

***Andy De Groat,  
Une histoire post-moderne***

*Red Notes (1977)*  
*Rope Dance Translations (1974)*  
*Fan Dance (1978)*



# Andy De Groat, un Américain à Paris

---

Laurent Sebillotte - directeur du département Patrimoine, audiovisuel et éditions du CND Centre national de la danse  
2022

Si Andy De Groat (1947-2019) passa la plus grande partie de sa vie en France, il revenait souvent à ses années américaines, celles de sa jeunesse, ou plutôt à ce creuset new-yorkais idéalisé comme l'espace-temps d'une sorte de deuxième naissance, artistique celle-là pour qui se définira toujours comme « autodidacte ». Dans ce bain new-yorkais des années 1960 et 1970, où se brisaient les tabous et se réinventaient les règles, naîtront deux grandes admirations et fidélités, pour Robert Wilson et pour Jerome Robbins, figures majeures de la scène internationale. « Bob » Wilson, rencontré à New York en 1967, marquera définitivement le futur chorégraphe : « Il dégageait une concentration sur scène, une présence imbattable, une aura presque surnaturelle. À couper le souffle<sup>1</sup>. » Avec lui, Andy sera « régisseur puis performeur puis danseur puis chorégraphe », du *Regard du sourd* (1971) à *Einstein on the Beach* (1976) puis *La Flûte enchantée* (1991-2004). C'est à Wilson que de Groat attribuera sa démarche et son goût « de prendre et reprendre la "même chose" sans cesse, avec obstination ». Quant à Robbins, rencontré en 1970, chorégraphe du New York City Ballet qui laisse son benjamin assister autant qu'il veut aux répétitions de ses pièces, il sera sa vie durant pour Andy au nombre des amis très aimés : « I see him as a doctor. A dancing doctor ! », écrira-t-il en hommage après la mort de « Jerry ».

De fait, Andy connut à New York de très intenses compagnonnages, dans une époque où la collaboration artistique entre créateurs semblait une évidence, tout autant que la recherche de la plus grande porosité entre *l'art* et *la vie*. « We were dancing nearly all the time », se souvient Sheryl Sutton, et même si Andy De Groat était le leader de tous ces complices de la Byrd Hoffman School of Byrds qui accompagnaient Wilson, « there was always an unspoken agreement that the way anyone danced was acceptable<sup>2</sup> ». Là, Andy se constitue une nouvelle famille, réduisant à peu les liens antérieurs, une *dream team* dans laquelle figurent aussi bien d'autres artistes qui l'ont littéralement « bouleversé » :

partenaires de scène, performeurs, musiciens et compositeurs, écrivains et critiques ou encore plasticiens et cinéastes. Parmi ces « étoiles filantes » si chères dans son souvenir, on comptera bien des malades puis des morts du sida, compagnons de l'infortunée à laquelle le chorégraphe doit lui-même faire face dans les pires années de l'épidémie.

« Andrew De Groat and Dancers » : voilà le nom de la première compagnie qu'il anime de 1975 à 1982 à New York, jusqu'à l'installation à Paris, et dans laquelle viennent s'adjoindre à d'anciens des « Byrds », la danseuse française Viviane Serry, qui suivait alors des cours chez Merce Cunningham, et le patineur franco-américain formé à la danse Michael O'Rourke. On découvre tout ce beau monde dans les pièces d'esthétique minimaliste qui forment alors le répertoire de la compagnie : *Angie's Waltz* (1977), *Red Notes* (1977), *Fan Dance* (1978), *Portraits of American Dancers* (1979), etc., des pièces qui seront toutes présentées en France, notamment dans le cadre du Festival d'Automne à Paris.

C'est en 1982 que De Groat se fixe définitivement de l'autre côté de l'Atlantique, avec sa compagnie rebaptisée Red Notes, et crée son *Swan Lac*, réinterprétation radicale de l'œuvre classique. Dès lors, *figure américaine de Paris*, comme avant lui sa chère Gertrude Stein, Andy fascine et brille, il est admiré et considéré sans nul doute comme un grand. Cependant, *français venu d'Amérique*, il se heurte à des usages professionnels qu'il ne comprend ou ne supporte pas toujours bien.

Sa force sera son lien avec ses interprètes toujours considérés, à ses côtés, comme des créateurs. Il faudrait pouvoir citer tous les danseurs et danseuses qui travaillèrent avec le chorégraphe, tant ce dernier sut susciter un engagement fort de leur part et fit naître des fidélités au long cours. On peut à cet égard parler d'une famille Andy, mélangeant les générations et les profils ou parcours, des complices de l'Opéra national de Paris à la génération de jeunes artistes rencontrés à Montauban. Enfin, il faut rappeler comment « de [son] passage chez Wilson, [Andy a] gardé une passion de travailler avec des amateurs de tous âges et des professionnels qui ne s'installent pas<sup>3</sup> ». Tout au long de sa carrière, il va ainsi inviter des enfants – mais aussi des amateurs adultes – à se joindre à son travail de création et à nourrir celui-ci. Dans *Red Notes*, ou la *Fan Dance*, notamment, il les « introduit dans la danse » – selon sa propre expression – parce qu'ils apportent « un air neuf », « une poésie inattendue ».

Andy De Groat fut d'abord connu comme un danseur attaché à la pratique intense du *spinning* (mouvement de rotation et de tournoiement), et dès ses premières pièces, il aimera, à l'instar de Stein, procéder par « insistance ». Cela explique qu'il fut longtemps

(avant de s'attaquer au répertoire classique ou d'inventer des pièces plus *baroques* ou composites) considéré comme un chorégraphe travaillant sur la répétition et l'épuration, comme bien des compositeurs de son époque sur la musique desquels il eut plaisir à créer. *Rope Dance Translations*, mais aussi la *Fan Dance*, « danse des éventails » tant de fois reprises depuis sa création avec des effectifs variés, et *Red Notes* témoignent de cette veine-là, nourrie durant ses années américaines. Cependant, la moindre analyse de ces pièces montre que ces danses qui utilisent un vocabulaire simple et répétitif ne sont pas sans complexité, pas seulement d'exécution mais aussi de structure intrinsèque.

