

Laurel George

La *downtown dance* à New York Contexte socio-économique et préoccupations esthétiques

Avertissement

Le contenu de ce site relève de la législation française sur la propriété intellectuelle et est la propriété exclusive de l'éditeur.

Les œuvres figurant sur ce site peuvent être consultées et reproduites sur un support papier ou numérique sous réserve qu'elles soient strictement réservées à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner l'éditeur, le nom de la revue, l'auteur et la référence du document.

Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.



Revues.org est un portail de revues en sciences humaines et sociales développé par le CLEO, Centre pour l'édition électronique ouverte (CNRS, EHESS, UP, UAPV).

Référence électronique

Laurel George, « *La downtown dance* à New York », *Terrain* [En ligne], 35 | 2000, mis en ligne le 08 mars 2007.

URL : <http://terrain.revues.org/index1087.html>

DOI : en cours d'attribution

Éditeur : Ministère de la culture / Maison des sciences de l'homme

<http://terrain.revues.org>

<http://www.revues.org>

Document accessible en ligne à l'adresse suivante : <http://terrain.revues.org/index1087.html>

Document généré automatiquement le 04 octobre 2009. La pagination ne correspond pas à la pagination de l'édition papier.

© Terrain

Laurel George

La *downtown dance* à New York

Contexte socio-économique et préoccupations esthétiques

Pagination originale : p. 75-94



- 1 En 1997, j'ai débuté une recherche sur la chorégraphie contemporaine dans la ville de New York, cité reconnue à la fois comme le centre historique et comme le pivot actuel de la danse aux Etats-Unis. Pendant deux années, je me suis intéressée aux chorégraphes dont le travail pouvait grossièrement être qualifié d'expérimental. Voici quelques-uns des termes utilisés pour décrire ce secteur de la production chorégraphique : danse contemporaine, danse expérimentale, nouvelle danse, *downtown dance* et chorégraphes indépendants. La difficulté de trouver une seule expression pour cette catégorie de danse souligne sa complexité institutionnelle, artistique et économique passée et actuelle. Je m'intéresse ici aux courants artistiques et institutionnels *downtown* ainsi qu'à la manière dont ceux qui la produisent perçoivent la place sociale et culturelle de cette forme d'art. La notion selon laquelle leur travail, et eux-mêmes en tant qu'artistes, ont un rôle social à jouer provient d'une tradition de la danse moderne américaine pour laquelle le commentaire social est souvent aussi important que l'expérimentation artistique. En parlant avec des chorégraphes et en regardant leur travail, j'ai réalisé que la nature de l'expérimentation artistique fait l'objet d'une négociation permanente et est souvent profondément affectée par les pressions économiques, sociales et institutionnelles.
- 2 L'accès à des financements influe fortement sur l'aspect effectif et le contenu de certaines œuvres artistiques. En analysant la relation entre les styles artistiques et les détails des conditions économiques, sociales et institutionnelles de leur production, nous ne découvrirons pas nécessairement une relation causale directe entre les facteurs socio-économiques et les préoccupations esthétiques. Toutefois, cela peut nous permettre de voir comment certaines décisions et certaines tendances artistiques sont reliées et se font l'écho de modifications dans l'organisation des financements ou des structures institutionnelles. Observer de plus près ces liens nous permettra, on l'espère, de réfuter le mythe selon lequel l'art d'avant-garde serait une sphère privilégiée libérée des influences commerciales et politiques. Le solo dansé *La Puta Santísima* de Jaime Ortega est un bon exemple de la manière dont les facteurs économiques

affectent la chorégraphie ; celui-ci expliqua en effet que les coupures budgétaires avaient contribué à cette évolution de pièces pour plusieurs danseurs vers des morceaux pour un soliste. Une autre pression, mentionnée fréquemment par les chorégraphes, est la nécessité de présenter un produit bien fini, professionnel et léché afin d'être conforme aux désirs des producteurs ou présentateurs. A certaines périodes, ces influences sur la production artistique sont indirectes et diffuses ; elles sont axées sur le besoin de répondre aux préoccupations sociales et culturelles plus larges de ces époques. On y discerne deux courants clés : le souci de prendre en compte les notions d'activisme social et de collectivité, celui lié à des explorations anti-essentialistes de l'identité, un courant que j'appelle *performing identity* (représenter l'identité).

Dresser la carte de la *downtown dance*

- 3 Les rouages essentiels de la *downtown dance* sont les chorégraphes, qui créent l'œuvre, et les organisations productrices, qui la présentent. Ces dernières jouent actuellement un rôle central dans chaque facette de ce type de danse. Le Dance Theater Workshop (DTW), le Danspace Project de l'église St. Mark et le Movement Research sont parmi les plus influents des présentateurs de spectacles à New York, et cette recherche fut d'abord centrée sur ces organisations à la fin des années 90. Le terme *downtown dance* ne désigne pas seulement l'emplacement géographique de ces organismes mais comprend aussi certains courants esthétiques, institutionnels et financiers communs ainsi que des attentes et des réseaux partagés.
- 4 Les chorégraphes actifs dans la *downtown dance* sont tous intégrés dans un certain cycle de financement, de présentation et de formation et partagent une même appréhension de base quant à la meilleure manière de créer et de diffuser leur travail artistique. La plupart de ces artistes, auxquels on se réfère souvent comme « chorégraphes indépendants », travaillent en dehors de structures formelles et organisées. Ce qui est lourd de conséquences car, en 1996, le National Endowment for Art (NEA) cessa de distribuer des bourses à des artistes individuels, coupant ainsi une source de financement essentielle pour les chorégraphes expérimentaux. A peu près au même moment, le NEA fut victime d'une sensible coupure budgétaire de la part du Congrès des Etats-Unis, réduction de crédits qui affecta de manière disproportionnée jusqu'aux organisations artistiques à petite échelle, répondant pourtant aux conditions, dont il est traité ci-après. Bien que quelques chorégraphes, actifs en danse expérimentale, puissent diriger leurs propres petites compagnies, celles-ci fonctionnent avec de petits budgets contingents, obligeant leurs directeurs artistiques à travailler au coup par coup. Très peu, voire aucune, ont la possibilité de payer des danseurs ou du personnel administratif à plein temps. Afin d'y remédier, ils engagent des danseurs pour répéter et danser tout en préparant activement une présentation de leur travail.
- 5 Dans ce monde, la promesse d'un spectacle, parfois accompagnée d'un cachet en participation, mène souvent la production de nouvelles œuvres artistiques. Un modèle opposé, peut-être dépassé, est celui de la compagnie de danse travaillant continuellement à étendre et affiner son répertoire. Dans la danse contemporaine à New York, et bien sûr dans le reste des Etats-Unis, l'organisation présentatrice a remplacé la compagnie de danse comme forme institutionnelle la plus importante. Comme l'a écrit la spécialiste Ann Daly dans son panorama de la saison de danse de l'automne 1996 : « Aujourd'hui, la danse est essentiellement définie par les institutions qui la produisent. Vous entendez plus parler de "P.S. 122", "BAM" (la Brooklyn Academy of Music) et "DTW" (Dance Theater Workshop) que de n'importe quels chorégraphe, compagnie, professeur, technicien, critique ou style. Il n'y a sûrement pas de nouveaux "mouvements" artistiques en projet. De manière symptomatique, les biographies rédigées dans les programmes ne permettent pas d'établir quoi que ce soit au sujet de l'esthétique ou des préoccupations d'un chorégraphe, mais elles inventorient scrupuleusement

les financeurs, les producteurs et les présentateurs qui ont donné leur imprimatur » (Daly 1998 : 16). Alors que l'article de Daly va au-delà de la *downtown dance* et considère la danse sous un angle plus large et dans ses principaux courants (bien que toujours dans son activité non commerciale), il expose très clairement la dynamique d'une pratique dans laquelle l'organisation productrice est l'acteur central.

