

La Modern Dance américaine

Situation des USA au début du XX e siècle:

- Pays en plein essor, et à la recherche d'une identité face à l'Europe.
- Pays très puritain qui recherche la libération du corps notamment chez la femme.

Le précurseur de la Modern dance américaine est le français **François Delsarte (1811-1871)**. Son échec dans une carrière de chanteur le conduit à réfléchir sur les rapports entre l'âme et le corps. Il rend responsable de son échec ses maîtres qui n'ont pas su baser leur enseignement sur l'observation de l'élève et sur la réflexion mais sur une méthode arbitraire.

Ses premières réflexions lui montrent qu'il existe un rapport entre la voix, le geste, et l'émotion intérieure. Il établit alors un catalogue de gestes correspondant à des états émotionnels: à toute émotion ou image cérébrale correspond un mouvement.

Il imagine ainsi l'idée maîtresse de la **danse moderne: l'intensité du sentiment commande l'intensité du geste**. Il s'agit là de la différence fondamentale avec la danse académique qui recherche la beauté formelle par des gestes codifiés sans rapport direct avec l'état mental de l'exécutant.

Les conséquences des idées de Delsarte sont les suivantes:

- le corps entier est mobilisé notamment le **tronc** qui est la source et le moteur de tout geste.
- l'expression est obtenue par la **contraction et le relâchement** (tension-détente) des muscles.
- l'extension du corps est en liaison avec l'accomplissement de soi-même tandis que le repliement du corps est en rapport avec l'anéantissement. **Tous les sentiments ont leur traduction corporelle propre.**

Le delbartisme se diffuse aux Etats Unis avec l'américain Steele Mac Kaye qui devient son héritier spirituel. Par l'intermédiaire de disciples ou d'élèves de Delsarte et Mac Kaye, le delbartisme sera transmis aux trois inventeurs principaux de la Modern Dance: **Isadora Duncan, Ruth St Denis et Ted Shawn**. L'Allemagne a également connaissance de ce précurseur, seule la France l'oubliera...

Isadora Duncan (1878-1927) est la pionnière de la danse moderne. La danse est pour elle l'expression de sa vie personnelle: « **dès le début, je n'ai fait que danser ma vie** » dit-elle.

- La technique lui paraît dénuée d'intérêt, elle veut retrouver les **gestes naturels**, le rythme des mouvements innés, « écouter les pulsations de la terre », et **respirer naturellement**.
 - Les thèmes de ses danses sont pris dans la contemplation de la nature. Son inspiration est soutenue par ce qu'elle nomme la « grande » musique classique qui lui envoie des émotions (elle ne la solfie pas).
 - Elle trouve des modèles chez les grecs (représentations sur les vases et statues) et chez les artistes de la Renaissance italienne.
 - Elle porte une tunique à l'antique, danse pieds nus devant un simple rideau de fond.
 - Son mouvement préféré est le renversement de la nuque en arrière: mouvement de transe dans le rite dionysiaque proclamant la prise de possession du corps par une inspiration suprahumaine.
- Elle fait une grande carrière internationale (Londres où elle contemple les collections grecques du British Museum, Paris où elle rencontre Rodin, Allemagne, Europe centrale, Russie où elle fascine Michel Fokine, Grèce). Elle est chargée en 1905 de monter les danses de *Tannhäuser* de Wagner à Bayreuth. Elle eut une vie tragique puisque ses 2 enfants moururent noyés dans la Seine, et elle-même mourut étranglée par sa longue écharpe en soie rouge qui s'était prise dans la roue d'une automobile Bugatti à Nice.

Marie Louise dite « Loïe » Fuller (1862-1928) est une danseuse américaine. En 1891, elle découvre par hasard l'**effet des projecteurs sur des draperies** en improvisant, revêtue d'une grande chemise en soie blanche, de grands mouvements pour interpréter une femme sous hypnose. Elle exploite ensuite cette trouvaille toute sa vie.