Si De Groat demandait à tous ses danseurs, quel que soit leur aptitude technique, un strict suivi des découpages temporels de ses pièces et des déplacements précis dans l'espace, il leur laissait aussi beaucoup d'initiatives et de liberté quant au style et aux gestes, utilisant leurs expressions singulières comme un matériau à agencer avec d'autres. « À mesure des répétitions – témoignait en 2008 Camille Ollagnier, danseur et assistant d'Andy – il ne s'agit toujours que d'apprendre du mouvement, ou des schémas d'improvisation, car l'improvisation induit plus fortement l'authenticité de l'action. C'est à ce moment que le travail devient surprenant, car finalement il n'en reste pas moins que chacun danse comme il l'entend.

La liberté n'a jamais été aussi importante. Au milieu des contraintes qui sont là pour établir la relation entre tous, *je fais ce que je veux*<sup>4</sup>. « Le but n'est pas de compter – disait De Groat lui-même – mais de développer (en ce qui concerne l'espace, les éléments sonores, soi-même et autrui) PRÉCISION ET CONTRÔLE. »

Voilà en quoi consiste en somme, selon le chorégraphe, sa démarche, « assimilée en travaillant avec Bob Wilson » : « Découvrir, en décortiquant changements et développements, une résolution où le résultat ne peut pas être autrement. C'est cette « finalité » que je cherche, et qui me plaît. En passant par une accumulation de possibilités jusqu'à ce qu'il y en ait beaucoup trop, puis rejeter ce qui semble « superflu », et arriver à mes fins en réduisant les possibilités. Nous pouvons appeler ça un jeu de composition. Chaque pièce est un puzzle à maîtriser, et son contraire fait partie du jeu donc... : sérieux, humour et distance<sup>5</sup>. »

<sup>1</sup> Expression employée par Andy dans le CV détaillé qu'il rédige en français en 2015.

<sup>2</sup> Cf. propos de Sheryl Sutton rapportés par Laurence Shyer in *Robert Wilson and His Collaborators*, Theatre Communications Group, 1989, p. 32.

<sup>3</sup> Cf. programme de la reprise de *Red Notes* à Blagnac en 2002.

<sup>4</sup> Cf. « Ce que danser veut dire » : note d'introduction de Camille Ollagnier au stage pour amateurs organisé au CND Centre national de la danse autour du répertoire d'Andy De Groat en janvier 2010.

<sup>5</sup> Cf. courrier électronique à Laurent Sebillotte et Juliette Riandey, 2 juillet 2013.

**Composition as  
explanation, the  
gradual making of the  
making of americans,  
G.M.P., As a wife has a  
cow, a love story, IDA,  
Van or twenty years  
after (extraits)**

---

Gertrude Stein - poèteesse

Il n'y a curieusement rien qui fasse de différence, de différence, entre commencement milieu et fin, sauf que chaque génération voit quelque chose de différent. Ce que je veux dire, c'est une chose fort simple, que nous savons tous, c'est que c'est la composition qui fait la différence entre générations, et c'est elle qui fait que tout est différent sinon toutes les générations se ressembleraient et nous savons tous et nous disons tous que ce n'est pas le cas. Presque tous nous nous sommes pratiquement presque persuadés que nous nous intéressons à quelque chose d'intéressant. Est-ce possible, et est-ce vrai ? Il est très intéressant de constater, quand on regarde la très longue histoire individuelle de chacun, actes, sentiments, il est très intéressant de constater que rien en eux, en aucun d'eux, n'est fondamentalement différent. Voici ce que je veux dire. La seule chose qui diffère d'une période à une autre, c'est ce qu'on voit, et ce qu'on voit dépend de la façon dont on fait les choses. Cela rend la chose qu'on regarde très différente et cela crée une composition, cela trouble, cela montre, cela aime tel quel, cela crée ce que l'on voit tel qu'on le voit. Rien ne change d'une génération à l'autre sauf ce qu'on voit et c'est cela la composition.

Ainsi dans la répétition bien des choses sortent. Elles racontent l'histoire de chacun pour celui qui les écoutent. Bien des choses sortent de chacun et quand on les écoute, quand on écoute toutes leurs répétitions, cela apparaît toujours clairement. L'histoire de chacun, de la nature profonde de chacun, la nature ou le mélange

de nature de chacun, qui forme leur totalité quel que soit le mélange. Un jour on aura une histoire de chacun. Quand on en vient à sentir la totalité de quelqu'un du début à la fin, toutes les sortes de répétitions qu'il a en lui, les différentes manières dont à différents moments la répétition apparaît, toutes les sortes de choses et de mélange dans chacun, chacun peut voir alors en regardant bien quelqu'un qui vit près de lui, que l'histoire de chacun est forcément une longue histoire.

L'histoire de chacun est forcément une longue histoire. Lentement elle sort d'eux du début à la fin, lentement on peut la voir en eux, la nature et le mélange en eux, lentement chaque chose sort de chacun avec la répétition que chacun fait dans les différentes parties, et les différents types de vies qu'il a en lui. Lentement alors leur histoire sort d'eux, lentement alors celui qui les regarde bien, aura l'histoire de ce quelqu'un dans sa totalité.

Lentement l'histoire de chacun sort de chacun. Un jour on aura l'histoire de chacun. Chaque histoire sera sans doute assez longue. Lentement elle sort de chacun, lentement celui qui les regarde a l'histoire de chaque partie de la vie de chacun, dans l'histoire de la totalité de chacun, qu'un jour on aura de chacun.

