

paris

ANNA HALPRIN

Centre Pompidou
23 - 25 septembre 2004

Inventive et sans concession, la trajectoire artistique d'Anna Halprin – qui est invitée à Paris pour la première fois par le Festival d'Automne du 21 au 26 septembre 2004 (1) – s'inscrit dans le mouvement d'intense créativité encore insuffisamment reconnu de la côte Ouest des États-Unis, dont les principaux protagonistes, en musique, sont John Cage, La Monte Young et Terry Riley. C'est là aussi qu'est apparue et que s'est développée la démarche profondément originale d'Anna Halprin, laquelle – d'une façon tout aussi radicalement nouvelle que celle de Merce Cunningham et quasi antagoniste à celle-ci – va exercer une profonde influence sur la *post-modern dance* qui se fera connaître à New York au cours des années 1960. Toutes celles et tous ceux qui ont bénéficié de son enseignement sont unanimes à reconnaître l'importance capitale de son apport, parmi lesquels les danseurs et chorégraphes Simone Forti, Yvonne Rainer, Trisha Brown, Meredith Monk, James Waring... Sans qu'ils le sachent toujours, beaucoup de jeunes chorégraphes européens avant-gardistes sont largement tributaires des remises en question initiées par Anna Halprin. Grâce à l'attention qu'elle porte au surgissement du mouvement généré par la sensation interne du danseur, et grâce à son introduction des gestes du quotidien – simplement exagérés dans leur expression – tels que se laver, s'aimanter, se vêtir, se dévêter, elle réalise dès 1957 une véritable rupture épistémologique dans le champ de la danse.

Ann – prénom qu'elle changera en Anna en 1970 (2) – Halprin est née le 13 juillet 1920 à Winnetka, dans l'Illinois. Elle a grandi dans la banlieue de Chicago et vit depuis 1945 à Kentfield, en Californie. Enfant, elle travaille la barre fixe dans le style d'Isadora Duncan, assiste, éberluée, à un ballet de Ruth Saint-Denis, puis prend des cours avec des professeurs de la Denishawn School, créée en 1915 par Ruth Saint-Denis et Ted Shawn. Les propositions innovantes de cette école ont participé du développement de la *modern dance* initié par Isadora Duncan, puis par Martha Graham, Doris Humphrey et Charles Weidman. Tous ont radicalement rompu avec le ballet classique, ont associé des danses rituelles non-occidentales au modernisme machinique du début du 20^e siècle, ont interprété des mythes de l'Antiquité aussi bien que des drames contemporains, et recherché

une expression spécifiquement américaine.

De 1938 à 1941, alors que la *modern dance* est en pleine effervescence, Ann étudie d'une façon aussi pratique que théorique l'improvisation, mais aussi la kinesiologie, à l'université du Wisconsin, sous la direction de Margaret H'Doubler (3), une étonnante biologiste également spécialiste de la danse. Pendant un an, elle pratiquera – fait insolite pour une danseuse – la dissection de cadavres humains afin d'étudier de façon objective le fonctionnement des muscles et du squelette humain.

Ann se marie en 1940 avec Lawrence Halprin, architecte et *land artist* avec lequel elle vit encore aujourd'hui. Ils rencontrent alors les personnalités marquantes du New Bauhaus de Chicago, telles que Walter Gropius et Laszlo Moholy-Nagy, lesquels s'étaient installés dans cette ville en 1937 après leur exil d'Allemagne, à la suite de la fermeture du Bauhaus par les nazis en 1932. Elle découvre la notion «d'œuvre d'art totale» associant toutes les disciplines artistiques au sein d'un même projet. «S'interroger sur le comment de la réalisation et non sur le pourquoi» (Josef Albers) est un axiome qui retiendra Anna Halprin, de même que les chorégraphes de la Judson Church qu'elle influencera. Lorsqu'en 1942 son mari Lawrence part à la guerre, Anna se rend à New York. Elle y rencontre John Cage, Robert Rauschenberg, Merce Cunningham et de nombreux autres artistes d'avant-garde.

