

LA SOCIÉTÉ AMÉRICAINE

VOLUME 3

REVUE ÉLECTRONIQUE DE L'AGENCE D'INFORMATION DES ÉTATS-UNIS

NUMÉRO 1



Les Arts aux Etats-Unis

AVANT-PROPOS

Les artistes américains du xx^e siècle ont rompu avec les antécédents du Vieux Monde, imprimant aux diverses disciplines de nouvelles orientations et obtenant des résultats novateurs impressionnants. La musique, le cinéma, le théâtre, la danse, l'architecture et les autres formes d'art ont été rehaussées et transformées par la créativité des artistes américains des deux sexes, principalement dans les années qui ont suivi la Seconde Guerre mondiale.

Le rajeunissement de la musique, les nouvelles tendances de la danse moderne, un théâtre s'inspirant de l'Amérique profonde, un cinéma indépendant, la mondialisation des arts visuels, tout cela entre dans la composition du paysage artistique contemporain des Etats-Unis.

Au seuil d'un nouveau siècle et d'un nouveau millénaire, les arts, aux Etats-Unis, sont souvent à la pointe du progrès. Ils sont en effervescence, sans tendance dominante.

Les articles de cette revue reflètent cette diversité de talent et de pensée qui est évidente dans l'analyse de chacune des disciplines, dans le style des critiques et dans l'appréciation de l'art et la culture par la société.

Bien que les arts et la culture continuent à mobiliser l'attention, l'énergie et les ressources de la société, tout se passe pratiquement en dehors de l'influence de l'Etat. Les Etats-Unis n'ont pas de ministère de la Culture, car ils sont persuadés qu'il existe des domaines importants de la vie du pays dans lesquels le gouvernement ne devrait jouer pratiquement aucun rôle.

Cette série d'articles, d'entrefilets sur les principales tendances des arts et de listes de références est proposée aux lecteurs comme une porte qu'ils pourront emprunter pour entamer leur propre voyage d'exploration. Comme ce domaine lui-même, il est impossible de prévoir où cette expédition les mènera. ■



LA SOCIÉTÉ AMÉRICAINE

REVUE ÉLECTRONIQUE DE L'AGENCE D'INFORMATION DES ÉTATS-UNIS

VOL.3 / BUREAU OF INFORMATION / U.S. INFORMATION AGENCY / No.1

ejvalues@usia.gov



SOMMAIRE

LES ARTS AUX ÉTATS-UNIS

DOSSIER

5

LE PARTAGE DES VALEURS ET L'ÉLEVATION DE L'ESPRIT

BILL CLINTON, PRÉSIDENT DES ÉTATS-UNIS

Le président Clinton évoque l'importance qu'ont les arts aux États-Unis et leur influence sur la vie quotidienne des Américains.

7

L'ÉTAT ET LES ARTS

UN ENTRETIEN AVEC JANE ALEXANDER

Ayant assumé la direction de la Fondation nationale des arts pendant quatre ans, l'actrice américaine Jane Alexander donne ses impressions sur la signification et la valeur qu'ont aujourd'hui les arts pour la société américaine. Un tableau précise la façon dont le secteur sans but lucratif de l'art est financé.

ANALYSE

12

LES ARTS ET LA SOCIÉTÉ

UN ENTRETIEN AVEC MORRIS DICKSTEIN

Qu'apportent l'art et la culture à la société ? Existe-t-il une forme d'art propre aux États-Unis ? Quels sont les points de référence de la culture américaine ? L'historien Morris Dickstein, directeur du Centre des sciences humaines à l'Université de New York (CUNY) réfléchit à la place qu'occupe l'art de nos jours et à ses racines historiques.

17

LE CINÉMA AMÉRICAIN ACTUEL

SCOTT EYMAN

Même si les observateurs de l'industrie du septième art aux États-Unis ne manquent pas de critiques à son égard, cet écrivain affirme que son évolution s'accompagne de signes prometteurs de grandes avancées au siècle prochain. Dans un bref essai qui accompagne cet article, un rédacteur de la présente revue brosse le portrait de Victor Nuñez, un réalisateur indépendant dont le plus récent film « Ulee's Gold » a été unanimement acclamé.

22

UNE MUSIQUE NOUVELLE POUR UN NOUVEAU SIÈCLE

JOSHUA KOSMAN

La musique classique, aux États-Unis, se prépare à connaître un véritable rajeunissement, car les compositeurs contemporains font preuve d'une grande ouverture et d'un dynamisme à toute épreuve. L'auteur, qui est attaché au « San Francisco Chronicle » en qualité de critique de musique classique, parle de ceux qui sont à l'avant-garde de ce mouvement. Dans un article séparé, les feux des projecteurs ciblent Leonard Slatkin, chef de l'Orchestre symphonique national et véritable apôtre de la musique américaine.

28

LA MUSIQUE « POP » AUX ETATS-UNIS

UN ENTRETIEN AVEC GARY BURTON

La musique populaire aux Etats-Unis est une mosaïque aux multiples facettes qui défie toute description sommaire. Dans cette interview accordée à Michael Bandler, Gary Burton, vibraphoniste de renommée mondiale, compositeur et éducateur, fait le point de la musique actuelle et des différents courants qui entrent en jeu.

34

LE THEATRE AMERICAIN VU PAR L'AMERIQUE PROFONDE

DAN SULLIVAN

Ce critique et éducateur du Minnesota, Etat du Centre des Etats-Unis, évalue la situation du théâtre dans ce pays. Séparément, un essai porte sur les « East-West Players », une troupe de Los Angeles qui symbolise le théâtre multiculturel américain.

41

LA DANSE A LA FIN DU XX^E SIECLE

SUZANNE CARBONNEAU

Les graines plantées par les pionniers du ballet et de la danse moderne aux Etats-Unis ont donné naissance à un expansion énergique et créatrice. Cette critique énumère les nombreux développements et tendances qui ont élevé cet art et lui ont fait prendre de multiples directions. Un bref portrait du chorégraphe américain Mark Morris complète cet article.

48

LES ARTS PLASTIQUES A L'AUBE DU XXI^E SIECLE

ELEANOR HEARTNEY

Nous vivons une époque de mouvance où les réalisations contrastées et même contradictoires peuvent coexister et s'enrichir réciproquement. Dans cet article, l'auteur définit l'art américain et parle de mondialisation de l'art, de l'impact des médias électroniques, de la nature changeante de l'art public et de l'élargissement du rôle du musée. Un bref portrait du peintre contemporain Elizabeth Murray accompagne cet article.

55

BIOGRAPHIE ET SITES INTERNET (EN ANGLAIS)

LA SOCIÉTÉ AMÉRICAINE

Directrice de la publication Judith Siegel
Directeur de la rédaction William Peters
Rédacteur en chef Michael Bandler
Rédacteurs associés Charlotte Astor
..... Guy Olson
Rédacteurs Dick Custin
..... Anne Sue Hirshom
..... Chandley McDonald
..... Rosalie Targonski
Conception graphique Thaddeus Miksinski
Assistante artistique Sylvia Scott
Version Internet Wayne Hall
Documentation et recherche Mary Ann Gamble
..... Kathy Spiegel
Traduction Services linguistiques de l'USIA

Conseil de rédaction

Howard Cincotta John Davis Hamill Judith S. Siegel

Les revues électroniques bimensuelles diffusées par l'USIA dans le monde entier examinent les principales questions d'actualité intéressant la communauté internationale. Dans cinq numéros distincts – Perspectives économiques, Dossiers mondiaux, Démocratie et droits de l'homme, Objectifs de politique étrangère des Etats-Unis et La Société américaine – elles présentent des articles de fond, des analyses, des commentaires et des renseignements de base sur un thème donné. Les versions française et espagnole suivent d'une semaine la version anglaise. Les opinions qui y sont exprimées ne représentent pas nécessairement le point de vue du gouvernement des Etats-Unis. Le contenu de ces revues peut être librement reproduit à l'extérieur des Etats-Unis, sauf indication contraire. Les numéros les plus récents ainsi que les archives sont disponibles sur le WWW de l'Internet à la page d'accueil des revues du Service d'information des Etats-Unis (USIS), à l'adresse suivante:
<http://www.usia.gov/journals/journals.htm>
Veuillez adresser toute correspondance soit à votre Centre local de l'USIS, soit à la rédaction:
Editor, U.S. Society and Values (I/TSV)
U.S. Information Agency
301 4th Street SW
Washington, DC 20547
Etats-Unis d'Amérique
Courrier électronique: ejvalues@usia.gov

LE PARTAGE DES VALEURS



L'ELEVATION DE L'ESPRIT

BILL CLINTON, PRÉSIDENT DES ETATS-UNIS

Depuis plus de deux cents ans, les arts et les sciences humaines, signature culturelle de la nation, nous distinguent en tant qu'individus et nous unissent en tant que peuple. Notre économie se mesure en chiffres et en statistiques, qui sont très importants certes, mais la richesse durable des Etats-Unis est définie par les valeurs que nous partageons et par notre élévation d'esprit. Les arts nous permettent de nous exprimer, de comprendre, d'apprécier les expressions artistiques des autres. En étudiant la littérature, l'histoire et la philosophie, nous nous appuyons sur les richesses de notre passé afin de poser les assises d'un avenir meilleur. Ensemble, les arts et les sciences humaines nous apprennent à célébrer une diversité culturelle propre aux Etats-Unis et nous aident à faire abstraction des différences de race, de culture, d'âge ou de croyances. Qui sommes-nous en tant qu'individus ? Qui sommes-nous en tant que peuple ? Les arts et les sciences humaines nous apprennent, mieux que toute autre chose, à prendre conscience de l'ampleur et de la profondeur de l'expérience humaine. Ils sont nos grands égalisateurs, notre patrimoine, et nous pouvons tous y contribuer.

Chaque jour, notre monde s'écarte davantage de notre conception du familier et nous devons nous adapter à cette évolution. En ces temps difficiles, nous comptons sur nos artistes et nos intellectuels pour guider nos décisions et nos actions. Musiciens, acteurs, philosophes, auteurs dramatiques, peintres, écrivains, sculpteurs, danseurs et historiens partagent avec nous leur talent et leur formation. Grâce à leur façon particulière de voir les choses, ils renforcent notre entendement, inspirent nos plus belles réalisations et se font les interprètes de nos aspirations les plus profondes.

Qu'on joue d'un instrument, qu'on lise des poèmes, qu'on apprenne à pirouetter ou qu'on passe des heures seul dans un musée d'art local, ou non, nous avons tous la capacité d'être émus par une chanson, un poème, une histoire, une danse, un tableau. Nous sentons notre esprit s'élever quand nous voyons un film original et nous éprouvons une soudaine illumination de l'esprit lorsqu'une idée est exprimée de façon inédite.

Etant donné que l'exploration de l'esprit humain nous aide à prendre pleinement conscience de notre potentiel, nous devons encourager nos jeunes à exploiter ce patrimoine culturel et à tenter de se réaliser pleinement dans les arts et les sciences humaines comme dans les autres domaines qui les passionnent. Les enfants inspirés par leurs propres réalisations créatrices excellent dans d'autres domaines d'apprentissage; ils acquièrent les compétences et la confiance qui leur permettront de mener une meilleure existence, d'avoir un avenir plus brillant. Il a été prouvé, aux Etats-Unis, que les enfants issus de milieux culturels différents et de langue maternelle différente que l'on expose aux arts apprennent beaucoup plus rapidement que ceux qui ne le sont pas à parler anglais et à le lire, à comprendre les personnes de leur culture d'adoption.

Aujourd'hui, au seuil d'un nouveau millénaire, ces activités vitales de notre existence personnelle et de la vie de notre démocratie sont plus indispensables que jamais pour assurer la pérennité de nos valeurs, c'est à-dire la tolérance, le pluralisme et la liberté, pour nous aider à comprendre où nous sommes et à savoir où nous devons aller. Souvenons nous que les arts et les sciences humaines sont une nécessité et non pas un luxe et que tout Américain mérite d'y avoir accès. Au lieu de restreindre nos modestes efforts en faveur des arts et les sciences humaines, je pense donc que nous devrions les soutenir sur les plans national, régional et local et inviter nos artistes, nos musiciens et nos écrivains, nos musées, nos bibliothèques et nos théâtres à continuer à créer. Et nous espérons voir se poursuivre, dans le secteur privé, les partenariats extraordinairement féconds qui se sont constitués entre les milieux d'affaires et les arts. Nous voulons aussi que se maintienne le généreux soutien des fondations et des donateurs privés, aussi bien dans les grandes villes qu'au cœur de l'Amérique profonde.

A vrai dire, nous devrions exhorter tous les membres des milieux artistiques et littéraires américains à se joindre à leurs concitoyens pour faire de l'an 2000, dans chaque communauté, une célébration nationale de l'esprit américain, la célébration de notre culture commune, celle du siècle passé et celle du nouveau millénaire, afin que nous demeurions le flambeau non seulement de la liberté, mais aussi de la créativité longtemps après que les feux d'artifice se seront éteints. Prenons la ferme résolution de tenir cet engagement national envers la vie artistique et intellectuelle de notre pays pour les générations à venir. ■



L'ÉTAT ET LES ARTS

UN ENTRETIEN AVEC JANE ALEXANDER

EN OCTOBRE 1993, L'ACTRICE AMÉRICAINE JANE ALEXANDER QUITTA LES PLANCHES ET LE GRAND ÉCRAN POUR ASSUMER LA DIRECTION DE LA FONDATION NATIONALE DES ARTS (NEA, NATIONAL ENDOWMENT FOR THE ARTS), LE PLUS GROS POURVOYEUR DE FONDS PUBLICS DESTINÉS À SOUTENIR LES ARTS PLASTIQUES ET SCÉNIQUES AUX ÉTATS-UNIS. LORSQU'IL REPRIT SES TRAVAUX EN JANVIER 1995 APRÈS LES TRADITIONNELLES VACANCES PARLEMENTAIRES, LE CONGRÈS, REPRÉSENTANT UNE LÉGISLATURE NOUVELLEMENT ÉLUE ET ANIMÉE D'UNE IDÉOLOGIE POLITIQUE QUI TRANCHAIT NETTEMENT SUR LA PRÉCÉDENTE, POSA LA QUESTION DE SAVOIR S'IL ÉTAIT JUSTIFIÉ QUE L'ÉTAT CONTINUÂT DE FINANCER LES ARTS ET, SI OUI, DANS QUELLE MESURE.

AINSI, LES QUESTIONS BUDGÉTAIRES, ET NOTAMMENT CELLE DE L'OCTROI DE FONDS PUBLICS À L'ÉCHELON LOCAL, RÉGIONAL ET NATIONAL, ACCAPARÈRENT-ELLES UNE GRANDE PARTIE DE L'ATTENTION DE JANE ALEXANDER, LAQUELLE SE DÉPLAÇA NÉANMOINS AUX QUATRE COINS DU PAYS POUR Y ÉVALUER L'ÉTAT DE LA CULTURE. BIEN VERSÉE DANS L'ART DE LA COMMUNICATION ET HABILE GESTIONNAIRE, ELLE RÉUSSIT À FAIRE TRAVERSER UNE PASSE DIFFICILE À LA NEA, DONT LE BUDGET FUT RÉDUIT À QUATRE-VINGT-DIX-HUIT MILLIONS DE DOLLARS POUR L'ANNÉE BUDGÉTAIRE EN COURS. DANS SA PROPOSITION DE BUDGET POUR L'ANNÉE BUDGÉTAIRE 1999, LE PRÉSIDENT CLINTON PRÉVOIT DE PORTER L'ENVELOPPE DE LA CULTURE À CENT VINGT SIX MILLIONS DE DOLLARS.

JANE ALEXANDER, QUI A DÉMISSIONNÉ DE SES FONCTIONS EN OCTOBRE 1997, A RENOUÉ AVEC LE THÉÂTRE AU PRINTEMPS 1998 EN INTERPRÉTANT UN RÔLE DANS UNE PRODUCTION DRAMATIQUE INTITULÉE « HONOUR ». DANS L'ENTRETIEN CI-APRÈS, ELLE COMMENTE POUR MICHAEL BANDLER L'ACTION QU'ELLE A MENÉE À LA TÊTE DE LA NEA ET ELLE ÉVOQUE LES DIFFICULTÉS LIÉES AU SOUTIEN DE LA CULTURE PAR L'ÉTAT.