Commencer, recommencer sans cesse sont des choses naturelles, même quand on a une série. Commencer, recommencer sans cesse, expliquer le temps et la composition sont des choses naturelles. Il est à présent acquis que tout est semblable, sauf la composition et le



temps, la composition et le temps de la composition et le temps dans la composition.

Tout est semblable, sauf la composition et comme la composition est différente et le sera toujours, tout n'est pas semblable. Tout n'est pas semblable puisque le temps où la composition et le temps dans la composition sont différents, la composition est différente, cela est certain.

La composition c'est ce qu'on voit tout être vivant dans la vie qu'il mène, tout être constitue la composition qui au moment où il vit est la composition du temps dans lequel il vit.

C'est ce qui rend vivant ce qu'il fait. Rien d'autre n'est différent, de cela nous pouvons être presque certains.

Le temps où et le temps de et le temps dans la composition sont des phénomènes naturels de cette composition et de cela, peut-être, ne pouvons être certain.

Personne n'y songe quand il fait, quand il crée la composition, personne n'y songe bien sûr, c'est-à-dire que personne ne le formule tant que n'a pas été réalisé ce qui peut être formulé. La composition n'est pas encore là, elle arrive et nous, nous sommes encore ici. Il y a naturellement pour nous un décalage dans le temps. La seule chose qui diffère d'une période à l'autre c'est ce qu'on voit, et ce qu'on voit dépend de la façon dont on fait les choses. Cela rend la chose qu'on regarde très différente et cela crée ce qu'on voit tel qu'on le voit. Rien ne change d'une génération à l'autre sauf ce qu'on voit et c'est cela la composition.

Faire payer l'entrée n'est pas la seule manière de procéder.

Ouvrir la chute et voir la clarté n'est pas la seule manière de

rendre clair. La partie huilée du point élevé est la dure chose qui ne rentre pas mais reste. Ils changent ce qui est plus sombre et ils rendent plus fort ce qui est régulier. Ils gardent ensemble et séparent plus tard. C'est tout le reste. La moitié qui dort ouvre ce qui reçoit. Les deux parties sont assez ensemble pour être plus près. Ils ne cherchent rien de plus boueux. Quelque chose court et le son n'augmente pas. C'est assez fort pour mouiller la chose qui commence. Cela ne cherche pas à voir ce qui est vu. Dormir continue. Joindre reconforte tout à fait. Tous chemins remarquent quelque chose. C'est à nouveau. C'est où c'était. Encore un et encore un et c'est tout comme c'est quelque chose. Tout le repas commence. Un deux l'a. C'est souvent. Il n'y a pas de reste qu'il n'y a pas de plainte. Ça bourre.

Debout et exprimant, ouvrant et tenant, tournant et signifiant, fermant et pliant, tenant et signifiant, debout et éventant, joignant et restant, ouvrant et gardant. C'est une manière, la manière de dire que finir est tout s'éveiller, c'est une manière de dire que ne pas refaire ce qui est refait est une manière de vouloir aider une seule. Cela ne distrait pas trop d'être là ou fermer vient avant ouvrir. C'est la seule manière de tout savoir. Cela peut être fait. Tout est comme cela. Il n'y a presque jamais autant de perfection. Toute perfection augmente. Cela stimule et cause l'assoupissement. Celui-ci est là au début et trouve que l'interruption diminue. Celui-là recommande qu'on salue. Celui-là n'est pas déçu. Celui-là est serviable. Celui-là reste

l'expression la plus complète de qui sait tout. Celui-là est là et il y a celui-là. Une lourde manière de passer ce de côté n'est pas la dernière manière de passer de ce côté. Passer de ce côté, c'est trépasser. Cela se fait de nouveau. Quand le jumeau n'est pas un et il y a eu un gros et un maigre, le maigre ne perd pas une délicate existence. Le chant est tout. Un endroit lointain est près de l'endroit où se tient la voiture. Quiconque conduit cogne. C'est le seul moyen de revenir à part la marche.

Quand il peut, et pour cela il peut, pour cela. Quand il peut et pour cela quand il peut. Pour cela. Quand il peut. Pour cela quand il peut. Pour cela. Et quand il peut pour cela. Ou cela, et quand il peut. Pour cela et quand il peut.

Et vers dans six et un autre. Et vers et dans et six et un autre. Et vers et dans et six et un autre. Et vers dans six et et vers et dans et six et un autre. Et vers et dans et six et un autre. Et vers et six et dans et un autre et et vers et six et un autre et vers et dans et six et vers et six et dans et un autre. Dans vint dedans, vient dehors. Vint dedans vient dehors. Dans vint dedans, vient dehors. Vient dehors dans vint dehors. Vient dehors et dedans et vient dehors. Vint dedans, vient dehors.

Non et maintenant, maintenant et non, non et maintenant, petit à petit, non et maintenant, aussi non, plutôt non, non et maintenant. Maintenant plutôt maintenant maintenant, maintenant plutôt plutôt plutôt. Juste aussitôt, juste maintenant, juste aussitôt, juste aussitôt, aussi maintenant.

Et dans ça, aussi et dans ça, dans ça et et dans ça, comme ça, comme ça et dans ça, et dans ça et comme ça et aussi pour ça et comme pour ça et ça. Dans ça. Dans ça et et pour ça comme pour ça et dans ça. Juste aussitôt et dans ça. Dans ça comme ça et juste aussitôt. Juste aussitôt que ça. Même maintenant, maintenant et même maintenant et maintenant et même maintenant. Pas comme même maintenant, ainsi, même maintenant, ainsi, même maintenant et ainsi, ainsi et même maintenant et même maintenant et ainsi même maintenant. Pour ne pas et bien plus et même maintenant et ainsi et bien plus et même maintenant et pour et même maintenant et ainsi même maintenant.

