'autre sont bouleversées, repoussées. La pratique visant à l'interdisciplinarité se définirait alors sous le nom générique de théâtre. « De même que dans certains cas on ne peut établir des distinctions formelles entre poésie et prose, [...] de même que les catégories traditionnelles de « peinture » et « sculpture » s'appliquent de moins en moins à une partie considérable de la création moderne, de même le théâtre existe non pas comme une entité, mais comme un continuum qui se fusionne aux autres arts. Chaque nom et chaque terme ne se réfèrent qu'à un seul point de ce continuum<sup>3</sup>. »

### Correspondances

Xanti Schawinsky inaugure à Black Mountain, par le biais d'ateliers d'expérimentation en art de la personne humaine, cette ère ponctuée d'événements la plupart du temps non identifiables, entre théâtre, poésie, musique, danse, manipulation d'objets et sources lumineuses. Il a donné à

---

<sup>1</sup> Richard Wagner, *L'Œuvre d'art de l'avenir*, éd. d'Aujourd'hui, coll. Les Introuvables, 1982, p. 65.

<sup>2</sup> Richard Kostelanetz, *John Cage*, Allen Lane, Londres, 1971, p. 115.

<sup>3</sup> Michael Kirby, *The Art of time-essay on the Avant-Garde*, New-York, 1969, p. 76.

Black Mountain deux de ses soirées les plus mémorables. « Réalisant que l'atmosphère de Black Mountain était propice à l'expérimentation, j'ai pensé : pourquoi ne pas tenter une « expérience totale » ? Pourquoi mes projets et programmes de Dessau, sommeillant depuis onze ans, ne serviraient-ils pas de base fondatrice à cette entreprise<sup>4</sup> ? » Il travailla donc avec les étudiants de Black Mountain à l'élaboration de cette entreprise. Théâtre spatial, dans lequel l'étude même de l'espace, de ses métamorphoses devait en aiguïser la conscience, car « l'expérience de l'espace est l'aventure essentielle de l'homme ». Théâtre laboratoire, « excellent lieu d'activation de tous les talents de l'individu ». « Théâtre de la connaissance » abordant différents sujets par la convocation concertée de spécialistes.

« Au départ, un groupe de trente étudiants de Black Mountain College a répondu au projet, qui plus tard, s'est étendu à soixante et à toutes les disciplines. L'issue du travail fut présentée lors de trois performances publiques, en 1936, 1937 et 1938. Elles comprenaient des aspects tels : l'optique, l'acoustique, le temps, l'espace, la technologie, l'anatomie, la sociologie et l'illusion. »

Avec *Play, Life, Illusion*, il avait essayé de traduire en termes théâtraux, les propos constructivistes de dissolution de la logique narrative, par l'utilisation de la pantomime, du mouvement, du son, de la couleur et de la lumière. Ceci dans le but de renforcer le langage. « L'interaction symphonique et l'effet, la couleur et la forme, le mouvement et la lumière, le son et les mots, le geste et la musique, l'illustration et l'improvisation<sup>5</sup> », sont exploités en vue d'une recherche d'un nouvel alphabet qui puisse fournir des moyens d'expression et de communication plus élaborés. Il décrit sa première version de *Play, Life, Illusion*, désignée sous le nom générique de *Spectodrama*, comme « une méthode d'éducation visant à l'échange entre les arts et les sciences, et utilisant le théâtre comme un laboratoire et un lieu d'action et d'expérimentation. Le groupe de travail est composé de représentants de toutes les disciplines [...] abordant les concepts et les phénomènes dominants, d'un point de vue différent, et créant des représentations scéniques les exprimant<sup>6</sup> ».

Sur cette scène laboratoire au service, entre autres, de la connaissance, sont convoqués, soit sous forme d'exposés, soit par le biais de projections. Ce « théâtre de la connaissance » est

---

<sup>4</sup> Xanti Schawinsky, « Spectodrama » in *The Drama Review*, vol. 15, n° 3 (t. 15), été 1971, p. 44. Voir l'annexe I pour la traduction. Les citations qui suivent et ne comportent pas de référence de notes de bas de page sont toutes issues de ce même article.

