

SOPHIE DULAC DISTRIBUTION PRÉSENTE UNE PRODUCTION ARSAM INTERNATIONAL - ACHTUNG PANDA! MEDIA - CHANCE OPERATIONS

MERCE CUNNINGHAM, L'HOMME QUI A RÉINVENTÉ LA DANSE

LE FIGARO



CUNNINGHAM

UN FILM DE
ALLA KOVGAN



Merce Cunningham

ACHTUNG PANDA! MEDIA ARSAM INTERNATIONAL CHANCE OPERATIONS EN COLLABORATION AVEC DOGWOOF AVEC LA PARTICIPATION DE COW PROD LA MAISON SOPHIE DULAC DISTRIBUTION SOVEREIGN FILMS
EN COPRODUCTION AVEC: BAYERISCHER RUNDFUNK / ARTE DOGWORKS RSI (RADIOTELEVISIONE SVIZZERA) BORD CADRE FILMS PRÉSENTENT "CUNNINGHAM" AVEC ASHLEY CHEN BRANDON COLLIVES DYLAN CROSSMAN JULIE CUNNINGHAM JENNIFER GOGGANS LINDSEY JONES CORI KRESGE
DANIEL MADOFF RASHAUN MITCHELL MARCIE MUNNERYLYN SILAS RIENER GLEN RUMSEY JAMIE SCOTT MELISSA TOOGOOD PRODUCTRICE ASSOCIÉE LAURA WEBER COPRODUCTEURS DAN WECHSLER SILVANA BEZZOLA RIGOLINI ANNIE DAUTANE GALLIEN CHALANET QUERCY
PRODUCTEURS ASSOCIÉS STEPHANIE DILLON ANNA GODAS OLI HARBOTTLE LYDA E. KUTH ANDREAS ROALD MUSIQUE ORIGINALE VOLKER BERTELMANN (HAUSCHKA) INGÉNIEUR DU SON OLIVER STAHN CONCEPTION SONORE ET MIX FRANCIS WARGNIER COSTUMES JEFFREY WIRSING CONCEPTION DES SÉQUENCES D'ARCHIVES MIEKE ULFIG
DIRECTRICE DE LA STÉRÉOGRAPHIE JOSEPHINE DEROBÉ SUPERVISEUR 3D SERGIO OCHOA MONTAGE ALLA KOVGAN CONSULTANT AU MONTAGE ANDREW BIRD DIRECTEUR DE LA PHOTOGRAPHIE MKO MALKHASYAN PRODUCTEURS ELIZABETH DELUDE-DIX KELLY GILPATRICK DERRICK TSENG
PRODUIT PAR HELGE ALBERS ILANN GIRARD ALLA KOVGAN DIRECTRICE DE LA CHORÉGRAPHIE JENNIFER GOGGANS DIRECTEUR DE LA SUPERVISION DES CHORÉGRAPHES ROBERT SWINSTON ÉCRIT ET RÉALISÉ PAR ALLA KOVGAN



www.sddistribution.fr

EN 2D ET 3D DANS LES SALLES ÉQUIPÉES

Sophie Dulac Distribution



AU CINÉMA LE 1^{ER} JANVIER 2020



D'APRÈS PHOTO © MKO MALKHASYAN

SYNOPSIS

CUNNINGHAM retrace l'évolution artistique du chorégraphe américain Merce Cunningham, de ses premières années comme danseur dans le New York d'après-guerre, jusqu'à son émergence en tant que créateur visionnaire.

Tourné en 3D avec les derniers danseurs de la compagnie, le film reprend 14 ballets, créés entre 1942 et 1972, et issus d'une carrière riche de 180 créations, sur une période de 70 ans.

CUNNINGHAM est un hommage puissant, à travers des archives inédites, à celui qui a révolutionné la danse, ainsi qu'à ses nombreux collaborateurs, en particulier le plasticien Robert Rauschenberg et le musicien John Cage.



ENTRETIEN AVEC ALLA KOVGAN

Quelle est la genèse du film *Cunningham* ?

J'ai assisté à une représentation de la Merce Cunningham Company à New York en 2011, quelques semaines avant qu'elle ne s'arrête. L'idée d'une captation en 3D de ses créations m'est venue instantanément tant celles-ci investissaient l'espace et la profondeur.

J'ai tout de suite proposé mon projet de film à Robert Swinston, qui travaillait aux côtés de Merce depuis 32 ans, ainsi qu'à la Dance Films Association. Sans un partenariat international, le film, qui exigeait beaucoup de moyens, n'aurait pu se faire. Il m'aura fallu sept ans pour réaliser ce projet dont on me disait que c'était une folie que de vouloir réaliser un film en 3D sur un chorégraphe américain d'avant-garde...