Histoire et philosophie de quelques institutions clés de la *downtown dance*

- 6 Les organisations productrices de spectacles de danse étudiées ici se situent dans le bas de Manhattan, dans le voisinage de Greenwich Village, dans le East Village-Lower East Side et à Chelsea, tous ces quartiers se trouvant au sud de la 23^e Rue. Leurs noms – P.S. 122, une ancienne école de danse, Dance Theater Workshop, Movement Research, The Kitchen et Danspace Project – connotent une certaine approche de la pratique artistique caractérisée par une philosophie de l'expérimentation et un travail continu, en bref d'une préoccupation du processus de la création artistique. De plus, il importe de noter qu'aucune de ces organisations ne peut vraiment être appelée théâtre. Deux d'entre elles présentent de la danse contemporaine dans l'enceinte d'églises et non sur des scènes de théâtre. Le Movement Research présente un programme hebdomadaire dans la Judson Memorial Church, tandis que la St. Mark's Church-in-the-Bowery accueille le Danspace Project. Ces deux églises considèrent les artistes et leur public comme faisant partie de leur voisinage et de leur collectivité. Les dirigeants de St. Mark voient Danspace Project et leurs autres projets artistiques comme faisant partie de leur histoire d'intégration des arts dans la vie de la communauté. Dans une brochure publiée par l'église, cette congrégation épiscopale cite « une tradition puissante d'activisme social », notant que les arts ont fait partie de cette mission depuis le début du xviii^e siècle et qu'Isadora Duncan et Martha Graham ont dansé toutes deux dans l'enceinte de l'église. Le lieu de spectacle de Movement Research, l'église Judson, située plusieurs blocs à l'est de St. Mark, possède également une tradition d'activisme social et soutient les arts comme faisant partie de son ministère. Le nom « Judson » en est venu à représenter le fer de lance de la tendance de danse postmoderne au début des années 60, impulsée par les membres du Judson Dance Theater. Beaucoup d'organismes présentant des spectacles de danse contemporaine sont issus du Judson Dance Theater, ayant commencé comme des collectifs suivant les idéaux démocratiques de création artistique qui caractérisaient Judson.

Eclectisme stylistique : l'expérimentation artistique en mouvement

- 7 Lorsqu'on se meut dans cet univers, que voit-on précisément sur scène ? Quels sont les principaux styles, les préoccupations communes, les courants ? Les œuvres présentées durant la saison 1997-1998 ont mis à l'épreuve mes notions sur l'expérimentation en constituant une palette plus large (quoique parfois moins intéressante) que je ne m'y étais attendue. Elles allaient d'une exploration très abstraite du mouvement (Mark Haim) à des œuvres quasi théâtrales qui utilisaient des décors élaborés, de la musique et des installations multimédias afin d'obtenir un aspect spectaculaire (Koosil-ja Hwang et Andrea Kleine), en passant par des études en solo (Ortega) et de grands groupes comprenant des non-danseurs (Loring). Alors que cette variété prouve la présence de recherches et d'expérimentations, les travaux eux-mêmes donnaient l'impression générale d'être moins radicaux et audacieux que je ne l'avais prévu, qu'il s'agisse de leur orientation politique, de leur aspect général ou des techniques de mouvements. Par exemple, ils se préoccupaient beaucoup moins de thèmes autobiographiques ou basés sur l'identité. Les extraits suivants de mes notes de terrain reflètent ma réaction initiale devant des thèmes et des styles inattendus dans les lieux de la *downtown dance*.

- 8 « 12 octobre 1997 : *Les Variations Goldberg* de Mark Haim au Danspace Project. Quand X. a fait remarquer combien il aimait le spectacle de Mark Haim, je lui ai répondu : “Oui, c’était bien, mais pas vraiment ‘marginal’ en termes d’esthétique générale.” Mais je ne suis pas vraiment sûre de ce qu’est un travail “marginal” ou de l’endroit où on le trouve. Quel sens cela a-t-il si les deux derniers spectacles que j’ai vus dans un lieu alternatif (Danspace) ont été dansés sur de la musique sacrée médiévale ou sur *Les Variations Goldberg* ? »
- 9 Alors que j’avais été tout d’abord désappointée par le spectacle de Haim, le voir une seconde fois me révéla de nouvelles strates d’invention et d’expérimentation gestuelles. Ce que je vis dans ce solo de quatre-vingt-dix minutes c’était une sorte de visualisation de la musique, une forme qui rappelle le travail de danseuses modernes telles qu’Isadora Duncan et Ruth Saint Denis. Mais la pièce de Haim est un parti pris résolument contemporain de visualisation musicale, avec de rapides modifications de styles et des dynamiques dans les mouvements. Haim, formé par la danse classique, bouge avec élégance et précision quel que soit le style qu’il cite. En effet, il adopte l’ethos des DJ de hip-hop aussi bien qu’il « goûte » aux styles du ballet, de la danse moderne ou des danses de société populaires. En l’espace d’un interlude de quarante secondes, ses arabesques fluides se transforment en secs et mécaniques coups de coude, et de virtuoses coups de pied à hauteur de tête laissent la place à des chutes molles et faciles et à des roulements de tête. Plus tard, la danse semble inclure plus de contenu émotionnel et, même, semi narratif. Alors que ses mains touchent son cœur, puis sa tête, Haim rappelle soudain un homme âgé et confus, puis, à l’instant suivant, un individu en extase. La fin de la danse, tranquille et pourtant intense, évoque le début alors que Haim trace des cercles en marchant, ses bras se balançant mollement et aisément tandis qu’il laisse la musique faire son chemin à travers son corps et l’emporter graduellement dans les coulisses.
- 10 Deux mois après ce spectacle, je vis, dans le même endroit, une courte pièce d’une chorégraphe « émergente » plus jeune. Son travail était le type même de ce à quoi je m’attendais de la part de la *downtown dance* : « 19 décembre 1997 : Andrea Kleine, une chorégraphe qui semble avoir une vingtaine d’années. Sa pièce avait l’aspect branché, *downtown* par excellence, visuellement, cinématiquement et en termes de conception et de thèmes généraux. Tous les éléments requis par la mode : garçons travestis, costumes en dentelle noire ou transparents, texte de Jean Genet, film noir et blanc de Kleine nue dans diverses poses et une danse très athlétique. Avec également un curieux travail avec des couteaux entre les orteils des danseurs. Semblait dangereux. Le travail avait besoin d’être mis au point, mais encore une fois, voilà ce que je m’attendais beaucoup plus à voir ici à New York. »