<sup>5</sup> Martin Duberman, *Black Mountain College - An Exploration in Community*, E. P. Dutton, INC New York, 1972, p. 90.

<sup>6</sup> id. p. 89.

essentiellement celui des arts et des sciences, de la technique et de l'imagination. Y sont abordés les moyens de perception relatifs à l'art (visuel et musical) : l'œil et l'oreille, les problèmes de représentation visuelle et de création architecturale. Le souci premier de Schawinsky était d'ordre pédagogique, fidèle aux objectifs de son ancienne école, le Bauhaus. C'est, comme le souligne Laurence Louppe, « toujours quand la culture occidentale remet en question ses valeurs formelles et idéologiques que la pédagogie fait l'objet d'une préoccupation prioritaire<sup>7</sup> ».

Autre préoccupation : celle de l'espace. Car il s'agit bien ici d'expérimenter ce « théâtre spatial » esquissé à Dessau. Les formes géométriques modèlent l'espace, par leur position, et par leurs dessins au sol. Cette scène, dont l'espace ne cesse de se modifier, est également sculptée par les lumières. L'interaction d'ombres, l'introduction de lumières qui viennent compléter ce jeu. La magie, l'illusion sont également produites par l'interaction du mouvement et de la couleur : une roue de couleur tournant sur elle-même comme une toupie, crée ainsi l'illusion d'une spirale en trois dimensions ; deux panneaux peints en trompe-l'œil donnent l'impression d'une construction tridimensionnelle, dont « l'illusion de solidité et de volume est renforcée par le mouvement des trois acteurs qui marchent autour, disparaissent derrière et pour ainsi dire « entrent » dedans » (acte IV, sc. 8). La perspective est aussi l'outil du magicien.

Le principe de Schawinsky, comme celui de Joseph Albers était d' « ouvrir les yeux », de relier l' « œil intérieur » de l'artiste au monde des objets visibles grâce à des processus psychotechniques. Il s'agit d'un théâtre essentiellement visuel où un carré jaune « se déplace vers la gauche et disparaît, découvrant successivement trois formes blanches (un triangle, un cercle et un carré) ». « Le travail que nous faisons était un concept formel et pictural<sup>8</sup>. » Une scène non narrative où l'espace et le temps étaient étudiés en soi ; une scène qui privilégiait la notion de temps au contenu spectaculaire. Des cours d'Oscar Schlemmer, il gardera cette conception de l'espace élaboré à partir de la personne humaine.

Kandinsky, dont la parenté avec Schawinsky est indéniable, a élaboré dans *Du spirituel dans l'art* une théorie des correspondances. « La nécessité intérieure » établit un réseau de relations entre couleurs, sons, mouvements. La couleur devient donc la « nécessité intérieure » de l'acteur ; la musique, la « sonorité intérieure » de la couleur. La couleur va qualifier le mouvement, le tempérament et la musique.

---

<sup>7</sup> « Voir, danser, créer (la danse au Bauhaus) » in *Marsyas*, n° 3/4, décembre 1987, p. 28-38.

<sup>8</sup> RoseLee Goldberg, *Performance Art - from Futurism to the Present*, Thames & Hudson, London, 1988, rééd. 1995, p. 122 (2<sup>e</sup> éd.).

La synthèse des arts se définit ici comme le jeu conjoint des différentes « sonorités », qui selon Kandinsky sont de trois ordres : « le son musical et son mouvement », « la sonorité corporelle-spirituelle et son mouvement, exprimés par des hommes et des objets » et « le son coloré et son mouvement (une possibilité propre à la scène)<sup>9</sup> ». Les éléments sonores, visuels et chorégraphiques sont organisés en fonction de leurs mouvements internes, de ces « sonorités » qui ont pour tâche de communiquer directement avec l'âme du spectateur.