Question : Lorsque vous êtes arrivée à la NEA, avec votre connaissance intime du paysage artistique des États-Unis et votre expérience personnelle en tant qu'artiste, qu'avez-vous appris sur la culture aux États-Unis ? Qu'est-ce qui vous a étonnée ?

J. Alexander : Lorsqu'on se pose la question de savoir à qui bénéficient les aides que le gouvernement fédéral apporte aux arts, la plupart d'entre nous pensent que c'est aux compagnies théâtrales et aux expositions dans

des musées. Ce qui m'a étonnée, c'est que l'action de la NEA est beaucoup plus vaste ; par exemple, elle touche aussi bien les associations à vocation culturelle qui organisent des activités à l'intention des jeunes que les maisons de la culture à l'échelon des collectivités locales et les petits artisans, qu'ils sculptent des arêtes de baleine en Alaska ou qu'ils fabriquent des pirogues en Louisiane, en plein pays acadien.

Q : En d'autres termes, elle intervient vraiment au niveau local.

J. Alexander : Tout à fait. Je peux vous citer l'exemple d'une petite troupe de danseurs de Jackson Hole, dans le Wyoming, où j'ai rencontré trois jeunes femmes qui s'apprêtaient à passer l'été à New York pour suivre un stage de perfectionnement dans la troupe d'Alvin Ailey. Ce qui est étonnant, c'est de constater la portée des arts et de voir à quel point ils influencent la société à tous ses niveaux.

Q : Pour le public américain, les arts font-ils simplement partie des choses normales ?

J. Alexander : Oui, assurément, mais je crois aussi que les mécanismes de financement des arts lui échappent. La plupart des gens s'imaginent que la majorité des associations culturelles sont financièrement autonomes et qu'elles font même des bénéficiaires, que les artistes gagnent très bien leur vie. Bien évidemment, la vérité est tout autre.

Q : Les gens se rendent-ils compte à quel point la part des fonds publics affectés à la culture est infinitésimale par rapport à celle qu'y consacrent les sociétés, les fondations et les simples particuliers ?

J. Alexander : Non, je ne pense pas. Ils ne sont sans doute pas conscients du rapport entre ces diverses sources de financement. A vrai dire, la contribution des entreprises est inférieure à celle des particuliers. Les fondations représentent elles-mêmes un tout petit pourcentage du total. Aux États-Unis, ce sont les particuliers, les gens comme vous et moi, qui soutiennent les activités artistiques sans but lucratif.

Q : Si vous assistez à n'importe quel spectacle, dans n'importe quelle ville, que ce soit à Cincinnati (Ohio) ou à Atlanta (Géorgie), et que vous lisez la dernière page du programme, vous y trouverez une liste représentative des bienfaiteurs locaux. Les mécènes, semble-t-il,

soutiennent fidèlement les manifestations artistiques locales.

J. Alexander : C'est vrai dans une certaine mesure. Mais cela devient de plus en plus difficile à mesure que les frais augmentent.

Q : L'amélioration actuelle de la conjoncture encourage-t-elle le mécénat ?

J. Alexander : Pas vraiment. Durant les années que j'ai passées à la tête de la NEA, j'ai vraiment essayé de convaincre les cadres supérieurs des entreprises de faire un effort supplémentaire en ce sens. Certains le font, telle la société Sara Lee, dont le siège se trouve à Chicago. C'est une société internationale diversifiée qui fait travailler un très grand nombre de gens dans le monde entier. Une partie des subsides qu'elle verse à diverses œuvres de bienfaisance est réservée au soutien de l'art. C'est ainsi qu'en avaient décidé ses fondateurs. C'est ce que devraient faire toutes les entreprises aux Etats-Unis, sans exception. Cela devrait se faire automatiquement dès qu'une certaine marge bénéficiaire a été atteinte.

Q : Les gens éprouvent-ils le besoin d'inclure les arts dans leur vie ? Sont-ils pleinement conscients du rôle, parfois subtil ou intangible, qu'ils jouent au quotidien ?

J. Alexander : Si vous les éliminez, les gens s'en apercevraient certainement. Je me rappelle être allée en Allemagne de l'Est pendant la guerre froide. A l'époque, l'Etat soutenait un peu l'art, mais il faut bien admettre qu'il se dégageait du pays une morosité incroyable. Tout était gris. On ne ressentait aucune chaleur sur le plan couleur. Essayez donc de vous représenter une île antillaise sans y voir de tableaux ni entendre de musique. Ce serait choquant. Je crois que c'est ce qui se passerait ici.

Q : Une artiste qui travaille le verre, Kate Vogel, fait valoir l'argument selon lequel nous avons tendance, aux Etats-Unis, à placer l'art sur un piédestal, à avoir une conception élitiste de la culture. Cela contribue peut-être à créer un sentiment d'inaccessibilité ou tout au moins à nourrir cette crainte.

J. Alexander : C'est exact. C'est peut-être une question de perception. Il est vrai que l'Américain moyen peut très difficilement se permettre d'aller à l'opéra. Mais si on veut vraiment le faire, on peut se procurer des places

au rabais. (NDLR: la plupart des théâtres, des troupes de ballet et des orchestres aux Etats-Unis réservent pour chaque représentation un certain nombre de places qui sont vendues à des tarifs préférentiels selon des modalités précises qui sont clairement expliquées au public.) J'ai été très surprise de voir, au cours de mes déplacements, que même des petites villes, comme Greenville en Caroline du Sud, créent leur propre centre des arts scéniques et plastiques. Cela m'a étonnée. J'ai été frappée de constater que les dépenses d'investissement associées à la construction de locaux provenaient de partenariats entre le secteur privé et le secteur public. Cela m'a fait le plus grand plaisir, encore que je n'aie pas vu de plans relatifs à l'entretien à long terme.

Q : La passion était perceptible ?

J. Alexander : Oui. Il semble que toutes les collectivités souhaitent un tel établissement.

Q : Au niveau local, n'y a-t-il pas des regroupements d'artistes, des coalitions qui se créent et qui regroupent quatre ou cinq associations culturelles ou groupes qui se produisent sur scène ?

J. Alexander : Oui, et cela a aidé la plupart des collectivités. A Canton, dans l'Ohio, il y a un centre culturel qui abrite sous le même toit un musée, une grande salle réservée à la musique, une autre, plus petite, pour le théâtre, etc.

Q : Vous avez vu ce genre d'arrangement partout où vous êtes allée ?

J. Alexander : Oui. L'expression artistique ne sous-tend pas simplement recevoir des fonds de la NEA. Partout, toutes sortes de projets artistiques sont à l'étude et, dans tout le pays, les défenseurs de l'art se battent féroce pour protéger les subsides qui ciblent l'art.

Q : Parlez-nous un peu plus du rôle des arts dans la collectivité.

J. Alexander : A bien des égards, la culture est d'autant plus appréciée qu'elle est un produit local, parce que dans l'idéal chaque quartier aurait sa petite maison de la culture, un endroit où les enfants pourraient aller à la sortie de l'école et où les adultes pourraient passer un peu de leur temps libre ; ce serait un endroit qui abriterait un théâtre, un coin réservé à la danse et aux

arts plastiques, un véritable lieu consacré à l'éducation artistique. L'idéal, c'est cela. Mais c'est bien rare dans la pratique. Pourtant, dans mon esprit, j'ai perçu ce cheminement de la pensée dans tout le pays, ce désir d'expression artistique. Cela ne veut pas dire que toute manifestation artistique doit être rémunérée et l'artiste amateur ne veut pas nécessairement devenir professionnel. C'est plutôt une tournure d'esprit. D'une certaine façon, l'expression artistique change la façon de penser, car on est obligé de réfléchir. Cela oblige à trouver des solutions. C'est ce qui se passe. Malheureusement, il reste encore beaucoup de collectivités particulièrement déshéritées sur ce plan. Pensez à l'enseignement de l'expression artistique, parce que la prospérité culturelle d'une collectivité puise ses origines chez les enfants. Plus ces derniers découvrent l'art de bonne heure, sous quelque forme que ce soit, mieux c'est – il s'agit d'une question non seulement d'appréciation, mais aussi de participation.

Q : On a pourtant l'impression que les programmes relatifs à l'expression artistique en milieu scolaire sont les premiers à disparaître quand les coupes budgétaires deviennent inévitables.

J. Alexander : Cela aurait été impensable au début du siècle. Souvenez-vous que les Etats-Unis se faisaient un point d'honneur à déclarer que leur société s'était industrialisée et qu'elle était devenue « civilisée », à l'image de celle de l'Europe. Les arts comptaient pour beaucoup dans l'équation. C'était l'époque où de grands philanthropes – John Rockefeller, J.P. Morgan et d'autres – faisaient construire d'immenses bâtiments. Les arts avaient aussi leur place dans les programmes scolaires.

Q : On a l'impression qu'il se produit aujourd'hui un revirement de cette tendance, que l'enseignement des arts dans le primaire comme dans le secondaire reprend.

J. Alexander : Aucune étude détaillée n'a encore été effectuée sur ce sujet. Le centre Kennedy des arts scéniques (à Washington) et la NEA, en liaison avec le ministère de l'éducation, examinent actuellement la situation dans les écoles pour tenter de dégager la place réservée aux arts. C'est en cours. Ce qui est certain, c'est que l'expression artistique a perdu du terrain dans les années soixante-dix et quatre-vingt.

Q : C'est donc là l'un des défis à relever.

J. Alexander : Absolument.

Q : Parlons maintenant du rôle de l'art dans la vie de l'être humain.

J. Alexander : L'art est aussi essentiel que le pain. Qu'est-ce qui nous différencie des autres animaux, si ce n'est le langage ? Le langage, c'est des mots, que l'on exprime ensuite sous forme écrite et ainsi de suite. C'est le point de départ. La musique est aussi vieille que le monde.

Q : J'ai l'impression que le rapport récent de la NEA paru sous le titre « American Canvas » (qui retrace la « discussion nationale » engagée par la Fondation sur le thème du patrimoine artistique des Etats-Unis) trouve ses origines dans la crise budgétaire et dans la nécessité de repenser nos stratégies et nos priorités. Cette interprétation vous paraît-elle juste ?

J. Alexander : A certains égards, oui. C'est le Congrès qui nous a poussés dans cette voie. Il nous a paru utile de commencer à définir la valeur de l'art dans la société pour informer les législateurs. Ce faisant, nous avons été amenés à examiner l'action de la NEA depuis ses débuts, à réfléchir à sa mission. En d'autres termes, il fallait que nous leur fassions comprendre la valeur de la NEA.

Q : Comment se fait-il que l'art, avec toute la beauté, la vitalité et la créativité qu'il incarne, soit une source de controverse ?

J. Alexander : Ma foi, il y a des gens qui veulent tout définir pour la société, et les expressions nouvelles de l'art peuvent faire peur. C'est le nouvel art qui effraie, pas l'ancien. C'est exactement ce qui se passe lorsque les jeunes frisent un peu l'outrance dans le domaine de la musique commerciale. Tout le monde tremble.

Q : Nos tensions et défis budgétaires sont-ils comparables à ceux que connaissent d'autres pays ?

J. Alexander : Notre situation est unique au monde dans la mesure où les aides publiques représentent un dixième seulement des dons appuyant l'art. Dans notre pays, quatre-vingt-dix pour cent des aides accordées à des fins culturelles sont d'origine privée. Dans le reste du monde, c'est pratiquement le contraire. La Grande-Bretagne commence maintenant à courtiser le secteur privé. Les Etats sociaux-démocrates de Scandinavie et

du reste de l'Europe, traditionnellement de généreux bienfaiteurs des artistes, se tournent eux aussi vers le secteur privé à l'heure actuelle.

Q : Puisque nous touchons à la scène internationale, parlez-nous donc de l'influence de l'expression artistique américaine en dehors de nos frontières.

J. Alexander : Elle est phénoménale. On voit tout de suite que nos films, notre musique, nos milieux de l'édition marquent le reste du monde. Il est un peu plus difficile d'évaluer l'influence des arts plastiques.

Q : A votre avis, quels sont les défis que doit relever notre pays, sur quoi devons-nous concentrer nos efforts pour établir ou préserver notre patrimoine artistique ?

J. Alexander : Avant tout, il faut comprendre qu'après plus de cent cinquante ans de « civilisation », amorcée au moment de la révolution industrielle, les Etats-Unis possèdent bel et bien un patrimoine culturel. Il se ressent peut-être de l'influence qu'ont exercée les immigrants venus d'Europe, mais il n'est plus dominé par les thèmes européens. Le moment tombe donc à point pour tenter de définir ce qu'est ce patrimoine, les divers thèmes qu'il incarne, la diaspora qu'il reflète. Imaginez que vous soyez capable de retracer l'héritage culturel qu'ont laissé des Polonais, ou des Ghanéens, dans les collectivités américaines qui les ont accueillis. Ce serait fascinant ! Nous devons aussi commencer à définir notre identité culturelle sur le plan artistique. Question théâtre, par exemple, sommes nous simplement Broadway (le théâtre commercial) ou sommes-nous tout le reste (le théâtre non commercial) ? Quand vous voyagez aux Etats-Unis et que vous commencez à parler théâtre, les gens n'ont l'air de connaître que Broadway et ce qui se passe dans leur propre collectivité.

Q : Je me suis souvent demandé pourquoi les diverses associations culturelles ne procèdent pas à des échanges interrégionaux.

J. Alexander : Cela commence à se faire, pour des raisons économiques. Figurez-vous que cela se fait déjà pour l'opéra et la musique ; il y a des villes qui partagent leurs orchestres, des opéras qui se prêtent des décors ou des costumes. On le voit aussi dans les troupes de ballet qui n'ont plus qu'une seule adresse. C'est une bonne chose, une saine évolution. Cela signifie que les artistes peuvent assurer leur subsistance. Ils arrivent

ainsi à travailler quarante ou cinquante semaines par an, même si ce n'est pas toujours dans la même ville.

Q : En quoi la technologie commence-t-elle à influencer la NEA sur le plan tant de l'organisation que de la culture elle-même ?

J. Alexander : Pour le moment, c'est simplement un outil. Les artistes sont encore en train d'évaluer la façon dont ils peuvent l'exploiter de façon à donner libre cours à leur créativité. Les perspectives sont tellement vastes que personne n'est très sûr de rien, d'autant qu'on en est encore au stade des balbutiements. Mais pour ce qui est de faciliter la gestion organisationnelle, il est certain que c'est formidable, ne serait-ce que pour les sondages démographiques et pour cibler le public voulu. Par exemple, pour la pièce dans laquelle je joue actuellement, « Honour », une liste de diffusion portant les noms de personnes susceptibles de s'y intéresser nous a permis de cibler l'auditoire invité à l'avant-première. Quel avantage !

Q : Nous n'avons pas parlé de la NEA ou de ses multiples facettes. Elle distribue des fonds, elle organise, elle joue un rôle de catalyseur...

J. Alexander : ... également d'ambassadeur dans le monde.

Q : Joue-t-elle bien son rôle ?

J. Alexander : Il me semble que oui. Son génie, c'est de s'en remettre à des comités d'examen par les pairs, qui sont recrutés dans tout le pays, lorsqu'il s'agit d'étudier les demandes de bourse. Ce que j'aimais faire le plus, lorsque j'étais à la NEA, c'était de participer à ces comités.

Q : En d'autres termes, des artistes représentant chaque discipline décident de l'affectation des dons pour leur discipline particulière.

J. Alexander : Oui. Mais avec le budget que nous avons, il était impossible de répondre à tous les besoins du pays. Quand il a été amputé, il nous a fallu bien cibler notre action et promouvoir les partenariats, ce qui est une bonne formule. On ne doutait pas, par exemple, que telle association se vouant aux arts plastiques à Des Moines (Iowa), méritait vraiment de recevoir cent mille dollars ; malheureusement, on ne pouvait lui en donner que dix mille. Il lui fallait donc trouver d'autres fonds

pour continuer ses activités. Et, les artistes n'ayant pas les moyens de réaliser leur vision, on constate le recul des formes d'art les plus passionnantes. Il est incroyablement difficile de réaliser ses rêves, ne serait-ce que sur le plan technique, dans le domaine des arts scéniques ou plastiques. Je ne connais pas un musée dont le budget des conservateurs ne soit pas déficitaire. Il n'y a pas d'argent pour cela.

