

## Analyse critique d'œuvres

*Walkaround* et *Beach Birds for camera*  
-Merce Cunningham-

« Le spectateur n'est que le dernier chaînon ou le point d'aboutissement en même temps que la caisse de résonance perceptive du réseau de la matrice temporelle », dit Michel Bernard dans *De la création chorégraphique*. La posture du spectateur évoquée ici, fait écho à celle que nous pouvons avoir lors du visionnage des deux pièces de Merce Cunningham *Walkaround Time* et *Beach Birds for Camera*. Autrement dit, le spectateur est intrinsèquement lié à la perception du temps, à la « matrice temporelle » d'une performance. Mais avant de développer cette notion de temporalité, arrêtons-nous sur les deux chorégraphies citées auparavant.

*Walkaround Time* date de 1968 et est montée à University College de Buffalo. Elle s'inscrit dans une création particulière car elle est inspirée de l'œuvre *Le Grand Verre* de l'artiste Marcel Duchamp. Cette pièce est souvent connue comme un hommage à celui-ci.

L'autre pièce *Beach Birds for Camera*, est créée en 1991, période à laquelle Merce Cunningham continue d'explorer la relation danse/vidéo, un travail commencé dès les années 70.

Si nous en revenons à nos premiers propos, ce qui nous intéresse donc d'interroger ici est « la matrice temporelle », ou plutôt la temporalité. Il faut comprendre ce terme comme le caractère de ce qui est dans le temps, de ce qui appartient au temps.

Pouvons-nous percevoir au regard des deux chorégraphies une manière particulière à Merce Cunningham de traiter la temporalité ?

Nous présenterons dans un premier temps *Walkaround Time* au travers de traits marquants à l'aide de la description, pour ensuite exposer les enjeux caractéristiques de *Beach Birds for Camera*. Enfin à partir de similitudes entre les deux pièces, nous montrerons le jeu qui s'instaure autour de la temporalité.

La description de *Walkaround Time* permet de mettre en lumière les éléments clefs qui la caractérisent.

*Walkaround Time* a pour tout décor sept grandes structures gonflables transparentes disposées à même la scène ou suspendues en fond de celle-ci. L'espace est clairement défini par ces œuvres de Jasper Johns créées d'après *Le Grand Verre* de Duchamp. Avant de continuer toute description, il est nécessaire de noter que la pièce est créée en 1968, mais filmée en 1973, période durant laquelle Merce Cunningham expérimente beaucoup la danse avec la vidéo. La pièce visionnée est filmée par Charles Atlas en deux temps : une première captation est faite à Berkley en Californie, et l'autre à Paris. Ces deux prises permettent de jouer sur divers points de vue et instaurent donc différentes relations aux danseurs. Cette chorégraphie est construite en deux temps, au milieu desquels s'incère un « entracte » de sept minutes. Dans *La danse au XX<sup>ème</sup> siècle* il nous est révélé comme « un clin d'œil au film *Entr'acte*, que René Clair avait glissé dans le ballet *Relâche*.

Dans le silence, la pièce commence. Les danseurs au nombre de neuf sont présents sur scène, immobiles, avant de commencer, à l'unisson, leurs mouvements. On y décèle une écoute attentive entre tous les danseurs du groupe, marquée par une lenteur du geste. Sous un éclairage blanc, mais suffisamment lumineux pour voir tout le monde sur scène, chacun des danseurs exécute sa partition. Partition d'ailleurs qui mobilise le port de bras, les pliés en fente en avant ou sur le côté, le buste en inclinaison mais droit – il est rarement relâché. Bien que les danseurs ne fassent pas les mêmes mouvements dans la même direction, le fait de les voir évoluer sur scène à un même tempo rend notre regard moins soucieux du détail et se contente d'un tout en mouvement. Cet effet est aussi dû au plan général de la caméra.