Kandinsky, encore empreint de théosophisme et de mysticisme lors de la rédaction du *Spirituel dans l'art* ainsi que dans sa pièce *Sonorité jaune (Gelbe Klang)*<sup>10</sup> jugeait encore positivement Wagner et sa conception de l'œuvre d'art totale comme « ronde alternée des arts », mais une analyse des correspondances se faisant par la suite plus analytique dénoncera cette dilution des arts dans une œuvre synesthésique. L'optique du Bauhaus était plutôt celle d'une construction pour laquelle se conjuguent de nombreux talents et techniques dans un but artistique commun. Il n'y a plus fusion, mais correspondance.

### Co-présences

« Le centre de gravité de l'activité théâtrale a changé : il n'est plus sur la scène ou dans l'œuvre seule ; il se situe en quelque sorte au point d'intersection de la scène et de la salle ou, mieux encore, à la jointure du théâtre et du monde. » (Bernard Dort, *Théâtre réel, essais de critique, 1967-1970*, éditions du Seuil.)

« À Black Mountain College en 1952, j'ai organisé un spectacle auquel participaient les peintures de Bob Rauschenberg, la danse de Merce Cunningham, des films, des projections, des disques, de la radio, des poèmes de Charles Olson et de M.C. Richards, récités du haut d'échelles, et les pianismes de David Tudor, en même temps que ma causerie Juilliard qui se termina par : « un bout de corde, un coucher de soleil, chacun agit ». Le public était assis au centre de toute cette activité<sup>11</sup>. » En prenant en compte cette déclaration ainsi que les cinq descriptions recueillies par Martin Duberman<sup>12</sup>, il semble très difficile de pouvoir en reconstituer le déroulement, le contenu. Aucun élément ne se recoupe ; demeurent seulement de vagues souvenirs.

---

<sup>9</sup> Vassily Kandinsky, « De la composition scénique », in *Regards sur le passé et autres textes, 1912-1922*, Herman, Paris, 1974, p. 12.

<sup>10</sup> Pièce publiée en 1912 dans *l'Almanach du Cavalier Bleu (Almanach der Blaue Reiter)*.

<sup>11</sup> John Cage, *Silence*, Denoël, coll. « Lettres nouvelles », Paris, 1980, p. 9.

<sup>12</sup> Celles de Francine du Plessix, Carol Williams, David Weinrib, Katherine Litz et Merce Cunningham, in Martin Duberman, op. cit, p. 552-557.

Il devait y avoir une échelle. Dessus, Mary Caroline Richards ou Charles Olson, récitant leurs poèmes. Mais Mary Caroline Richards devait aussi monter sur une espèce de cheval et Charles Olson être assis parmi le public. Robert Rauschenberg a sans doute exposé ses monochromes blancs, à moins qu'il ne s'agisse des peintures noires de Franz Kline ; actionné un vieux gramophone, à moins que David Tudor ne s'en soit chargé, mais celui-ci jouait aussi au piano. Cage lisait quelque chose : un texte de Maître Eckhart, ou sa conférence pour la Juilliard School of Music ? Merce Cunningham dansait dans les allées, seule information partagée par tous, poursuivi par un chien. Quelques éléments visuels : des diapositives, ou films, ou montages, ou verres peints à la main. Michael Kirby ajoute que les films sont projetés au plafond et « commencent par montrer le cuisinier de l'école, puis le soleil, et en même temps que l'image glisse du plafond et descend le long du mur, le soleil disparaît à l'horizon<sup>13</sup> » « Les écarts considérables entre les récits de cette « performance » » ne prouvent pas (ou pas seulement), comme l'entend Mary Emma Harris, « la mémoire défaillante du public<sup>14</sup> », mais seraient plutôt dus à la disposition même de l'espace, divisé en quatre segments de taille égale. « Les chaises étaient arrangées de telle sorte qu'elles se faisaient face dans quatre directions [...] un carré, un carré parfait de chaises, [qu'] une croix divisait en quatre unités<sup>15</sup>. » Les actions avaient donc lieu dans ces allées et autour de l'espace ainsi délimité, l'attention des spectateurs n'étant alors pas focalisée sur une action particulière, et leur vision dépendait de l'endroit où ils étaient assis. Chacun n'a donc pas perçu la même chose au même moment. « Beaucoup d'œuvres américaines placent l'auditeur au centre, de façon à ce que le cadre matériel du concert n'oppose pas le public aux exécutants mais place ces derniers autour/au milieu des premiers, ce qui offre à chaque paire d'oreilles une expérience unique<sup>16</sup>. » Perception encore complexifiée par la simultanéité des actions.