Ce parcours financier est aussi à l'image de la carrière de Cunningham, qui n'a pu décoller qu'avec la reconnaissance européenne à partir de 1964.

Absolument. Même s'il fut, comme il le raconte, accueilli par des jets de tomates à Paris — on l'entend d'ailleurs, dans l'une de nos archives, dire cette fameuse formule : « J'aurais préféré des pommes car nous avons faim ! » — l'Europe a très vite compris la valeur du travail de Cunningham. Ce n'était pas le cas dans l'Amérique des années 1960. Sans doute que mes propres origines (je suis née en Russie et vis à New York) m'ont aussi influencée dans

la démarche cosmopolite de ce projet. J'ai d'ailleurs découvert que Merce Cunningham avait appris le russe, tant il aimait le style de l'école russe de ballet. Notre film s'est achevé en Europe et c'est très symbolique, en effet.

Vous avez choisi de vous concentrer sur les 30 premières années de sa carrière de chorégraphe, entre 1942 et 1972. Pourquoi ?

Je n'avais pas pour objectif de faire un « biopic » sur Cunningham. Aussi, je pouvais choisir la période qui m'intéressait. J'avais aussi besoin de raconter une histoire autour de sa vie et ce sont justement des années de peine, de dureté, de sensation d'échecs... J'ai vu deux documentaires sur lui qui m'ont beaucoup touchée et cela m'a confortée dans mon choix. En 1964, Merce avait 45 ans, l'âge où l'on s'arrête de danser, ce qui aurait pu être un drame pour lui. Au contraire, il s'est produit sur scène jusqu'à 80 ans passés... On se souvient donc de lui comme d'un vieux monsieur. J'ai voulu prendre le contrepied en le montrant dans la fleur de l'âge et dans l'inquiétude de ces années de survie financière et psychologique. 1972 est aussi une date charnière, « la fin d'une ère », comme le dit son administrateur et archiviste David Vaughan, puisque c'est là que ses compagnons de la première heure, comme la danseuse Carolyn Brown, quittent la compagnie. Cunningham devient pour ses danseurs un « père » et non plus un camarade de scène. C'est la fin d'un esprit de famille

avec ces tournées en minibus, et le début d'une reconnaissance mondiale et d'un nouveau statut.

C'est aussi dans les années 70 que débute son intérêt pour le cinéma et la vidéo, je pense à sa collaboration avec Charles Atlas. Faire un film sur la période précédente, n'est-ce pas une manière de mettre en image ce qui ne l'était pas ?

Oui, d'une certaine manière, même s'il existait des images de cette époque. Ce fut d'ailleurs passionnant pour moi de voir comment, avec Atlas, il s'est emparé de l'image et d'une caméra. La technologie a alors fait irruption dans son travail, mais notez que Cunningham ne s'est jamais lancé à proprement parler dans le cinéma, mais plutôt dans l'arrivée d'images dans son œuvre. Et moi, j'ai en quelque sorte voulu faire entrer le cinéma dans son œuvre, traduire son travail en film. Il adorait l'image et la technologie, donc tout cela avait du sens.

Vous donnez à voir les archives d'époque dans leur version brute et n'y avez ajouté aucun document postérieur. On découvre alors, en temps réel, un Cunningham timide, qui n'aime pas expliquer son travail. Il dit qu'il est devenu avec ses danseurs « comme un observateur pris au piège ». Et ses danseurs avouent que ce n'est pas toujours facile de le suivre et de comprendre ses choix.

Je ne pense pas qu'il était timide. Je dirais plutôt que, contrairement à John Cage, il n'était pas un bon communicant. Il voulait juste danser. Pour expliquer son travail, Cunningham répondait : « Je ne décris pas ma danse, je la fais ». De temps en temps, il enregistrait ses réflexions sur un petit dictaphone. D'où le fait que dans le film, on peut entendre sa voix sans le voir, et c'est assez émouvant, je trouve. Cunningham était très soucieux de l'héritage qu'il voulait laisser. Il s'enregistrait, admettait l'irruption de l'image, et prenait des notes. D'où l'existence d'une foule d'archives inspirantes et souvent inédites. Avoir accès à ses notes, déposées à la New York Public Library, a été pour moi un grand moment de joie.