- Elle accentue l'ampleur de sa robe flottante par des longs voiles en prolongeant ses bras avec des bâtons.
- Elle est la première à utiliser les jeux de lumière grâce à l'électricité qui, associés aux mouvements de draperies, produisent des effets spectaculaires. La scène devient un espace hors du réel.
- Sa première chorégraphie est la *Danse serpentine*, créée à New York en 1892. Le succès est considérable.

Elle s'installe rapidement à Paris où elle est engagée aux Folies Bergères.

Ruth Dennis, dite Ruth St Denis (1878-1968) reprend et transforme en doctrine l'idée de Duncan selon laquelle danser, c'est **exprimer sa vie intérieure**. Elle l'enrichit en y ajoutant une **dimension méditative et religieuse**. De plus elle élabore une technique corporelle réfléchie et méthodique.

Sa mère se préoccupe du développement du corps et de l'hygiène corporelle et mentale dans un environnement piétiste¹. Elle initie Ruth à la danse comme source d'équilibre mental et va avoir une influence décisive sur sa formation.

- Sa « révélation » se produit en 1905 en voyant une affiche publicitaire pour des cigarettes égyptiennes: une déesse dans une niche de temple. Elle s'identifie tout d'un coup à Isis² puis achète l'affiche, se fait photographier dans la pose et le costume et se documente sur la civilisation égyptienne.

C'est par l'imagination, l'inspiration et le mysticisme qu'elle va recréer à sa façon des **danses orientales (égyptiennes et indiennes)** en particulier) dont elle ignore les principes fondamentaux.

- Au cours d'une tournée en 1911 où elle danse *Egypta*, elle rencontre un spectateur fasciné qui deviendra son partenaire et son mari, **Ted Shawn**. Tous les deux forment en 1914 la **Denishawnschool**. C'est elle qui introduit la danse dans les universités pour la première fois.

- Parmi ses innovations créatrices, citons les *music visualisations* où chaque danseur suit un instrument de l'orchestre.

- Sa technique de danse: le **corps est sollicité tout entier par le mouvement. Le moteur est le tronc** (cf. delbartisme). Elle peut danser sur les pointes mais pieds nus, déclarant qu'elle n'a pas dépassé l'étude de la « troisième position » en danse classique. Elle est également appréciée comme danseuse acrobatique. Sa préférence va aux **mouvements ondulatoires** (cf vidéo *The Cobras* et *The Insenses*), mais sa recherche du hiératisme³ lui impose aussi des arrêts marqués par des **positions angulaires**. Elle est une authentique libératrice de la danse.

Ted Shawn (1891-1972) aborde la danse comme thérapie pour traiter une paralysie due aux suites d'une diphtérie. Il y trouve finalement sa vocation et abandonne ses études de théologie. Ses deux rencontres décisives sont celles d'Henriette Crane qui lui enseigne le delbartisme et de Ruth St Denis avec laquelle il fonde en 1914 la **Denishawnschool of Dance**.

- Dès 1916, son souci est de **créer un répertoire pour danseurs masculins**, ce qui renverse la tendance admise jusque-là selon laquelle la danse était avant tout une spécialité féminine.

- La danse est pour lui une oeuvre dramatique comportant une action dynamique. La progression du mouvement dans ses chorégraphies suit la progression de l'action (cf. les idées de Noverre en 1760).

- Le thème essentiel est toujours chez lui le personnage masculin; on retrouve aussi dans ses chorégraphies l'histoire américaine, le folklore indien, les civilisations aztèque et africaine.

- Son influence est considérable sur les plans de la pensée et de la didactique. On trouve dans ses écrits le meilleur exposé qu'on ait sur le delbartisme. Il développe la théorie sur laquelle s'appuie la danse moderne, à savoir **les rapports du geste et de la pensée**. Il est le véritable animateur de la **Denishawnschool**.

La Denishawnschool est marquée par une **coupure totale avec la danse traditionnelle**.