La dimension sociale des pratiques corporelles

- 11 Paradoxalement, au beau milieu de cette variété visuelle et thématique, il y avait une espèce d’orthodoxie subtile mais persistante qui s’insinuait dans le mouvement lui-même. Alors que les danseurs ne faisaient pas les mêmes pas d’une danse à l’autre, qu’on ne pouvait même pas dire qu’ils utilisaient la même « technique », il y avait une certaine ressemblance, difficile à définir, entre la plupart des spectacles de danse. Un courant à la mode, prédominant, était basé sur un rythme récurrent. C’est-à-dire que de nombreuses danses contenaient de longues séquences de mouvements partant dans plusieurs directions avec une sorte de rythme en boucle, ponctuées par des explosions de mouvements athlétiques. Cette approche du mouvement jouit en ce moment d’une grande popularité chez les chorégraphes *downtown*, et semble liée à l’étude d’un système d’entraînement corporel nommé Skinner Release Technique (SRT). Conçu par Joan Skinner et enseigné dans des cours sponsorisés par le Movement Research, SRT n’enseigne pas de mouvements ou de pas précis mais encourage plutôt à « laisser tomber le stress, le maintien inutile de votre corps, les *a priori* sur ce qui est censé arriver » (Skura 2000).

- 12 Ces danses possédaient un rythme commun, et elles étaient souvent très satisfaisantes à regarder car elles procuraient au spectateur une sensation indirecte de soulagement. Une autre tendance de mouvement récurrent était basée sur une sorte de style de portage des partenaires, provenant clairement d'une forme appelée Contact-Improvisation. Cette technique a été développée au début des années 70 et implique des manières inventives et intuitives de transférer et de supporter le poids du corps dansant, du sien propre comme de celui du ou des partenaires.
- 13 La théoricienne de la danse Susan Foster relie l'éclectisme stylistique de la danse contemporaine à la fois aux recherches chorégraphiques très développées dans les années 60 et 70, et à l'actuel manque de formation à des techniques de danse précises telles que celles de Martha Graham ou de Merce Cunningham. Foster rapporte les pratiques corporelles actuelles aux conditions économiques et institutionnelles, disant qu'en l'absence de formation dans une philosophie et une technique particulières le danseur d'aujourd'hui est un « corps loué ». Elle soutient que, du fait que les chorégraphes indépendants ne sont pas soutenus par des académies de danse officielles et reconnues, ils doivent se vendre eux-mêmes agressivement aux producteurs et aux spectateurs. Ces chorégraphes perpétuent cette approche « commerciale » lorsqu'à leur tour ils « encouragent les danseurs à s'entraîner selon plusieurs techniques sans adopter le point de vue esthétique d'aucune » (Foster 1997 : 254). Les chorégraphes contribuent ainsi au développement d'un corps qui « homogénéise tous les styles et les vocabulaires derrière une surface lisse et impénétrable. N'étant engagé dans aucun point de vue esthétique spécifique, c'est un corps à louer : il s'entraîne afin de gagner sa vie en dansant » (*ibid.* : 255). Foster termine sur une note profondément pessimiste en disant que ce corps loué « nie l'existence d'un moi profond et vrai » (*ibid.* : 256).
- 14 La chorégraphe et danseuse Grace Mi-Hee Lee est résolument plus optimiste au sujet des courants techniques actuels lorsqu'elle traite des racines sociales et des utilisations artistiques des techniques de relâchement. Lee explique : « La domination des techniques de relâchement est le résultat du fait que les danseurs étudient de multiples formes de “pratiques de santé alternatives” qui, toutes, recommandent le “laisser aller” qui, lui, est négatif. En fait, la technique de relâchement n'entraînera pas, par elle-même, quelqu'un à danser. Elle aidera un danseur entraîné à danser plus librement, avec plus d'adaptabilité et un éventail plus large. Elle libère (relâche) les danseurs de la tyrannie de leur entraînement précédent afin qu'ils puissent l'utiliser à volonté. Ainsi peut-on obtenir un extraordinaire danseur tel qu'Orï Flomin de la Stephen Petronio Company, qui peut voler, redescendre au sol et se renverser avec des pieds splendides et une immense arabesque ! Fantastique ! » (communication personnelle, mars 2000). Que faire de ces deux partis pris sur l'éclectisme ? La quasi-célébration de Lee réduit-elle à néant l'appréciation de Foster ? En fait, bien qu'elles arrivent à des conclusions divergentes quant aux implications des tendances contemporaines de techniques et de styles de mouvements, elles suggèrent toutes deux un lien intéressant entre, d'un côté, des courants sociaux et des structures économiques plus larges et, de l'autre, des styles artistiques et des pratiques corporelles.

Innovation formelle et critique sociale

- 15 Alors que ma première impression sur *Les Variations Goldberg* avait été qu'il s'agissait d'un spectacle assez conservateur, en y retournant, son vocabulaire gestuel riche et éclectique m'avait semblé heureux et innovateur. En fait, il m'avait fait revoir mes *a priori* sur ce que sont l'expérimentation et l'invention dans la chorégraphie contemporaine. Quelques chorégraphes font de la recherche tout d'abord au niveau du mouvement lui-même. Haim, par exemple, explore la relation du mouvement à la musique, changeant ainsi la manière dont nous voyons et entendons ce morceau de musique canonique. Pour d'autres, cependant, la recherche peut avoir pour conséquence de transformer la façon dont nous voyons le monde et notre place

au sein de celui-ci, grâce à un commentaire, explicite ou implicite, sur la société (comme dans le spectacle de Kleine). Quoi qu'il en soit, ces recherches existent dans un contexte institutionnel où règnent des pressions qui empiètent sur la création des danses. Le chorégraphe John Jasperse évoque de manière particulièrement astucieuse cet ensemble de préoccupations dans la danse contemporaine. Il a réalisé des pièces qu'il décrit comme des « investigations formelles » aussi bien que des travaux dans lesquels il inclut un commentaire social plus explicite, comme dans son travail de 1995 *Excessories*, qui explore les relations entre les hommes et les femmes. Jasperse donne un point de vue nuancé du rôle de critique sociale de la chorégraphie comme l'abordent les danses plus anciennes et plus abstraites qu'il a créées avant *Excessories* : « Il me semble qu'il y a des choses liées au social dans ce travail [plus ancien], mais est-ce en faisant une déclaration politique manifeste ou est-ce précisément que la danse elle-même est considérée comme une forme politique ? Danser maintenant est tellement contraire à ce qu'est le système de valeur de *statu quo*, peut-être est-ce simplement par sa nature même une déclaration politique » (George 1998 : 320). Comme le suggère Jasperse, la danse expérimentale soutient une conversation qui se situe à plusieurs niveaux, notamment de sens, avec les pressions et les courants sociaux extérieurs. Arrêtons-nous maintenant sur quelques-unes de ces pressions, et, en premier lieu, sur celles qui ont trait à des questions économiques et institutionnelles.