En plein air

Dès la fin de la guerre, en 1945, Anna Halprin s'installe avec son mari près de San Francisco, et s'éloigne déjà, dans ses recherches, de toute forme de danse connue. Elle mène ses propres expérimentations sur un plateau de danse en plein air que Lawrence lui a construit en contrebas de leur maison. D'emblée, Anna refuse l'idée de diriger une compagnie dont elle serait LA chorégraphe, et fonde en 1949 la Dance Cooperative, qui prendra en 1955 le nom de San Francisco Dancers' Workshop. À l'écart de toutes les institutions officielles, elle mène pendant quatre ou cinq ans – sans jamais se produire en public – des recherches extrêmes à partir d'incessantes improvisations. Elle rompt avec les codes habituels : elle expérimente une autre approche du corps et quitte la scène du théâtre pour danser sur les chantiers, dans les rues, dans les parkings, chaussant des baskets aussi bien que des chaussures à talons hauts et se vêtant d'habits de tous les jours... Elle refuse tout artifice et privilégie l'immediateté, le travail collectif, la collaboration avec de jeunes artistes



«Four-Legged Stool». 1965

qui mènent dans leurs domaines des recherches tout aussi extrêmes que les siennes. En 1959, elle nomme La Monte Young et Terry Riley co-directeurs musicaux de sa compagnie.

Avant tout, Anna Halprin avait la volonté d'éloigner de la recherche du «beau mouvement» et de ce que cela pouvait impliquer. C'est pourquoi, par exemple, elle a toujours refusé d'installer des miroirs dans son studio de danse : «Si vous êtes totalement présent à ce qui survient dans votre corps, alors vous constatez que les réponses corporelles viennent directement du système nerveux. Ça peut aller si vite que vous n'avez pas le temps de préparer ce qui va advenir, que la réponse suivante est déjà là. Si l'esprit interfère et cherche à réaliser un "beau" mouvement, ce n'est plus de l'improvisation. Pendant quatre ans, nous avons travaillé en nous concentrant uniquement, et successivement, sur certaines articulations. Chacun devait construire sa propre nécessité, ce qui lui permettait de développer sa propre technique et son approche singulière du corps...». En 1957, Anna opère une rupture capi-

tale en introduisant la très importante notion de «tâche» (4). Elle définit un des axes majeurs de ce que sera la *post modern dance* : l'entrée des gestes du quotidien dans le champ de la danse. Elle opère une révolution douce mais déterminée qui conduit à «regarder le corps autrement», de même que John Cage et La Monte Young, chacun à leur manière, désiraient de leur côté que l'on «écoute le son autrement». Ce concept lui permet de travailler avec des mouvements et des thèmes «impuls», avec des gestes ordinaires qui, soudain, «valent» des gestes censés magnifier le corps et ses mouvements. Elle désacralise la danse en refusant la notion d'effort et de travail qui lui est le plus souvent associée, en déjouant l'idée de virtuosité et en rendant, littéralement, tout visible. Se détourner des origines, des références, des règles, des habitudes, développer une approche analytique de l'improvisation, appréhender le corps comme un instrument : c'est ce qu'Anna Halprin recommande.

En 1959, Simone Forti propose à Yvonne Rainer de rallier le studio de

The inventive and uncompromising Anne Halprin has been invited to perform in Paris for the first time. She was invited to take part in this year's Festival d'Automne, September 21-26. (1) Halprin came out of the still insufficiently recognized period of intense artistic ferment that arose on the U.S.'s West Coast after World War 2, whose most outstanding figures in music were John Cage, La Monte Young and Terry Riley. This was the context in which Halprin conceived and developed a profoundly original approach, just as radically new as that of Merce Cunningham and almost its opposite, that was to deeply influence the Post Modern Dance that later emerged out of New York during the 1960s. Her former students, including leading dancers and choreographers such as Simone Fort, Yvonne Rainer, Trisha Brown, Meredith Monk and James Waring, are unanimous in their recognition of the capital importance of her contributions. Even if they don't know it yet, many young avant-garde European choreographers also owe a great deal to the challenges Halprin first posed. Starting in 1957 she launched an epistemological revolution in the field of dance by focusing on the emergence of movements generated by the dancer's internal sensations, and by introducing simple acts from everyday life, with a certain exaggerated expressivity, such as washing, eating, getting dressed and undressing.