Et puis, défileront sur scène des moments de grands ou petits groupes, des moments de solo. Autrement dit, il n'y a pas de composition précise, mais on peut voir des modules qui construisent l'enchaînement de la danse. On parle de module car, plusieurs fois sur scène, on voit des reprises de phrases. Prenons un exemple pour éclairer cette idée. La danseuse en turquoise, sur laquelle la caméra fait un gros plan sur le buste au début, réitère son mouvement toute seule et puis accompagnée, en modifiant la vitesse. C'est sur un rapport d'ouverture des bras et des jambes que se joue le travail corporel. Le corps est toujours à la verticale, le port de bras en quatrième ou à la seconde va être accompagné d'un retiré sur le côté, puis d'une ouverture pour permettre un transfert de poids et provoquer un déplacement. Le corps est tonique, les muscles tendus, ce qui rend les gestes secs et saccadés, presque mécaniques. La danseuse répète cette phrase dans différentes directions. Le plus souvent elle est accélérée, et aussi démultipliée.

Tout au long de la pièce certains danseurs reprendront leur phrase de solo, ou de duo, ou de groupe, comme pour placer des « piquets » de repères aux spectateurs. Par exemple, à deux reprises Merce Cunningham sautille sur place. À chaque fois il suscite un mouvement du groupe. Ou encore, à un autre moment, la sortie de scène d'un petit groupe qui trotte et saute tout en étant mobiles du buste attire notre attention à trois reprises en fond de scène. Cela permet alors au spectateur d'organiser la lecture de la pièce et de ne pas se perdre au milieu de tant d'ubiquité. Autre facteur qui nourrit cette impression d'ubiquité est la marche. Elle est développée comme une transition d'un module à un autre. Souvent une marche permet un placement dans l'espace, ou succède aux mouvements. Elle va soit servir de transition d'un moment dansé à un autre, soit d'un espace scénique à un autre. Certes ubiquité il y a, mais la lecture de l'écriture chorégraphique est aidée par le travail de la latéralité. En effet, toute la chorégraphie est guidée par le passage d'un côté à l'autre de la scène par les danseurs. Le spectateur perçoit le spectacle comme à la lecture d'un livre : de gauche à droite le plus souvent, ligne par ligne. Toutefois, on peut émettre un bémol quant à la réelle perception du spectateur : ne voit-il pas dans ce cas précis à travers l'œil de la caméra ? Le

fait que celle-ci s'intéresse à telle ou telle action sur scène empêche d'avoir une vue globale de l'espace et donc oblige à imaginer ou non ce qui peut se passer à un autre endroit du plateau.

Au silence initial, succéderont des sons divers entrecoupés de silence. Un son qui évoque des pas dans de la terre mouillée avec des feuilles, ou un autre diffuse distinctement à répétition le démarrage d'une voiture, ou encore un son qui transmet plusieurs voix de femmes qui parlent anglais en même temps. Et puis, il y a le temps de « l'entracte », qui lie la première partie à la deuxième, qui laisse flotter une musique de bal, ou une voix de chanteuse asiatique. La bande son «...for nearly one hour... » créée par David Behrman, n'est pas un accompagnement à la danse sur scène comme on peut le voir dans les ballets classiques. C'est-à-dire que la musique n'est pas là pour soutenir la danse, il n'y a pas de lien direct entre eux. Merce Cunningham s'explique en ces mots : « j'ai toujours pensé que la danse existait réellement par elle-même, et qu'elle devait se tenir, à proprement parler, sur ses deux jambes ». Cependant il y a rapport quant à la source d'inspiration.