Comme tous les uns et les autres ils partirent du Texas et comme il verrouillèrent leur porte personne ne les vit partir. C'est une manière de partir. IDA de quelques manières partait toujours de partout. Elle partit du Texas de cette manière. Eux aussi. Elle partit du Texas pour toujours. Elle ne revint jamais nulle part alors pourquoi revenir en Ohio ou au Texas. Elle ne le fit jamais. IDA ne le fit jamais. Elle ne retourna pas chez Frédéric non plus. Elle ne le fit jamais. Elle ne se souvenait pas combien d'années au juste elle était restée avec Frédéric et dans l'Ohio et au Texas. Elle ne s'en souvenait même pas même quand elle était avec lui là-bas parce qu'elle était là-bas, elle ne comptait pas, enfin elle pouvait compter jusqu'à dix mais alors cela ne lui donnait aucun plaisir. Comme c'est plaisant de compter un deux trois quatre cinq six sept, et puis de s'arrêter et puis de

s'arrêter et puis de continuer à compter huit neuf et puis dix ou onze. IDA aimait vraiment faire ça mais comme elle n'était certainement pas restée dans l'Ohio ni au Texas tellement longtemps et certainement pas avec Frédéric tellement longtemps compter n'était pas une chose à faire. IDA aimait qu'on lui parle. Cela arrivait très souvent. Enchantés disaient-ils et elle le leur disait et ils le lui disaient. Enchantés. Ne voudriez-vous pas ne pas être IDA, disaient-ils, pas ne pas être IDA, elle riait, pas ne pas, disaient-ils pas ne pas être IDA. Bien sûr que non, bien sûr qu'elle voulait être IDA et elle l'était. Ils disaient tout le monde disait. Pas ne pas être IDA, et cela devint une sorte de chanson. Pas, ne pas être IDA, pas ne pas être IDA. IDA n'entendit jamais personne le chanter. Quand elle entendait son nom elle ne l'entendait pas. IDA était comme ça.

Retranscription par le CCINP d'après enregistrement audio.  
Textes dits par Philippe Le Moal, Cécile Quilliacq, Gilles Marais,  
Claire Massabo, Catherine Dufлот, Danièle Arnaud, Joëlle Fayolle et Peter Rose  
Traduction Claude Grimal

"red notes"

GLASS ①

OPERA DE ROUEN  
AVRIL 2001

cassette nose/stein

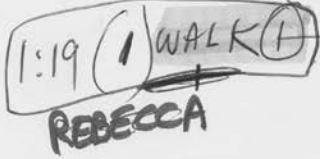
DROP SHOES/TOP GLASS!

0:00

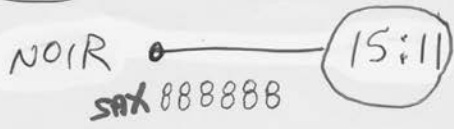
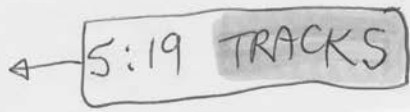
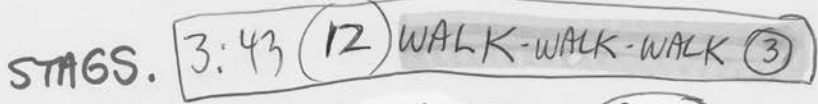
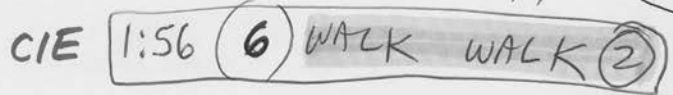
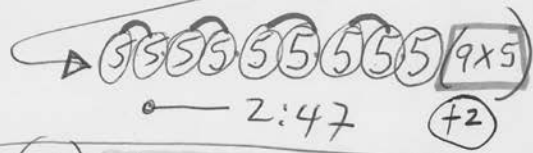
:24 ● SAX



CLOG  
UPA



SAX — 2:25



Partition sur la musique de Philip Glass, pour la pièce Red Notes, reprise à l'Opéra de Rouen, avril 2001.

*Jean De Barbara*

*Commence marche avec noir*

*Shush depuis sauts MISS PIECE*

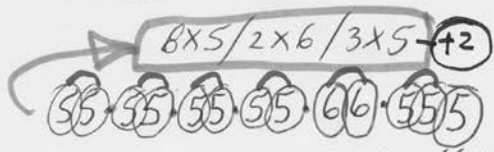
red notes"

6 CLASS (2)

OPERA DE ROUEN  
AVRIL 2001

2

SAX — 15:46



16:19

? 6:36 (TUTTI) WALK (4) ACCUMULATION → 4 COINS

add? chute lente

C. 354 88-10" NOIR

acc: 21:40 → 22:55

8888888888

22T

douche centre ↑

1:45 shuffle

1:49 SOLO sax

24:40

6x5 / 2x6 / 6x7 / 3x5



25:29

C. 384

8:31 IMPROV

acceleration — 33:00?