Q : Est-ce que les batailles budgétaires ont amené les gens à prêter davantage attention au rôle essentiel que joue l'art dans leur vie ?

J. Alexander : Les gens sont pour la culture, mais il n'y a que vingt quatre heures par jour et les distractions sont si nombreuses. Aujourd'hui, l'ordinateur domine la vie de chacun.

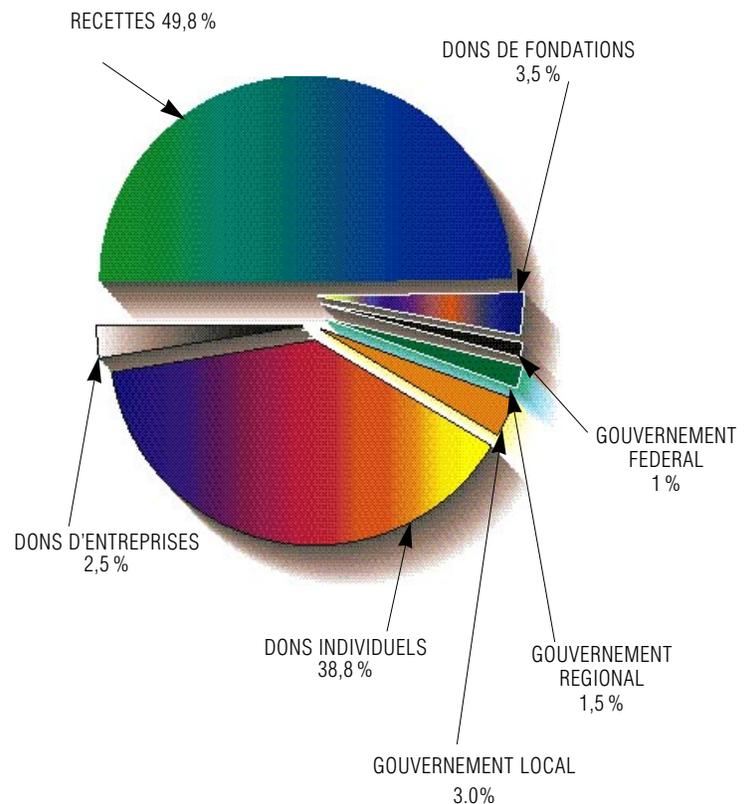
Q : Des quatre années que vous avez passées à la NEA, qu'est-ce qui vous donne le plus de satisfaction ?

J. Alexander : C'est non seulement le fait d'avoir sauvé la NEA, mais aussi d'avoir rassemblé tous les défenseurs de la culture qui unissent maintenant leurs forces au lieu de faire cavalier seul. Autrefois, ils avaient tendance à se séparer par discipline, à opposer la musique aux autres formes de l'art. Mais je leur ai fait comprendre que c'est la même chose ; il n'y a que la forme de l'expression qui change.

Q : Qu'est-ce qui vous encourage le plus pour l'avenir ?

J. Alexander : Le fait que les artistes persévèrent toujours. Ils trouvent toujours le moyen de s'exprimer. Même si c'est peu, ils créeront toujours. Ce qui me donne de l'espoir aussi, c'est qu'on fait plus pour l'art quand l'économie est bonne, et je pense qu'il continuera d'en être ainsi. ■

FINANCEMENT DU SECTEUR SANS BUT LUCRATIF DE L'ART



(Informations fournies par l'organisme Americans for the Arts)

LES ARTS & LA SOCIÉTÉ

UN ENTRETIEN AVEC MORRIS DICKSTEIN

QUELLE EST LA CONTRIBUTION DE L'ART À LA SOCIÉTÉ ? EXISTE-T-IL UN ART INDISCUITABLEMENT AMÉRICAIN ? QUELS SONT LES POINTS DE RÉFÉRENCE DE LA CULTURE AMÉRICAINNE ET COMMENT CETTE CULTURE SE REDÉFINIT-ELLE ACTUELLEMENT, EN PARTICULIER DANS LE CADRE DE NOTRE SOCIÉTÉ, DANS NOTRE MONDE DOMINÉ PAR LA TECHNIQUE ? DANS CE DIALOGUE AVEC MICHAEL BANDLER, L'HISTORIEN MORRIS DICKSTEIN, DIRECTEUR DU CENTRE DES SCIENCES HUMAINES DE L'UNIVERSITÉ DE NEW YORK (CUNY) ET PROFESSEUR D'ANGLAIS ET D'ART DRAMATIQUE AU « QUEEN'S COLLEGE » DE LA CUNY, EXAMINE LES ARTS CONTEMPORAINS ET PARLE DE SES RACINES HISTORIQUES ET LITTÉRAIRES.

Question : Tout d'abord, que signifie l'art pour la société ?

M. Dickstein : La culture artistique est l'examen de conscience de la société. C'est la façon dont celle-ci réfléchit à ses valeurs, dont elle s'observe. Nous associons aussi la culture aux loisirs. Elle nous montre qu'une société ne se contente pas uniquement de travailler, qu'elle apprécie la beauté et ce qui lui permet de se comprendre, qu'elle peut même changer de comportement. La culture, c'est la critique sous forme d'imitation. Qui dit culture dit divertissement, mais aussi contemplation, amusement, clairvoyance

Q : Si on se concentre sur les arts aux Etats-Unis, peut-on définir ce qu'est l'art américain et comment il a pris forme ?

M. Dickstein : Certains arts ont mis du temps à se développer aux Etats Unis. C'est le cas de la peinture par exemple. Nous avons bien des peintres, au XVIIIe siècle, mais leurs tableaux ressemblaient à la peinture provinciale anglaise, avec quelques talents remarquables comme John Singleton Copley. La nouvelle peinture américaine du début du XIXe siècle est très primitive. Elle s'apparente plutôt à l'art populaire. Ce n'est qu'au milieu du XIXe siècle que les arts visuels ont commencé à évoluer avec les grands paysagistes américains comme Thomas Cole et

Frederic Edwin Church, et la « Hudson River School », en particulier avec le développement de la peinture réaliste américaine. Il y a eu des gens comme Winslow Homer, un illustrateur pour la publication Harper's. Chargé par ce journal de couvrir la guerre de Sécession, il a progressivement développé son style et son intérêt pour la nature et l'art tout en continuant à travailler pour cette entreprise. Il en va de même de Thomas Eakins, qui se rendit en Europe, mais fut peu influencé par les nouvelles tendances de l'art européen et développa progressivement son propre style dans l'art du portrait aux Etats-Unis, une forme authentiquement nouvelle de réalisme. Au XXe siècle, avec la « Ashcan School », on a commencé à voir apparaître des peintres réalistes comme Edward Hopper. Ils furent influencés par le modernisme et l'abstraction, qu'ils ont incorporés à leurs œuvres réalistes.

L'art américain a pris son essor quand les peintres ont rompu avec les modèles européens, même s'ils étaient influencés par eux. Et ils ont assimilé des éléments qui n'existaient qu'aux Etats-Unis, par exemple l'expansion de villes vraiment modernes, les grands espaces, les vastes terres inoccupées, la marche vers l'Ouest et plus tard l'afflux d'immigrants qui a donné à la population des Etats-Unis sa grande variété. Notre pays ne fait pas de distinction absolue entre le grand art et l'art mineur comme cela se passe parfois en Europe. Un illustrateur comme Frederic Remington, à qui nous devons quantité de nos images de l'Ouest et des cow-boys, et qui a eu une influence extraordinaire sur les films « western » de ce siècle, se situe dans cet espace imprécis entre l'illustrateur populaire et l'artiste sérieux.

Q : Vous avez mentionné, il y a un instant, la rupture avec les modèles européens ; cette rupture s'est-elle produite dans toutes les formes d'art ?

M. Dickstein : Effectivement. Un porte-parole éloquent de ce phénomène fut Ralph Waldo Emerson, qui portait de l'idée que les Etats-Unis devaient créer une nouvelle culture, prendre un nouveau départ et ne pas dépendre de la culture européenne, bien qu'il fût lui-même fasciné par cette culture. Puis vint Walt Whitman, à qui Emerson écrivit sa célèbre lettre dans laquelle il le saluait en tant que nouvelle influence dans le monde. On peut dire que Walt Whitman et Henry David Thoreau furent les premiers à tenter de réaliser le programme d'Emerson, mais de nombreux autres artistes et écrivains trouvèrent aussi le moyen d'y parvenir.

Q : Appliquons un instant la même théorie à la musique.

M. Dickstein : Certains des artistes américains les plus intéressants, même s'ils n'ont pas été considérés comme tels de leur vivant, sont ceux qui ont associé les progrès de l'art à ce qu'on pourrait appeler les éléments populistes de la culture populaire. L'un d'eux est Charles Ives, compositeur américain original et grand admirateur d'Emerson. Il s'est même inspiré de cet écrivain et de son cercle pour son œuvre la plus connue, la « Concord Sonata ». On trouve des exemples équivalents dans toutes les autres formes d'art.

Q : Stephen Foster est un autre musicien typiquement américain, me semble-t-il.

M. Dickstein : Assurément. On ne peut pas réellement séparer les chants artistiques de la chanson populaire aux États-Unis.

Q : En dehors des influences de la nature et du pays, quels sont les autres facteurs qui ont marqué la culture aux États-Unis ?

M. Dickstein : Il ne faut sous-estimer ni l'importance des différences régionales ni le développement d'une population urbaine variée. Mais, comme l'a montré Alfred Kazin dans son livre récent « God and the American Writer » (Dieu et l'écrivain américain), l'autre grande influence qui s'est exercée sur les artistes américains, a été la religion. Il ne s'agit généralement pas d'une religion orthodoxe. Mais elle est souvent de conception très personnelle. Le grand exemple de ce phénomène au XIX^e siècle est Emily Dickinson, qui se débattait constamment de façon non conformiste avec son milieu, la Nouvelle-Angleterre, et qui avait mis au point un ensemble existentiel original de croyances religieuses très modernes, en avance sur son époque, comme l'ont fait beaucoup d'artistes américains qui n'ont été pleinement appréciés que par les générations suivantes.

Q : Pour revenir un moment aux arts visuels, cet accent religieux se manifeste aussi dans les œuvres de Cole et d'autres peintres.

M. Dickstein : En effet. Les peintres dits luministes introduisaient dans leurs œuvres un élément nettement transcendantal, sinon une orthodoxie religieuse, en donnant la prééminence aux effets de lumière et à leurs réactions au milieu ambiant. Leurs tableaux avaient un côté théâtral très prononcé. Certains de ces artistes étaient envoyés à travers le monde et on leur demandait de se produire devant un public.

Q : La danse est évidemment un autre art qui a reflété une rupture entre l'Europe et le Nouveau Monde, avec des artistes comme George Balanchine et Martha Graham. D'ailleurs Martha Graham revint à la religion et à la nature, deux éléments que vous avez cités, avec son ballet « Shaker » et « Appalachian Spring ».

M. Dickstein : Cela s'est produit pendant la phase populiste de la culture américaine, c'est-à-dire les années trente et quarante. Il y avait déjà des danseurs modernes aux États-Unis avant Martha Graham mais aucun n'avait sa fougue ou sa détermination. À propos de l'influence de l'Europe et de la rupture avec ses traditions, il faut mentionner Balanchine, un grand chorégraphe émigré qui s'est débarrassé d'une bonne partie des éléments décoratifs et théâtraux du ballet russe. L'un des premiers ballets qu'il créa ici fut « Slaughter on Fifth Avenue » pour la comédie musicale « On Your Toes » (dont la musique avait été composée par Richard Rodgers et Lorenz Hart). La plupart des Européens qui venaient aux États-Unis étaient encore plus fascinés par les éléments de la mythologie américaine et de la vie aux États-Unis que les Américains eux-mêmes. De nombreux Américains, en partie ceux de la Nouvelle-Angleterre, jugeaient la culture européenne supérieure et regardaient de haut la culture américaine. C'est une erreur que faisaient rarement les Européens, qui n'étaient généralement pas intéressés par l'aspect intellectuel de notre culture, mais que fascinaient ses éléments beaucoup plus autochtones. Le compositeur tchèque Antonin Dvorak en est l'un des premiers exemples célèbres.

Q : Vous aviez des musiciens comme Aaron Copland, George Gershwin, et des écrivains comme Ernest Hemingway, qui vivaient en Europe dans les années vingt.

M. Dickstein : Il était de bon ton, dans les années vingt, d'aller en Europe et de se laisser influencer par le modernisme européen. Il est certain que les premières œuvres de Copland sont beaucoup plus modernistes que la musique qu'il a composée par la suite, dans les années trente et quarante, comme « Billy the Kid », « Rodéo », « Fanfare for the Common Man » et d'autres pièces qui contenaient des éléments plus populistes. Il faut citer également la musique très sophistiquée des comédies musicales des années vingt et trente, composées par George et Ira Gershwin, Cole Porter, Irving Berlin et Jérôme Kern.

Q : Vous avez parlé de culture intellectuelle et de culture populiste. La distinction entre les eux s'est-elle estompée ?

M. Dickstein : Ce n'est que dans les années cinquante qu'une poignée d'intellectuels essaya d'établir une très nette distinction entre la culture intellectuelle et la culture populaire, mais cela ne dura pas parce que cela ne reflétait pas réellement la réalité, même dans la littérature moderne. Les modernistes eux-mêmes ne reconnaissaient pas cette distinction entre culture intellectuelle et culture populaire. T.S. Eliot était influencé par le music hall. Franz Kafka était fasciné par le théâtre Yiddish. Samuel Beckett était un admirateur enthousiaste des films de Buster Keaton.

Q : La tendance moderniste semble avoir eu un parcours mouvementé dans la culture américaine. Est-ce exact ?

M. Dickstein : Chacun des arts a eu des éléments de modernisme brillamment expérimentaux, mais qu'on ne saurait qualifier de faciles à apprécier. En musique, par exemple, un grand nombre d'éléments modernistes étaient censés purger la musique des clichés des compositions de la fin du XIXe siècle, Tchaïkovski, Rachmaninoff, etc. On voulait faire place nette, se débarrasser des vieilles formes de sentimentalité et de mélodies et tenter d'obtenir une version plus nette des satisfactions que la littérature et la musique du XIXe siècle apportaient au public. Il est intéressant de noter qu'il y a, dans la musique contemporaine, un retour à la tonalité à l'ancienne, même si elle ne se manifeste pas exactement de la même façon. Il me semble qu'actuellement, les tendances nettement expérimentales ont reculé. Prenez un compositeur comme Philip Glass, qui utilisait des éléments très limités dans ses premières œuvres presque strictement répétitives et rythmiques. Ses œuvres sont devenues

beaucoup plus mélodiques. L'opéra connaît actuellement une grande vogue, non seulement parmi les compositeurs qui essaient de créer des œuvres qui tiendront l'affiche, mais aussi parmi les poètes dont beaucoup sont les auteurs de livrets, comme J.D. McClatchy avec l'« Emmeline » de Tobias Picker. On désire davantage trouver des points de rencontre entre les arts, et l'opéra a toujours été un domaine dans lequel les différentes formes d'art, mise en scène, spectacle visuel, musique et théâtre se rejoignent.

Q : Les arts sont liés à la politique depuis des siècles, ils l'étaient peut-être même déjà du temps des Grecs. Pourquoi ?

M. Dickstein : Les arts ont toujours eu une dimension politique. Ils traitent de la vie et de la culture et la politique en fait partie. Durant la période moderniste, on a tenté, sans succès, d'imposer à l'art un esthétisme rigoureux. Dans certains arts, il se manifeste une tendance à tomber dans l'excès inverse. Ainsi, certaines des récentes expositions annuelles du Whitney se sont concentrées sur l'art politique. En fait, l'une d'elle ne présentait pratiquement aucun tableau, aucune sculpture. Il ne s'agissait pour ainsi dire que d'art conceptuel, de vidéos, de textes écrits, de commentaires, principalement consacrés aux questions raciales et aux caractéristiques différenciant les hommes des femmes. Cela ressemblait à des essais qui, sur le plan purement visuel, manquaient d'intérêt. Il s'agissait en fait d'idées qu'on lançait aux spectateurs. Je ne pense pas que ce genre d'exposition ait un avenir. Un art visuel qui ne fait pas appel au sens de la vue ne peut être qu'éphémère.