Merce Cunningham disait « ce n'est pas l'objet qui a changé, c'est la situation ». C'est aussi ainsi que pensait Duchamp lorsqu'il met en place le Ready-Made. Cette expression fait le lien entre décor, musique et danse. En effet, la musique, par ses sons préexistants non retravaillés extraits de la vie quotidienne, souligne l'idée qu'a Duchamp : tout peut être détourné de sa fonction première pour en faire une œuvre d'art. La danse de Merce Cunningham est elle aussi un clin d'œil au Ready-Made. Lorsqu'un danseur immobile côté jardin est soulevé par d'autres danseurs pour être transporté côté cour, cette translation symbolise l'action de déplacer un objet de son contexte pour le montrer autrement. Un autre passage aussi n'est pas sans évoquer le Ready-Made, quand les danseurs sur scène à l'entracte s'échauffent, se détendent, parlent, ces moments-là sont prélevés de leur quotidien de danseur pour être amenés ici sur le plateau. Mais il explique surtout dans son entretien avec Jacqueline Lesschaeve ses affinités profondes avec l'univers du plasticien « La danse est pleine de références personnelles à Duchamp. À un moment je suis au fond et je change de vêtements en courant sur place. C'était une façon de me référer au *Nu descendant un escalier* ». Duchamp, c'est aussi beaucoup d'humour, et il est présent dans *Walkaround Time*. À l'instant où une danseuse court derrière une structure pour sauter à plat ventre dans le vide, un danseur la récupère pendant qu'un autre au même moment soulève la structure. Tous trois sortent précipitamment de scène. Peut-être n'est-ce pas tant le mot « humour » qui marque ce moment, mais « surprise ». Ces petits clins d'œil apparaissent de temps à autre dans le phrasé gestuel, dans la continuité de la danse. Nous pouvons penser que ces clins d'œil, Merce Cunningham les a placés au sein de la chorégraphie car « la danse est pleine de références personnelles à Duchamp ».

Si cette pièce *Walkaround Time* est une création marquée par le travail d'un artiste plasticien, et de la connivence entre celui-ci et le chorégraphe, il n'en est pas tout à fait de même pour *Beach Birds for Camera*, bien que référence il y a !

À son tour *Beach Birds for Camera* dévoile certains enjeux de composition qui n'échappent pas au regard du spectateur.

La vidéo de cette pièce faite par Elliot Caplan en 1993, s'ouvre sur un gros plan de moitié de bustes et des bras tendus en demi-seconde. Nous n'avons aucun repère spatial. Puis un fondu enchaîné nous amène vers un autre espace, et donne un autre point de vu sur ces bustes et ces bras bien tenus et tendus. Ces premières images sont comme annonciatrices des éléments moteurs du mouvement : les bras, soucieux des lignes, et le buste avec un rôle important accordé aux épaules. Aussi, les costumes sont faits de telle manière que notre

regard est indéniablement attiré vers la partie supérieure du corps là où le noir du costume enveloppe mains, bras, épaules et le dessus du sternum – le reste du costume est blanc. Déjà l'habit lui-même révèle la ligne dans le corps. Il ne faut pas oublier : la caméra met aussi en avant la prédominance du port de bras. On sent ici que la vidéo a un rôle plus important que dans *Walkaround Time* car elle filme avec un « regard cinématographique ». C'est-à-dire, les différentes prises de vues s'amuse à ne pas tout rendre visible nettement. Elles peuvent suggérer. La caméra, en plus du fait de sélectionner un espace, des danseurs à l'intérieur même d'une prise de vue, instaure une hiérarchie. Il est difficile au spectateur de porter son attention sur ce qui se passe ailleurs qu'au premier plan.

Sur la première image de la vidéo, seul le silence règne. Puis très rapidement, le son des notes d'un piano apparaît, ainsi qu'un bâton de pluie. Ce sont essentiellement ces deux instruments qui composent la bande son « Four 3 » de John Cage. Ces premiers moments ne laissent pas indifférent l'imaginaire du spectateur. Le deuxième plan permet de voir une totalité : les danseurs, placés partout dans l'espace, sont orientés différemment les uns les autres. Seule la posture de départ est la même, les pieds joints, les jambes légèrement fléchies, les bras en demi-seconde. Au tout s'ajoute une légère oscillation d'avant en arrière ou sur les côtés. L'imaginaire du spectateur fait rapidement un lien entre ce qu'il voit et le titre qui signifie « oiseau de plage » : nous sommes comme face à des oiseaux qui viennent de naître et qui tentent de sortir de leur coquille pour commencer à voler. L'idée d'oiseaux dans la pièce est assez récurrente à travers le mouvement, comme lorsqu'un danseur au premier plan, sur une jambe pliée alors que l'autre est en attitude, développe ses bras sur le côté pour exécuter un petit battement du haut vers le bas comme les ailes des oiseaux, ou à travers la forme des corps dans l'espace. Par exemple, lorsque dans le fond au milieu de la salle quatre danseurs forment une ronde dans laquelle rentrent et sortent avec rapidité les danseuses une à une, ceci peut évoquer le nid où les mères viennent donner à manger à leurs petits. Mais si l'on peut parler d'images récurrentes, on est amené à dire qu'il y a certains repères gestuels.