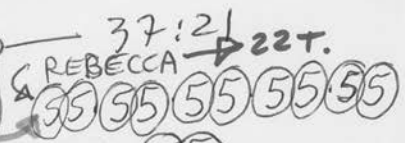
ADAGIO SHOSH COUR → JARDIN

TOP SAUTS → saxo / Peter — 34:00

"...AS SEVEN." 36:30

3:21 TEA CUP + SOLO

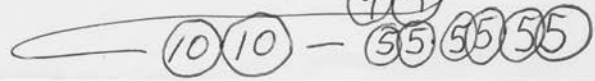
1:23 SAXO-LAST LEGS



12x5  
2x6.7.8.9.10  
6x5



38:44 NOIR



# Pour Andy De Groat

---

Daniel Conrod - Critique et écrivain  
2002

*Red Notes* date de mille neuf cent soixante-dix-sept.  
*Fan Dance*, de mille neuf cent soixante-dix-huit. Deux cailloux blancs, parmi beaucoup d'autres, dans l'histoire artistique de la seconde moitié du vingtième siècle. Nous sommes en deux mille deux, c'est-à-dire dans le vingt et unième siècle. Qui fera jamais ces bilans qu'il faudrait établir ? Celui du post-modernisme auquel se rattachent puissamment et *Red Notes* et *Fan Dance* ? Celui des artistes qui lui ont donné ses contours et sa nécessité ? Peut-être n'est-ce pas la question la plus urgente après le onze septembre deux mille un... Que l'on soit ou non artiste, comment savoir ce qu'il faut faire aujourd'hui ? Ce que nous savons cependant, c'est qu'il y eut cette innocente envie de bouger, un impérieuse envie de faire, sans savoir ni prévoir, le goût de l'expérience artistique sans projet ni marché. Que tout cela n'était pas séparé de la liberté sexuelle... Comme une sorte de fête des sens et des idées avant les défaites à venir. C'est aussi le temps de *Red Notes* et de *Fan Dance*. Regretter, se plaindre ? Il ne le faut à aucun prix. Il faut marcher marcher marcher... Depuis mille neuf cent soixante-dix-sept, des mondes se sont effondrés, Murs de Berlin en grand nombre et autres Sarajevo. Le train de l'histoire passe aujourd'hui sous nos fenêtres, comme il passerait sous notre nez, à notre barbe. Ne sommes-nous plus que des témoins ou des voyeurs ? Ici chez nous, dans ce pays qui n'en est plus tout à fait un – je veux dire qu'il n'est plus un univers souverain, culturellement satisfaisant, économiquement autosuffisant –, les élections se succèdent, la gauche arrive aux affaires, montre qu'elle sait gouverner elle aussi, les politiques culturelles se construisent et se déconstruisent ? L'État, de son côté, se retire avec soulagement ou lâcheté tandis que l'argent devient notre maître le plus ordinaire... Et peu à peu, comme si nous lui avions été livrés sans appel, l'impératif économique s'insinue dans nos têtes, fabrique nos pensées, formate nos actes, trace les périmètres, façonne nos peurs.



Le dire n'est pas l'empêcher. Le dire, c'est le dire. Ce n'est même que cela.  
L'ayant fait, il reste à inventer autre chose, un autre monde.  
Une fois encore dans sa vie, Andy De Groat est à la rue.  
D'abord, parce que le maire de Montauban depuis les dernières élections municipales, l'a voulu de toutes ses forces, avec un acharnement littéralement singulier. De quoi – ou de qui – était-il le symbole ?  
C'est la toute première raison.  
Andy De Groat est aussi à la rue parce que les artistes sont devenus les otages – disponibles, naïfs, fractionnés ou virulents – d'une vaste redistribution des cartes. D'abord, on a confondu l'art et la culture, puis la culture et la distraction culturelle, enfin la distraction culturelle et la marchandise.  
Encore un effort et ils ne seront plus que les aimables animateurs d'un parc de loisirs dont nous serons, nous, les consommateurs dociles. Cela aussi, il faut le dire. La question centrale maintenant est de savoir non seulement si la société – dont nous sommes membres – a encore besoin d'eux, mais encore si elle est capable de comprendre la nécessité de leur regard sur le monde. Revoir aujourd'hui *Red Notes*, revoir aujourd'hui *Fan Dance*, c'est remonter un peu de ce temps qui nous a échappé, débusquer quelques traces enfouies, traquer le fil perdu. Non pas avec mélancolie, mais avec la détermination de chasseurs pacifiques.  
Marcher marcher marcher...



Christiane Robin - *Red Notes* interprété par la compagnie Andrew Degroat and Dancers et des stagiaires lors du festival Danse à Aix - juillet 1980 - Médiathèque du CND - Fonds Andy De Groat



# Rope Dance Translations

---

Andy De Groat

« Depuis trois ans, je cherche à définir et à épurer ma propre danse - l'acte de tourner. Tourner me semble une forme de danse intéressante parce qu'elle est, ou peut-être, continue sans points d'arrêt. L'axe spinal en est le principal acteur. Les mouvements de base sont extrêmement simples. Ils engagent tout le corps dans un mouvement connecté. Tout mouvement est engendré par une marche sur place autour de soi, quelque chose comme faire une promenade sans savoir où on va. (...) Je me suis laissé prendre par l'impulsion tournante (un moment qui se montre assez naturellement et assez souvent dans différents types de danse) et je l'ai étendue. Tourner pendant longtemps devient un moyen sensibilisateur étonnant. Les relations spatio-temporelles et les perceptions audio-visuelles normales sont modifiées. 360° vue, son, équilibre.

Se concentrer auditivement. Ecouter avec tout le corps. (...) Le plus intéressant est de danser très vite ou très lentement. Et le passage de l'un à l'autre. (...) La restructuration de l'expérience du temps (mesure du mouvement). Temps mouvant. Temps mémoire. Temps émotionnel. Temps objectifs. (...) Mouvement planétaire. Voler. Tomber. Un ouragan. L'œil de la même tempête. (...) Je lie l'abstraction des fonctions corporelles aux chakras/ roues de force/ centres d'énergie. Je pense que l'acte de tourner se réfère aussi à ces centres. Il est aussi relié, comme toutes les danses, à l'état d'esprit entre veille et sommeil/ vie et rêve/ le conscient et l'inconscient. »

Extrait de *l'art vivant* n°40 (juin 1973)



# Fan Dance

---

Andy De Groat  
2018

« Créée à partir d'une séquence marchée de la pièce *Red Notes* l'année précédente (1977), la danse des éventails est un mélange étrange de pas simples mais inhabituels, enrichis par des mouvements de bras précis et par un espace aléatoire en constante évolution.

La pièce a été présentée pour la première fois à New York en 1978, dans deux hauts lieux de création contemporaine en danse, musique et théâtre : Danspace / Saint-Mark's Church et The Kitchen.

La construction de ce « puzzle chinois » est un mélange apparemment contradictoire de mouvements libres et de mouvements contraints.