Dans ce théâtre en rond où chaque pratique artistique co-habite, libre de toute relation causale, le spectateur devient « omni-attentif », à l'image du moine bouddhiste dont l'intelligence de la nature est à la fois parcellaire et totale.

Ici pas de chaos, le hasard agit comme principe organisateur. M.C. Richards n'a « jamais été d'accord pour dire que les choses étaient sans structure ; il [lui] semblait qu'elles étaient structurées à un point le plus extrême, que vous faisiez quelque chose à un moment précis, et vous alliez exactement à une certaine place. Et c'est de la pure folie que de dire que ce n'était

---

<sup>13</sup> Michael Kirby, *Happenings*, E.P. Dutton, New York, 1965, p. 31-32.

<sup>14</sup> Mary Emma Harris, *The Arts at Black Mountain College*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1987, p. 226.

<sup>15</sup> Carol Williams, in Martin Duberman, op. cit., p. 552.

<sup>16</sup> John Cage, *Silence*, op. cit., p. 26.

pas structuré. Peut-être que ces choses n'étaient pas structurées d'un autre côté, d'un point de vue psychologique. Mais la pièce a été faite avec chronomètre et par préarrangement, avec la complicité de tous les membres<sup>17</sup>. » John Cage avait en effet déterminé de manière aléatoire, les laps de temps pendant lesquels les participants devaient agir. « On a fait simplement nos choses, pour parler ainsi, séparément... J'ai tout improvisé. J'ai juste un peu travaillé auparavant dans les allées, simplement pour voir comment je pouvais m'arranger pour ne pas cogner quelqu'un... Mais à part ça, je ne pense pas que quiconque ait répété quoi que ce soit<sup>18</sup>. »

Cet *Event* se place sous la double influence du bouddhisme zen et du théâtre d'Antonin Artaud. « [...] C'est Antonin Artaud dans *Le Théâtre et son double*, qui nous a donné cette idée de simultanéité », confie John Cage à Lise Brunel<sup>19</sup>. John Cage venait en effet de découvrir Antonin Artaud<sup>20</sup>, M.C. Richards s'était attelée à la traduction, et en lisait des passages une fois traduits. « Grâce à Artaud, nous avons compris que le théâtre pouvait exister sans texte, ou avec un texte qui ne domine pas les autres éléments, laissés libres et autonomes ; plutôt que la danse exprime la musique ou que la musique exprime la danse, il était possible que les deux disciplines suivent des voix parallèles, sans qu'aucune soit assujettie à l'autre. Nous avons étendu cette théorie à la musique et à la danse, bien sûr, mais à la poésie, à la peinture [...] et aux spectateurs, qui pouvaient choisir dans quelle direction ils regardaient<sup>21</sup>. » Théâtre donc de la simultanéité, de la liberté, de l'intégrité des éléments, des acteurs aussi bien que des spectateurs. « Cet espace d'air intellectuel, ce jeu psychique, ce silence pétri de pensée qui existe entre les membres d'une phrase écrite, ici, est tracé dans l'air scénique, entre les membres, l'air, et les perspectives d'un certain nombre de cris, de couleurs et de mouvements<sup>22</sup>. »

« Une structure formelle basée sur le *temps* serait plus libératrice dans l'*espace* que le « suspense » du thème et de la manipulation. [...] L'utilisation d'une structure de temps libère aussi la musique dans l'espace, reliant la danse et la musique, dans leur autonomie respective, sur quelques points de la structure. La danse devient libre de ses actes, tout comme la musique.