Votre film montre aussi le destin croisé de deux hommes : Merce Cunningham et le compositeur John Cage, qui fut aussi son compagnon. Vous mentionnez cette intimité d'une manière presque fortuite...

C'est important de connaître ce lien désormais acquis, et d'en parler. Mais jusqu'en 1964, année de leur tournée mondiale, personne n'était au courant de cette liaison. Pas même David Vaughan, qui était alors l'administrateur de la compagnie. Ils n'ont habité ensemble qu'à partir des années 1970. Mais il y a, dans le film, cette incroyable lettre datant de 1944 et assez unique, que Cage lui avait envoyée, avec ces quelques mots : « Quand allons-nous être ensemble ? signé : le Sans-Nom ». Par la suite, ils ont peu parlé de leur vie commune. John Cage a dit un jour lorsqu'on les questionnait sur leur relation : « Je cuisine et c'est Merce qui fait la vaisselle ». J'ai voulu garder cet implicite dans le film, puisque dans la période qui m'occupe, cela ne se savait pas.

Le paradoxe de leur lien artistique et affectif, c'est aussi leur manière de travailler. « C'était une collaboration sans collaboration » dites-vous, où chacun créait dans son coin et indépendamment sur une durée prédéfinie. Musique et danse se découvrant ensuite sur scène.

C'est cela qui est beau. Merce disait : « La danse doit reposer sur ses propres jambes plutôt que sur la musique ». L'idée, c'est que chacun est libre de produire ce qu'il souhaite. Puis, on voit ce qu'il se passe lorsque tous les éléments sont réunis. Pour cela, ils devaient se faire confiance. Il y avait toujours un risque que les choses ne se passent pas bien. Et parfois, certaines choses n'ont pas fonctionné. Mais lorsque cela marchait, un chef-d'œuvre naissait. Cunningham a également utilisé les « procédés de hasard » (« *chance procedures* ») comme méthode chorégraphique afin de « libérer son imagination ». Il répertoriait toute une gamme de mouvements, puis il jetait des dés pour définir l'ordre et la direction des mouvements. C'était une

démarche tout à fait révolutionnaire. John Cage pratiquait aussi cette théorie dans son propre travail. Leur complicité affective épousa donc pleinement leurs convictions artistiques.

Et comme le dit aussi le peintre Rauschenberg dans le film : « L'une des plus belles choses dans notre collaboration, c'est que nous nous laissons carte blanche. En tant qu'individu, personne n'est réellement responsable. Mais en tant que collectif, nous ne sommes pas irresponsables. Ceci crée, je crois, un sentiment merveilleux quant au potentiel d'une société. »

Qu'est-ce qui vous a le plus surpris en travaillant sur l'œuvre autant que sur l'homme Cunningham ?

En fait, j'ai cru au départ que c'était un créateur très élitiste et un peu snob. Mais je me suis aperçue qu'il se préoccupait vraiment du public. Il y a beaucoup de mythes autour du personnage, bien trop souvent considéré comme un gourou. Or, il était accessible et très humain. L'un des malentendus les plus graves est de croire que Cunningham a réussi grâce à John Cage, à qui il aurait tout emprunté. John Cage a

eu sans aucun doute une grande influence sur Merce, en particulier dans les premières années. Ils étaient aussi des compagnons de vie. Mais indépendamment de cela, Merce avait un talent indiscutable en tant que chorégraphe et interprète. Il a créé une nouvelle technique de danse et un nouveau type de danseur. Merce a toujours persévéré dans ses choix et ses théories et ce, contre toute attente. John Cage l'a toujours reconnu.

Parlons aussi de ce troisième homme du film, le peintre Robert Rauschenberg. C'est un peu le « clown » de la bande.

Oui, il a beaucoup d'humour et de répartie, notamment lorsqu'il dit à l'époque : « Nous n'avons que deux choses en commun : nos idées et notre pauvreté ». Il avoue également : « J'étais jaloux de John [Cage], qui ne se trompait jamais ; quant à Merce, il détestait les décors et les costumes ». Ce qui n'était pas vraiment commode pour un peintre ! Or, Rauschenberg est resté dans la compagnie comme *resident designer* de 1953 à 1964. Parce qu'il disait aussi : « On se comprend sans se dire un mot » et c'est



assez magique. Rauschenberg raconte enfin les dessous incroyables de la création de *Summerspace* (1958). Merce avait dit : « Pour *Summerspace* la danse n'avait aucun centre ». Alors Rauschenberg lui avait répondu : « J'ai compris que tu voulais dire qu'on danserait autant en coulisse. Donc j'ai créé une sorte de camouflage. Si un danseur hésitait, il pouvait se perdre dans le décor ». En 1964, année où il a remporté le Grand prix à la Biennale de Venise, Rauschenberg a décidé de quitter la compagnie. Merce en a été bouleversé.