Ann Halprin (she was to change her first name to Anna in 1970 (2)) was born July 13, 1920 in Winnetka, Illinois. She grew up in the Chicago suburbs and since 1945 has lived in Kentville, California.

As a child she worked with a ballet barre in the style of Isadora Duncan, and was amazed by a Ruth Saint-Denis ballet she saw. She began studying with teachers at the Denishawn School, founded in 1905 by Saint-Denis and Ted Shawn. The school's innovations played an important role in the development of modern dance initiated by Duncan and later continued by Martha Graham, Doris Humphrey and Charles Weidman. What they all had in common was a radical rupture with classical ballet, a combination of non-Western dance rituals with early 20th-century mechanical modernism, a reinterpretation of ancient Greek and Roman myths and contemporary dramas, and a search for a specifically American expression.

From 1938 to 1941, when modern dance was in full effervescence, Ann studied improvisation (from both the theoretical and practical points of view) and kinesiology at the University of Wisconsin under Margaret H'Doubler,(3) an astonishing biologist who was also a dance expert. As part of her truly unique dancer's education, for a year she carried out dissection of human cadavers so as to objectively study the functioning of the human muscles and skeleton. In 1940 she married Lawrence Halprin, an architect and land artist with whom she still lives. The couple met Walter Gropius, Laszlo Moholy-Nagy and other leading figures of the New Bauhaus movement, German exiles who ended up in Chicago in 1937 after the Nazis closed down the Bauhaus in 1932. They introduced her to the concept of the "total artwork," bringing together all the disciplines of art in the same project. "Ask yourself how something was made and not why," wrote Josef Albers, and Halprin took this axiom to heart, as did the Judson Church choreographers she was to influence. When her husband left for military service in 1942, Anna went to New York. There she met Cage, Robert Rauschenberg, Cunningham and many other avant-garde artists. When the war ended in 1945 Halprin moved to a town near San Francisco. Already her experiments were taking her far afield of all known forms of dance. She carried them out on an open-air dance stage Lawrence made for her downhill from their home. From the start she didn't want to lead a company of which she would be the chief choreographer. Instead, in 1949 she founded the Dance Cooperative, which changed its name to the San Francisco Dancers' Workshop in 1955. Without any real connection to official circles, for four or five years—during which she never performed in public—she did extreme experiments based on incessant improvisation. She violated the canons. Experimenting with a completely different approach to the body, she left traditional theatre venues behind and instead performed in construction sites, the streets and parking lots, wearing sneakers or high heels and ordinary clothing. She rejected all artifice and convention and privileged immediacy, collective work and collaboration with young artists whose experiments in their varied domains were just as extreme as hers. In 1959 she made

Young and Riley her company's musical co-directors. What Halprin sought above all was to avoid the quest for "beautiful movements" and everything that implied. That's why, for instance, she has always refused to install mirrors in her dance studio. "If you are totally aware of what's happening with your body, then you realize that your corporal responses come directly from your nervous system. It can happen so fast that you don't have time to get ready for what's coming up because the next response has already happened. If your mind interferes and tries to produce a 'beautiful movement,' you're not improvising any more. For four years we worked on concentrating uniquely on certain articulations, one after the other. Everyone should make their own necessity, whatever allows them to develop their own technique and their own unique approach to the body."

Halprin made a major break in 1957 when she pioneered the highly influential notion of "task,"(4) defining one of the main concepts

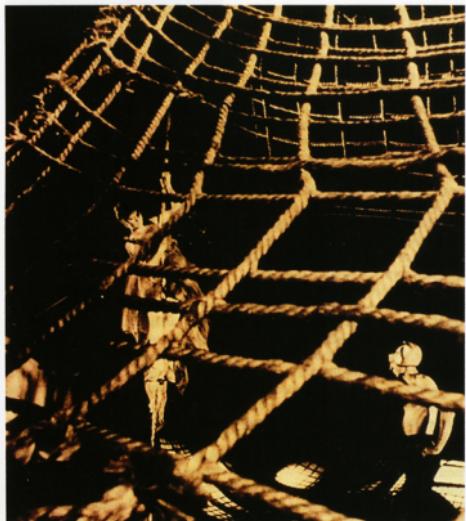
of what was to be called Post Modern Dance: the introduction of everyday acts into dance. This "soft" but bold revolution was based on "a different way of seeing the body," just as Cage and Young, each in their own way, wanted people to "listen to sound differently." This concept allowed her to work with "impure" movements and subjects, and ordinary gestures that suddenly became "as good as" gestures that supposedly glorify the body and its movements. She desacralized dance by rejecting the notions of effort and work usually associated with it, along with the idea of virtuosity. Quite literally, she made everything visible. Halprin's recommendation was this: get away from classical dance, with its references, rules and habits, and develop an analytic approach to improvisation, apprehend the body as an instrument. In 1959 Simone Fort asked Yvonne Rainer to join Halprin's experimental dance studio in Kentfield. Brown was already there, along with Bob Morris and Robert Whitman. Soon Monk, Waring,