Le marché et les pressions institutionnelles

- 16 Bien qu'il soit impossible d'identifier un seul point commun esthétique dans les danses que j'ai vues dans les différents lieux alternatifs, il y avait une sorte de professionnalisme et de sérieux dans l'intention de la plupart des œuvres. La persistance de ces qualités de finition – qui concernaient aussi bien la compétence technique que les costumes et l'éclairage – m'avait tout d'abord surprise. Car je m'étais attendue non seulement à voir un travail plus aventureux politiquement mais aussi plus « brut ». Les éléments qui contribuaient à ce caractère « poli » variaient cependant selon les goûts et les priorités des organismes qui présentaient le travail. Par exemple, Danspace Project semblait favoriser des œuvres plus techniques, mieux figolées, en insistant sur l'acte physique de danser. Dance Theater Workshop donnait plus d'importance aux éléments plus théâtraux, au côté spectaculaire, c'est-à-dire aux lumières, aux costumes et à l'aspect général du spectacle. Movement Research présentait le travail le plus varié et le moins léché, une conséquence de leur formule de spectacles gratuits du lundi soir dans Judson Church pendant lesquels ils présentaient de nombreux travaux en cours d'élaboration.
- 17 Beaucoup de chorégraphes discutaient de cette pression qui les poussait à présenter des œuvres à l'aspect sophistiqué ; ils en parlaient non seulement en relation à leur propre travail mais aussi (et souvent de manière critique) en tant que tendance générale. Jaime Ortega se plaignait de ce que « les producteurs veulent avoir ce produit léché qui est conforme à leur idée de ce qu'est une œuvre d'art terminée », et il continuait : « Quand je parle d'expérimentation, cela ne s'arrête pas au studio de répétition, cela s'étend jusqu'à la scène et à ce que je présente aux spectateurs. Il me semble que parfois les producteurs oublient l'importance de ce côté-là. » Tandis qu'Ortega déplorait ce qu'il considérait comme un éloignement de l'esprit d'expérimentation esthétique, la chorégraphe Jennifer Monson évoquait plus largement le déclin de l'art « politiquement actif ». Bien que Monson ne revendique pas de penchant politique dans sa chorégraphie actuelle, elle a eu auparavant une propension à penser aux œuvres d'art en fonction de leur orientation politique ¹. Monson diagnostiquait un manque actuel de recherche dans les œuvres contemporaines, disant que ce travail semble plus « sécurisant ». Elle croit que le « moment activiste », associé aux lieux style boîtes de nuit et au *performance art* des années 80 est passé, largement du fait de la pression exercée sur les producteurs afin qu'ils présentent un travail bien poli pour attirer le public et les financements.

Le rôle de l'artiste dans la société

- 18 Parmi les divers courants de la danse contemporaine, certains, comme la prédominance de la technique de relâchement, peuvent être décrits comme esthétiques ou stylistiques. D'autres tendances sont plus complexes et se relient, d'une manière ou d'une autre, au sentiment que le ou la chorégraphe a de lui ou d'elle-même en relation avec un milieu plus large. Il peut s'agir de sphères très concrètes et localisées (« Quelles sont mes relations avec les jeunes du voisinage ? »), ou de questions plus générales (« Quelles sont les obligations sociales de l'artiste ? »). Beaucoup d'artistes voient leur rôle dans la société comme impliquant quelque forme de critique sociale explicite ; il s'agit d'un aspect de la danse moderne américaine qui remonte au travail d'Isadora Duncan au tournant du xx^e siècle. Bien sûr, la trajectoire de la danse moderne, et particulièrement de la danse expérimentale, aux Etats-Unis, peut être vue comme une oscillation perpétuelle entre un souci de réforme sociale et une emphase mise sur l'innovation esthétique. Tout au long de l'histoire de l'art, et aujourd'hui encore, ces deux formes coexistent souvent, jusque dans le travail même d'un seul artiste.
- 19 Un type d'engagement social répandu en ce moment est celui connu sous le nom de *community outreach* (toucher, atteindre, s'ouvrir à la collectivité), dans lequel les danseurs communiquent avec un groupe de non-danseurs, les impliquant souvent dans la création d'une pièce de danse. Un autre mode d'engagement concerne l'exploration du thème de l'identité dans le contexte d'une danse. A mi-chemin entre la critique sociale et l'engagement social, ce courant a atteint son apogée au début des années 80 avec une floraison de travaux autobiographiques et narratifs, lesquels incluaient souvent des textes ou des monologues. La danseuse et universitaire Ann Cooper Albright avance que le travail explicitement autobiographique était la marque déposée des années 80. Citant les chorégraphes Bill T. Jones et Johanna Boyce comme des pratiquants précoces de ce style, Albright soutient qu'« en revendiquant une voix dans une forme d'art qui glorifie traditionnellement le corps muet, ces chorégraphes utilisaient l'autobiographie dans les spectacles pour changer la dynamique d'un regard objectivant. Pendant presque toute la nuit, les spectateurs et les critiques devaient affronter des... histoires personnelles qui insistaient, parfois de manière très provocatrice, sur la pertinence politique de l'expérience corporelle » (1997 : 120-121). Cette exploration de l'identité persiste dans la danse contemporaine, mais a évolué d'une approche plus directe et plus influencée par les revendications identitaires à une autre, au regard plus distancié, plus nuancé et même ironique sur l'identité, phénomène que je désigne sous le nom de *performing identity* (représenter l'identité). Dans les pages suivantes, je vais m'attacher à décrire des travaux dans lesquels le souci du *community outreach* ou celui de l'exploration de l'identité sont centraux.

S'ouvrir à la communauté et les notions d'activisme social

- 20 La pièce de Sondra Loring, réalisée en collaboration avec la chorégraphe mexicaine Vivian Cruz, intitulée *El Puente/ The Bridge* (1997) est caractéristique du travail centré sur le *community outreach*. Alors que de nombreux artistes intègrent ce désir de s'ouvrir à la collectivité dans leur carrière (par l'enseignement, les ateliers ou les tournées, pour nommer quelques-unes des manières de toucher diverses communautés), dans *El Puente*, ce *community outreach* est intrinsèque au produit fini. C'est-à-dire que, dans ce travail, le produit, son processus de création et sa philosophie sont étroitement imbriqués. Loring a puisé dans ses relations avec des chorégraphes mexicains, des danseurs et des compositeurs, aussi bien que dans son expérience d'enseignement à des jeunes dans le cadre d'une école alternative, pour créer une œuvre qui, comme le suggère son titre, constitue un pont entre différents mondes. Avant de s'arrêter sur la manière dont Loring pense et explique ce que signifie pour elle et pour cette danse toucher la collectivité, il semble utile de décrire ce spectacle.
- 21 *El Puente* s'ouvre sur sept danseurs éparpillés sur la scène. Habillés de costumes sobres mais colorés, ils sont couchés la tête posée sur des oreillers de velours aux couleurs de pierres