La reconstitution que vous faites de *Summerspace* est d'ailleurs assez magique lorsqu'on la voit en 3D. Les 2/3 de votre film sont consacrés à la reconstitution en 3D de pièces créées entre 1942 et 1972. Comment avez-vous sélectionné ces œuvres ?

Merce a créé environ 80 ballets entre 1942 et 1972. Certains ont survécu et d'autres non. De nombreux ballets étaient documentés en termes d'images. Mais grâce à l'indexage très précis de David Vaughan, j'ai retrouvé quelques œuvres inconnues dans les archives d'une télévision allemande. Avec Jennifer Goggans et Robert Swinston, nous avons passé 4 mois à choisir des pièces d'époque et à porter notre choix sur 14 œuvres iconiques. Ensuite, il a fallu choisir des extraits de ces pièces et les lieux de tournage. Jennifer et Robert m'ont aidée à comprendre l'origine et le fondement de ces pièces.

Les ballets sont tournés dans des lieux toujours décalés : sur un toit new yorkais ou la place d'une ville allemande, dans un bois ou un appartement, dans un tunnel... Mais une seule fois sur scène. Comment avez-vous orchestré le mariage d'une œuvre et de son lieu ?

Mon objectif était de repenser les idées de Merce en termes de cinéma. J'ai donc immédiatement pensé aux environnements pour chaque danse. J'ai choisi un cadre spécifique pour chaque danse afin de traduire les idées de Merce en cinéma. Par exemple, pour la chorégraphie de Merce qui tourne autour de l'idée de tomber, j'ai décidé de l'installer sur un toit. C'est ce que j'ai fait pour *Winterbranch* (1964) qui est très sombre et violent. *Summerspace* (1958) a été tourné sur fond vert et nous avons ajouté le décor pointilliste de Rauschenberg grâce aux effets spéciaux. Le concept cinématographique de cette danse a été inspiré par une photographie de Robert Rutledge datant de 1958. Merce a placé le décor de Rauschenberg sur le mur du fond et sur le sol. Les danseurs posaient dans leur costume pointilliste debout, devant et sur le décor. J'ai lu que Cunningham voulait que cela se produise sur scène mais cela n'a jamais été possible. En cinéma 3D, nous avons pu réaliser son rêve ! *Rune* (1959) repose sur l'idée de superposition ("layering"), nous l'avons donc installé parmi des pins très effilés au cœur d'une forêt. *Idyllic Song* (1944), l'un des premiers solos qu'il a chorégraphiés, a été tourné dans un tunnel en Allemagne. Il ouvre le film, comme pour inviter au voyage dans le monde intérieur d'un chorégraphe...

Comment les danseurs ont-ils approvoisé votre caméra ?

La plupart des 14 danseurs engagés appartenaient à la Merce Cunningham Company.

À l'exception d'une danseuse, ils font partie de la toute dernière génération ayant travaillé sous sa direction. C'est important, car ils sont encore dépositaires d'une transmission directe du chorégraphe lui-même. Certains avaient cessé de danser du Cunningham, ils ont donc repris l'entraînement. Ils ont aussi, pour beaucoup d'entre eux, l'âge qu'avait Merce et ses danseurs dans les années 1950 et 1960. Ils ont donc la corpulence, la connaissance et l'expérience. Nous avons eu plusieurs périodes de répétitions entrecoupées de longues pauses : 6 semaines de travail à plein temps en 2013, 1 semaine en 2015, 3 semaines en 2016 et 6 semaines en 2018. Nous devions jongler avec les emplois du temps des danseurs et beaucoup d'entre eux se sont entraînés par eux-mêmes. *Summerspace* et *RainForest* mis à part, nous n'avions qu'un seul jour de tournage par ballet. J'avais heureusement tout *storyboardé* sitôt les lieux trouvés. C'était essentiel pour être efficace et ne pas perdre de temps au montage. Les danseurs ont joué le jeu magnifiquement et ont compris les impératifs de la caméra.

Vous avez tourné tous ces ballets avec une seule et unique caméra. Pourquoi ?