«Parades and Changes», 1965



The Sea Ranch Collectif. Workshop dans la nature, 1990



«Exposition», 1963

recherche d'Ann Halprin à Kentfield. Trisha Brown est déjà présente, ainsi que Bob Morris et Robert Whitman. Ils sont rejoints par Meredith Monk, James Waring, Joséphine Landor, Kei Takei, Soto-Hoffman... Cet intense travail en commun sera capital pour les orientations stylistiques des acteurs de la post modern dance.

Après l'avoir explorée avec ses danseurs pendant de longues années sur son plateau de danse en plein air, elle se décide à exposer la nudité sur scène, en 1965, dans *Parades and Changes*. Acceptée en Suède, cette pièce fait scandale à New York et restera interdite pendant plus de vingt ans. C'est cette pièce qu'elle va reprendre au Festival d'Automne.

Il est vrai que les réactions du public, lors de la présentation de ses différents spectacles aux États-Unis, de même que lors de ses tournées européennes, ont souvent été très violentes. Très vite, des chorégraphes connus estimèrent qu'Anna Halprin ne faisait plus de la danse, de la même façon que des compositeurs considéraient que John Cage ne faisait plus de la musique. «Si John Cage a considéré que n'importe quel son était music, dit-elle, j'ai considéré, de mon côté, que n'importe quel mouvement était danse. J'ai également dit à Yvonne Rainer : si la danse est une histoire de rythmique du corps par rapport à un contexte et un environnement, alors, ce que je fais, c'est vraiment de la danse. Jusqu'où

pevez-vous aller pour qu'on accepte encore de vous appeler "modern" ou "post-modern" ? Bientôt, je ne fus plus "modern", très vite, je ne fus même plus considérée comme une danseuse... »

Pourtant, dès le milieu des années 1960, de nombreuses performances de danse sont présentées dans les musées, les galeries ou en plein air... Avec Steve Paxton, Yvonne Rainer, Bob Morris, Trisha Brown, à la Judson Church (5) qu'ils ont fondée à New York, on marche, on court, on mange, on escalade des façades d'immeubles, on sollicite une certaine forme de participation du public. Dès 1960, Simone Forti — qui travaillait avec Anna Halprin depuis cinq ans —, Yvonne Rainer et Bob Morris réalisent tous les trois une danse à partir d'un jeu avec des objets et des tâches : «See Saw». En 1961, Steve Paxton crée *Proxy*, avec des thèmes quotidiens tels que manger, boire... En 1962, Trisha Brown met au point *Trillium*, chorégraphie au cours de laquelle elle est «seulement» debout, assise ou allongée. La même année, Yvonne Rainer intègre des mouvements quotidiens tels que marcher, courir : *Ordinary Dance* ou *We Shall run*. En 1963, dans le recueil de compositions musicales et de performances Fluxus *An Anthology* de La Monte Young et Jackson Mac Low, Simone Forti rend compte de son analyse minutieuse de certains mécanismes corporels. En 1966, Yvonne Rainer réalise *Trio A*,

qui inclut le fameux *The Mind Is a Muscle*, inspiré par les travaux d'Anna Halprin tout autant que par le minimalisme et la répétition : manier le corps comme un objet — le corps et l'objet devenant interchangeables. Trisha Brown, avec *Motor* (1965), danse dans un parking... Au début des années 1970, un «style», nommé dès 1962 «post-modern» par Yvonne Rainer, s'est dégagé et affirmé avec toutes ses variantes. Ce «style» se nourrit en grande partie des notions abstraites et aléatoires de Merce Cunningham et des mouvements concrets, simplifiés, objectifs et quotidiens — bien que toujours précis — chers à Anna Halprin.