---

<sup>17</sup> Mary Caroline Richards, in *Merce Cunningham Black Mountain College*, symposium, Meadows School of Arts (Floride), 22-23 octobre 1987.

<sup>18</sup> Témoignage de Merce Cunningham, in Martin Duberman, op. cit, p. 557.

<sup>19</sup> Lise Brunel, « Avec John Cage », in *L'Avant-Scène Ballet/Danse*, septembre-novembre 1982, p. 71.

<sup>20</sup> Pierre Boulez lui avait offert *Le Théâtre et son double*, lors de son séjour à Paris, en 1949.

<sup>21</sup> John Cage, Mary Emma Harris (entretien avec), « Conversing with John Cage », in Richard Kostelanetz (sous la direction de), *Limelight Ed.*, New York, 1988, p. 104.

<sup>22</sup> Antonin Artaud.



La musique n'a pas besoin de s'éreinter pour souligner la danse, et la danse peut éviter de créer le chaos en essayant d'être aussi clinquante que la musique<sup>23</sup>. »

Les divers éléments, diverses actions n'entretiennent pas de relations causales, sont simplement liés par la durée, ce qui donne au temps le rôle d'enveloppe unificatrice. Ce rapport n'est pas sans évoquer la « non-détermination » qui règle les liens des sons de la musique cagienne. Chaque son doit rayonner « dans son indétermination ». « Tout ce qui se produisait à partir de là, se produisait chez le spectateur lui-même<sup>24</sup>. » Cette phrase résonne avec celle de Marcel Duchamp : « Ce sont les SPECTATEURS qui font les tableaux ».

Aucune hiérarchisation des événements, aucun récit, aucune progression vers une finalité. Le seul but de cet « event » est donc de ne pas en avoir. Quand Richard Kostelanetz demanda à Cage quelle en était l'intention, il répondit : « la non-intention<sup>25</sup> ».

L'œuvre d'art totale pour Cage (non pas au sens où l'entendait Wagner) est identique à la vie — vie perçue comme manifestation esthétique. L'œuvre englobe tous les phénomènes perceptifs de notre environnement. Il s'agit de délimiter un intervalle d'espace-temps, comme une tranche de vie qui serait rendue plus sensible par le fait même d'être isolée. « L'acte théâtral commence à chaque instant », « les éléments indépendants les uns des autres<sup>26</sup> » concourent à mettre l'accent sur les interstices entre ces éléments, ils s'unissent par leur simple co-présence et non plus par quelque parallélisme ou concertation. L'œuvre d'art totale n'est plus ce qui se situe au-delà des arts, mais bien ce qui se situe entre ces arts. « Le nouveau *Gesamtkunstwerk* est une arène de différence<sup>27</sup>. » Dans un contexte de pensée zen, il n'y a plus d'un côté les artefacts de l'œuvre d'art, et de l'autre, la matière brute de la vie, mais bien une co-présence, laissant l'air circuler entre les choses, respectant les distances.

---

<sup>23</sup> Merce Cunningham. « L'espace, le temps et la danse » (1952), in *Merce Cunningham, un demi-siècle de danse*, éd. Plumes, Paris, 1997.

<sup>24</sup> John Cage, in RoseLee Goldberg, op. cit. p. 126.

<sup>25</sup> Richard Kostelanetz, *The Theatre of Mixed Means – An Introduction to Happenings, Kinetic Environments and others mixed Media Performances*, Dial Press, New York, 1968.

<sup>26</sup> John Cage, in RoseLee Goldberg, op. cit., p. 126.

<sup>27</sup> Henry M. Sayre, *The Object of Performance – The American Avant-Garde since 1970*, p. 109.