Considérée par certains comme une sorte de signature de la compagnie Red notes, cette pièce a connu toute sorte de conditions de présentation et de nombreuses distributions : quatre danseurs lors d'« attentats surprises » dans les marchés matinaux de Montauban... versions allant de six à plus de quarante danseurs... amateurs, élèves, compagnies professionnelles... à Sao Paulo, Roubaix, Aix-en-Provence, Milan, Paris, Helsinki, etc.

Un bref hymne à la beauté géométrique, à la musicalité dansante... à la coordination physique, mentale et sensorielle... à la discipline du groupe et à la liberté personnelle.

Je souhaite dédier la danse des éventails à Wilfride Piollet (1943-2015) et à Jean Guizerix (né en 1945), Étoiles de l'Opéra de Paris. Ensemble, ils ont fait preuve d'une fidélité et d'une amitié qui ont beaucoup comptées pour moi. »

Texte réalisé pour la partition en cinématographie Laban de *Fan Dance, la danse des éventails* publiée par La Poétique des Signes - Raphaël Cottin, décembre 2019.

# Andy De Groat par lui-même

---

octobre 2018

Baby-boomer né en 1947 aux États-Unis, de racines hollandaises, italiennes, françaises, allemandes et anglaises, d'Arthur, camionneur, chanteur de country-western jouant guitare, banjo, mandoline, et de Carmella, femme au foyer. Vis un an à la campagne à Franklin Lakes dans la maison de ma grand-mère paternelle puis dans la maison de mon grand-père maternel à Paterson, puis à Totowa.

Rebelle à l'école et, manquant de concentration, pas très bon pour les études. Incapable de travailler pour les profs que je n'aimais pas. Adorant ceux d'algèbre, de géométrie et d'arts plastiques, les cours passaient bien du coup, mais les autres sujets pas tellement. Question d'une motivation qui amène à la concentration et au sens des choses.

Logique.

Quarante minutes de bus : avec mère et sœur, nous visitons Manhattan pour voir les Rockettes à Radio City Music Hall, et les films *The King and I* et *Irma la Douce*.

Je quitte l'école de justesse à 16 ans sans regret. Je voulais travailler : chose faite ; je balayais les immenses garages de camions du patron de mon père, puis voiturier dans un parking, puis, juste à côté, serveur dans un petit restaurant où je livrais cafés et gourmandises quotidiennement aux employées d'une agence de chômage.

Mais avant, encore dans mes études élémentaires, déjà piqué par une soif immense d'élargir une culture au mieux sérieusement limitée, j'ai pris le bus seul à 15 ans pour voir une grande compagnie russe de danse classique, après avoir appris leur passage publié dans le *New York Times* par l'impresario Sol Hurok. Je réalise la force légendaire et la magie de l'entrée des ombres de *La Bayadère*, ballet blanc par excellence, chef d'œuvre postmoderne avant l'heure, dans l'immensité de Madison Square Garden, haut lieu new-yorkais d'événements sportifs (matches de boxe, basket-ball, etc.). Puis je découvre *La Mort du Cygne* (par Maya Plissetskaïa ?). Très applaudie, elle revient avec un bis identique. Naïf, impulsif, ne comprenant

pas encore la différence entre art et vie et ne voyant pas comment elle pourra mourir deux fois tout de même, du haut de mes 15 ans, je me fâche et quitte la salle pendant qu'elle re-meurt.

Un peu plus tard j'assiste aux éclairants concerts du guitariste Andrés Segovia à BAM, Joan Baez à Newark, Bob Dylan à the Newport Jazz Festival l'année où il sort son album *Bringing it all back home* et passe de l'acoustique au rock.

Appelé à 18 ans par l'armée américaine à la recherche de viande fraîche en pleine guerre du Vietnam, je tentais d'être qualifié d'objecteur de conscience. Élevé catholique romain, tuer est un péché capital, c'était logique. Du moins c'est ce que je pensais. Rien à faire, la guerre, c'est la guerre : demande refusée ! Je me retrouve donc dans une queue monstrueuse de jeunes mâles en culotte pour l'examen médical obligatoire, un questionnaire de 50 questions rempli à la main. Passant devant un contrôleur, petit homme noir qui regarde rapidement mon questionnaire, il s'exclame : « Hey man, they don't want you ! ».

Impossible de ne pas tuer donc. Ni d'être bisexuel. Une première grande claque révélatrice dans ma vie d'adulte à venir.

À la maison mon histoire de demande d'être objecteur de conscience ne passe pas très bien. Soldat plus jeune, mon père était revenu de France à la fin de la seconde guerre mondiale sans son frère (mon oncle Andy), lui aussi soldat, tué. Et ma bisexualité passée en incompréhension silencieuse... Semble qu'il ne faut pas faire de vague en quittant le statu quo. Profondément choqué que selon certains j'avais le droit de tuer un homme mais pas d'en aimer un, l'aversion profonde pour la machine infernale a commencé.

Confus, je fuis la famille et m'installe à Manhattan et m'inscris à l'école d'arts The School of Visual Arts pour la rentrée.



Un premier loft en sous-location d'été avec un ami peintre en 1967 : 6<sup>th</sup> Avenue entre 46<sup>th</sup> et 47<sup>th</sup> Street, restaurant au rez-de-chaussée, cafards d'une vingtaine de centimètres sortant la nuit, pas loin de Times Square où je me baladais pieds nus et jeans troué dessiné de fleurs. Plus tard l'immeuble vétuste était rasé, un gratte-ciel construit à sa place.

Vendeur de hot-dogs la nuit à Grand Central Station. Travailler la nuit et assurer mes cours le matin aux beaux-arts s'avère trop dur, même à 19 ans. Je craque après une semaine. Nettoyage de kilomètres de couloirs à 5 heures du mat' dans the New York Public Library (la bibliothèque avec les deux lions géants devant). Dur, mais plus gérable. Puis une librairie plus petite, la Peter Stuyvesant, lower 2<sup>nd</sup> Avenue. Boulots et sous modestes, mais sous pour mes loyers et études quand même.