En effet, certaines parties du corps sont plus utilisées que d'autres. Les bras et le buste sont clairement mobilisés, même si les jambes le sont également mais plus de façon à souligner le rapport gravitaire qu'à susciter un mouvement. Elles sont pliées lors du saut, les pieds souvent sur demi-pointes dans les moments d'immobilité, ou de marche, comme le duo, dans la deuxième partie de la chorégraphie, qui avance droit vers la caméra. Peut-être peut-on y voir une volonté de s'éloigner du sol pour se rapprocher d'un espace plus aérien. Cette marche sur demi-pointes peut rappeler l'oiseau sur ses grandes et fines pattes. Les corps semblent plus élancés, plus légers, moins nécessitent du sol pour évoluer dans l'espace. Le bras lui, coupe l'espace, trace une direction, dessine des lignes. Il est perpétuellement en action. Quant au buste, il accompagne le mouvement des bras, ou suit celui des épaules. Aux moments des sauts, il subit des distorsions, aux moments d'atterrir il poursuit le mouvement en direction du sol, il se lâche en avant. Il est souvent désaxé. Le haut du corps trace des formes abstraites. Une tension s'installe entre les bras qui sont plutôt dans une forme géométrique, anguleuse, faite de lignes, alors que le dos lui est plus dans la courbe, le prolongement, et le désaxement. Cette tension construit une danse qui se veut à la fois fragile et en même temps tenue et assurée. Mais les gestes seuls n'auraient pas autant de force que lorsqu'ils sont agencés de façon à donner un rythme cadencé ou flottant, un espace large ou concentré, une relation distante ou rapprochée entre les danseurs, ou entre les danseurs et la caméra.

La danse « saute » d'un danseur à un autre, les unissant dans une même mouvance, les alliant dans un canon à plusieurs voix, tel un vol d'oiseau. Ils sont placés en quatre points dans l'espace où ils se retrouvent en groupe de deux ou trois. Il y a des échos parfois entre eux dans le traitement du mouvement, mais ils peuvent aussi être indépendants les uns des autres. Le reste des danseurs circule entre ces points soit en solo ou en duo. Puis les voilà tous près

de la caméra dans un repoussé du sol et un relâché du haut du corps accentué par une fente avant. Le dos subit quelques ondulations, les coudes tenus vers l'extérieur et les mains touchent le buste. Puis dans ce flot de succession de mouvement commencent à se dessiner des groupes. Se distingue un duo de trois femmes, puis en arrière plan un quatuor d'hommes. Ici réside toute la subtilité de cette danse : du flou émergent des groupes, puis disparaissent à nouveau dans un flou, et ainsi de suite. Mais les groupes ne sont jamais seuls sur scène, il y a toujours des petits électrons qui évoluent dans l'espace.