- La formation du danseur est basée sur le **corporel**, l'**anatomie**, la **musique**, la **culture générale**, l'**intelligence**, la **personnalité**, et la **sensibilité**; en revanche, il n'est pas question de danse académique, de pointes, ni de virtuosité.

- On y a recours à l'**esprit des danses orientales** mais non de leur technique qui est moins connue. Elles apportent à la danse un aspect liturgique ou tout au moins méditatif.

- La **concentration** est la première démarche demandée aux élèves.

- La technique est basée sur le **tronc** qui est le **point de départ de tout mouvement**. On recherche le renforcement de l'impulsion nerveuse afin que chaque muscle soit immédiatement disponible pour traduire l'impulsion interne. C'est l'idée essentielle de la danse moderne.

- Trois danseurs formés à la Denishawnschool vont assurer un rayonnement mondial à la danse moderne: **Charles Weidman, Doris Humphrey et Martha Graham**.

Charles Weidman (1901-1975)

Il participe pendant huit ans aux activités de la Denishawnschool. Il fait surtout équipe avec Doris Humphrey, avec qui il continuera de collaborer après sa sortie en 1928. Il danse aussi en duo avec Martha Graham dans *Arabic Duet*.

- Il s'agit d'un **danseur et homme de théâtre**, ce qui va lui permettre de rendre l'expression de son corps plus compréhensible par le public.

- Son oeuvre personnelle est orientée vers la satire⁴ et les problèmes particulièrement américains.. Par exemple, dans *Atavism* (1936), il met en cause la société de profit et la violence.

¹ Piétisme: doctrine religieuse insistant sur la nécessité de la piété personnelle plus que sur la stricte orthodoxie doctrinale.

² Isis: divinité égyptienne considérée comme la mère universelle et consolatrice.

³ Hiératisme: qui concerne les choses sacrées.

⁴ Satire: qui s'attaque en se moquant.

- Par souci d'expression dramatique, il fait accompagner ses chorégraphies de textes dits par un acteur ou un chœur.
- Comme beaucoup de danseurs américains, son sens de la pédagogie le fera enseigner dans des universités comme Bennington College, San Francisco City College, et Columbia University en particulier. On sait l'importance de la danse dans les universités américaines qui est considérée comme un moyen privilégié d'accès à la culture totale.

Doris Humphrey (1895-1958)

Plus introvertie et donc moins connue que Martha Graham, Doris Humphrey a toujours préféré à la scène le travail en studio. Toutefois, son influence n'en est pas moins grande grâce aux danseurs qu'elle a formés, et au livre dans lequel elle a condensé ses idées: *The Art of Making Dances*:

1. Elle répertorie le geste en 4 types:
 - **geste social** des relations des hommes entre eux
 - **geste fonctionnel** du travail et de la vie quotidienne
 - **geste rituel** des religions
 - **geste émotionnel** des sentiments individuels.
2. Elle veut que le danseur retrouve dans ces mouvements d'aujourd'hui la charge mentale du geste primitif. Sa danse doit être **enracinée dans la nation américaine** et non dans un passé imaginaire et c'est en cela qu'elle est en rupture avec la Denishawnschool (qu'elle quitte en 1928 après y être restée 11 ans et avec laquelle elle garde tout de même l'idée fondamentale qui est une technique de danse basée sur les lois naturelles du corps).
3. Elle recherche le rythme fondamental engendré par les rapports du corps et de l'espace. Deux forces s'opposent: la **pesanteur** qui est le symbole de la force qui agit contre l'homme en l'attirant vers la terre et la **force physique** et spirituelle qui le remet en position debout. Les deux mots clés de sa technique sont **fall** et **recovery** (tomber et se ressaisir). Ainsi, elle déclare: « toute ma technique se ramène à deux actes: s'écarter d'une position d'équilibre et y retourner ».
4. Elle s'intéresse aux diverses propriétés du mouvement: le **rythme**: « en effectuant une série de chutes et de rebonds, on fait apparaître des temps forts qui s'organisent en séquences rythmiques », le **dynamisme** et le **dessin**. Ce même mouvement est symétrique ou ne l'est pas, il est arrondi ou anguleux; s'il est anguleux, l'intensité est d'autant plus forte que l'angle est aigu.
5. Elle adapte à la danse les notions scéniques de Gordon Craig⁵: le centre de la scène est le lieu où se concentrent les forces. La descente de l'acteur au proscenium⁶ apporte une note intimiste (rapprochement avec le public). Ses décors sont non figuratifs: elle fait construire des panneaux de 6 mètres sur 1.5 qu'elle peut agencer dans toutes les positions.)