Cela est dû en partie au postmodernisme. Le critique Arthur Danto a émis l'idée qu'avec des tableaux représentant des objets comme les boîtes de tampons métalliques à récuser « Brillo » d'Andy Warhol, on assistait à la fin de l'art, que les présuppositions esthétiques de l'art n'étaient plus valables, que tout ce qu'un musée exposait devait être considéré comme de l'art. Mais il s'agissait en fait d'une parodie de l'art par l'art, d'un commentaire sur la nature ou la fin de l'art. Tout cela était peu convaincant. La vieille tendance de l'avant-garde à tenter de découvrir de nouveaux mouvements et de nouvelles orientations à chaque nouvelle génération transformait soudain l'art, tous les deux ou trois ans, en nouveauté.

J'aimerais également souligner que l'un des problèmes de la culture contemporaine tient au fait que toute une génération de créateurs a quitté la scène. C'est certainement le cas en littérature, où la génération d'écrivains qui travaillaient au moment de la grande crise économique et de la seconde guerre mondiale a pour ainsi dire disparu. Rien que dans les années quatre-vingt, presque tous les grands maîtres de la nouvelle américaine, John Cheever, Donald Barthelme, Raymond Carver, Bernard Malamud, nous ont quittés, ne nous laissant comme novelliste que John Updike. La même chose s'est produite, à mon avis, dans les autres arts. Les membres de la génération de l'expressionnisme abstrait et de l'art populaire ne sont plus. La génération de la seconde guerre mondiale avait été active pendant quarante ans. Il y avait eu une activité artistique intense. Ceci a été suivi de la recherche de nouvelles orientations, accompagnée de ratés et de beaucoup d'absurdité et de la mauvaise influence de la théorie post moderniste qui déclarait que tout avait été fait, que l'identité individuelle ou les formes individuelles d'expression n'existaient pas, que la parodie, le pastiche et l'imitation étaient tout ce qui restait à ceux qui venaient tardivement à l'art. C'est effectivement ce qui s'est passé pendant un certain temps.

Q : Maintenant, toutefois, le tableau semble plus prometteur dans certaines disciplines comme la musique, ainsi que vous l'avez souligné précédemment, de même qu'au théâtre. Même Arthur Miller et Edward Albee sont toujours actifs.

M. Dickstein : Evidemment, mais nous associons principalement Miller et Albee à leurs premières pièces. Il est vrai cependant qu'une jeune génération d'auteurs dramatiques prometteurs est maintenant en lice. C'est probablement dû à l'influence du théâtre régional qui ne dépend plus de Broadway et qui a remplacé l'ancien système qui consistait à présenter les pièces de théâtre en dehors de New York avant de les donner à Broadway. Vous avez l'équivalent au cinéma avec les productions indépendantes dans lesquelles de grands talents se développent en dehors du courant dominant.

Q : Nous n'avons pas mentionné le cinéma dans le contexte de l'évolution des arts dont nous avons parlé.

M. Dickstein : La principale chose que j'ai observée dans ce domaine est le développement de la culture mondiale et l'atrophie de certains cinémas nationaux qui étaient naguère très importants sur la scène mondiale, le cinéma britannique, le cinéma italien et, à un moindre degré, le cinéma français, ainsi que la domination écrasante exercée sur les marchés de ces pays par la production hollywoodienne. Parallèlement à cette tendance, il y a eu, dans une large mesure, le changement apporté aux films d'Hollywood pour les rendre plus acceptables sur le plan international, beaucoup moins de peinture de caractères, moins de dialogue et davantage d'action. Certes Hollywood a toujours excellé dans certains domaines, la technique, le truquage, la qualité des productions, mais cela a mené à un rétrécissement du cinéma mondial. J'ai toujours pensé que plus une culture devenait monolithique et plus les éléments marginaux apparaissaient pour la contester. Je crois que le cinéma indépendant est né non seulement en réaction aux clichés d'Hollywood, mais aussi pour remplacer l'ancien cinéma d'art que nous associons avec la production européenne. Beaucoup de jeunes metteurs en scène actuels se sont nourris des nouveaux talents des années soixante – Godard, Truffaut, Bunuel – et de ceux de jeunes Américains comme Martin Scorsese et Brian DePalma dans les années soixante-dix. Ils semblent parfois imiter ces derniers, mais font souvent preuve d'une grande créativité en alliant ces techniques antérieures à des éléments tirés de leur propre milieu, qu'ils aient grandi à Long Island (Etat de New York) ou en Californie.

Q : Evidemment, il y a aussi l'influence brouillonne de la génération MTV (chaîne de télévision consacrée à la diffusion de vidéodisques) et celle de la publicité sur les films réalisés à Hollywood.

M. Dickstein : Le monde de la publicité est un exemple presque extrême du dynamisme et des innovations techniques qui caractérisent le cinéma d'Hollywood. Le problème est que souvent, les techniques dont se sert MTV ne cadrent pas très bien avec la continuité d'un scénario ou la profondeur de la peinture de caractères. Certains jeunes cinéastes ont du mal à retrouver ces valeurs traditionnelles. Je connais quelqu'un qui enseigne le cinéma en Californie. Il recommande toujours à ses élèves de lire des romans du XIXe siècle plutôt que de voir de nombreux films, car ce n'est pas en fréquentant assidûment les salles de cinéma qu'ils apprendront à structurer un scénario, mais en lisant de grands romans.

Q : La publicité et MTV ont également diminué notre faculté de concentration.

M. Dickstein : La rapidité est l'un des facteurs qui ont affecté la télévision. L'utilisation de caméras à main pour le tournage de feuilletons dramatiques comme « Homicide », ou la façon dont deux ou trois intrigues simultanées sont incorporées dans le scénario de séries comme « Law and Order » ou « E. R » (Urgences) font qu'à bien des titres, la télévision est en avance sur le cinéma ou les autres arts populaires, ce qui est l'inverse de ce qui se passait autrefois. D'un autre côté, certaines séries dramatiques et adaptations des classiques par la télévision britannique ont ici un vaste public, ce qui représente une réaction contre cette rapidité et reflète la nostalgie de l'ancien style plus mesuré de scénario.

Q : Ainsi donc, nous sommes dans un monde moderne où nous avons un accès instantané au divertissement, une surabondance de communications, l'obsolescence et l'Internet.

M. Dickstein : C'est ce qui explique en partie le rythme irrégulier, saccadé, qui caractérise un grand nombre de formes nouvelles d'art. Nous assistons également à la création d'un nouvel art thématique avec l'utilisation par la télévision, le cinéma et le théâtre de faits divers qui ont fait la une des journaux deux ou trois ans plus tôt, quelque chose comme « Freedomland », le nouveau roman de Richard Price (ayant pour sujet un détournement de voiture suivi d'un procès à grand retentissement qui a dégénéré en cirque médiatique). Les médias couvrent si complètement les événements qu'ils font rapidement partie de la mythologie nationale. Nous allons voir les retombées du procès d'O.J. Simpson, par exemple, dans certaines formes d'art dans lesquelles les artistes créeront une œuvre qui exprimera leurs sentiments, mais qui n'aura guère de rapport avec l'aboutissement de l'affaire en question.

Nous vivons dans un milieu que les médias saturent. Les représentations données par les médias font partie de l'expérience principale des gens qui vivent dans notre culture contemporaine. L'Internet ne va que multiplier considérablement cette tendance, particulièrement au moment où nous commençons à l'incorporer dans les films et autres formes de représentation. La réalité électronique occupe une place très importante dans la vie contemporaine, tendance à laquelle les artistes répondent et qu'ils tentent d'intégrer dans leurs œuvres. ■

LE CINEMA AMERICAIN ACTUEL



Scott Eyman

Tous les ans, tous les mois semble-t-il parfois, un critique de cinéma s'en prend avec éloquence et virulence à l'état actuel de l'industrie du septième art aux Etats-Unis.

L'exposé des griefs s'articule généralement selon deux grands axes.

Tout d'abord, on faisait de meilleurs films il y vingt-cinq ans, à l'époque où l'auteur a peut-être commencé à aller au cinéma ou à être rémunéré pour son travail de critique de films. En second lieu, l'écart qui sépare les films que les gens veulent voir, comme «Titanic», de ceux que les critiques les encouragent à voir, comme «L.A. Confidential» ou «Boogie Nights», n'a jamais été aussi grand.

Le découragement et le sentiment de futilité dont sont empreintes ces remarques pourraient donner à penser que le cinéma en tant que forme d'art est en passe de tomber dans l'oubli. Mais il n'en est pas nécessairement ainsi. Il semble certain, en revanche, que les flèches lancées contre Hollywood sont décochées par des critiques qui cherchent à retrouver une jeunesse passée et résolument, qui sont attachés à l'art cinématographique conçu comme une force vivante et positive plutôt que comme une suite stérile de «films factuels» sans style et aux budgets faramineux.

Depuis la fin de l'époque féconde des années 60 et 70, alors que les maîtres tels que John Ford, William Wyler et John Huston ralentissaient la cadence et se faisaient remplacer par les membres d'une génération montante au moins aussi ambitieux et presque aussi doués qu'eux, à savoir les Steven Spielberg, George Lucas, Martin Scorsese et Francis Ford Coppola, le

métier de critique de cinéma n'est plus aussi grisant. En fait, les déceptions éprouvées ces vingt dernières années sont motivées par suffisamment d'éléments objectifs pour appuyer la thèse du déclin de l'art cinématographique.

Mais il sort tout de même, bon an mal an, six, huit ou dix bons films chaque année, comme dans le passé. La différence, aujourd'hui, tient à la présence majoritaire de films de catégorie moyenne, ceux qui ne remportent pas d'Oscars, mais qui passent en salle pendant une quinzaine de jours, qui contribuent à amortir les frais généraux des studios, qui apportent une certaine satisfaction au public, puis qui disparaissent. Il est indéniable que le film policier moyen à la James Cagney des années 30 et 40 offrait un dialogue plus percutant, des personnages mieux définis et une intrigue plus solide et plus efficace que son équivalent moderne.

Le cinéma d'aujourd'hui souffre de la superproduction, telle que «Godzilla» pour prendre un exemple récent du genre épique, qui peut se définir comme un feu d'artifice à usage unique, bruyant et prolongé, dont on ne conserve strictement rien en mémoire une fois que le générique de la fin s'est déroulé. Il n'y a pas de place pour l'évolution psychologique des personnages dans ces films, qui ne sont qu'une série de scènes sans cohérence et qui peuvent même se contredire, tant qu'est respectée la logique cumulative des explosions et des carambolages de voitures de plus en plus énormes. Le texte, en fait, n'a jamais eu moins d'importance qu'aujourd'hui dans les réalisations des studios cinématographiques. Ce qui compte avant tout, ce sont les bénéfices possibles, le produit des ventes à l'étranger et des marchés secondaires de la télévision par câble et des vidéo-cassettes.

En revanche, tout bénéfice s'accompagne d'un sacrifice.

Ce qui a été sacrifié dans le cas du cinéma, c'est l'histoire contée et le style. Il y a encore vingt ans, les films de Coppola ne ressemblaient en rien à ceux de Sam Peckinpah, qui ne ressemblaient pas à ceux de Blake Edwards; de même que les cinéphiles de la génération précédente étaient capables de reconnaître la touche des thrillers de Hitchcock et des westerns de John Ford.

Aujourd'hui, la plupart des films sont d'un style

uniforme qui ne permet pas de les distinguer les uns des autres. Sans le générique, il serait impossible d'identifier le réalisateur. Les gros plans prédominent parce qu'ils passent bien à la télévision et que c'est en face du petit écran que se trouvent les plus grands publics de la plupart des films. Les plans d'ensemble contemplatifs et les rythmes lents et méthodiques ont pratiquement disparu, les cinéastes craignant que les spectateurs ne s'impatientent. L'action se confond maintenant avec l'agitation.

La conséquence peut-être la plus regrettable de cette banalisation du cinéma américain contemporain est le déclin des cinémas nationaux français, allemand, anglais et italien, jadis prospères. Les jeunes réalisateurs européens mettaient leur fierté à s'exprimer de manière forte et idiomatique dans leur propre langue et à mûrir progressivement dans leur art.

Les films américains des années 50 et 60 tendaient à l'impassibilité en matière de narration, mais le lyrisme des productions françaises de Truffaut et l'austère élégance des essais d'Ingmar Bergman exerçaient sur eux une influence salutaire. Cette conversation esthétique au niveau mondial entre les cinéastes et leurs publics conférait aux films, quel que soit leur réalisateur, un caractère plus intéressant.

Aujourd'hui, en règle générale, les cinéastes étrangers prometteurs cherchent à devenir hollywoodiens et, comme l'ont démontré des films aussi divers que « The Fifth Element » (Le cinquième élément) et « Starship Troopers », ils y parviennent souvent, ce qui est regrettable. Comme le fait remarquer un personnage de « Kings of the Road », de Wim Wenders, « les Yankees ont colonisé notre subconscient ».

Certes, ce déclin apparent pourrait fort bien n'être qu'une pause passagère, symptomatique du malaise et du léger détachement de la réalité qui se sont répandus dans le monde de l'après-Guerre froide. On peut le considérer comme un réoutillage mental, dû au fait que l'industrie du cinéma dans ses modalités commerciales a davantage changé au cours des vingt dernières années qu'au cours des quatre-vingts précédentes.

Aux salles de cinéma à écran unique ont succédé les multiplex à quatorze écrans, ce qui fait que les sorties de films progressives ont été remplacées par



les premières présentées simultanément dans trois mille salles. Le ferme contrôle qu'exerçaient autrefois les producteurs s'est transformé en une foire d'empoigne où interviennent les réalisateurs, les acteurs et même les imprésarios. La continuité du système des contrats avec les studios a été remplacée par la formule de l'emploi indépendant où, pour chaque film, l'équipe de réalisation cinématographique est formée de toutes pièces. Et les productions télévisuelles, en particulier pour les chaînes câblées, s'accaparent des artistes, des réalisateurs et du public.

Que signifient tous ces changements ? Peut-être sommes-nous dans une phase de transition où très peu de films parviendront à atteindre l'importance culturelle des films du passé. La sensibilité plus rapide, plus instantanée façonnée par la télévision trouve sa place dans la catégorie culturelle de productions à budget moyen dans lesquelles, jadis, il était courant de voir jouer James Cagney, Humphrey Bogart et John Wayne. Il n'est pas surprenant que le nouveau contingent de responsables de studios, formés à la télévision des années 50, 60 et 70, aient approuvé la production de si nombreuses adaptations de feuilletons télévisés en films tels que « Sergeant Bilko », « The Addams Family », « The Flintstones », « The Brady Bunch » et « Lost In Space ».

Toutefois, si le tableau était uniformément sombre, j'irais bien moins souvent au cinéma, et beaucoup de gens feraient comme moi. Le fait est que si nous avons perdu des capacités et du brio au niveau de certains éléments de l'art cinématographique, nous avons également réalisé de grands progrès dans d'autres.

C'est le cas par exemple de l'interprétation. Parallèlement à l'affaiblissement des textes des scénarios, le jeu des acteurs de cinéma s'est enrichi de façon appréciable pour atteindre une qualité et une subtilité plus grandes que jamais. Il ne manque pas aujourd'hui de grands acteurs de genre, depuis Robert Duvall et Gene Hackman jusqu'à des gens plus jeunes, tels que Kevin Spacey et Frances McDormand. Leurs prestations dans les œuvres telles que « The Apostle », « Unforgiven », « L.A. Confidential », « The Usual Suspects » et « Fargo » l'ont prouvé. De jeunes artistes, hommes et femmes, sont tout aussi doués : Sean Penn, Johnny Depp et Gwyneth Paltrow

pour ne citer que ceux-là. Tous se considèrent comme des acteurs de genre et non pas comme des stars. Et ils seront suivis par d'autres, les Christina Ricci et Elijah Wood, que le public ne reconnaît pas encore.