Je déménage pour downtown et m'installe à Little Italy, le quartier italien, à deux pas de Soho (avant l'arrivée des galeries, restaurants, boutiques de fringues chics et chères) ; à deux pas du Bowery, quartier d'ivrognes, drogués et prostituées, un quartier « nettoyé » depuis ; à deux pas de Chinatown où, si pas Chinois, c'était impossible de louer ; à deux pas des lofts de Richard Foreman, the Wooster Group, Jack Smith, the Kitchen. Et aussi, sans savoir, à deux pas du nouveau loft de Bob.

Le petit ami d'une copine élève à l'école des beaux-arts dirigeait The Bleecker Street Cinema, petite salle de projection au cœur de Greenwich Village, spécialisée dans la nouvelle vague. Devenu son assistant pour un temps, j'ai gobé à répétition les films de Godard, Truffaut, Carné, Fellini, Resnais... et un petit film fait de photographies de Paris disparu d'Atget qui m'a bouleversé sur les compositions pour piano de Satie.

En tout cas, suivant mes instincts, l'accumulation d'événements et de hasards commencent à résonner et faire sens.

Pendant mes études aux beaux-arts à The School of Visual Arts et le travail au Bleecker Street Cinema, je rencontre le metteur en scène Robert Wilson lors d'une projection de *L'année dernière à Marienbad* de Resnais. Coup de foudre mais bon.

Parenthèse : images de lui à trois ou quatre heures du matin, une bouteille de vodka posé sur le piano, possédé, à jouer et vocaliser comme un ange démoniaque extra-terrestre à couper le souffle.

Plus loin, malgré de sincères tentatives pour faire face et suivre tout ça, l'énorme choc de découvrir Manhattan en pleine effervescence. Le jonglage entre l'école, le travail au cinéma et Wilson, le tout en même temps, s'avère un impossible *overload*. Trop jeune et inexpérimenté, je craque, lâche l'école, puis le cinéma et, fourmis dans les pantalons et ras le bol dans la tête, quitte Manhattan avec un peu d'économies et voyage : Texas, Mexique, Route 66, la sublime côte Ouest de l'Amérique entre San Francisco et Los Angeles. Des fois avec Bob, des fois sans. Une période turbulente mais formatrice. Plusieurs allers-retours en bus, train, et souvent en stop. Fier d'arriver avant le bus Greyhound mais hanté par un trop-plein d'impressions, inondé par la lutte anti-noyade. (Ici l'aide à l'orthographe me propose « anti-incendie ». Quh-wah ?)

Enfin établi à San Francisco un temps, je trouve ce qui reste du « flower-power », Haight-Ashbury un peu brûlé, déjà la proie de dealers en tout genre. Je deviens modèle pour un portraitiste, puis à l'école des beaux-arts (première séance suite à une nuit blanche, tout nu, m'endors devant tout le monde...).

On m'engage dans un cabaret de travestis, boîte gay où je joue le fils d'une famille bizarre dans un numéro play-back du film *The Sound of Music* avec Julie Andrews. La honte !

Un peu retourné par les extravagances de la scène à l'époque, et pas question de coucher, j'étais viré au bout d'une semaine.

Un autre boulot s'enchaîne : je dansais dans une autre boîte, en string de cuir noir dans une cage en métal sur des tubes d'Aretha Franklin. Là aussi, viré après une semaine. Mais le propriétaire me propose de travailler dans son sauna. Refusé, et de nouveau pauvre.

Puis enfin un plein temps stable la nuit pour la poste. Le tremblement de terre qui a frappé San Francisco à 4 heures du matin me revient à l'esprit : le moment figé, tout le monde immobile, terrorisé, à regarder balancer les bancs de fluorescents à la poste, puis comprendre et courir. Je gagne ma vie, paye mon loyer et mange, mais après cinq mois de ça, là aussi je craque sur la routine et, toujours impulsif et sauvage, la veille de Noël, je quitte la poste sans souffler mot, brandissant une copie de *Meetings with Remarkable Men* de Gurdjieff, ne me retourne pas, abandonnant une semaine de salaire.

À l'époque, je fais un très court et troublant passage chez Anna Halprin que je n'assume pas, et l'appel de l'âme-sœur me pousse à retourner à New York. Inévitable et, suivant les hasards, quelque part logique. Destin scellé, je rejoins aussitôt la tribu de Wilson. Univers intense et inspirant d'incroyables interprètes tels Sheryl Sutton, Cindy Lubar, Christopher Knowles et entouré d'éblouissants talents : Kenneth King, Edwin Denby, Meredith Monk, Paul Thek, Jack Smith, Jil Johnston, Jerome Robbins... Quant à Bob, il dégageait une concentration sur scène, une présence imbattable, une aura presque surnaturelle, à couper le souffle. En tout cas, avec Barychnikov, Kenneth King et Aragorn Boulanger, parmi mes « danseurs » préférés. Spectateur acharné des travaux de Balanchine et Robbins pour le New York City Ballet, Merce Cunningham, Kenneth King, Yvonne Rainer, Foreman et Smith. Mais surtout Wilson ; régisseur puis performer puis danseur puis chorégraphe dans l'ensemble de ses productions du *Regard du Sourd* en 1971 à *Einstein on the Beach* en 1976, présentées en

Amérique, en Europe, au Brésil et au Moyen Orient.

*Le Regard du Sourd*, seulement vu deux fois à New York, a résonné une cinquantaine de fois en Europe.

Significatif.

*Une lettre pour la Reine Victoria* à l'Anta Theater sur Broadway (la Compagnie de Martha Graham y dansait régulièrement) prévue pour six semaines, est arrêtée après trois, faute de spectateurs et recettes, laissant d'importantes dettes.

Cette *Reine Victoria* était nettement supérieure à *Einstein on the Beach* à mes yeux, même si *Einstein on the Beach* a fait plus de bruit et de buzz.