Son oeuvre chorégraphique est assez importante: 50 ballets environ parmi lesquels *water study* (1928, danse sur le silence), *The Life of the Bee* (1929, avec chœur accompagnant bouche fermée), *New Dance*, *With my Red Fire*, *The Piece* (1935-1936, trilogie sur les problèmes de l'homme moderne américain), *passacaille et fugue en ut mineur* (1938, sur une musique de Bach), *Canonade* (1944, premier exemple de danse abstraite). Elle arrête la danse à la suite d'une grave crise d'arthritisme⁷.

Deux personnages de théâtre prolongeront dans les générations suivantes son travail: **José Limon (1908-1972)** qui travaille avec elle pendant 10 ans, et **Louis Falco (1942-1993)**.

Martha Graham (1894-1991). Elle assiste à son premier spectacle à l'âge de 16 ans (un programme de Ruth St Denis) et commence la danse à 19 ans (une fois que son esprit est déjà formé, ce qui influe sur sa créativité) d'abord dans une école locale puis à la Denishawnschool de 1916 à 1923.

- Comme Doris Humphrey, elle finit par s'opposer à l'enseignement de Ted Shawn et Ruth St Denis: « J'en ai par-dessus la tête de danser des divinités hindoues ou les rites aztèques, je veux traiter des questions d'aujourd'hui ». Elle rejette aussi les danses allusives de Duncan. La finalité de son action chorégraphique est **l'Homme confronté aux problèmes de la société présente et aux problèmes permanents de l'humanité**. Comme Doris Humphrey aussi, elle devient ensuite particulièrement sensible au **potentiel vital et artistique des Etats Unis**: « l'âme de ce pays doit être recherchée dans son mouvement. On la ressent comme une force dynamique d'élan ». Ainsi dans [Appalachian Spring \(1944\)](#), elle raconte l'histoire d'un couple de jeunes mariés arrivant pour la première fois dans sa maison (c'est l'époque où elle est amoureuse du danseur Erick Hawkins)
- C'est sous l'influence de Louis Horst, directeur musical de la Denishawnschool qu'elle se lance dans sa propre carrière. Elle devient aussi populaire qu'une star aux USA.
- En 1929, elle crée sa première composition de groupe, *Heretic*. Elle danse *l'élue* dans une version de Massine du *Sacre du printemps*.

⁵ Gordon Craig (1872-1966): théoricien anglais de théâtre.

⁶ proscenium: avant scène.

⁷ arthrite: affection articulaire d'origine inflammatoire.