Enfin il y a ce duo de la femme et de l'homme qui fait la transition et le lien entre les deux espaces scénique. Nous sommes dans un studio à fond bleu. Les silhouettes des corps sont encore plus tracées ainsi que les lignes noires des bras. Ce duo au-delà d'être une transition, réunit en lui-même les caractéristiques de *Beach Birds for Camera* : le rôle des bras, du dos, des demi-pointes, du poids/contrepois, et le rôle de la tension rythmique entre les jambes et le haut du corps. Le danseur apparaît au début comme un support à la danseuse, réceptionnant son poids du corps. La danse de la danseuse s'apparente à la démarche d'un oiseau qui titube, qui n'arrive plus à prendre son envol, car le haut du corps, dans un mouvement lent et continue, se balance d'un côté puis de l'autre tandis que les jambes exercent avec rapidité un repoussé qui semble lourd par le relâché du haut. Et puis finalement ce duo ouvre un autre espace de la scène et l'on découvre quatre danseuses qui étaient jusqu'alors en hors champ. Ce jeu de visible/invisible va être marquant dans cette deuxième partie, lorsque la caméra suit une seule danseuse. Sur le plateau partout l'action continue mais on suit son « vol » de danseur en danseur. On sent une rapidité dans le traitement du corps et des mouvements, et des courses dans l'espace permettent de créer des groupes pour installer les nombreuses poses où se joue le poids/contrepois. Il est vrai que le temps est souvent en alternance entre le rapide et le lent, entre le déplacement et l'immobilité. « Un corps immobile occupe autant d'espace et de temps qu'un corps en mouvement » s'exprime ainsi Merce Cunningham. Pour cela, dans cette pièce l'immobilité est tout aussi présente que la mobilité, et elle est d'autant plus remarquée qu'elle s'accompagne d'une forte relation d'équilibre et de poids du corps. Il y a souvent un danseur désaxé ou en déséquilibre en centre de tension aux deux autres danseurs qui le maintiennent.

À travers cette pièce chorégraphique, le temps est martelé par des cadences qui sont perpétuellement en changement, perturbé par des utilisations d'espaces révélatrices de tensions et enfin modulé par des corps porteurs de ruptures et de continuité.

Vingt ans séparent les deux pièces, mais il semble que la temporalité ait été travaillée de la même façon. À partir des composantes de la description, on peut porter notre attention sur le traitement de la temporalité, bien que ces deux pièces soient distinctes dans l'approche technique des corps, du thème d'inspiration et dans le souci de la caméra.

La temporalité se construit autour d'un jeu entre les éléments qui composent les pièces et la chorégraphie elle-même.

Les différentes composantes scénographiques marquent déjà la présence de cette temporalité. Notre attention est d'abord portée sur la bande son. À propos de la relation danse/musique Merce Cunningham écrit dans *Temps actuel* en 1982 « musique et danse peuvent être des entités séparées, à la fois indépendantes et interdépendantes, partageant un temps commun ». Et partager un temps commun ajoute-t-il « cela ne veut pas dire qu'ils doivent nécessairement prendre place exactement au même moment ». Les bandes sonores de chaque pièce insistent sur la répétition d'un même son, comme pour donner une sensation de continu, de quelque chose qui s'installe. Mais le silence revient toujours. La musique, bien

que source de continuité et stabilité, intervient comme une rupture au silence, même si dans celui-ci « résonne le bruissement incessant et surgit le temps » selon John Cage. « La danse silencieuse est censée créer, par sa temporalité intrinsèque, sa musique propre et singulière » si l'on s'en tient aux propos de Michel Bernard. Il y a donc rupture entre une musique intérieure et une extérieure. Le temps subit tout de même une altération. Le spectateur ressent cette fissure et en voit la danse affectée, car la musique apporte une autre couleur aux mouvements, même s'ils ne sont pas en relation directe comme a pu le dire Merce Cunningham. Le spectateur par ses sens de la vue et de l'ouïe tente de mettre en lien ce qu'il reçoit. Il voit un tout et non pas des arts indépendants. Dans *Beach Birds for Camera* la rupture paraît moins forte du fait des sons qui s'inscrivent dans le temps en rondes, blanches ou noires. Lorsque les notes de musique martèlent le silence, cela renforce la gravité du geste. De cette pièce émane une atmosphère plus calme. Quant à *Walkaround Time*, les sons évoquent tellement le quotidien : les pas, une voiture qui démarre, un brouhaha de voix, que la rupture silence/musique est d'autant plus marquante que la danse n'est pas figurative. Mais l'effet de rupture temporelle dans les oeuvres est aussi renforcé par les prises de vues de la caméra.