Sens du collectif, travail avec des ethnies, travail autour de la maladie et de la mort, l'art comme catharsis... Ces thématiques la conduisent à renouer avec les notions de «mythes» et de «rituels» utilisées dès les origines de la danse. C'est sa longue fréquentation de la maladie et de la mort — puisqu'elle a travaillé pendant plus de vingt ans avec des gens atteints du cancer et du sida — qui lui a permis de développer, récemment, de toutes nouvelles créations dans la nature. Peignant son corps nu, le recouvrant de boue, de feuilles mortes ou de branchages, roulant dans l'océan dans un cocoon de voile, elle a créé en 2002 — avec la body artiste Eeo Stubbfield — des solos de danses photographiés auxquels cette dernière a donné le nom de *still dance* ainsi que de saisissantes improvisations en solo pour le film, réalisé par Andy Abraham Wilson *Returning Home*. En 2000, elle a conçu une œuvre majeure, surprise et dérangeante par son intensité, *Intensive Care* dans laquelle elle joue avec des drapés rappelant ceux qui étaient utilisés pour ses photos par le psychiatre Gaëtan de

Clérambault (6). Réminiscences de peintures du 17^e siècle, de descentes de croix et de mises au tombeau... Entre effroi et fascination, nous convoquons le théâtre de la cruauté d'Antonin Artaud, nous requérions toutes nos capacités intellectuelles et esthétiques pour tenter de nous protéger de cette confrontation directe, tout à la fois insoutenable et fascinante, avec la mort. C'est ce travail qu'Anna Halprin — qui sera présente sur scène — donnera en seconde partie au centre Pompidou dans le cadre du Festival d'Automne.

Jacqueline Caux

(1) Anna Halprin sera présente au Centre Pompidou dans le cadre du Festival d'Automne, les 23, 24, 25 septembre 2004 à 20 h 30. Une projection de films aura lieu à 20 h 30 le 21 septembre à la Cinémathèque de la danse et une conférence le 22 septembre à 19 h 30 au Centre Pompidou.

(2) Ann change son prénom en Anna en 1970 afin de se rapprocher de ses racines juives, son vrai prénom étant Hanna.

(3) Margaret H' Doubler fut, dès 1917, l'une des premières professeurs en danse du département d'éducation physique de l'université du Wisconsin. Elle s'était formée auprès de Bird Larson qui pratiquait «des exercices rythmiques naturels». Elle a écrit *Dance: A creative Art Experience*.

(4) «Tâche» : Utiliser des actions concrètes et ordinaires dans la danse : porter des choses très lourdes ou très embrigadées, ce qui modifie la façon de bouger.

(5) Le Judson Dance Theater a été fondé en 1961-62 par Robert Dunn, Judith Dunn, Yvonne Rainer, Steve Paxton, Trisha Brown, Lucinda Childs, David Gordon, Deborah Hay... Simone Forti en fera pas partie.

(6) Géatien de Clérambault : psychiatre français (1872-1934). Il a formulé la thèse de l'«automatisme mental» et réalisé tout au long de sa vie de nombreux clichés de femmes voilées ou drapées.

«Apartment 6», 1965
(Ph. H. Krauzler)



The Sea Ranch Collective. Workshop avec des étudiants. 1990. Student workshop

Josephine Landor, Kei Takei, Soto-Hoffman and others joined them. This intense collective experience was decisive in the development of the stylistic approaches of the leading figures of Post Modern Dance.

After having explored nudity with her dancers on their outdoor dance stage for many years, she decided to use it in a public performance in 1965 in *Parades and Changes*. Although accepted in Sweden, this piece provoked a scandal in New York and remained banned for 20 years. She will be revisiting it at the upcoming Festival d'Automne in Paris.

The public often reacted violently to her various performances in the U.S. and during her European tours as well. Well-known choreographers quickly took the position that whatever it was that Anna Halprin was doing, it was no longer dance, just as some composers concluded that Cage was no longer making music. "If John Cage figured that any sound could be music, I figured that any movement could be dance. I also told Yvonne Rainer, if dance is about rhythmic movements of the body in a given context and environment, then what I was doing really was dance. How far do you have to go before people call you "modern" or "postmodern"? Right away I wasn't "modern" anymore and I wasn't even considered a dancer anymore either."