- [Lamentation \(1930\)](#) est une danse de deuil dans laquelle elle se tend dans son costume comme si c'était sa propre peau.
- Dans les ballets qu'elle compose tout au long de sa vie, on remarquera une prédominance de la **préoccupation religieuse** (*Primitive Mysteries*, premier ballet qu'elle fonde pour son propre groupe), une reprise fréquente des **thèmes de la tragédie grecque** pour retrouver ce qu'il y a de permanent chez l'homme (*Herodiade*⁸ en 1944, *Cave of the Earth* sur le thème de Médée⁹, *Errand into the Maze* en 1947 sur le thème de Thésée¹⁰ et le Minotaure, *Night Journey* en 1947 sur le thème d'Oedipe¹¹, [Clytemnestre](#)¹² en 1958...). Elle déclare à ce propos: « la danse à son origine dans le rite [...]. Au début, le rite est né du désir d'être en liaison avec les êtres qui pouvaient donner l'immortalité à l'homme. Aujourd'hui [...], nous cherchons une immortalité d'un type différent: la grandeur qu'on peut trouver dans l'homme. »
- Elle est aussi influencée par la tradition germanique. Elle s'intéresse aux théories freudiennes et elle rencontre Mary Wigman qui l'influence dans la volonté **d'expressionnisme** soulignant fortement les effets essentiels au détriment de l'accessoire. Ses actions chorégraphiques rapportent une suite de faits exposés de façon simple et concise mais symbolisant une multiplicité de significations. Ainsi dans *Night Journey* sur le thème d'Oedipe, une simple corde peut avoir une triple signification: cordon ombilical entre Oedipe et Jocaste, lien amoureux entre les deux, et corde avec laquelle Jocaste se tuera.
- La technique de Graham peut être rapprochée de celle de Doris Humphrey:
 - On y trouve des **emprunts à la danse classique** comme *l'attitude*, à mi-chemin d'un « plané à la seconde » avec la jambe en l'air pliée: le corps se prépare à tomber sur le côté.
 - Le **geste fondamental part du torse**; elle fait un travail de respiration avec dilatation et compression des côtes. Les mots-clés de Graham sont **tension-release** (tension détente).
 - L'ampleur de l'émotion détermine la force du geste.
 - On retrouve aussi dans sa danse des mouvements de tête rappelant des exercices hindous ou la danse sur les genoux, geste rituel ancien dans la culture méditerranéenne.
- Parmi ses disciples, il faut retenir les noms de **Erick Hawkins** (né en 1917) dont elle fut profondément amoureuse pendant 12 ans jusqu'à ce qu'il quitte sa troupe, et de **Merce Cunningham** qui prendra par la suite le contre-pied des théories de Graham. C'est avec ces deux personnages que Graham crée le ballet *El Penitente* vers 1940.

[Merce Cunningham \(1919-2009\)](#)

Il constitue une véritable charnière de l'histoire de la danse. Son influence recouvre non seulement l'histoire de la danse, mais l'histoire des arts en général.

Pour ses prédécesseurs, **Isadora Duncan** (1878-1927) **Ruth Saint-Denis** (1878-1968) **Ted Shawn** (1891-1972) **Doris Humphrey** (1895-1958), **Martha Graham** (1894-1991), tout est à inventer: ils construisent les fondations d'un art nouveau: la **danse moderne**.

Pour Cunningham, **la danse moderne existe déjà lorsqu'il l'aborde et il en ressent la non-modernité**: il y a en effet dans les **années cinquante un décalage majeur entre l'avant-garde en peinture, musique, littérature et l'avant-garde de la danse**. Celle-ci est occupée à explorer le corps comme champ nouveau mais ne remet pas encore vraiment en question sa pratique du spectacle. La plupart des **oeuvres modernes sont narratives ou ont au moins une thématique**, et **l'espace scénique continue à respecter les lois de la perspectives établies au XVIIe siècle** avec la scène à l'italienne. Mais Cunningham, dès ses premières œuvres, fait basculer l'histoire du spectacle vivant.

D'abord soliste chez **Graham** de 1940 à 1945, il se lasse du climat de chapelle. Il découvre les courants de **peinture surréaliste, dada et s'intéresse au travail de [Jackson Pollock](#) avec les projections aléatoires de peinture sur la toile (dripping) et le travail gestuel (l'abstraction lyrique)**

Alors qu'il est élève à la Cornishschool de Seattle pour devenir comédien, il y rencontre le compositeur **John Cage** qui par son influence l'oriente vers la danse. **Pour Cage, la musique est un bruit** (cf quatuor pour moteur à explosion, vent, métronome et éboulement de terrain). Les problèmes de

⁸ Hérodiade: femme du demi-frère d'Hérode Antipas, elle épouse néanmoins celui-ci. Cette union incestueuse scandalise les juifs. poussée par sa fille Salomé, elle fait exécuter St Jean Baptiste.