Je travaille toujours avec une seule caméra lorsque je filme. Cela implique tous les membres de l'équipe et m'oblige à réfléchir et déterminer ce que verra la caméra. Concrètement, je chorégraphie les yeux du public. L'approche fonctionne très bien pour la 3D, parce qu'elle privilégie les longs plans ininterrompus qui révèlent une action dans l'espace. Le processus de chorégraphie en caméra 3D est très méticuleux. Pour le cerveau humain, le traitement des informations dans le cinéma 3D prend plus de temps. C'est peut-être la raison pour laquelle nous ralentissons le rythme des œuvres. Nous nous permettons de nous installer et de regarder et puis nous commençons à voir, en entrant dans une nouvelle expérience visuelle immersive. Parfois, nous chorégraphions avec la caméra de manière à ce que les spectateurs se sentent dans la danse. L'action se déroule tout autour d'eux et le public est alors très proche des danseurs. La 3D réveille l'empathie kinesthésique chez les spectateurs. Ils peuvent sentir à quel point les danseurs sont proches les uns des autres et de l'environnement auquel ils appartiennent. Avec des prises de vues aériennes à New York, nous donnons au public une idée de l'échelle. Et ils le ressentent beaucoup plus fortement en 3D. Les danseurs étaient alors au sommet du bâtiment Westbeth qui a abrité le studio Cunningham pendant 40 ans. Nous avons utilisé un bon vieil hélicoptère et non le drone, comme beaucoup de spectateurs l'ont cru ! Les drones sont en effet interdits à New York...

Comment avez-vous ensuite géré, au montage, l'existence de documents de natures très diverses, qu'il s'agisse de photos, d'archives en 2D, de ballets tournés en 3D ?

Nous avons digitalisé tous les différents éléments. J'ai d'abord monté les danses en 3D, et grâce aux storyboards très méticuleux que nous avons, cela s'est assemblé parfaitement bien. Jennifer Goggans, la responsable de la chorégraphie, était à New York. Je montais à Berlin, et nous choisissons ensemble les meilleures prises et le montage. J'ai ensuite sélectionné mes archives et maquetté les séquences moi-même. Mieke Uffig, qui est une artiste vidéo, a travaillé avec moi pour trouver les techniques et concepts permettant de traiter les séquences d'archives. Sergio Ochoa, qui supervisait la postproduction en 3D, et la directrice de la stéréographie, Joséphine Derobe, ont ensuite passé les éléments d'archives en 3D. Tout ce processus a permis de faire un film tout en 3D, et cela a duré presque 1 an entre août 2018 et mai 2019.

On ne peut s'empêcher, en voyant votre *Cunningham*, de penser au *Pina* de Wim Wenders, premier documentaire sur la danse en 3D et consacré à Pina Bausch. Son succès est-il prometteur pour vous ?

J'ai vu avec *Pina* le potentiel qu'il y avait pour la danse en 3D. Pour autant, mon travail est différent. *Cunningham* n'est pas un film commémoratif. Personne dans mon film ne parle pour lui. C'est lui qui s'exprime. J'ai voulu ici mettre le vocabulaire cinématographique au service de la danse. Parce que le cinéma est né pour s'engager dans l'action et les images. En attendant, qui sait, peut-être que d'autres chorégraphes s'empareront, à leur tour, du cinéma ?

Propos recueillis par Ariane Dollfus, 24 septembre 2019.



© ROBERT RUTLEDGE

ALLA KOVGAN

Née à Moscou, Alla Kovgan a toujours vécu entre l'Europe et les Etats-Unis, travaillant sur la représentation de la danse à l'écran, de la réalité virtuelle au théâtre, mais aussi en tant que scénariste et monteuse de documentaires. Son film *NORA*, sur la chorégraphe zimbabwéenne Nora Chipaumire, fut présenté dans 120 festivals, recevant 30 prix et diffusé sur ARTE/ZDF, PBS, TV3 (Espagne), NRK (Norvège) et SVT (Suède).

Au cours de la dernière décennie, elle a co-dirigé, co-écrit et monté un documentaire nommé aux Emmys, *TRACES OF TRADE* (Sundance, PBS) et *MOVEMENT REVOLUTION AFRICA* (ZDF / ARTE), que le Village Voice a décrit comme un « coup de poing ». Elle a aussi monté *MY PERESTROIKA* (Sundance, PBS, Silverdocs, Full Frame). Sa première pièce en réalité virtuelle avec le duo finlandais Puhti, *DEVIL'S LUNGS*, gagna de nombreux prix qui lui permirent d'entrer en tant qu'artiste résidente au Musée Quarter 21 de Vienne en 2019.