précieuses. Lorsque les danseurs se mettent à bouger, ils dansent tout en restant au sol, manipulant les oreillers et se les faisant glisser de l'un à l'autre. Chacun à son tour essaie de se lever par des mouvements en spirale, ensommeillés, mais s'affale de nouveau par terre. Des danseurs adolescents, dont il est évident qu'ils ne sont pas des professionnels, entrent sur scène l'un après l'autre. Chacun d'eux essaie de pousser à se lever un des danseurs au sol par des secousses et des pressions légères, amorçant des duos très doux qui se terminent souvent par de lourds portages. Les duos s'ouvrent en groupes plus larges où les danseurs amateurs et professionnels s'assemblent et se rassemblent, leurs interactions guidées par des rythmes internes et externes. Les rythmes externes émanent d'un gigantesque instrument à cordes qui s'empare des sons de l'environnement et du corps des danseurs et les transforme en tons auxquels les danseurs répondent à leur tour. Les sept danseurs professionnels exécutent la chorégraphie de Loring de manière fluide, avec des chutes et des rétablissements en spirales. Bien qu'un peu maladroits dans leurs mouvements, les interactions des élèves danseurs avec les autres ajoutent une certaine énergie comme ils courent et sautent, soulèvent et sont soulevés, empoignent et jettent les oreillers. Dans la seconde moitié de cette danse d'une durée d'une heure, les talents et les personnalités des huit jeunes danseurs sont mis en valeur lorsqu'ils présentent des bribes d'interprétation, incluant de courts monologues, des conversations et une chanson de rap. Finalement, un des élèves met fin à *El Puente* par un solo enjoué de breakdance qui s'attire les acclamations de ses camarades et de ses professeurs présents dans le public.

- 22 Il est clair que l'ingrédient le plus important de *community outreach* de *El Puente* est la présence des huit jeunes danseurs, tous élèves d'une école secondaire new-yorkaise destinée à ceux qui « ont eu des problèmes dans les écoles classiques ». Loring a rencontré ces étudiants à l'occasion de son atelier hebdomadaire dans cette école et décrit leur transformation de danseurs peu enthousiastes en artistes en notant qu'au départ « ils ne voulaient pas enlever leurs chaussures. Nous avons commencé par faire du yoga, des exercices de danse, par apprendre comment bouger ensemble et improviser » (Kourlas 1997). Le processus d'élaboration de la danse s'intensifia lorsque Loring passa cinq semaines à travailler chaque jour avec ces élèves, période qui culmina lors d'une retraite d'une semaine avec les élèves et des danseurs professionnels à Earthdance, une ancienne communauté de danseurs située dans la campagne de la Nouvelle-Angleterre.
- 23 Quand je demandai à Loring si elle avait considéré *El Puente* et sa composante de *community outreach* comme de l'activisme social, elle me répondit que, pour elle, la pièce faisait plusieurs déclarations sur la compréhension des expériences entre les générations, les cultures et les différents styles gestuels. Les questions que sa collaboratrice, la chorégraphe mexicaine Vivian Cruz, et elle-même posaient à tous les danseurs tournaient toutes autour de problèmes liés au foyer, à la sécurité et au confort et impliquaient la compréhension d'expériences disparates tout simplement « en se parlant les uns aux autres de nos vies » (Kourlas 1997). Dans une interview donnée quelques jours avant la première de la pièce, Loring et Cruz dirent que beaucoup de leurs espérances concernant cette pièce étaient déjà comblées car les adolescents avaient gagné « confiance en eux, pouvoir et tolérance à l'égard des autres » (*ibid.*). Dans les notes du programme Loring explique la possibilité de ce succès : « *El Puente* représente la collaboration d'un grand nombre de gens, comprenant des chorégraphes, un compositeur, des vidéographes, des artistes, des musiciens, des techniciens, des gestionnaires, des décorateurs. Géographiquement nous venons de la ville de Mexico, du Brésil, de Brooklyn, du Bronx, de Manhattan ; artistiquement, l'éventail va d'artistes jouant pour la première fois à des professionnels de premier plan. Nous avons travaillé ensemble pendant une période intense de cinq semaines... Nous en connaissons beaucoup plus au sujet de chacun de nous maintenant, nous nous sommes posé des questions importantes ; nous avons mis sur la table nos frustrations, nos larmes, notre colère et notre joie. Nous sommes fiers d'en être venus là

en prenant des risques – nous avons construit ces ponts que nous avons simplement imaginés avant de commencer. »

- 24 Tout en exprimant un sentiment de réussite, Loring décrit aussi les grands obstacles logistiques qu'elle a dû affronter pendant la production du spectacle. Bien que *El Puente* ait reçu de bons financements, dus en partie à ses aspects transculturels, interdisciplinaires et de *community outreach*, Loring indiquait que la pièce l'avait laissée financièrement presque à sec. Par exemple, de grands projets de bourses s'étaient évanouis avant de pouvoir être utilisés pour rembourser les dépenses du séjour à Earthdance. Il ne restait à Loring qu'à utiliser sa bourse individuelle, beaucoup plus modeste, accordée par la Jerome Foundation, afin de payer pour la participation à la retraite des élèves. Bien que Loring soit, sur le plan administratif, parmi les plus compétents des chorégraphes indépendants que j'ai rencontrés, les aspects administratifs de ce projet se révélèrent pour elle d'un poids financier et psychologique très lourd. Une partie de cette pesanteur s'explique par le fait que, dans des projets impliquant une organisation si complexe et de si grandes ambitions, les chorégraphes doivent assumer des rôles multiples, parfois conflictuels, incluant ceux de collecteur de fonds, d'enseignant, de travailleur social, d'organisateur, de publiciste, de porte-parole et, de manière encore plus centrale, de directeur artistique. Les défis dont Loring a fait l'expérience provenaient de la nécessité concrète pour elle d'assumer, dans les coulisses, tant d'identités et de rôles différents. Regardons maintenant trois spectacles de danse dans lesquels le fait, pour un même individu, de jongler avec plusieurs identités est exploré sur scène.

Explorer et représenter l'identité

- 25 Alors que, comme nous l'avons dit plus haut, les œuvres autobiographiques et narratives ont atteint leur apogée sur la scène new-yorkaise de danse expérimentale dans les années 80, les années 90 ont vu se développer un sens et une expression de l'identité plus complexes. Les trois œuvres décrites ci-dessous – *La Puta Santísima*, de Jaime Ortega, *Voilà*, de Deborah Hay, et *Memoryscan*, de Koosil-ja Hwang – illustrent ce courant. Bien que chacune d'elles ait une composante semi-autobiographique, elles traitent toutes de l'identité de manière indirecte et avec une certaine distance. Cette mise à distance est réalisée de différentes façons, soit par l'utilisation d'une théâtralité exagérée (Ortega), soit par celle de l'ironie et de la suggestion (Hay et ses danseurs), soit enfin par des techniques de fragmentation (Hwang). Ces trois chorégraphes, tout en passant du littéral et narratif au suggestif, ont néanmoins en commun une tendance à compléter leur présentation sur scène de déclarations extrêmement élaborées sur l'identité. En d'autres termes, bien que le langage ne joue pas un rôle central dans leur travail sur scène, ils s'appuient tous sur le langage pour concrétiser leurs notions assez complexes et polyvalentes de l'identité et de la personne.