⁹ Médée: magicienne, fille du roi de Colchide. Elle aida Jason (contre son père) à prendre la Toison d'or. Abandonnée, elle tua ses enfants.

¹⁰ Thésée: fils d'Egée. Il tue le Minotaure et sort du Labyrinthe grâce au fil d'Ariane. Au retour, il laisse par erreur son voile noir, symbole d'échec. Egée se tue, Thésée devient roi.

¹¹ Oedipe: fils de Jocaste. Il tue par ignorance son père, débarrasse Thèbes du Sphinx en répondant à ses questions, ce qui lui vaut d'être élu roi et d'épouser la reine veuve, sa mère (il était revenu d'exil méconnaissable). Quand elle sait la réalité, elle se pend et il s'exile à nouveau.

¹² Clytemnestre: épouse d'Agamemnon, mère d'Oreste, Electre et Iphigénie. Avec son amant, elle tue son époux et Oreste la rue de coups.

composition sont résolus grâce à des processus aléatoires, en particulier à l'aide du I-Ching « le livre des transformations », livre chinois répertoriant des combinaisons de diagrammes pour déterminer l'avenir. Cette rigueur absolue empruntée à la philosophie zen enchante Cunningham. **En remplaçant le mot « son » par le mot « mouvement », il élabore une pensée novatrice de la danse désormais pensée comme mouvement à l'état pur.** L'enseignement d'une vision contemplative et anti-égocentrique de l'univers des philosophies extrême-orientales l'attire. Comme le dit John Cage: « ne rien imposer, laisser être, permettre à chacun d'être le centre du monde. »

Il rejette la convention selon laquelle un ballet doit raconter quelque chose: intrigue, implications psychanalytiques ou symboliques comme chez Graham. Le geste constitue pour lui la « totalité » de la danse. Il dit: « **je crois profondément que le mouvement est expressif au delà de toute intention** » « Dance is Motion (mouvement) and not emotion ». Le geste « purifié » se développe sans but ni fin et le ballet fait penser à un mécanisme d'horlogerie où les rouages fonctionnent à des vitesses différentes tout en agissant les uns sur les autres.

C'est la fréquentation des peintres d'avant-garde qui conduit Cunningham à **remettre en cause l'espace scénique**. La peinture a depuis longtemps dépassé les lois de la perspective, alors que **la danse respecte toujours la loi de perspective et de symétrie instaurée par le Ballet de Cour, donnant des valeurs hiérarchiques aux différents points du plateau**. Cunningham reprend à son compte la théorie d'Einstein sur la relativité selon laquelle **il n'y a pas de points fixes dans l'espace**. « **Chaque personne est un centre [...]** C'est comme dans la rue, nous voyons plus d'une chose, nous devons changer constamment la direction de notre regard ». Ainsi chaque danseur suit sa propre trajectoire, évolue dans son propre espace. Chaque point de la scène est un centre.

Il se contente donc de donner à ses danseurs une vague idée de ce qu'ils doivent faire, leur laissant aussitôt une totale liberté d'action, **impliquant une part de hasard**.

Musique et danse se déroulent parallèlement, chacune avec son propre langage: leur point commun est la durée et, par hasard, un climat commun. **Cunningham observe que rien ne lie la danse et la musique**: « il est difficile pour beaucoup d'accepter que la danse n'ait rien en commun avec la musique sinon un élément temps et sa division ».

Sa danse est marquée par le **retour d'une certaine virtuosité** disparue dans la modern dance.