© MARTIN MISERE

« Comment faire un film qui permettrait au spectateur de vivre les chorégraphies ? Le seul moyen est de repenser la danse en termes cinématographiques. Et cela représente un défi. Notre but n'était pas seulement de filmer la danse. C'était de traduire les idées de Merce en Cinéma, avec un "C" majuscule, et d'en proposer une expérience visuelle. »

INTENTIONS DE LA DIRECTRICE DES CHOREGRAPHIES, JENNIFER GOGGANS

« Participer à la réalisation de ce film m'a permis de poser un regard nouveau sur le travail de Merce. J'ai travaillé avec Cunningham durant plusieurs années, en tant que danseuse et metteuse en scène de son œuvre. Travailler avec Alla m'a permis de mieux saisir les nuances du chronométrage des danses de Cunningham et d'en apprécier davantage leur complexité.

Dès le début, Alla voulait se focaliser sur les 30 premières années de Merce à New York. Robert, Alla et moi avons alors commencé à passer en revue et sélectionner les danses les plus emblématiques de la période. Puis nous avons choisi les segments des chorégraphies de Merce qui s'accorderaient le mieux avec la 3D. Enfin Alla a commencé à travailler sur les archives, et à tisser un fil conducteur narratif.

Avec Alla, nous avons établi une véritable collaboration artistique, mue par une compréhension mutuelle : Alla m'a introduite dans le monde de la réalisation et je l'ai initiée aux rouages inhérents à l'œuvre de Merce.

A mes yeux, la force du film réside dans les voix, celle de Merce et de ses premiers collaborateurs, qui racontent cette histoire, avec leurs propres mots. Les chorégraphies en live ancrent l'œuvre de Cunningham dans le présent et témoignent de son caractère résolument avant-gardiste. C'est un honneur de faire partie de cette histoire et de pouvoir contribuer à nouveau à la diffusion de son œuvre à une si grande échelle. »



© MARTIN MISERE

INTENTIONS DU DIRECTEUR DES CHOREGRAPHIES, ROBERT SWINSTON

« J'ai eu la chance extraordinaire de travailler pour et avec Merce Cunningham en tant que danseur, professeur, assistant et directeur pendant 32 ans. Son influence sur mon travail est profonde et éternelle. Je suis fier de pouvoir perpétuer son œuvre, en tant que membre du conseil d'administration de la compagnie, et en tant que directeur du Centre National de la Danse Contemporaine à Angers.

En 2011, avant même la dissolution de la compagnie de danse Merce Cunningham, Alla Kovgan envisagea de faire un portrait cinématographique en 3D de Merce à travers ses chorégraphies. J'ai immédiatement voulu faire partie de ce projet. Dès que j'ai commencé à travailler avec Alla, j'ai été très impressionné par la limpidité de ses idées. Sa vision est dans la lignée de celle de Merce, c'est-à-dire sans concessions et inédite dans le cadre des collaborations entre danse et cinéma.

Dans CUNNINGHAM, le génie de Merce Cunningham prend vie à travers son travail et celui de ses anciens danseurs s'associant aux innovations technologiques, que Merce a toujours accueillies. Sa volonté de repousser les frontières a été contagieuse et nous a tous encouragés. C'est une des raisons pour lesquelles l'œuvre de Merce Cunningham persiste et grandit. Peu de temps avant sa mort, il m'a dit : "Trouve un moyen de continuer". Ceci a renforcé ma détermination à continuer. Avec CUNNINGHAM, nous avons la précieuse opportunité de faire connaître certaines de ses plus grandes œuvres auprès d'un grand public. »



© THIERRY BONNET

MERCE CUNNINGHAM

Né en 1919, Merce Cunningham est un chorégraphe mondialement reconnu dont l'innovation a été sans égale tout au long des XXe et XXIe siècles. Cunningham a persévéré tout au long de sa carrière pour développer une nouvelle manière de penser et incarner la danse au contact d'autres artistes tels que le musicien John Cage (qui fut également son compagnon), Robert Rauschenberg, Jasper Johns, Frank Stella ou Andy Warhol. La compagnie Merce Cunningham a été créée en 1953 et dissoute en 2011, soit 2 ans après la mort du danseur et chorégraphe. Tout au long de ses 70 années de carrière, il a chorégraphié plus de 180 ballets et 700 *events* qui ont combiné plusieurs de ses créations dans de nouveaux contextes. Connu pour ses expérimentations intégrant le hasard, il a également largement travaillé avec les nouvelles technologies de son époque : le cinéma, la vidéo, la programmation informatique et la motion capture – lui permettant de constamment ré-explore son œuvre. L'histoire de Merce Cunningham continue d'influencer des générations d'artistes dans le monde entier.