Yet she held a good many performances in museums, galleries or outdoors starting in the mid-1960s. She worked with Steve Paxton, Rainer, Morris and Brown at the Judson Church Dance Theater they had founded in New York,(5) where they ran, ate, climbed up the front of

buildings and called for various kinds of public participation. Starting in 1960, Forti (who'd already worked with Halprin for five years), Rainer and Morris created a dance called *See Saw* based on objects and tasks. In 1961, Paxton created *Proxy*, using quotidian acts such as eating and drinking, etc. In 1962 Brown finished *Trillium*, a choreography in the course of which she is "simply" standing, sitting or lying down. That same year Rainer included ordinary movements like walking and running in *Ordinary Dance* and *We Shall Run*. In 1963, in an omnibus of musical compositions and Fluxus performances entitled *Anthology of La Monte Young and Jackson Low*, Forti displayed her meticulous analysis of how certain corporal motions work. In 1966, Rainer did *Trio A*, which includes the famous *The Mind Is A Muscle*, inspired as much by Halprin's work as by Minimalism and repetition. In handling the body like an object, the body and the object become interchangeable. In *Motor* (1965), Brown danced in a parking lot. By the early 1970s, a style Rainer had labeled "Post Modern" back in 1962 rose to prominence, complete with all sorts of variations. To a large extent this style was based on Cunningham's abstract and aleatory concepts and Halprin's concrete, simplified, objective and everyday—but always precise—movements.

A sense of collectivity, work with ethnic groups, pieces dealing with illness and death, art as catharsis—these subjects led Halprin back to the "rituals" used in dance since its origins. Her long familiarity with illness and death, after more than two decades of working with people suffering from cancer and AIDS, recently allowed her to come up

with nature-inspired performances. Painting her naked body, covering it with mud, dead leaves and branches, rolling in the waves wrapped in a canvas cocoon, in 2002 she worked with the body artist Eeo Stubblefield to create photographed dance solos which the latter called *Still Dance*, as well as striking solo improvisations for the Andy Abraham film *Returning Home*. In 2000, she created the surprisingly and disturbingly intense piece, *Intensive Care*, in which she plays with sheets recalling those used in the photos of psychiatrist Gaétan de Clérambault,(6) or reminiscent of 17th-century paintings of Christ's descent from the cross and entombment. We find ourselves caught between dread and fascination, as in Antonin Artaud's *Theater of Cruelty*, and we need all our intellectual and aesthetic facilities to try and protect ourselves from this simultaneously unbearable and fascinating direct confrontation with death. Halprin will present and perform in this piece in the second part of her appearance at the Pompidou Center during the Festival d'Automne.

Jacqueline Caux
Translation, L-S Torgoff

(1) Anna Halprin will be at the Pompidou Center as part of the Festival d'Automne September 23-25, 2004, at 1:30 p.m. The Cinémathèque de la Danse will hold a film projection September 21 at 8:30 p.m. and a lecture September 22 at 7:30 p.m. at the Pompidou Center.

(2) Ann changed her first name to Anna in the 1970s in order to get back to her Jewish roots. Her real first name was Hanna.

(3) Margaret H'Doubler became one of the first dance professors in 1917, at the Physical Education Department of the University of Wisconsin. She trained under Bird Larson who practiced "natural rhythmic exercises." She wrote, *Dance: A Creative Art Experience*.

(4) "Task": The use of concrete, ordinary acts in dance, for example, carrying something very heavy or very awkward, which modifies one's way of moving.

(5) The Judson Dance Theater was founded in 1961-62 by Robert Dunn, Judith Dunn, Yvonne Rainer, Steve Paxton, Trisha Brown, Lucinda Childs, David Gordon, Deborah Hay, etc. Simon Forti did not participate.

(6) Gaétan de Clérambault: a French psychiatrist (1872-1934) who formulated the thesis of "mental automatism." Over the course of his life he took many pictures of veiled or draped women.



«Parades and Changes». 1965