A partir de 1943, il compose abondamment et donne, avec John Cage, des tournées de récitals musique et danse. A partir de 1974, il s'exprime par une suite de variations sur un thème, **le hasard, ce sont les events**. Les différentes séquences sont désignées par des numéros et leur contenu peut varier d'une représentation à une autre. Les *events* sont conçus pour être dansés n'importe où: gymnases, terrains de sports, hall de gare, salles de réunion, et tout de même scènes de théâtre. On lui attribue la définition de l'*Event*: « Ce sont des soirées sans entracte. Je compose l'*Event* à partir de fragments d'oeuvres diverses, un peu comme on passe d'une chaîne à l'autre en télévision ». Sa structure dépend du lieu proposé comme espace scénique. Cette adaptation aux divers lieux fait qu'il n'y a jamais deux *Events* semblables.

Enfin, il renouvelle le travail chorégraphique au moyen de l'informatique avec le logiciel **Lifeforms**.

Lester Horton (1906-1953)

Il assimile à la fois les **expériences de Martha Graham et de Mary Wigman**, les techniques de la danse et celles du théâtre.

Sa première passion est l'ethnologie. C'est en observateur sensible qu'il va **transposer sur la scène la culture des indiens** (*Kootenai War Dance*, 1932, *Aztec ballet*, 1934). A la fin de sa vie, il fait des oeuvres d'art pur comme *Another Touch of Klee* (1951) dédié au peintre.

Sa technique s'appuie sur l'anatomie; il travaille chaque partie séparément dans la position debout, à commencer par les pieds afin d'obtenir un lié très souple entre les mouvements. C'est ce qu'il appelle le [*deep floor vocabulary*](#).

Il lie intimement la danse avec la musique contrairement aux tendances de son époque.

Paul Taylor (né en 1930)

C'est un disciple du Cunningham de la première période et de Martha Graham. Ancien champion de natation, **on retrouve dans sa danse un certain athlétisme**.

La Paul Taylor Dance Company est remarquée surtout à partir de 1964. Jusqu'en 1975, il y danse les rôles principaux.

Si ses ballets sont marqués par l'intervention du **hasard** comme chez Cunningham, il y a par contre chez lui une certaine **théâtralité** et l'utilisation de **leitmotiv**¹³ héritée de Graham.

Il est assez éclectique puisqu'il pratique également la danse classique ([*Auréole*](#))

Alvin Ailey (1931-1989) (voir aussi cours sur la danse jazz)

¹³Leitmotiv: motif caractéristique ayant une signification symbolique ou dramatique.

L'apogée dans les années 60 de ce danseur afro-américain coïncide avec le triomphe des droits civiques pour les noirs, et à la lutte de Martin Luther King pour un idéal de fraternité entre noirs et blancs (cf. son discours « I had a dream » en 1963). La pensée d'Alvin Ailey s'inscrit dans cette mouvance.

Fils d'un fermier texan, il part ensuite faire ses études à Los Angeles. Il y découvre entre autres Billie Holiday, Count Basie et Duke Ellington. En 1945, il est « marqué à vie » par un spectacle de Katherine Dunham : *Tropical Revue*.

En 1949 il se forme auprès de Lester Horton dont il reprend la direction de la compagnie à sa mort en 1953. Il cherche alors un style adapté à son corps athlétique et veut développer une certaine masculinité dans sa danse.

En 1954, il part à New York et se produit dans le théâtre commercial, à la télévision, et dans des shows à succès à Broadway (avec la comédie musicale *House of Flowers*).

En 1957 il travaille avec Jack Cole « un génie artistique, un danseur électrique, un chorégraphe névrosé » dont la façon virile et animale de danser l'impressionnent.

En 1958 il fonde sa propre compagnie l'Alvin Ailey American Dance Theater. Il y emploie uniquement des danseurs noirs « parce qu'il doit y avoir plus d'opportunités pour eux » et aussi pour en montrer leur beauté.

Ses ballets sont inspirés par le folklore noir-américain. La technique de danse est aussi bien inspirée du jazz, que de Horton, Graham ou la danse académique.