Même des vedettes de type classique telles que Brad Pitt et la coqueluche de cette année, Leonardo Di Caprio (Titanic), choisissent parfois des rôles plus pour leur caractère ambitieux que pour l'intérêt qu'ils leur suscitent. Mais ils ont le mérite d'essayer. C'est également la voie que semble avoir choisie Tom Cruise, tournant le dos aux rôles médiocres.

Autre point positif: l'animation, qui est meilleure, plus appréciée et plus présente que jamais. Disney est toujours là, après des décennies de production de dessins animés. Sa dernière création est «Mulan», traitement d'une vieille légende chinoise d'un point de vue féminin. Mais il n'est plus seul. Twentieth-Century Fox est entré en lice en 1997 avec «Anastasia», inspiré de l'histoire tsariste. Fox a ouvert récemment un atelier d'animation en Arizona, preuve du sérieux de ses intentions dans ce genre. D'autres grands studios élargissent eux aussi leurs horizons sur les champs de l'animation.

L'aspect le plus impressionnant du cinéma américain contemporain est sa grande diversité. Les cinéastes afro-américains sont bien plus nombreux aujourd'hui que jadis, et leurs talents sont multiples. Le fait que Spike Lee, les frères Hughes et John Singleton, pour ne citer qu'eux, puissent facilement coexister et sans dépendre du succès de chacune de leurs créations, c'est-à-dire en ayant autant de droits à l'échec que tout le monde, est bien la preuve de l'évolution de la situation. Les metteurs en scène afro-américains ont aussi aujourd'hui une crédibilité suffisante qui leur permet d'élargir leur champ d'action. C'est ainsi que Forrest Whittaker, réalisateur de «Waiting to Exhale», film qui cible un public afro-américain, vient de mettre en scène «Hope Floats», un drame classique présentant une jeune femme blanche séparée de son mari, et les difficultés de sa réinsertion forcée dans sa famille texane.

En raison de la progression démographique des Latino-Américains aux Etats-Unis, on peut s'attendre à voir sur les écrans de la nation davantage de films où leur talent est mis en valeur, tels que «Selena»



(Jennifer Lopez), «The Mask of Zorro» (Antonio Banderas) et «Dance With Me», une analyse du monde des jeunes latino-américains qui doit sortir prochainement et où Chayanne, acteur d'origine porto-ricaine, fait ses débuts cinématographiques. Par ailleurs, dans le contexte d'une vaste interaction mondiale, Hollywood accueille une large gamme de bons interprètes étrangers. Brenda Blethyn et Katrin Cartlidge (Grande Bretagne), Asia Argento (Italie), Stellan Skarsgard (Suède), Bai Ling (Chine), Djimoun Hounsou (Bénin), Michelle Yeoh (Malaisie) et Salma Hayek (Mexique) se font remarquer par la qualité de leur jeu.

On a également noté, ces dernières années, la montée de réalisatrices et de productrices, dont Jodie Foster, Barbra Streisand et Randa Haines. De plus, les femmes se lancent aujourd'hui dans des genres qui semblent sortir de l'ordinaire. Mimi Leder, qui s'était distinguée en tant que réalisatrice de télévision avec l'émission «E.R.», a réalisé deux films d'action implacables, «The Peacemaker» et «Deep Impact», inaugurant ainsi sa carrière de metteur en scène au grand écran. Et Betty Thomas, actrice à la présence affirmée et appréciée dans la série dramatique télévisée «Hill Street Blues», est devenue réalisatrice de comédies classiques telles que «The Brady Bunch Movie», «Private Parts» et «Doctor Doolittle» (devant sortir dans le courant de 1998).

L'un des secteurs les plus dynamiques du cinéma actuel est celui du film indépendant, terrain fertile d'où émergeront les réalisateurs et acteurs de demain. En l'espace de trois ou quatre ans seulement, il a fait connaître les noms de Quentin Tarantino, Parker Posey, Ben Stiller, Hope Davis, Stanley Tucci et Campbell Scott. Les productions à petit budget qu'ils réalisent et qu'ils interprètent sortent généralement au «Sundance» et autres festivals, assidûment fréquentés par les chasseurs de tête des grands studios. C'est pour cette raison que la fine fleur des productions indépendantes parvient généralement jusqu'au grand public.

Par ailleurs, l'industrie du cinéma a su faire preuve de la souplesse nécessaire pour faire une place à des gens comme les réalisateurs canadiens Atom Egoyan et David Cronenberg, et aux enfants du pays Ethan et Joel Coen, doués, mais versatiles, à la sensibilité cynique et caustique, qui ont insufflé un vent

d'excentricité particulièrement apprécié par le public.

Toutes ces constatations donnent à penser que les vieilles vérités ont fait leur temps et que personne ne sait au juste d'où viendra la prochaine vague de succès. L'industrie doit rester ouverte à toutes les possibilités, si peu vraisemblables qu'elles puissent paraître.

LE CAS MALICK :

Il y a vingt ans, Terence Malick a réalisé un chef-d'œuvre, «Days of Heaven», merveille qui fit fort peu de bruit. Il s'est ensuite attaché à examiner ses options et à rédiger quelques scénarios qui n'ont pas vu le jour. Cette année, cependant, il sera représenté à l'écran par le biais d'une adaptation d'un roman de James Jones sur les combats de la Deuxième Guerre mondiale, «The Thin Red Line», au budget de cinquante millions de dollars.

Ce genre de retour onéreux de la part d'un réalisateur qui n'avait à son actif que deux films d'art, flops commerciaux tous les deux, aurait été impensable dans l'industrie monolithique d'il y a un

quart de siècle ou plus, qui regardait avec méfiance un réalisateur légendaire tel qu'Orson Welles et obligeait celui-ci à financer ses films au coup par coup.

Il y a donc là des raisons de se féliciter de la domination du marché mondial par Hollywood, qui a créé une telle demande qu'elle oblige l'industrie du cinéma à accepter de prendre des risques. Les revenus supplémentaires des repiquages vidéo et des multiples chaînes de télévision par câble encouragent une demande soutenue et croissante de produits. Ce qui donne pratiquement sa chance à tout le monde.

Si le premier siècle du cinéma s'est montré plus énergique et plus novateur dans son âge mûr que dans sa sénescence, c'est cela la vie. Mais il est vrai aussi que le siècle à venir est porteur de grandes promesses.

S'il y a de la place pour Terence Malick, tout est possible. ■

Scott Eyman est l'auteur de The Speed of Sound: Hollywood and the Talkie Revolution ; Ernst Lubitsch: Laughter in Paradise ; et Mary Pickford: America's Sweetheart. Il rédige actuellement la biographie officielle de John Ford.

VINCENT NUÑEZ UN REALISATEUR VRAIMENT INDEPENDANT

La production indépendante de films connaît de très beaux jours aux Etats Unis. Mais, pour beaucoup des réalisateurs les plus prometteurs, elle n'est qu'un moyen justifiant une fin lucrative : la signature d'un contrat avec un studio.

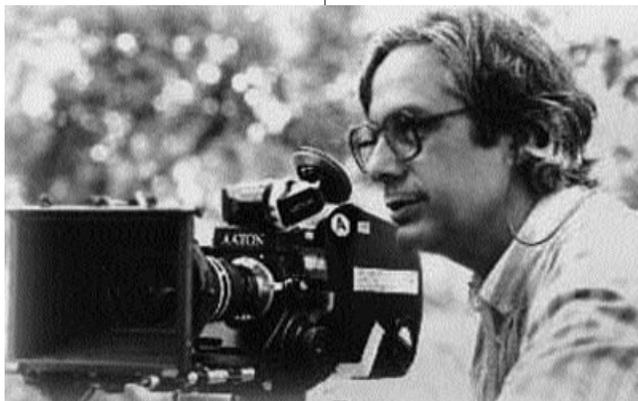
Ed Burns dépense une somme modique au tournage du film «The Brothers McMullen» dans la cuisine de ses parents et dans les rues de son quartier, utilisant ses frères et sœurs et ses amis dans la distribution. Résultat : des critiques élogieuses et un contrat de plusieurs

millions de dollars pour deux films. Robert Rodriguez filme «El Mariachi» avec un budget de sept mille dollars et s'attire une attention considérable de la part de plusieurs grands studios de Hollywood.

Victor Nuñez l'entend d'une autre oreille. Ce réalisateur est bien décidé à rester dans la production à faible budget, afin de garder le

contrôle et la liberté de ses activités.

Ses réalisations, dont la dernière «Ulee's Gold» a été unanimement acclamée lors de sa sortie en 1997, sont catégoriquement «non Hollywood» et ne portent pas la marque des horaires et des budgets de production.



Ce sont généralement des histoires tranquilles, des œuvres d'atmosphère, des études de caractère, des contes avec le Nord de la Floride pour toile de fond. Elles sont plus le reflet de l'enthousiasme que le réalisateur ressent à l'égard du «cheminement tout de même remarquable de la réalisation cinématographique» que celui du sujet proprement dit.

«C'est un mécanisme étonnant lorsqu'on y est impliqué», a récemment déclaré Victor Nuñez, qui est âgé de cinquante-deux ans et d'origine péruvienne, à propos de son penchant à choisir en premier lieu un thème qui l'émeut, et ensuite à écrire un script qui développe ce thème. «C'est une activité qui vous absorbe et vous satisfait entièrement.» Et il s'y adonne en Floride, où il a grandi. En fait, il a filmé «Ulee's Gold» dans diverses petites villes proches de la capitale, Tallahassee, où il vit depuis sa jeunesse.

«J'aime profondément cette région. J'ai découvert le cinéma et la littérature du Sud en même temps. J'ai décidé de devenir un cinéaste du Sud», dit-il.

«Ulee's Gold» a pour vedette Peter Fonda dans le rôle, qui lui a valu d'être nommé pour un Oscar, d'un apiculteur de troisième génération, solitaire, amer, ancien combattant du Viêt-nam en prise à de graves difficultés familiales qui l'amènent à réexaminer les choix qu'il a faits dans l'existence. C'est le quatrième «petit» film bien reçu de Nuñez, après «Gal Young'un», «A Flash of Green» et «Ruby in Paradise», production modeste, il est vrai, pour une carrière qui dure depuis dix-huit ans.

«Rien de sinistre ni de spectaculaire. Les choix dramatiques de Nuñez sont extraordinaires par la banalité même des thèmes émotionnels. La dignité est plus importante que le clinquant», notait Steve Persall dans le «St. Petersburg Times» en 1997.



«Gal Young'un» (1979), inspiré d'une nouvelle de Marjorie Kinnan Rawlings, se situe en milieu rural en Floride à l'époque de la prohibition (1920) et brosse le portrait d'une veuve solitaire, victime d'un jeune beau parleur. «A Flash of Green» (1985), adapté d'un roman policier de John D. MacDonald, traite des manœuvres politiques et des assauts sur l'environnement qui accompagnent un boom contemporain de l'immobilier. «Ruby In Paradise» (1993), script original de Nuñez, est une œuvre d'atmosphère centrée sur une jeune femme qui, de passage dans une petite communauté balnéaire de Floride, essaie d'échapper à son triste passé et poursuit des rêves insaisissables.

Même s'il est fort sollicité depuis le succès remporté par «Ulee's Gold», qui a réalisé un joli bénéfice (son coût avait été de moins de deux millions et demi de dollars), Nuñez poursuivra vraisemblablement son chemin individualiste. Ce qui ne l'empêche pas d'analyser les choix de tant de ses collègues indépendants.

«Vous ne pouvez pas être cinéaste en Amérique sans penser à la possibilité de produire des films à grand budget, dit-il. Le problème, quand vos moyens sont limités, c'est qu'il y a des choses que vous ne pouvez pas faire. Le côté positif, c'est que les acteurs et les techniciens sont là parce qu'ils croient au film. Il est évident que ce n'est pas une mine d'or, mais c'est un travail dont on tire une grande satisfaction.»

Quant au cinéma indépendant en tant que tendance, Nuñez y voit une simple invention de la part des critiques qui la relancent périodiquement. «La vérité est qu'il y aura toujours des gens qui voudront faire des films indépendants et qui réussiront. Ce n'est pas une tendance : ça se fait un film à la fois.» ■

— Michael J. Bandler

UNE MUSIQUE NOUVELLE POUR UN NOUVEAU SIECLE

Joshua Kosman

En 1989, les Etats-Unis et le monde entier ont vu avec stupéfaction le mur de Berlin s'effondrer, entraînant dans sa chute un vaste ensemble d'idéologies sclérosées. Que ce soit à cause de la simultanéité ou simplement en raison de la tendance trompeuse, mais irrésistible, qu'a l'homme à établir des liens entre les événements, un observateur aurait pu discerner un phénomène semblable dans la musique classique. La manière dont les compositeurs opéraient et le genre de musique qu'ils composaient, le genre d'orchestres qui présentaient au public cette musique et la musique du passé, selon les vieux modèles et les anciennes façons de penser qui s'étaient révélés nettement impraticables, s'effritaient.

Près de dix ans plus tard, la musique classique américaine est sur le point de connaître un profond rajeunissement. Le processus est loin d'être terminé ; il vient même à peine de commencer dans certains domaines, mais les semences qui avaient été plantées au cours de ces dernières années commencent indubitablement à produire des fruits. La musique américaine s'enorgueillit actuellement d'un mélange de vitalité et d'accessibilité dont elle manquait depuis trop longtemps. Un même esprit d'aventure et d'innovation se manifeste de façon croissante chez les solistes et dans les orchestres américains.

La libération de la musique est évidemment un processus plus lent et plus diffus que la libération politique. En l'absence d'une personnalité prométhéenne du calibre de Beethoven ou de Picasso, les vieilles orthodoxies ont plus de chances



de s'éroder que d'exploser. Si bien que la vie musicale, aux Etats-Unis, s'accroche aux anciennes traditions. Certains musiciens en vue continuent à composer dans le langage impénétrable de la période moderniste auquel ils s'accrochent en dépit des décennies d'hostilité ou d'indifférence du public. Les opéras et les orchestres symphoniques, certains d'entre eux du moins, fonctionnent comme si les Etats-Unis étaient encore un avant-poste culturel de l'Europe, doutant de la valeur de tout ce qui ne s'inspire pas du vieux continent.

Mais les signes de changement sont là, chez les jeunes compositeurs qui s'efforcent de trouver leur voix en rejetant les vieux modèles, les interprètes anxieux de faire entendre ces voix et les orchestres suffisamment audacieux pour donner enfin un cachet nettement américain à la vie musicale du pays.

Rien n'est plus important pour cette évolution que la production de musique nouvelle et c'est là que le tableau est à la fois le plus encourageant et le plus varié. De la fin de la Deuxième Guerre mondiale jusqu'au milieu des années 1970, la musique américaine avait été dominée par le style aride et complexe issu des débuts du modernisme, qui avait continué à se développer dans le milieu favorable, mais isolé, du monde universitaire. Cette musique était en grande partie basée sur le sérialisme, système dérivé des œuvres de Arnold Schoenberg, Anton Webern et Alban Berg dans lequel les structures basées sur les clés de la musique tonale étaient remplacées par un traitement systématiquement impartial des douze notes de la gamme chromatique. Même les compositeurs dont

les œuvres n'étaient pas à strictement parler sérielles, comme Elliott Carter et Roger Sessions, partageaient la préférence générale pour la rigueur intellectuelle et les surfaces denses et burinées de ce style. Le fait que les auditoires étaient pour le moins déroutés par cette musique était considéré comme la preuve que ces compositeurs étaient en avance sur leur époque.

Au cours des vingt dernières années toutefois, deux événements importants ont modifié cette situation. L'un a été l'avènement du minimalisme, style de musique qui, dans sa forme pure, est basé sur des harmonies tonales simples, des motifs rythmiques nets et de fréquentes répétitions. L'autre est un mouvement qui a tenté de continuer le développement de la musique tonale là où l'avaient laissée Mahler, Strauss et Sibelius; cette tendance a été qualifiée de « nouveau romantisme » (comme la plupart des étiquettes, ce terme est à la fois trompeur et inévitablement utile). Ensemble, ces deux styles, l'un avec sa recherche de la beauté et de la simplicité, l'autre avec son accent sur l'expressionnisme, ont constitué un réquisitoire puissant contre les abstractions élitistes de l'école moderniste.