La Puta Santísima, de Jaime Ortega

- 26 Un homme est assis, drapé dans un châle de tulle rouge froissé, ses longs cheveux noirs tirés vers l'arrière, le visage enduit d'un fond de teint pâle, rehaussé par une petite touffe de poils noirs sous la lèvre inférieure. De longs rideaux de tissu métallique définissent l'espace de la scène, et le danseur, seul, est assis sur une chaise placée au centre du plateau. Avec des gestes d'offrande délibérés, ses mains se tendent d'un air suppliant et son menton s'avance comme pour défier le public. Tandis que le rythme des percussions s'accélère, il se lève et trace des cercles de manière solennelle et imposante.
- 27 Dans des tableaux suivants, le personnage d'Ortega – *La Puta Santísima*, La Putain sacrée – s'agenouille devant un plat de tomates baignant dans un liquide rouge et les dévore voracement. Il réapparaît ensuite sur un piédestal, le châle rouge drapé sur la tête et les épaules de telle sorte qu'il ressemble à la Vierge de Guadalupe. Les musiciens sur scène entonnent *Maria, madre mia*, soulignant les aspects sacrés du personnage culturellement complexe de la

28 Puta Santísima. Une scène finale montre Ortega, un couteau à la main, simulant une castration. Bien que fragmentaire et imagée, la danse d'Ortega raconte une histoire qui traite des icônes religieuses et culturelles, de l'extase et de la foi, de la fidélité, de la sexualité et de l'ambiguïté. Ortega est un homosexuel mexicain qui, comme Jasperse, venait de passer de la conception de danses plus abstraites à celle de danses qui prenaient en compte le contexte social et personnel de l'individu. Lorsque je lui demandai s'il considérait que ce spectacle parlait d'identité, il hésita et se hérissa un peu à ce mot. Puis il me concéda qu'on pouvait dire que ce travail concernait le thème de l'identité, mais seulement dans la mesure où l'identité ou plutôt, corrigea-t-il rapidement, « les identités » « imprègnent l'œuvre et filtrent à travers elle de diverses manières ». Il poursuivit en disant qu'il espérait que *La Puta Santísima* encouragerait le public à se poser des questions sur le concept même de concept et à le reconnaître, selon ses mots, comme « une construction sociale ». Le type d'exploration de l'identité que décrit Ortega implique de considérer l'identité comme médiatisée, non essentialiste, filtrée à travers les notions universitaires d'une identité performative.

Voilà, de Deborah Hay : représenter l'identité

29 *Voilà*, de Deborah Hay, qui fut présenté pour la première fois à The Kitchen en 1997, est un exemple intéressant de la manière dont des identités disparates peuvent être représentées dans un même travail. Hay transmet *Voilà* aux danseurs Grace Mi-He Lee et Scott Heron non pas, comme on le fait habituellement, en leur montrant la chorégraphie dans un studio de répétition, mais en leur envoyant un livret écrit. Aussi le public eut-il l'occasion rare de voir trois différentes versions de la « même » danse. Les relations entre chacun des danseurs (Hay, Lee et Heron) et la chorégraphie (le livret) dans ce spectacle soulèvent non seulement la question de la manière dont on peut danser *Voilà*, mais aussi de celle dont on peut représenter, en même temps, son identité propre. Car, bien évidemment, Lee et Heron apportaient dans leur interprétation de *Voilà* les dimensions socialement situées, même si non revendiquées explicitement, de leurs personnalités hors scène (comme leur appartenance ethnique et leur orientation sexuelle). Avant d'examiner les différences entre ces trois interprétations, il me semble utile d'examiner leur source commune, le livret. La première page de ce livret illustre la combinaison d'aspects descriptif et narratif, d'humour et de sérieux qui caractérise ce document :

« Voilà, elle est entrée en se pavanant de part et d'autre, l'allure saccadée et avec aplomb.

De l'ombre à la lumière, elle évitait les mémoires des chevaux ; laissant la pureté en suspens.

Le dos de son corps tout près de nous, oblitérant la perspective.

Le mouvement inspiré du cheval cessa à mi-parcours, remplacé par des gloussements.

Elle cliqueta, et claqua le pas du cheval, le trot, le galop, le grand galop, et caracola.

Les bruits la lancèrent dans une danse et des mouvements chevalins. »

30 Hay fut la première à interpréter le livret pour nous, c'est-à-dire à le danser. Ce fut le plus long solo, et il comportait de nombreuses traces de son style ; il était lent, minutieux et précis, hypnotique par son attention aux détails ² et, aussi, absurde. Sans musique et avec un décor minimal, les gestes de Hay et son costume recherché capturaient l'attention. Elle est une danseuse généreuse mais intransigeante, et ne cède pas aux exigences de son public en rendant ses danses mignonnes ou amusantes. Même son costume pour *Voilà*, une lourde tunique de brocart avec une queue, tout en étant fascinant et attrayant, n'était vraiment pas joli. L'étrangeté et l'incongruité de ce tissu riche, très travaillé, accompagné d'une queue ridicule et d'un chapeau mi-casque mi-turban, faisait écho à l'humeur changeante, allant du sérieux à la désinvolture. L'interprétation faite par Hay du livret la fait passer d'une vieille bique à un maître d'école, et jouer de diverses identités incluant celles d'un sage, d'un escroc et d'un fou.