Mes danses, retirées de la production originale.

Il m'a fallu plus de dix ans pour digérer cette rupture.

Plus tard, *Civil Wars*, vaste projet de Wilson pour les Jeux Olympiques de Los Angeles, déjà fait en partie en Europe, finalement un échec, s'évapore faute de moyens. Mais vu son esthétique intelligente et sensible, farouchement personnelle, anti-establishment, politique sans le dire, un don pour motiver ses interprètes couplé avec sa capacité inouï d'organiser... les innombrables réussites et résistances générées n'étonnent personne.

Quelques auteurs marquant et leurs livres : Gertrude Stein et John Cage dans la bibliothèque de ce premier loft de Bob à Spring Street. Plus tard Gurdjieff et Rilke, puis c'est les pourquoi ancestraux de Quignard et la synthèse de réalité et pertinentes illusions de Volodine qui frappent.

Dernier appart new-yorkais, un store-front rez-de-chaussé comme je les affectionne, sur Mott Street. Partant à Aix pour la première du *Swan Lac*, ai sous-loué. En mon absence les contenus de l'appart (photos, dessins, archives, tapis) volés, disparus. De retour à New York d'Aix, les clefs changées et la sous-locataire introuvable, j'entrais par la fenêtre de la cuisine pour trouver l'appart vide.

Restait que de la poubelle.

« Andy De Groat and Dancers », appellation très à la mode à l'époque, se base à New York en 1973, tourne en France dès

1975, reçoit une bourse de la Fondation Guggenheim en 1981 pour sa recherche chorégraphique, s'installe à Paris en 1982 et devient la compagnie Red notes.

Aujourd'hui plus de soixante créations, présentées dans une vingtaine de pays. Résolument contemporaine, elle revient périodiquement à une interrogation de ce que ça peut-être contemporain, classique, création, répertoire et patrimoine.

Connu par certains pour mes «relectures» de ballets du XIX<sup>e</sup>... *Lac des Cygnes, la Bayadère, Casse Noisette et Giselle.*

Okay, pourquoi pas. Mais il s'agit en ce que me concerne de 4 pièces parmi 60.

Pièces également pour les jeunes danseurs en étude aux écoles nationales/Conservatoires de Paris, Lyon, Angers, Cannes, Marseille et innombrables stages, souvent, même si plus compliqué, avec âges et niveaux confondus.

Curieux de nature, me suis plié aux exigences lyriques ; les danseurs de la cie Red notes ont collaboré régulièrement aux productions d'opéra.

Opéras donc, mais pas que : présentations en studio, scènes nationales, festivals, théâtres municipaux, musées, universités, spectacles en plein air et salles des fêtes.

Parallèlement aux répertoire et créations pour la compagnie (et d'autres !), j'ai poursuivi ma démarche avec les écoles locales et les jeunes de Wah Loo Tin Tin Co. durant la résidence de *Red Notes* à Montauban.

Ma santé est fragile mais stable. Un cher ami collègue m'a dit qu'il ne faut pas parler de ça. Mais l'époque où les artistes amis tombent, où d'avouer une séropositivité signalait l'arrêt d'une carrière ou d'un destin est, heureusement, derrière nous. Vibrance entre faits secs et lyrisme débordant, catatonie et hyper-activité, tandis que la muse est à la commande de personne. Des fois occupée ailleurs, elle ne vient pas forcément quand appelée...

# C.C.I.N.P - andy de groat

---

Le **C.C.I.N.P. - andy de groat** est une association créée par des anciens collaborateurs du chorégraphe. Depuis 2019, l'équipe du Collège Artistique pense, définit et construit la mission de préservation, transmission et rayonnement de l'œuvre du chorégraphe. Elle s'attache à le faire dans l'état d'esprit de curiosité, de mélanges artistiques et d'humour qui caractérisent l'univers d'Andy De Groat.

L'association travaille aussi à travers son Groupe de Recherche à comprendre la diversité des appuis de création du chorégraphe ainsi que son évolution au fil des pièces. Ce groupe de recherche, composé de collaborateurs-rices de différentes générations, est un espace de réflexion et de construction des outils de transmission adaptés aux processus de création d'Andy. Il se veut aussi un espace de rencontre entre les nombreux artistes ayant traversé la soixantaine de pièces composant le répertoire « degroatien ».

Le **C.C.I.N.P. - andy de groat** est un Collège Artistique composé de Stéphanie Bargues, Martin Barré (co-mandaté par Andy), Dominique Brunet (co-mandatée par Andy) et Lilou Magali Robert. Un bureau composé de Vivane Serry, Isabelle Assié et Camille Dandelot. Marie Maubert à l'administration. Daniel Larrieu et Bob Wilson comme présidents d'honneur.

*Andy De Groat, Une histoire post-moderne* a pu se réaliser grâce au soutien du CND Centre national de la danse, de Angers Nantes Opéra, du Conservatoire à Rayonnement Régional de Nantes, de la MC93 - Maison de la culture de Seine-Saint-Denis, du Cndc - Angers et du CCNN de Nantes.

Le **C.C.I.N.P. - andy de groat** est soutenu par la DGCA ainsi que par ses adhérents et donateurs.



<https://andydegroat.org/ccinp/>

Le **C.C.I.N.P. - andy de groat** remercie toutes les personnes qu'il voudrait nommer mais qu'il ne peut pas faute de



Andy De Groat © Dieter Ruffing

Angers Nantes Opéra,  
le CND Centre national de la danse,  
le Cndc - Angers,  
la MC93 - Maison de la culture de Seine-Saint-Denis,  
les Rencontres chorégraphiques internationales de Seine Saint-Denis  
et le Centre Chorégraphique International de Nulle Part  
vous offrent cette édition à l'occasion de la tournée à Nantes, Angers et Bobigny de  
*Andy De Groat, Une histoire post-moderne* en mai et juin 2022.