Il collabore avec les plus grands jazzmen de son temps : Duke Ellington (*Reflexions in D*, 1963), Keith Jarrett (*Memoria*, 1979), Charlie Parker et Dizzy Gillespie (*For «Bird» with love*, 1984), et Max Roach (*Survivors*, 1986)

Dans un style d'un expressionnisme vigoureux, il obtient de ses danseurs une exécution d'une sincérité bouleversante. *Révélations* sur des musiques de Gospels, reste l'un de ses ballets les plus célèbres.

Vidéo [Alvin Ailey Dance Company Love Stories](#)

Twyla Tharp (née en 1940)

Elle est la représentante la plus caractéristique de la *nouvelle danse*. Elle aime présenter ses œuvres dans des **lieux inhabituels** comme Cunningham : à Paris en 1971, elle présente ses *6 pièces* dans la galerie du théâtre universitaire et non sur la scène. Ses compositions sont faites de **séquences très construites** mais qui peuvent **se superposer de façon « aléatoire »** (comme la musique du même nom). Elle utilise volontiers la musique répétitive de Phil Glass comme dans *In the Upper Room*.

Ses danseurs peuvent se mêler aux spectateurs, imitant leurs gestes, les invitant à les suivre.

Elle est la chorégraphe de la comédie musicale *Hair*.

Le courant post-modern

Une multitude de jeunes chorégraphes ont suivis les nouveaux chemins de liberté et d'appels au hasard ouverts par Cunningham. Vers 1960, cinq d'entre eux (dont **Trisha Brown**) contestent l'ordre établi et prônent le **geste « brut »** qui substitue le vécu au spectacle: marche, course, gestes répétitifs, tournoiement sur soi-même. Ils **fuiant la beauté formelle**, veulent **s'arracher aux contraintes du quotidien** pour **atteindre un état de dépersonnalisation**, ou un **état dionysiaque**¹⁴ et **retrouver ainsi le rôle primitif de la danse sacrée**. Le chef de file de ce mouvement est **Yvon Rainer**.

Andrew de Groat est un adepte du *spinning*, c'est à dire le tournoiement sur soi-même pendant plusieurs dizaines de minutes avec des positions différentes des bras¹⁵

Lucinda Childs, adepte du minimalisme, inscrit cette technique de tournoiement dans des lignes géométriques (axes, diagonales, en huit...). Dans *Einstein on the Beach*, le parcours se fait sur des structures mathématiques de plus en plus complexes (musique du minimaliste américain Phil Glass)

Douglas Dunn combine le tournoiement avec des recherches d'équilibre statiques ou en mouvement.

Dans le sens d'une démocratisation souhaitée par eux, ils font appel à des *non-danseurs*: simples participants dont le corps n'est pas celui d'un danseur. De nouveaux lieux sont utilisés: rues, terrasses de gratte-ciels, parcs, bibliothèques, musées et même un lac, les danseurs flottant sur des matelas pneumatiques. Plutôt que des spectacles, on peut parler de **performances** ou **happenings**.

Le Pilobolus¹⁶ **Dance Theater** est une compagnie née en 1971 à l'initiative de deux étudiants vite rejoints par douze autres. L'acrobatie, le mime, la danse, la poésie sont mêlés pour des spectacles où les séquences sont improvisées sans soucis de logique.

Elle bâtit des excroissances étonnantes en s'agglutinant, se superposant, s'imbriquant les uns dans les autres comme les pièces d'un puzzle mobile et délibérément surréaliste.

¹⁴ cf danse de la Grèce antique.

¹⁵ cf danse des Derviches tourneurs et origines de la danse.

¹⁶ Pilobolus: terme botanique désignant un champignon qui naît la nuit et qui se développe rapidement à la lumière en prenant des formes bizarres.

Bibliographie et liens Internet

Paul Bourcier Histoire De La Danse En Occident – Tome 2, Seuil. Ouvrage malheureusement épuisé.