- 31 Dans le solo suivant, Grace Mi-He Lee danse également sans accompagnement musical. Mais, à la différence de Hay, elle pénètre sur un plateau embelli par un décor de nuages de tissu blanc, gonflés, éparpillés sur la scène et par un mobile d'oiseaux de style origami jetant des ombres sur le plateau. Lee, vêtue d'une panoplie de cow-girl stylisée, avec des surpantalons de cuir, une veste brodée et un chapeau de cow-boy au-dessus de deux couettes de petite fille, tient à la main une énorme chope de bière. L'impact visuel initial de cette scène est émouvant et drôle parce que le costume de Lee semble une ode au Texas Hill Country et à Austin, où elle a étudié avec Hay. Le décor de nuages et d'oiseaux renvoie à ces grands cioux, si différents de ceux de New York sous lesquels se déroule cette danse. Mais les références au western proviennent également du livret et des allusions à des mouvements chevalins et à des activités qui ressemblent à celles des cow-boys, comme galoper et tirer. Bien que *Voilà* soit toujours très proche de la création de Hay et soit marqué par son sens du profond et de l'absurde, l'interprétation de Lee parle indubitablement de Lee. Elle danse avec la sensibilité de beaucoup de ses propres danses autobiographiques dans lesquelles elle interroge souvent de manière ironique les stéréotypes sur les femmes asiatiques, de même qu'elle joue maintenant tantôt à être une petite fille réservée, tantôt à être farouche et bizarre. Plus que tout, Lee interprète la possibilité d'identités multiples et changeantes. Cette philosophie, qu'elle partage avec beaucoup de ses contemporains dans le monde de la danse et de la scène, atteste de la circulation au-delà du monde universitaire de théories de l'identité anti-essentialistes, postmodernes et socialement construites.
- 32 Après l'interprétation de Lee, le public voit *Voilà* une troisième fois, avec Scott Heron, qui fait, lui aussi, une impression frappante. Il est élancé, avec de longues jambes, et son corps mince est surmonté d'un visage de jeune garçon très expressif. Heron suit, comme les autres, les instructions d'ouverture du livret. Il entre sur l'avant-scène en passant entre deux lumières basses placées de chaque côté du plateau. La version de la danse de Heron est belle, drôle et frénétique. C'est certainement celui qui danse le plus des trois, il est la caricature d'un danseur classique dont la danse consiste en de grandes explosions de virtuosité encadrées de moments d'une calme jouissance des feux de la rampe. Comme le note la critique Deborah Jowitt, celui qui a conçu l'éclairage « lui a donné les changements de lumière les plus osés, et il joue dans un corral de traînées fluorescentes » (1997 : 95). En regardant ce spectacle, je m'interrogeai sur la manière dont Heron avait pris en compte la persistance du pronom « elle » dans le livret. Son costume, une chemise et un short de cycliste décorés de marguerites en tissu, semblait son salut fantasque au féminin. Sa manière de danser en disait également aussi long sur lui que sur la danse, car bien qu'il suive de près le livret, il utilisait un humour de potache et son sens de la mode en présentant une caricature ironique d'une ballerine se moquant des conventions de la danse.
- 33 Dans *Voilà*, Hay, Lee et Heron présentent chacun une interprétation hybride du moi, basée à la fois sur les notions de déconstruction et d'identité sans pour autant en être représentative. Ces interprétations évitent les notions convenues, fondées sur la notion d'une essence de l'identité. Elles consistent plutôt en une déclaration sur l'identité et les stéréotypes en essayant d'éviter tout essentialisme. Cependant, du fait de la persistance et de la force des stéréotypes, l'art qui critique ces notions convenues peut ne pas être perçu comme anti-essentialiste et contribuer ainsi lui-même aux stéréotypes. Ce qui est censé être dit pour s'amuser et être subversif et parodique peut finir par être pris au premier degré. En d'autres termes, au lieu d'affirmer la fluidité et la multiplicité de l'identité, la simple présentation des catégories de l'identité sur scène peut conduire à leur « sédimentation », pour utiliser le langage de la théoricienne féministe Judith Butler (1990 : 33).

Memoryscan, de Koosil-ja Hwang

- 34 Si *Voilà* et ses interprètes utilisent une distanciation ironique afin d'éviter la sédimentation de l'identité, *Memoryscan*, de Koosil-ja Hwang, utilise le morcellement pour parvenir aux mêmes fins. *Memoryscan* est un groupe de danse qui fait fortement appel au cinéma, à la vidéo et à une musique originale. Alors que le travail de Hwang comporte principalement des mouvements très athlétiques – elle bouge elle-même remarquablement bien –, le caractère spectaculaire de son travail, son utilisation de médias multiples perturbe la possibilité d'un récit cohérent, linéaire. De fait, s'il n'y avait pas les notes de son programme, le thème de l'identité pourrait ne pas même être perçu. Hwang explique ainsi les thèmes de sa danse : « *Memoryscan* traite de la question de la manière dont l'ethnicité et la culture déterminent dans l'espace et le temps l'identité d'un individu. Scruter les mémoires est le moyen de voyager à travers le temps et l'esprit. C'est une manière de dépeindre comment les individus se relient à leur lignage ancestral et culturel, et de manifester ce processus par des danses qui dressent le portrait de la personnalité de chaque danseur, non pas de sa race. »
- 35 Après avoir vu *Memoryscan*, je réagis ainsi à ces notes du programme : « 19 décembre 1997. Les notes du programme de Hwang font écho à mes pensées sur la représentation de soi ou *performing identity*. Mais la danse ne ressemblait pas à une exploration du soi, et avait peu à voir avec des travaux autobiographiques plus directs. Je ne suis pas si sûre que je penserais automatiquement que l'exploration de l'héritage culturel est un problème, sauf que je sais qu'il en a été ainsi dans la vie de Hwang, particulièrement avec son mouvement très spectaculaire de reconquête de son nom coréen en lieu et place de son nom japonais, Kumiko Kimoto. (De manière intéressante, elle garde un lien avec son ancien nom dans l'intitulé de sa compagnie, Dance Kumikokimoto.) *Memoryscan* raconte son histoire plus par des allusions et des images, des sensibilités et des fragments que de manière littérale. La propre gestuelle de Hwang était splendide ; elle est elle-même une interprète particulièrement magnifique et stupéfiante. Son utilisation de la vidéo et de la technologie du son soutenait la danse et l'histoire, et l'empêchait de devenir jamais ennuyeuse. Et, malgré le potentiel envahissant de la vidéo comme de la musique hip-hop, ces éléments ne portaient pas ombrage à la danse. »
- 36 Après une première présentation en 1997 de *Memoryscan*, Hwang a développé le spectacle en un morceau multimédia d'une heure et l'a présenté au Kitchen en 1999 et à la 92^e Rue Y (deux organisations productrices importantes) en mars 2000. Comme la première version, cette dernière utilise des films projetés derrière les danseurs, prêtant une qualité onirique, de superposition à la danse. Les images sont largement puisées dans les films populaires américains. Toutefois, elles semblent sans lien véritable entre elles ni à la danse, et changent trop rapidement pour constituer une histoire. En plus de ces images fragmentées, la danse se déploie dans des séries de scènes distinctes, chacune se reliant apparemment aux souvenirs de l'un des danseurs. Par exemple, la danse commence avec les cinq danseurs assis autour d'une table basse, faisant semblant de manger avec des baguettes stylisées, tandis qu'un des danseurs coiffe Hwang de manière obsessionnelle. S'agit-il de souvenirs de l'enfance de Hwang au Japon ? Un solo suit, dans lequel un danseur récite une liste d'objets et d'expériences hétéroclites tandis que des mouvements jaillissent de son corps et que son visage exprime des humeurs diverses. La scène suivante ne comprend ni paroles ni images et s'appuie seulement sur des mouvements pour supporter l'action ; trois danseurs exécutent des sauts en avant tout en courant, bondissant et tombant dans les bras les uns des autres.
- 37 Hwang explique que *Memoryscan* ne fait pas qu'explorer son histoire personnelle et ses origines ethniques, intéressantes et complexes, mais se nourrit des expériences et des souvenirs de ses danseurs, qu'elle décrit comme « une tribu de nomades culturels », afin d'avoir une vue plus large de « la manière dont l'ethnicité affecte notre personnalité culturelle ». Elle explique sa relation compliquée à son propre passé et à sa culture : « D'avoir seulement changé mon nom ne fait pas de moi une Coréenne. En grandissant avec un nom japonais, je ressentais d'une

certaine façon que je trichais et que je ne défendais pas mon ethnicité. Mais maintenant... J'ai pensé à qui est Koosil-ja à l'intérieur. Il y a tant de superpositions culturelles. Je suis qui je suis. Aussi ai-je arrêté de poursuivre un pays pour êtreindre toutes les couches culturelles qui font partie de moi » (Kourlas 1999). *Memoryscan* utilise des images fulgurantes, des fragments de souvenirs et des morceaux d'histoire personnelle pour communiquer la notion de Hwang selon laquelle l'identité n'est pas seulement multiple et superposée mais aussi fragmentée, partielle et contingente. Ces trois danses très différentes montrent qu'il y a énormément de possibilités et de manières d'explorer la complexité de l'identité. Alors que le courant narratif et autobiographique des années 80 a servi à briser le caractère muet du corps qui danse, l'exploration des notions d'identité des années 90 exploite la nature non linéaire, évocatrice et imagée de la danse pour présenter une compréhension de la nature de l'individu souvent plus complexe.