Bien que ses racines remontent à plus loin dans le temps, c'est au milieu des années 1970 que le minimalisme a fait sensation pour la première fois avec deux importants compositeurs, Steve Reich et Philip Glass. La musique que ces derniers jouaient avec leurs propres orchestres de chambre, de longs morceaux volontairement statiques dont les gammes répétées, les rythmes haletants et les harmonies simples semblaient au début impossible à prendre au sérieux, a eu une influence énorme sur toute une génération de compositeurs.

Chose intéressante, toutefois, le minimalisme s'est révélé être davantage un cheminement qu'une étape de l'histoire de la musique. Reich et Glass, qui sont aujourd'hui dans leur soixantaine, continuent à composer une musique d'une grande beauté témoignant d'un grand d'esprit d'invention, Glass étant plus prolifique et Reich, à

mes yeux, plus saisissant. « Different Trains » de Reich, en particulier, méditation sur l'Holocauste écrite pour voix enregistrées et quatuor à cordes postsynchronisé, se distingue comme l'une des grandes partitions américaines de cette dernière décennie. Mais bien que les motifs rythmiques imbriqués et les harmonies tonales du minimalisme soient devenus monnaie courante, il n'y a pas de deuxième génération de compositeurs minimalistes; au lieu de suivre de près l'idiome dont ils avaient été



les pionniers, les disciples de Reich et de Glass ont exploité à leurs propres fins ces ressources musicales.

De son côté, peut-être parce qu'il reflète une attitude envers l'histoire de la musique plus qu'une série concrète de mouvements musicaux, le nouveau romantisme s'est révélé être un phénomène de plus grande portée. Son nom était inventé à l'occasion d'un festival de musique nouvelle organisé en 1983 par l'Orchestre philharmonique de New York, sous la direction du compositeur Jacob Druckman (maintenant décédé), qui voulait prouver la présence et la visibilité de ces accents rétrospectifs dans la musique contemporaine.

Le plus connu des nouveaux romantiques (bien que sa musique soit moins jouée depuis quelque temps) est George Rochberg, qui après avoir été un sérialiste inconditionnel, s'est mis à composer de la musique truffée de références à Beethoven, à Mahler et à d'autres compositeurs. Parmi les autres exemples de ce style figurent les partitions brillantes de Jacob Druckman et Joseph Schwanter, les fantaisies recherchées, évocatrices de Strauss, que David Del Tredici a composées en s'inspirant d'« Alice au pays des merveilles » et des autres livres de Lewis Carroll, ou les œuvres résolument sensuelles de John Corigliano; une génération plus jeune de nouveaux romantiques comprend des compositeurs aussi importants que Christopher Rouse, George Tsontakis et Richard Danielpour. Bien que cette musique reflète talent et passion, il y a dans sa nostalgie délibérée un élément fondamentalement restrictif. Après tout, pourquoi

refaire du Strauss quand Strauss lui-même avait si bien réussi? Et pourtant, une partie de la musique la plus intéressante actuellement composée aux Etats-Unis peut être considérée comme la fusion de ces deux genres, le minimalisme et le nouveau romantisme.

Le compositeur le plus populaire et le plus respecté à l'heure actuelle aux Etats-Unis, est peut-être John Adams, dont la musique fusionne merveilleusement ces deux genres. Agé de cinquante et un ans, il est connu principalement pour les deux opéras qu'il a composés en collaboration avec la librettiste Alice Goodman et le metteur en scène Peter Sellars: «Nixon en Chine», récit amusant et émouvant de la rencontre de 1972 entre le président Nixon et Mao Tse-Tung, et «La Mort de Klinghoffer», qui a pour thème le détournement par des Palestiniens, en 1985, d'un navire de croisière, l'Achille Lauro. Adams avait été, à ses débuts un pur minimaliste, mais il s'aperçut rapidement qu'il ne pouvait rompre complètement avec le passé. A partir de son extraordinaire œuvre orchestrale «Harmonielehre», composée pour l'Orchestre symphonique de San Francisco, Adams a réussi à greffer les mouvements superficiels du minimalisme sur une impulsion artistique aussi franchement expressive que celle de n'importe quel compositeur du XIXe siècle.

Le compositeur américain le plus important de la génération suivante est Aaron Jay Kernis (trente-huit ans), qui a remporté cette année le prix Pulitzer de musique pour son «Quatuor à cordes No. 2». Le langage musical de Kernis doit moins explicitement au minimalisme que la musique d'Adams, mais l'influence du minimalisme et d'une variété de styles de musique populaire est néanmoins discernable dans sa musique ainsi que l'influence de Mahler, Strauss et Berg. Ce compositeur étonnamment talentueux et prolifique est capable d'expressions spirituelles profondes, comme dans sa puissante «Symphonie No. 2», aussi bien que de pure fantaisie populaire comme ses «100 Greatest Dance Hits» pour guitare et quatuor à cordes.

Des mélanges d'influences déterminent aussi certaines des autres grandes tendances de la musique américaine contemporaine. Ainsi, pour de nombreux compositeurs actuellement dans la trentaine et la quarantaine, la musique rock a été un élément formateur et se manifeste dans l'utilisation de la guitare électrique (comme chez Steve Mackey ou Nick Didkovsky) et dans une puissance rythmique d'une âpreté pratiquement sans précédent dans la musique classique.

Les meilleurs exemples de cette évolution sont donnés par les compositeurs qui participent chaque année au festival de musique nouvelle «Bang on a Can» (textuellement: Tambouriner sur une boîte), qui a vu jour à Manhattan en 1986. La musique des trois directeurs artistiques de ce festival, les compositeurs Michael Gordon, Julia Wolfe et David Lang, est aussi viscéralement puissante que soigneusement composée; les complexités rythmiques de Gordon, en particulier, restent tout juste dans les limites de l'intelligible.

Une autre tendance intéressante est l'apparition d'une génération de compositeurs chinois émigrés aux Etats-Unis, qui allient la musique folklorique chinoise aux idiomes occidentaux. Ses principaux membres sont Tan Dun (à qui on avait commandé une symphonie à l'occasion du retour de Hong Kong à la Chine), Chen Yi et Bright Sheng.

La plupart de ces compositeurs continuent à dépendre du monde du spectacle, principalement des orchestres symphoniques, pour faire connaître leurs œuvres au public. Pendant la majeure partie du XXe siècle, le paysage orchestral américain a donné une image aussi stable que tout autre aspect de la vie culturelle américaine. La hiérarchie était nettement définie: il y avait au sommet ceux qu'on appelle les «Cinq Grands», les orchestres symphoniques de Boston, New York, Philadelphie, Cleveland et Chicago, et ensuite tout le reste. Pendant une bonne partie du siècle, ces orchestres ont conçu principalement leur rôle comme celui d'importateurs de la culture musicale outre-Atlantique. A part Léonard Bernstein, qui dirigeait l'Orchestre



philharmonique de New York dans les années 1960, les directeurs musicaux, comme la majeure partie de leur répertoire, étaient tous européens.

Il s'est produit des explosions occasionnelles d'innovation vigoureuse, telle la défense passionnée de la musique nouvelle par Serge Koussevitsky lorsqu'il dirigeait l'Orchestre symphonique de Boston, ou même, dans les années 1950, l'étonnant programme de l'Orchestre de Louisville qui jouait des partitions orchestrales d'Aaron Copeland, Elliott Carter, Virgil Thomson, Roy Harris et de beaucoup

d'autres compositeurs américains. Mais, dans l'ensemble, la plupart des grands orchestres américains se comportaient presque exclusivement en gardiens de la tradition européenne.

Durant les dix dernières années toutefois, la scène a considérablement changé, à partir de la base en quelque sorte. La situation n'a guère évolué parmi les cinq grands. Aujourd'hui encore, aucun d'eux n'a un directeur musical né aux États-Unis (Kurt Masur à New York, Wolfgang Sawallisch à Philadelphie, Christoph von Dohnanyi à Cleveland sont tous Allemands, Seiji Ozawa à Boston est japonais et Daniel Barenboïm à Chicago est un Israélien né en Argentine).

Mais ces orchestres ne dominent plus autant la scène qu'ils le faisaient autrefois. Toute liste de grands orchestres américains doit désormais inclure ceux de San Francisco, Los Angeles, Houston, Saint-Louis, Baltimore, Pittsburgh et Washington, D.C. Sur le plan technique, les meilleurs de ces ensembles sont si bons qu'ils bousculent la hiérarchie séculaire ; même si aucun d'eux n'est encore de taille à se joindre aux cinq grands, plusieurs sont suffisamment bons pour faire paraître restrictive la liste des cinq orchestres.

La nouvelle façon dont certains de ces orchestres s'emploient à mettre la musique à la portée du public est tout aussi importante. Sous la direction d'une génération de jeunes chefs d'orchestre dynamiques, américains pour la plupart, ces orchestres ont réussi à imprimer à leurs programmes un sentiment

d'exaltation et d'aventure fort éloigné de l'idée trop répandue selon laquelle la culture musicale est simplement une chose salutaire.

L'exemple le plus frappant est donné par Michael Tilson Thomas, qui, en 1995, est devenu directeur musical de l'Orchestre symphonique de San Francisco. Ce chef d'orchestre et pianiste de cinquante-quatre ans avait débuté sa carrière comme protégé de Léonard Bernstein. En tant que jeune chef de l'Orchestre symphonique de Boston et par la suite, dans les années 1970, en tant que directeur musical



de l'Orchestre philharmonique de Buffalo, il avait entamé une exploration dynamique de la musique de compositeurs expérimentalistes américains comme Charles Ives, Carl Ruggles, Henry Cowell et Edgar Varèse. A San Francisco, il a continué à être le champion de la musique américaine (pour sa première saison, il a fait figurer une œuvre américaine dans chacun des concerts qu'il allait diriger) ainsi que d'autres œuvres du répertoire contemporain qui se situent en dehors des sentiers battus et il a insufflé à la scène musicale locale l'énergie dont elle avait grand besoin.

A l'Orchestre philharmonique de Los Angeles, Esa-Pekka Salonen, un jeune et fougueux chef d'orchestre d'origine finlandaise, en a fait autant, dit-on, bien que ses goûts en musique nouvelle penchent davantage vers les écoles européennes. Léonard Slatkin, qui a récemment assumé la direction de l'Orchestre symphonique national de Washington, D.C., est un ardent apôtre de la musique contemporaine américaine, de même que David Zinman à Baltimore. Gérard Schwarz, dans ses enregistrements et concerts avec l'Orchestre symphonique de Seattle, s'emploie à faire revivre la musique de symphonistes américains du milieu du siècle comme Howard Hanson, Walter Piston et David Diamond.

Les interprètes individuels ont également un rôle à jouer dans la propagation de la musique contemporaine. Le violoncelliste Yo-Yo Ma, par exemple, interprète la musique d'un grand nombre de compositeurs contemporains ; le pianiste Alan Feinberg est un défenseur éloquent de la musique

américaine de ces deux derniers siècles et, quand ils ne se produisent pas dans des opéras, le baryton Thomas Hampson et la soprano Dawn Upshaw interprètent un grand nombre d'œuvres de musique vocale américaine passée et contemporaine.

En ce qui concerne l'opéra, les signes de progrès sont plus lents à venir, mais néanmoins nettement apparents. Cela se comprend car l'opéra est, après tout, le domaine de la musique classique le plus chargé de traditions, et aussi le plus international : le même groupe de chanteurs, de chefs d'orchestres et de metteurs en scène se produit un jour à New York, le lendemain à Vienne et la semaine suivante à Buenos Aires.

Il ne fait cependant aucun doute que l'opéra américain est en train d'évoluer. Tout d'abord, il se développe. Le nombre de théâtres lyriques continue à croître dans le pays ; de nombreuses villes qui dépendaient autrefois exclusivement des tournées du «Metropolitan Opera» et d'autres grands opéras ont maintenant leur propre opéra, même si le nombre et la qualité des spectacles qu'ils donnent sont faibles. Des études montrent que les auditorios se développent eux aussi à un rythme surprenant et qu'ils rajeunissent. En 1996, quand l'Opéra de San Francisco a présenté «La Bohème» dans le style d'une production de Broadway, les billets étaient peu coûteux et huit représentations étaient données chaque semaine, à tour de rôle, par quatre ensembles d'artistes. «La Bohème» a attiré un nombre record de spectateurs qui assistaient pour la première fois à un opéra et on a observé ailleurs le même nombre croissant de novices dans les auditorios d'opéras.

L'importante augmentation du nombre d'opéras présentés chaque année est également encourageante. Beaucoup d'entre eux, il est vrai, sont résolument traditionnels, y compris «The Ghosts of Versailles» (Les fantômes de Versailles) de John Corigliano, «The Dangerous Liaisons» (Les liaisons dangereuses) de Conrad Susa et «Emmeline», de Tobias Picker, pour ne citer que quelques-uns des opéras les plus en vue. Certains observateurs critiquent ce qu'ils appellent les «opéras CNN», ceux dont l'intrigue est basée sur des événements qui ont fait la une des journaux, des œuvres comme «Harvey Milk», de Stewart Wallace et Michael Korie, (basée

sur le meurtre d'un politicien de San Francisco), «Marilyn» d'Ezra Laderman (qui a pour sujet Marilyn Monroe) ou «Nixon en Chine» de John Adams.

Toutefois, il y a eu de nouvelles œuvres remarquables de musiciens aussi inventifs que Glass, Bright Sheng ou l'originale et brillante compositrice Meredith Monk dont l'«Atlas», qui fut présenté pour la première fois au Grand Opéra de Houston en 1991, demeure l'opéra le plus beau et le plus saisissant de la décennie.

On aurait tort de peindre un tableau trop optimiste de la musique classique américaine en cette période incertaine de notre histoire. Il subsiste trop de dangers, trop d'inconnus. La menace la plus inquiétante qui pèse sur l'avenir musical du pays est certainement la quasi disparition de l'enseignement de la musique dans les écoles primaires et secondaires de certains Etats, en particulier durant les années 80. Selon la Conférence nationale des professeurs de musique des Etats-Unis, quelques progrès ont été enregistrés depuis quelques années, mais il reste encore beaucoup à faire. Si ces progrès ne s'intensifiaient pas, il serait plus difficile d'encourager les nouvelles générations de musiciens et de mélomanes. Par ailleurs, la dégradation sociale et économique de nos villes a des répercussions sur les orchestres, les salles de concert et les opéras qui dépendent tous de la vitalité des centres culturels urbains. Les autres formes de divertissement et les médias, de la télévision par câble aux ordinateurs personnels et aux autres inventions qui feront bientôt leur apparition, détournent les auditorios de la musique classique sérieuse.

Mais, pour la première fois en l'espace de dix ou vingt ans, l'avenir semble prometteur. Les Etats-Unis paraissent maintenant évoluer vers une nouvelle culture musicale pleine de dynamisme. Juste à temps pour le siècle prochain. ■

Joshua Kosman est attaché au San Francisco Chronicle en qualité de critique de musique classique.

LEONARD SLATKIN

CHEF D'ORCHESTRE ET APOTRE DE LA MUSIQUE AMERICAINE

La tâche d'un chef d'orchestre ne consiste pas simplement à brandir sa baguette devant une centaine de musiciens, auxquels s'ajoutent parfois un soliste ou un chœur.

Le directeur musical d'un orchestre est responsable de l'élaboration des programmes : il choisit les œuvres à présenter et les dates des concerts, dressant un programme harmonieux pour la saison à venir. Si l'orchestre symphonique en tant qu'organisation a la chance d'être doté d'un budget généreux, son chef joue un rôle clé lorsqu'il s'agit de commander de nouvelles œuvres pour le répertoire de son orchestre et, à vrai dire, pour enrichir la musique du vingtième siècle.