JOHN CAGE

Né en 1912, John Cage s'est rapidement éloigné des règles académiques de composition après avoir suivi l'enseignement d'Arnold Schoenberg aux États-Unis pour se tourner vers l'expérimentation. Ses recherches sur le son et le rythme, non sans corrélation avec les arts visuels comme la peinture et la danse, ont amené John Cage à reconsidérer l'importance du hasard et du silence dans la musique : dès lors, c'est la notion même de temps musical qui lui apparaît essentielle. Cette réflexion, nourrie par la découverte du bouddhisme et du taoïsme, permet à la musique de s'émanciper de la mémoire et de l'intention et définit une absence de hiérarchie des sons entre eux. En témoignage, outre l'invention du piano préparé, des pièces comme *4'33* où le son ambiant de la salle de concert est toute la substance même de l'œuvre. La plupart des œuvres de John Cage ont été écrites pour instruments à percussion ou pour piano préparé et pour des sources sonores et des exécutants non spécifiés quant à leur nombre et à leur nature. Il a été le compagnon de Merce Cunningham et l'un de ses plus importants collaborateurs.

“Quand un bruit vous ennuie, écoutez-le”

John Cage

ROBERT RAUSCHENBERG

Né en 1925, Robert Rauschenberg est un membre important de l'avant-garde américaine de l'après-guerre. Aux côtés de son collègue et ami Jasper Johns, il a créé des œuvres considérées comme néo-dadaïstes. Il s'est détourné de l'expressionnisme abstrait dans les années 1950 et a anticipé l'émergence du Pop art dans les années 1960. Connu pour ses peintures-sculptures *Combines* qui brisent les deux dimensions de la toile et son chef-d'œuvre d'art conceptuel *Erased de Kooning* (1953), le travail de Rauschenberg témoigne de l'influence de Marcel Duchamp. Robert Rauschenberg a étudié au Black Mountain College, où il a rencontré ses futurs collaborateurs John Cage et Merce Cunningham.

“Nous n'avons que deux choses en commun, nos idées et notre pauvreté”

Robert Rauschenberg

“Il faut aimer passionnément la danse pour continuer. Elle ne rend rien, pas de manuscrit à entreposer, pas de toile à exposer sur les murs ou dans les musées, pas de poèmes à publier, rien si ce n'est ce moment éphémère où l'on se sent vivant”