Pensées finales

- 38 Bien que les travaux chorégraphiques présentés dans les dernières saisons aient grandement varié, on y trouvait néanmoins quelques tendances et courants récurrents. Souvent ces courants, de même que les décisions concernant les carrières individuelles, sont en partie construits par des contingences concrètes et détectables telles que l'accès à des financements ou le lien d'un artiste avec une institution productrice particulière. Parfois ces influences sont moins concrètes et tournent autour de la notion du rôle de l'artiste dans la société (et résultent dans des activités comme la *community outreach*) ou bien s'articulent sur leur interaction avec d'autres sphères de la société, par exemple politiques et intellectuelles/universitaires (et aboutissent à des courants tels que le *performing identity*). Nous pouvons donc en conclure que, tandis que la danse (comme d'autres formes d'art contemporain) est affectée par les conditions économiques et le milieu social, elle n'est pas vraiment déterminée par ce contexte mais dialogue constamment avec lui. De plus, le meilleur de l'activité artistique expérimentale ne se contente pas de communiquer avec d'autres sphères d'activité mais peut aller jusqu'à les transformer, non par des interventions directes mais en permettant au spectateur de voir le monde sous un jour nouveau.

Bibliographie

- Albright A.C.**, 1997. *Choreographing Difference : The Body and Identity in Contemporary Dance*, Hanover, NH, University Press of New England.
- Butler J.**, 1990. *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, New York, Routledge.
- Daly A.**, 1998. « Dancing : A Letter from New York City », *The Drama Review*, n° 42, vol. 1, pp. 15-23.
- Foster S.**, 1997. « Dancing Bodies », in Desmond, J.C. (ed.), *Meaning in Motion*. New Cultural Studies of Dance, Durham, Duke University Press, pp. 235-257.
- George L.**, 1998. « Artists incorporating : business savvy meets creative experimentation », in Marcus G. (ed.), *Corporate Futures : The Diffusion of the Culturally Sensitive Corporate Form*, Chicago, University of Chicago Press, pp. 311-335.
- Hay D.**, 1996. *Voilà : A Dance Libretto*, self-published document.
- Jowitz D.**, 1997. « Ride'em », *The Village Voice*, April, n° 22, p. 95.
- Kleine A.**, 1997. « Bridging the gap », *HX Magazine*, August, n° 29.
- Kourlas G.**, 1997. « Bridge-ing worlds : three artists pool their talent to cross cultural boundaries », *Time Out New York*, September, pp. 11-18.
1999. « Total Recall : Koosil-ja Hwang and dancers reveal diverse family traits through memory », *Time Out New York*, March, pp. 8-14.

Novack C., 1990. *Sharing the Dance. Contact Improvisation and American Culture*, Madison, University of Wisconsin Press.

Skaggs S., 1998. « Paradise Remixed », in Alexander, E. (ed.), *Footnotes : Six Choreographers Inscribe the Page*, G & B Arts International, pp. 149-157.

Skura S., 2000. « Skinner releasing prepares you for all the moves », *The Village Voice*, March, n° 21, p. 70.

Notes

1 Monson a également évoqué son travail avec le Cirque Amok, un cirque itinérant d'avant-garde qui présente des spectacles gratuits dans les jardins publics new-yorkais. Chaque été, le Cirque Amok traite d'une question de société différente. Monson a été rattachée à ce groupe pendant plusieurs années et a souligné que ce projet, qu'elle décrit comme un projet « complètement étrange, complètement politique », la nourrit et la concerne en tant qu'artiste. 2 L'attention de Hay pour les détails est un élément récurrent de son style sur scène, et, me semble-t-il, elle provient de sa notion de « la conscience cellulaire individuelle », une métaphore qu'elle utilise pour aiguïser la qualité de son jeu et de celui de ses étudiants.

Pour citer cet article

Référence électronique

Laurel George, « La downtown dance à New York », *Terrain* [En ligne], 35 | 2000, mis en ligne le 08 mars 2007. URL : <http://terrain.revues.org/index1087.html>

George L., 2000, « La downtown dance à New York. Contexte socio-économique et préoccupations esthétiques », *Terrain*, n° 35, pp. 75-94.

À propos de l'auteur

Laurel George

Rice University, Houston, Etats-Unis

Droits d'auteur

Propriété intellectuelle

Résumé / Abstract

La ville de New York est le centre reconnu de la chorégraphie expérimentale aux Etats-Unis aujourd'hui. Ce type de danse se pratique dans de petits lieux de spectacle situés dans le bas de Manhattan, ce qui explique qu'on s'y réfère sous le nom de « *downtown dance* ». Les dix années passées ont vu se produire dans ce milieu des changements institutionnels, économiques et stylistiques significatifs. D'importantes coupures budgétaires des subventions publiques destinées aux artistes ont affecté de manière disproportionnée les chorégraphes travaillant en dehors des grandes structures institutionnelles formelles. L'influence d'organismes producteurs et présentateurs de spectacles s'en est donc trouvée accrue. Parallèlement – peut-être aussi du fait de ces changements –, l'esthétique et les thèmes de la danse contemporaine à New York ont évolué vers un éclectisme stylistique et technique

plus grand, ainsi que vers l'ouverture à la collectivité et un développement de modes nouveaux, plus complexes, d'exploration du thème de l'identité dans les œuvres d'art.

Mots clés : Etats-Unis, danse contemporaine, financements

“Downtown dance”: The context, concerns and content of contemporary choreography in New York City

New York City is the acknowledged center of experimental choreography in the United States. This type of dance is performed in small theaters on lower Manhattan, whence the name “downtown dance”. During the past decade, significant institutional, economic and stylistic changes have taken place in this small world. Deep cuts in public funding for the arts have disproportionately affected the choreographers working outside big, formal institutions. As a consequence, their careers increasingly fall into the hands of producers and show organizations. In addition to (and perhaps as a result of) these institutional shifts, aesthetic and thematic trends in contemporary dance tend toward more stylistic and technical eclecticism and toward an emphasis on community outreach and the development of new, more complex ways of exploring identities through works of art.

Keywords : United States, “downtown dance”, funding for the arts, New York City

Index géographique : Etats-Unis

Index thématique : identité, corps (représentations du)

Licence portant sur le document : Propriété intellectuelle