Ce qui nous amène à Leonard Slatkin, maestro du « National Symphony Orchestra » ou NSO (Orchestre symphonique national) de Washington, D.C. Sa philosophie est simple : « Quiconque assume la direction d'un orchestre doit avoir une philosophie précise. On ne peut plus se contenter de diriger les musiciens », explique-t-il.

Leonard Slatkin, qui a longtemps dirigé avec succès l'orchestre symphonique de Saint-Louis, faisant de cet ensemble l'un des joyaux de cette ville du Missouri, diffère des autres chefs d'orchestre. Alors que peu de grands orchestres symphoniques sont dirigés par un Américain, il porte à de nouveaux sommets la renommée de l'orchestre symphonique de la capitale des Etats-Unis en se faisant le champion de la musique américaine, à un moment où celle-ci connaît un essor dans le monde entier. Il se déclare fermement résolu à faire connaître la musique de son pays.

Ce chef d'orchestre, dont l'emploi du temps chargé comprend la direction d'autres orchestres et celle d'opéras, a hérité de ses parents sa passion pour la musique. En effet, son père était premier violon de l'orchestre d'un grand studio

d'Hollywood avant et pendant la Deuxième Guerre mondiale, l'âge d'or de la musique de film. Sa mère, violoncelliste renommée, avait fondé avec son mari le « Hollywood String Quartet ». Leonard débuta comme pianiste, mais passa la majeure partie de ses années formatrices comme altiste.



A Saint-Louis, où il a passé plus d'un quart de siècle, il s'est donné pour mission de jouer l'éventail complet de la musique américaine, de Charles Ives à John Adams, et de promouvoir la musique de nouveaux compositeurs comme Joseph Schwantner, John Corigliano et William Bolcom, entre autres. Il ne s'est pas départi de son attachement pour les compositeurs américains à Washington et celui-ci a été évident même en Europe, lors d'une récente tournée du NSO sur ce continent.

Tous les concerts qui figurent au programme du NSO pour la saison 1998 99 comprennent des œuvres de compositeurs américains, de Virgil Thomson et Samuel Barber à Ellen Zwilich et Elliot Carter. En mars 1999, cet orchestre, dont l'enregistrement de l'interprétation de la « Première symphonie » de Corigliano a remporté aux Etats-Unis les plus grands honneurs, donnera la première mondiale de la « Deuxième symphonie » du même auteur, une œuvre pour solistes et chœur basée sur des textes de Dylan Thomas.

L'acoustique de la salle de concerts du Kennedy Center, où se présente le NSO, vient d'être modernisée. Grâce à cette grande amélioration et à la présence de Leonard Slatkin, la scène musicale de la capitale est plus prometteuse que jamais. Comme l'a fait observer, dans le « Washington Post », le critique musical Tim Page, Leonard Slatkin et ses musiciens « pourraient bien devenir le groupe à suivre et, chose plus importante encore, à écouter, au moment où nous nous préparons à aborder un nouveau millénaire ». ■

— Michael Bandler

LA MUSIQUE POP AUX ETATS-UNIS

UN ENTRETIEN AVEC GARY BURTON

Propos recueillis par Michael Bandler

A NOTRE ÉPOQUE, LA MUSIQUE POPULAIRE AUX ETATS-UNIS EST UNE MOSAÏQUE AUX FACETTES MULTIPLES QUI DÉFIE TOUTE DESCRIPTION SOMMAIRE. VIBRAPHONISTE DE JAZZ DE RENOMMÉE MONDIALE, COMPOSITEUR ET ÉDUCATEUR, GARY BURTON BROSSSE LE TABLEAU DE LA MUSIQUE ACTUELLE ET LES FORCES EN JEU. ARTISTE QUI S'EST PRODUIT DANS LE MONDE ENTIER ET QUI A FAIT DE NOMBREUX ENREGISTREMENTS, GARY BURTON EST VICE-PRÉSIDENT EXÉCUTIF DU « BERKLEE COLLEGE OF MUSIC », À BOSTON, UN CONSERVATOIRE DE MUSIQUE OÙ SONT ENSEIGNÉES TOUTES LES FORMES DE MUSIQUE CONTEMPORAINE.

Question : Vous êtes arrivé sur la scène il y a une trentaine d'années. Que pouvez-vous dire des jeunes musiciens de cette époque par rapport à ceux que vous côtoyez aujourd'hui, à Berklee et ailleurs ?

M. Burton : La plus grande différence tient à leur éducation. Dans les années soixante, au tout début de ma carrière, les musiciens de jazz et de musique pop commençaient tout juste à s'inscrire dans les conservatoires et à apprendre l'histoire de la musique. Autodidactes, la majorité d'entre eux avaient appris sur le tas, par intuition plutôt que dans un milieu scolaire organisé. La situation a évolué il y a une quinzaine d'années. De nos jours, il est beaucoup plus courant de voir les jeunes musiciens s'inscrire au conservatoire, étudier les diverses tendances et l'histoire de la musique, tous les trucs du métier, ce qui leur confère une variété de talents et un plus grand raffinement dans l'expression de leur art.

Q : L'exemple de Paula Cole (artiste de musique pop et l'un des chefs de file de sa génération) vient tout de suite à l'esprit.

M. Burton : C'est effectivement l'une de nos anciennes élèves, qui a fait ses études dans la production de la musique et ses aspects techniques. Sur le plan purement technique, elle est donc parfaitement à son aise dans un studio et c'est elle qui produit ses disques.

Q : Comment le conservatoire de Berklee s'est-il adapté à l'évolution, ou devrais-je dire à la révolution, de la musique pop ?

M. Burton : Lorsqu'il a été créé, vers la fin des années quarante, le conservatoire visait à donner une formation et des compétences pratiques aux musiciens qui se destinaient à travailler dans l'industrie de la musique, c'est-à-dire principalement aux musiciens attirés par le jazz, forme de musique jouée à la télévision ou dans les concerts et qui accompagnait les slogans publicitaires. La mission du conservatoire a pris de l'ampleur au fil des ans à mesure que d'autres formes de musique populaire ont été acceptées. Dès la fin des années soixante et jusque dans les années soixante-dix, nous avons commencé à proposer des cours de musique de rock-and-roll et, avec le temps, l'éventail des choix a continué de s'élargir. Nous avons ainsi créé un programme de grande envergure concernant les techniques d'enregistrement et l'usage des synthétiseurs, parce qu'ils se généralisaient. Le nombre de chanteurs qui se sont inscrits dans notre établissement a augmenté en flèche, car ils étaient en demande. Nous nous sommes donc adaptés et nous sommes efforcés d'offrir la meilleure formation possible dans toutes ces techniques qui s'imposaient au fur et à mesure de l'évolution de l'industrie de la musique.

Q : Le jazz, le « blues » et la musique « country » sont tous nés dans la société afro-américaine et la région des Appalaches.

M. Burton : Oui, mais ces formes de musique ont également subi des influences plus distantes. Notre sensibilité à l'existence d'autres formes à travers le monde s'est considérablement affinée. Nous parlons même aujourd'hui d'une musique dite « mondiale » qui représente une sorte d'amalgame d'éléments empruntés à diverses ethnies et adaptés à notre style occidental moderne.

Q : La musique mondiale englobe toutes sortes de courants, mais pas celui de la musique latino-américaine, si je ne m'abuse.

M. Burton : Non. Celle-ci forme une catégorie à part. Mais elle regroupe la musique africaine, indienne, asiatique, grecque – bref, toute musique ethnique qui n'est pas suffisamment importante pour former une catégorie à elle toute seule. Le klezmer, par exemple, ne va pas tarder à avoir la sienne. La musique latine a

commencé à s'immiscer dans le jazz dès les années quarante et cinquante. Tito Puente, Dizzy Gillespie et George Shearing se sont mis à recruter des musiciens latino-américains et c'est ainsi que la musique latine s'est peu à peu imposée. Qui plus est, l'accroissement de la population latino-américaine aux Etats-Unis a contribué à populariser cette forme de musique. Elle a trouvé un public. Sous l'effet du resserrement des liens entre les civilisations qui communiquent de plus en plus entre elles, et de l'augmentation, dans notre pays, du nombre de ressortissants originaires d'Amérique latine, diverses formes de musique latino-américaine commencent à jouir d'une popularité accrue. Il s'en dégage même plusieurs genres.

Q : On pourrait dire que le jazz est la forme de musique américaine la plus populaire à l'étranger.

M. Burton : C'est exact.

Q : Est-ce que d'autres formes de musique lui font aujourd'hui concurrence à l'étranger ?

M. Burton : La musique pop américaine gagne progressivement en popularité.

Q : De quelle musique parlez-vous exactement ?

M. Burton : De la musique composée par des artistes américains dans le domaine de la chanson populaire. Je mets dans le même panier le hip-hop, le rap et tout le reste. C'est un peu différent dans le cas du rap, car les paroles comptent beaucoup. C'est surtout une question de célébrité, à cause des adolescents à l'étranger qui lisent des articles dans la presse sur Michael Jackson, Madonna ou d'autres chanteurs et chanteuses qui passent régulièrement à MTV (chaîne de télévision câblée consacrée à la musique populaire) et qui ont des fans dans le monde entier. Cela reflète autant un intérêt pour la culture américaine que pour un style particulier de musique. J'ai l'impression que c'est en partie la raison de l'intérêt qui est porté aussi au jazz à travers le monde. C'est perçu comme quelque chose de très américain. Les gens qui sont attirés par les Etats-Unis ont le sentiment que le jazz leur parle un peu de nous.

Q : Le jazz est-il en déclin ?

M. Burton : Non.

Q : Et les stations de radio de jazz ?

M. Burton : Elles, c'est vrai, sont moins écoutées. Les clubs de jazz ont périclité il y a une dizaine d'années, mais la situation s'est stabilisée depuis. Mais à mesure que les stations de radio gagnent en valeur commerciale, on en trouve de moins en moins qui puissent se permettre de passer de la musique classique au jazz. De fait, le nombre de stations de radio consacrées à la musique classique est extrêmement limité lui aussi. La radio, malheureusement, pêche de plus en plus par manque de diversité. Les diverses formes de rock et de musique populaire qui sont jouées ne représentent plus tous les courants qui s'exprimaient autrefois à la radio. Mais il y a encore des enregistrements de jazz qui se font, et les ventes se maintiennent. En fait, la critique qu'on entend souvent dans les milieux du jazz, c'est que les jeunes artistes reçoivent plus d'attention que ceux qui se sont déjà imposés et qui mériteraient peut-être d'être un peu plus remarqués. Toutes les sociétés qui produisent des disques espèrent dénicher une grande vedette, le prochain Miles Davis, le prochain artiste de jazz qui saura se distinguer par le nombre de disques qu'il vendra. Le public qui aime le jazz est loin d'être négligeable. Fait intéressant, le jazz et la musique classique détiennent le même pourcentage du marché total du disque, soit à peu près quatre pour cent chacun. Mais ce pourcentage se distribue de façon plus égale parmi un plus grand nombre d'artistes dans le cas du jazz que dans celui de la musique classique.

Q : Et le « blues », cette forme légendaire de musique ?

M. Burton : Il forme la base d'un grand nombre de tendances musicales ; le jazz, diverses formes de musique populaire ont pu se réclamer du « blues » traditionnel à partir du moment où cette musique a pu atteindre des artistes tels Bob Dylan, par exemple, qui a grandi à Minneapolis (Minnesota). Les disques de « blues » qu'il a entendus ont influencé sa musique. Je crois que ce sont les musiciens de rock des années soixante – autres que Elvis Presley – qui ont été les premiers à être véritablement influencés par le « blues ». D'une certaine façon, les années soixante ont marqué l'âge d'or de l'acceptation du rock. Cette forme de musique avait toujours été principalement l'apanage

des adolescents. La population adulte n'a commencé à y prêter attention qu'à partir des années soixante. Et tout à coup, on a vu les Beatles, Bob Dylan et le groupe «Grateful Dead», entre autres, redéfinir les fans de la musique rock.

Q : Si les adolescents des années cinquante se sont passionnés pour le rock, pour quelles formes de musique ceux d'aujourd'hui montrent ils de l'engouement ?

M. Burton : Je suis père de deux adolescents. Je fais attention à ce qu'ils écoutent, par curiosité. J'admets que je ne le comprends pas. C'est peut être parce que je me fais vieux. C'est le type de rock que l'on qualifie aujourd'hui de musique «alternative» et qui est très en vogue en ce moment. Je ne suis pas sûr de bien pouvoir le définir. Mon fils a mentionné le «ska». Il m'a fait écouter un disque d'un orchestre de ska. C'est un amalgame intéressant de rock, de jazz et de divers autres éléments.

Q : Et que dire du «grunge», du punk, etc. ?

M. Burton : Le punk existait déjà dans les années soixante-dix. Il a été une première version du rock alternatif. C'était plus rebelle. Les paroles avaient davantage de mordant. Qui se serait douté que celles de la musique rap iraient encore plus loin ? Le «grunge» vient de Seattle. Un groupe de musiciens de cette ville avaient besoin de trouver un nom pour leur style de musique. Ils ont choisi celui de «grunge», je ne sais pas trop comment.

Q : La ville d'Austin (Texas) a un rôle à jouer dans la musique d'aujourd'hui.

M. Burton : Oh, oui. Un peu de rock, un peu de jazz, mais principalement du «blues». Cela tient surtout aux festivals de musique qui ont été organisés par les stations de radio et chaînes de télévision non commerciales.

Q : Parlez-nous un peu du cheminement des musiques nées dans les villes ; je pense, par exemple, au rap, au hip-hop, au Motown, mais aussi à celles d'Austin et de Seattle.

M. Burton : Vous venez effectivement d'énumérer les styles que je considère «urbains». Le Motown est sans conteste à l'origine de la première forme de musique

urbaine. Le «blues» lui est antérieur, mais il n'était pas considéré urbain. C'était «country». Le Motown avait une sophistication bien particulière, et il a fini par donner naissance à ce qu'on appelle aujourd'hui le hip-hop et le rap, que l'on peut faire rentrer sous le vocable général de R & B (rythme et «blues»). Je crois que ce qu'on appelle généralement la musique urbaine se ressent surtout de l'influence et du style afro-américains.

Q : Puisque nous sommes sur le sujet de la musique urbaine, je voudrais vous demander si les paroles des chansons ont toujours eu la signification, l'importance, le caractère contesté que l'on associe à la musique pop d'aujourd'hui ?

M. Burton : Non. Le rock avait toujours son «mauvais garçon» – comme Elvis à son heure de gloire, qui remuait des hanches sur scène en chantant des chansons un peu osées, et que l'on pouvait opposer à ceux qui chantaient des chansons d'amour aux paroles un peu mièvres. Cela a continué jusqu'aux années soixante. Dans les années soixante-dix, il y avait toujours des artistes dont le répertoire se composait de belles chansons et d'autres au style plus dur, avec une touche de violence ou de sexualité. La question qui se pose toujours, c'est de savoir jusqu'où on veut aller. L'essence même du rock-and-roll, c'est son fort courant sexuel qui le sous-tend depuis le début – et on peut en dire autant du jazz. Les générations précédentes ont connu des phénomènes équivalents. La chanson de Cole Porter, «Love For Sale», a été interdite pendant des années. Il y a eu Joséphine Baker dans les années vingt, qui était considérée tellement dévergondée à son époque qu'elle a dû s'installer à Paris pour faire carrière. Mais de nos jours, comme pour tout le reste, le ton a monté d'un cran. On dirait que chaque génération veut se distinguer de la précédente en s'exprimant de façon plus choquante pour mieux se faire remarquer. On trouve que les paroles des chansons sont déplorables de nos jours, mais il s'agit en fait d'une tendance à l'emploi d'un langage de plus en plus cru qui se manifeste depuis le début du siècle. Il faut y voir un phénomène évolutif.

Q : On a l'impression que le rap, que l'on entend dans la rue et qui vous déchire parfois les tympans, quand un automobiliste a baissé la vitre de sa voiture ou qui provient d'un baladeur, tire sa valeur non pas de la musique, mais des paroles avec l'emploi d'instruments à percussion en toile de fond.