Merce Cunningham



SUITE FOR TWO



SUMMERSPACE



LISTE DES CHORÉGRAPHIES PAR ORDRE D'APPARITION

IDYLIC SONG / 1944
MUSIQUE ERIK SATIE

TOTEM ANCESTOR / 1942
MUSIQUE JOHN CAGE

SUITE FOR TWO / 1950s
MUSIQUE JOHN CAGE

SEPTET / 1953
MUSIQUE ERIK SATIE

SUITE FOR FIVE / 1956
MUSIQUE JOHN CAGE

ANTIC MEET / 1958
MUSIQUE JOHN CAGE

SUMMERSPACE / 1958
MUSIQUE MORTON FELDMAN

RUNE / 1959
MUSIQUE CHRISTIAN WOLFF

CRISES / 1960
MUSIQUE CONLON NANCARROW

WINTERBRANCH / 1964
MUSIQUE LA MONTE YOUNG

RAINFOREST / 1968
MUSIQUE DAVID TUDOR

CANFIELD / 1969

TREAD / 1970
MUSIQUE CHRISTIAN WOLFF

SECOND HAND / 1970
MUSIQUE JOHN CAGE

TV RERUN / 1972
MUSIQUE GORDON MUMMA

RUNE



SECOND HAND





ASHLEY CHEN
COMPAGNIE KASHYL



BRANDON COLLWES
LIZ GERRING DANCE COMPANY



DYLAN CROSSMAN
CROSSMAN DANS(C)E



JULIE CUNNINGHAM
JULIE CUNNINGHAM & COMPANY



LINDSEY JONES
PAM TANOWITZ DANCE



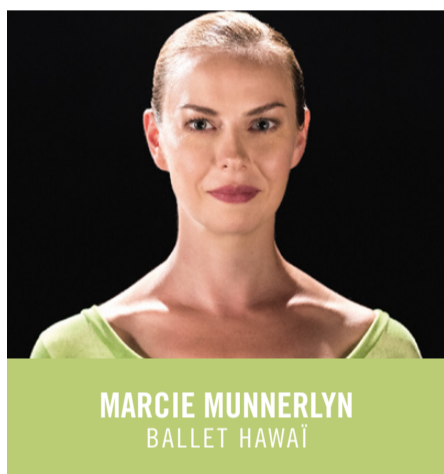
CORI KRESGE
CORNFIELD DANCE



DANIEL MADOFF



RASHAUN MITCHELL
RASHAUN MITCHELL + SILAS RIENER



MARCIE MUNNERLYN
BALLET HAWAÏ



SILAS RIENER
RASHAUN MITCHELL + SILAS RIENER



GLEN RUMSEY



JAMIE SCOTT
TRISHA BROWN DANCE COMPANY
LIZ GERRING DANCE COMPANY



MELISSA TOOGOOD
PAM TANOWITZ DANCE



© ROBERT RUTLEDGE

LES DANSEURS

ASHLEY CHEN
BRANDON COLLWES
DYLAN CROSSMAN
JULIE CUNNINGHAM
JENNIFER GOGGANS
LINDSEY JONES
CORI KRESGE
DANIEL MADOFF
RASHAUN MITCHELL
MARCIE MUNNERLYN
SILAS RIENER
GLEN RUMSEY
JAMIE SCOTT
MELISSA TOOGOOD

LISTE TECHNIQUE

ÉCRIT ET RÉALISÉ PAR
ALLA KOVGAN
DIRECTRICE DE LA CHORÉGRAPHIE
JENNIFER GOGGANS
DIRECTEUR DE LA SUPERVISION DES CHORÉGRAPHIES
ROBERT SWINSTON
DIRECTEUR DE LA PHOTOGRAPHIE
MKO MALKHASYAN
DIRECTRICE DE LA STÉRÉOGRAPHIE
JOSÉPHINE DEROBE
SUPERVISEUR 3D
SERGIO OCHOA
MONTAGE
ALLA KOVGAN
CONSULTANT AU MONTAGE
ANDREW BIRD
CONCEPTION DES SÉQUENCES D'ARCHIVES
MIEKE ULFIG
COSTUMES
JEFFREY WIRSING
INGÉNIEUR DU SON
OLIVER STAHN
CONCEPTION SONORE ET MIX
FRANCIS WARGNIER
MUSIQUE ORIGINALE
VOLKER BERTELMANN (HAUSCHKA)
ASSOCIÉE DE PRODUCTION
LAURA WEBER
COPRODUCTEURS
DAN WECHSLER
SILVANA BEZZOLA RIGOLINI
ANNIE DAUTANE
GALLIEN CHALANET QUERCY
PPRODUCTEURS ASSOCIÉS
STEPHANIE DILLON
ANNA GODAS
OLI HARBOTTLE
LYDA E. KUTH
ANDREAS ROALD
PRODUCTEURS
ELIZABETH DELUDE-DIX
KELLY GILPATRICK
DERRICK TSENG
PRODUIT PAR
HELGE ALBERS
ILANN GIRARD
ALLA KOVGAN

2019 / DOCUMENTAIRE / 1H33 / ALLEMAGNE - FRANCE - ÉTATS-UNIS / VOSTFR (ANGLAIS) / IMAGE : 1.85 / SON : 5.1 / N°VISA : 148.994

PRESSE
Moonfleet
Matthieu Rey
01 53 20 01 20
matthieu-rey@moonfleet.fr
6, rue d'Aumale
75009 Paris

DISTRIBUTION
Sophie Dulac Distribution
Michel Zana : 01 44 43 46 00
mzana@sddistribution.fr
60, rue Pierre Charron
75008 Paris

PROMOTION - MARKETING
Charles Hembert : 01 75 44 65 18
chembert@sddistribution.fr
Mai-Linh Nguyen : 01 44 43 46 03
mlnguyen@sddistribution.fr
Pablo Moll de Alba : 01 44 43 46 06
pmolldealba@sddistribution.fr

PROGRAMMATION PARIS
Éric Jolival : 01 44 43 46 04
ejolival@sddistribution.fr

PROGRAMMATION PROVINCE
Nina Kawakami : 01 44 43 46 05
nkawakami@sddistribution.fr
Benjamin Nabeth : 01 44 43 46 02
bnabeth@sddistribution.fr

SOPHIE DULAC
distribution

#cunningham

Matériel presse téléchargeable sur www.sddistribution.fr

© PHOTOS : MARTIN MISÈRE