En effet, elle joue un rôle majeur dans la réception de ces œuvres. Car, comme nous avons pu le dire auparavant, la caméra ne donne à voir que très rarement une globalité de l'espace. Un plan général marque le début et la fin des deux pièces. Nous suivons l'unique regard de l'objectif, « les caméras sélectionnent ce que vous voyez » dit Merce Cunningham. Ce point de vue joue avec le visible et l'invisible, autrement dit en langage cinématographique avec le champ et le hors champ. Ce jeu de visible/invisible est marquant dans ces pièces chorégraphiques. Dans l'une le zoom sur un danseur est récurrent et induit que l'on suit une seule temporalité, dans l'autre par exemple une seule danseuse est poursuivie et cette poursuite par la caméra permet d'avoir certaines bribes d'autres temporalités car, sur le plateau, l'action continue. Plusieurs fois dans les deux pièces, notre regard est surpris. Il voit sur scène d'autres danseurs en action en plus de celui sur lequel la caméra zoomait. Il est concentré sur ce qui lui est donné à voir. La caméra instaure alors un jeu d'ellipses, et ne nuit cependant pas à la compréhension des pièces. Merce Cunningham précise qu'« elles ne sont pas construites linéairement. Une chose n'en amène pas forcément un autre ». Mais à certains moments, on sent que le temps est comme manipulé par la musique, la caméra. À ceci s'ajoute le travail scénique, car c'est en cet endroit que tout prend forme et sens. L'espace participe à cette continuité, ou cette rupture ou cette ellipse. Dans *Beach Birds for Camera* les poses en groupe créent une forme dans l'espace et donnent l'impression d'un temps arrêté. Cette temporalité présente à travers la musique, la caméra, l'espace, est bel et bien ancrée aussi et surtout dans la danse elle-même.

La danse dans un premier temps relève plus de la continuité si on l'analyse avec l'espace. D'après Daniel Charles, « la danse apparaît alors *in statu nascendi*, comme une véritable écriture de l'espace. (...) L'écriture à laquelle elle se livre est temporelle : elle fait surgir l'espace » dans les chorégraphies de Merce Cunningham. Dans *Walkaround Time* les structures construisent l'espace de telle façon que le travail des danseurs se fonde sur une latéralité. « Le Grand Verre impliquait que nous nous devions circuler surtout latéralement, d'un coulisse à l'autre » exprime Merce Cunningham. L'écriture de la danse autour de la latéralité fait émerger l'espace comme un endroit lisse, infini sur lequel rien ne prend fin. Le danseur est le fil qui tisse ce quelque chose qui ne cesse jamais. Il en est ainsi dans *Beach Birds for Camera*, lorsqu'un danseur passe du premier espace au deuxième, sans changer de vitesse, ni de gestuelle. Il incarne la continuité, la constance. La caméra aurait pu passer d'un lieu à un autre sans danseur, cela aurait participé à une mise en rupture. D'ailleurs, au-delà de ces deux moments précis, les deux pièces subissent des transformations qui provoquent une fissure dans la rythmicité de la danse. En effet, le temps est souvent suspendu dans les

moments d'immobilité et de pose dans les pièces. Nous remarquons que ces temps d'arrêt sont mis en parallèle à ceux de mouvements. C'est-à-dire que l'immobilité de certains danseurs sur scène accompagne le mouvement d'autres. La danseuse en tunique rose pâle, effectue pour la première fois ses lents mouvements tandis qu'autour d'elle les danseurs sont figés, dans *Walkaround Time*. Il y a alors comme une superposition de temps, tout comme dans *Beach Birds for Camera* où l'immobilité des danseurs en fond de scène renforce le rythme modéré des gestes en avant scène. Ce double traitement du temps en parallèle insiste sur le fait que le mouvement joue avec diverses rapidités pour éclairer des moments plus essentiels que d'autres. Mais dans l'entre deux de la continuité et de la rupture, se tiennent solides les modulations du rythme du mouvement.

Il est vrai que le jeu entre les différentes vitesses du mouvement est bien présent au sein des chorégraphies. La répétition et l'accélération sont les deux principaux modes d'utilisation du temps, même si nous pouvons incérer ici l'immobilité car, Merce Cunningham pense que « même lorsqu'on est immobile, en réalité on est déjà en mouvement. La sensation est alors constamment du mouvement, il n'y a pas de pause ». Dans *Walkaround Time*, ce perpétuel échange de vitesses est remarquable car à chaque danseur est restituée une temporalité particulière. Par exemple, la danseuse en turquoise exécute ses mouvements lents du début avec ensuite une rapidité mécanique, mais dans lequel la cadence est régulière et précise. Les sauts-portés eux aussi sont effectués avec une grande rapidité et permettent le plus souvent la sortie de scène. Au contraire, vers la fin de la pièce, une danseuse traverse la scène de gauche à droite avec une lenteur incroyable. Nous pouvons analyser le travail corporel fait à cet instant précis : la marche est très lente du fait du développement de jambes autant en avant qu'en arrière. Les bras sont en opposition par rapport aux jambes et sont tenus bien droits. Dans cette pièce, il y a souvent ces changements de temps entre vite et lent. Quant à *Beach Birds for Camera* on sent qu'il y a plus un mouvement d'ensemble que des danseurs avec chacun une temporalité particulière. En effet, du fait des temps de poses en groupe et de jeu de poids/contrepois ceci favorise plus un rythme modéré, où les différences sont moins visibles que dans *Walkaround Time*. Au-delà des modulations de vitesses, la reprise de mouvements tout au long des œuvres permet à nouveau un jeu avec le temps. Bien que ces répétitions permettent au spectateur d'avoir des repères, elles permettent aussi d'inscrire un mouvement dans le temps global de la pièce. À l'intérieur même de la création il y a un écho entre les différentes parties dans lesquelles le mouvement est repris. Se constitue alors une sorte d'analepse chorégraphique. Deux temps se font face : celui de la chorégraphie et celui du mouvement, celui d'un tout et d'un détail. En effet, la jambe en attitude devant, le pied tremblotant, la jambe de terre légèrement pliée et les bras à la demi-seconde, est un mouvement qui sera repris de façon récurrente dans *Beach Birds for Camera*. *Walkaround time* insiste plutôt sur la réapparition d'un mouvement propre à un danseur en particulier, comme, par exemple, la danseuse qui saute à trois reprises à différents endroits du plateau à plat ventre dans les bras d'un danseur. La temporalité est alors à la fois individuelle et collective.

Nous remarquons que la composition de chacune des deux pièces de Merce Cunningham se fait écho et est similaire dans le traitement de la temporalité à travers la musique, la vidéo, et la danse elle-même.

Ainsi, par l'attention trouvée avec la description et le soutien des autres arts comme la musique et la vidéo, nous avons tenté de déceler une manière particulière à Merce Cunningham de traiter la temporalité. Même si en effet, les deux œuvres présentent certaines distinctions, elles jouent avec la temporalité de façon très ressemblante. Aussi peut-être est-il nécessaire de s'en remettre à cette phrase de Merce Cunningham « l'œil choisit souvent de

voir ce qu'il reconnaît ». Ici alors, notre observation n'aurait été nourrie uniquement des ressemblances entre les pièces, et pour cela nous pouvons remarquer qu'il y a une manière de traiter la temporalité chez Merce Cunningham en mariant la danse à d'autres arts, à d'autres conceptions artistiques et temporelles. Ces deux chorégraphies de Merce Cunningham pourraient être alors décryptées comme lorsque l'on lit un livre, car tous les procédés utilisés en rapport à la temporalité sont ceux des écrivains.