M. Burton : On doit supposer que les adeptes de cette musique, en voiture ou n'importe où dans la rue, n'écoutent pas ça par plaisir. Ils le font pour la galerie. Ils essaient de faire passer un message, une image. Ils veulent se faire remarquer. Le plus important, c'est qu'on remarque qu'ils écoutent. J'ai bien l'impression que s'il y a si peu de musique dans le rap, c'est justement parce qu'on ne veut pas qu'elle ait de l'importance. On dirait que plus c'est agaçant, plus cela retient l'attention et plus cela plaît. On n'a pas fini d'analyser ce phénomène et d'y attacher toute une foule de considérations sociologiques. Ce qui est particulièrement paradoxal, c'est que les plus grands adeptes du rap se recrutent parmi les adolescents de race blanche et de sexe masculin.

Q : La musique populaire comporte aujourd'hui deux éléments qui, selon moi, n'existaient pratiquement pas il y a encore dix ou vingt ans ; je veux parler de la musique « New Age » et de la musique contemporaine chrétienne – c'est de la musique populaire composée avec soin et soutenue par des thèmes non laïques. Il y a des albums qui sont aujourd'hui au hit parade de la musique chrétienne, de la musique « country » et de la musique pop. Quarante-quatre millions de disques de musique chrétienne se sont vendus en 1997, contre trente-trois millions l'année précédente. Comment expliquez-vous ce phénomène ?

M. Burton : Dans les deux cas que vous citez, c'est une question de style, de psychologie et de spiritualité. En ce qui concerne la musique contemporaine chrétienne, on peut dire que cela fait maintenant dix ou vingt ans qu'elle est associée aux médias. Alors qu'avant on ne l'entendait qu'à l'église le dimanche, elle passe maintenant à la télévision sept jours sur sept. Parmi les personnalités religieuses marquantes qui se sont imposées sur la scène, on constate qu'elles sont de plus en plus nombreuses à avoir acquis une célébrité à la télévision. Progressivement, on a vu apparaître davantage d'artistes exécutants qui ont élargi l'horizon des auditeurs et téléspectateurs plus habitués à la musique pop et au rock qu'aux chants religieux européens. Cela a ouvert la porte aux artistes qui ont décidé que ce style leur convenait, sur le plan de la musique et du message.

Q : Et la musique « New Age » ?

M. Burton : A une époque précédente, on aurait appelé cela de la musique d'ambiance. La plupart des musiciens la dédaignent, parce qu'elle sonne creux, elle est pratiquement vide. Il ne faut pas la confondre avec le minimalisme, qu'incarnent par exemple Steve Reich et John Adams. La musique « New Age » ne brille certainement pas par l'intelligence de son contenu. En fait, elle cherche précisément à éviter d'accrocher ses auditeurs. Elle invite à la détente, à l'abandon des petits soucis. Les musiciens s'en offusquent, parce qu'ils pensent que la musique doit provoquer une réaction chez l'auditeur. On peut classer un tas de formes musicales entre la musique mondiale et la musique « New Age », suivant le caractère rythmique ou la complexité de leurs éléments. On a tendance à considérer les formes simples comme de la musique « New Age », et comme de la musique mondiale les formes plus chargées, plus bruyantes et aux consonances ethniques plus marquées. Mais il faut reconnaître que la démarcation n'est pas très nette.

Q : Ces catégories musicales sont-elles connues à l'étranger ?

M. Burton : J'en doute. Le « New Age », peut-être un petit peu. N'oubliez pas que beaucoup de pays ont leurs chanteurs de musique populaire, dont les chansons à l'eau de rose passent à la radio. Les auditeurs plus raffinés préfèrent, eux, la musique classique, le jazz ou les grands artistes de musique pop tels Sting ou Paul Simon.

Q : Nous n'avons pas parlé de ce genre d'artistes.

M. Burton : C'est drôle. Pour la première fois, on a une catégorie de chanteurs de rock entre deux âges. Bruce Springsteen, Billy Joel, Paul Simon, James Taylor, Arlo Guthrie. L'image de musiciens pour jeunes leur colle toujours à la peau. C'est le cas de James Taylor. Des musiciens qui ont marqué leur génération il y a trente ans et qui sont toujours là. Ils ont tous énormément de métier et comptent à leur actif un très grand nombre de disques qui définissent leur musique. Leur influence à l'étranger est considérable et même supérieure à celle des nouveaux artistes qui n'ont produit qu'un seul disque, même si celui-ci a été un grand succès. C'est la vedette établie de longue date qui exerce l'influence la plus forte.

Q : C'est vrai aussi en ce qui concerne la musique « country ». Je pense, par exemple, à George Strait et à Reba McIntire.

M. Burton : C'est exact.

Q : Et il y a de bonnes raisons aussi d'inclure Barbara Streisand dans ce groupe. Cela fait trente-cinq ans qu'elle chante, elle a une foule d'admirateurs et elle continue sur sa lancée.

M. Burton : C'est vrai. C'est un nom que tout le monde connaît. Dans le domaine du jazz, même quelqu'un qui ne s'intéresse absolument pas à cette musique est capable de citer le nom de Louis Armstrong et de Duke Ellington. En musique « country », c'est le nom de Hank Williams qui viendrait probablement sur le tapis, et cela fait des années qu'il est mort. C'est parce qu'il a composé tellement de chansons qui sont restées.

Q : La technologie moderne joue-t-elle un rôle dans la musique pop ?

M. Burton : Dans certaines formes musicales, absolument. Pensez aux sons dont vous parliez tout à l'heure qui s'échappent des voitures aux vitres baissées. Même les gens qui ne sont pas musiciens, qui n'ont pas la moindre idée de ce qu'est la musique, sont capables de confectionner un arrangement sonore dont l'équivalent culinaire serait un repas composé de plats surgelés cuits au four à micro-ondes. Ce qui compte, ce n'est pas la façon dont il a été préparé, c'est l'effet qu'il produit sur l'auditeur. Si l'effet voulu est produit, on est mal placé pour critiquer la personne qui en est responsable, même si elle se réclame d'une démarche peu orthodoxe et qu'elle ne suit pas les conseils que l'on donne généralement à nos étudiants. De ce point de vue, donc, le rôle de la technologie est indiscutable et son influence est très diffuse et subtile dans la mesure où elle facilite aujourd'hui les enregistrements. Ils sont moins coûteux, de meilleure qualité et plus raffinés.

Q : Que pouvez-vous dire du phénomène d'enchevêtrement culturel qui se ressent dans toute la musique contemporaine ?

M. Burton : Je dirais que nos influences culturelles s'exercent beaucoup plus librement et qu'elles s'entrecroisent beaucoup plus qu'avant. Nous ne nous orientons pas vers un style homogène et unique qui s'imposerait de façon massive. Nous constatons au contraire la croisée d'influences intéressantes au travers de projets entrepris ici ou là. Les motivations varient en fonction de l'artiste. J'ai réalisé moi-même un grand nombre de projets en dehors du jazz. Je viens de sortir un disque de musique de tango. Ce n'est pas parce que je pensais que ce style de musique connaîtrait un marché phénoménal. Il se trouve que cela m'intéresse beaucoup, un point c'est tout. On fait ce genre de choses pour toutes sortes de raisons – politiques, commerciales, artistiques aussi.

Q : Parlez-moi de l'œuvre que vous avez créée à l'aide du vibraphone. Qu'est-ce qui vous a poussé à choisir cet instrument ? Qu'est-ce qui fait que le son du vibraphone vous attire autant ?

M. Burton : Le vibraphone a été inventé en 1929, et j'ai commencé à en jouer en 1949 à l'âge de six ans. Je ne connaissais rien de son invention ni de son rôle. J'ai découvert cet instrument parce qu'une voisine en jouait et donnait des leçons. Ma sœur aînée faisait déjà du piano, et quand mes parents ont décidé de me faire prendre des leçons de musique, ils ont voulu que je joue de quelque chose d'autre. C'est seulement à l'âge de l'adolescence que je me suis rendu compte que l'univers de la musique était illimité, et c'est à cette époque-là que j'ai commencé à rechercher des disques. J'avais déjà acquis une certaine aisance avec cet instrument, et j'en avais tellement joué que c'était devenu pour moi très naturel. Ainsi, même si je jouais d'un autre instrument pendant quelques mois, je revenais toujours au vibraphone. C'était une chance extraordinaire pour moi parce que c'était un instrument récent, et il restait encore tant de techniques et d'utilisations nouvelles à exploiter. Comme je frayais la voie, j'ai pu établir mon identité et marquer cet instrument de mon empreinte. C'est une de ces occasions qu'on ne rencontre qu'une seule fois dans sa vie.

Q : Comment définiriez-vous votre technique ?

M. Burton : J'ai traité cet instrument comme un clavier. Le vibraphone ressemble au piano. Mais jusqu'à ce que je m'y intéresse, les gens en jouaient à l'aide de deux maillets pour créer un continuum unique de mélodie, comme le ferait un cor ou une voix. Je jouais seul, dans ma petite ville de l'Indiana, et je voulais des accords parce que le son me paraissait vide. Je me suis donc mis à utiliser quatre maillets, pour rajouter des notes et faire des accords, et c'est comme ça que j'ai peu à peu trouvé mon style. Je pense comme un pianiste et je joue comme avec un clavier. Cela permet d'élargir le champ des possibilités qu'offre le vibraphone. Il peut accompagner d'autres instruments. On peut en jouer sans accompagnement et réussir quand même à produire une impression complète. On peut ainsi exprimer davantage les nuances de la sensibilité et de l'émotion.

Q : Les éléments qui marquent les paroles de la musique pop et le son revêtent des composantes sociales, psychologiques, émotionnelles, sensuelles, intellectuelles. C'est probablement un peu de tout cela.

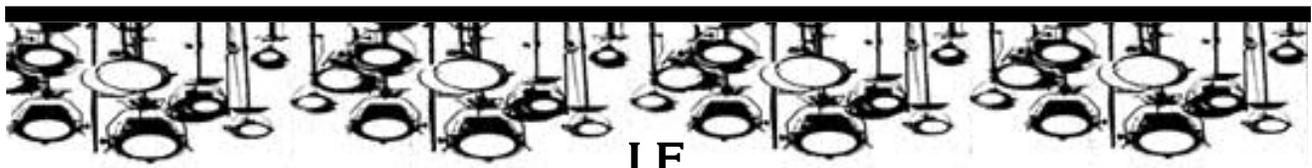
M. Burton : Oui. La musique compte parmi les expériences humaines les plus fondamentales. A ma connaissance, l'homme est le seul animal qui réagisse à la musique. Mettez un disque qui a du rythme, installez-vous confortablement dans votre salon et avant que vous ne vous en rendez compte, vous commencez à vous mouvoir au son de la musique. Mais que fait votre chien installé sur le divan à côté de vous ? Rien ! Il ne ressent même pas le rythme. Il n'a pas envie de faire le moindre mouvement. La réaction de l'homme à la musique est une faculté unique, un langage fantastique et intuitif. En ce qui me concerne, peu m'importe que la musique soit classique, pop ou japonaise. Elle détient ce pouvoir sur l'homme et, par-delà son influence subliminale, elle nous invite à communiquer entre cultures.

Q : Peut-on dire qu'il existe un son américain ?

M. Burton : Oui. On ne peut pas le ramener à un phénomène unique, tout comme on ne trouverait pas de son européen unique – il y a la musique classique française, l'opéra allemand et italien, les quatuors à cordes. Néanmoins, certains éléments sont fréquemment réunis, et il en ressort une forme de sensibilité que l'on arrive à identifier comme étant la musique pop américaine – un style qui s'impose par sa présence, même si les mots nous manquent pour le décrire. C'est un style qui respire la diversité, la fraîcheur, et qui trahit cette influence unique qui émane de la musique pop américaine et du jazz : celle du « blues ». Même si cette présence a fortement influencé d'autres formes de musique, elle distingue malgré tout la musique pop américaine de celle des autres pays.

Q : Envisagez-vous l'apparition de nouveaux courants de la musique pop ?

M. Burton : Non. On me pose toujours cette question à propos du jazz : vers quelle destinée s'achemine-t-il ? La diversification du jazz et de la musique pop est telle que l'avenir est imprévisible. Il y avait autrefois un « hit-parade », le palmarès des dix tubes de l'année. Il existe maintenant tant de catégories et de sous-catégories que la diversité est devenue le mot d'ordre. L'éventail des choix est considérable ; quelle que soit l'humeur ou les circonstances, on trouve toujours quelque chose qui plaît, une influence qu'on recherche. C'est formidable, et pour la musique et pour l'auditeur. ■



LE THEATRE AMERICAIN VU PAR L'AMERIQUE PROFONDE

DAN SULLIVAN

MINNEAPOLIS, Minnesota – Il y a près d'un demi-siècle, en septembre 1951, la revue «Theater Arts» constatait: «Le théâtre américain est évidemment le théâtre new-yorkais. Il est dommage que très peu de pièces dignes d'un intérêt national soient présentées en dehors de Manhattan».

Ce n'était pas tout à fait exact, même à l'époque. En effet, une impresario intrépide du nom de Margo Jones montait de nouvelles pièces dès 1947 dans son petit théâtre de Dallas (Texas), notamment «Summer and Smoke». En 1928, l'auteur dramatique Eugene O'Neill avait présenté «Lazarus Laughed» au Pasadena Playhouse, en Californie du Sud.

«Theater Arts» n'avait cependant pas entièrement tort. En fait, il y avait autrefois Broadway et off-Broadway (hors Broadway), un point c'est tout. Tout le reste, Boston, Cleveland, Denver, Los Angeles, Chicago, était «out-of-town» (la province) et personne ne le contestait. Quand, dans la période d'après-guerre, une pièce de théâtre ou une comédie musicale qui avait été présentée à Broadway venait en tournée au théâtre Orpheum à Minneapolis, il fallait rassurer le public en précisant que la pièce «venait directement de New York». En d'autres termes, que c'était du vrai théâtre.

Les spectateurs risquaient quand même d'être peu nombreux. L'Orpheum était délabré. La qualité des tournées baissait et les gens préféraient rester chez eux pour regarder la télévision. On pouvait se demander s'il y aurait, dans cinquante ou soixante ans, un théâtre professionnel à Minneapolis.

* * * * *

Nous sommes maintenant en 1998. En descendant Hennepin Avenue, dans le centre de Minneapolis, je passe devant l'Orpheum qui, après des travaux de restauration, a retrouvé son ancienne splendeur. Le «Roi Lion», adaptation du dessin animé de Walt Disney qui triomphe actuellement à Broadway, avait d'abord été présenté ici, durant l'été 1997. «Bring In'Da Noise, Bring In'Da Funk», histoire des Afro-Américains racontée à l'aide de danses exécutées au rythme d'instruments à percussion, a été jouée à Minneapolis pendant les fêtes de fin d'année. L'une des reprises les plus acclamées de Broadway, «Chicago», y a été jouée au printemps. La tournée nationale de la troupe qui joue la nouvelle comédie musicale «Ragtime», évocation éblouissante du début du XXe siècle aux Etats-Unis, est actuellement en route vers Minneapolis. Il n'y a aucun doute. Le circuit des tournées a repris.

Mais un autre circuit, en fait toute une filière est visible au cœur de l'Amérique moyenne. D'autres changements s'opèrent également. La décentralisation du théâtre américain, qui s'est échelonnée sur une génération, est aujourd'hui une réalité. Elle est évidente à Minneapolis et partout ailleurs, de Seattle (Etat de Washington) à Hartford, dans le Connecticut.

A quelques rues de l'Orpheum, par exemple, on trouve un autre type de théâtre, le «Tyrone Guthrie Theater», qui a ouvert ses portes il y a trente-cinq ans, avec la présentation de «Hamlet» par le légendaire metteur en scène qui a donné son nom au théâtre. Le Guthrie n'a pas été le premier théâtre

régional américain doté d'une troupe d'acteurs professionnels. Il ne sera pas non plus le dernier. Durant la dernière génération, le pendule du monde théâtral a oscillé de Broadway vers toutes les régions des Etats-Unis et les théâtres locaux donnent souvent de l'impulsion au théâtre new-yorkais. Ces temps-ci, si de nouvelles compagnies ne font pas leur apparition partout, du moins celles qui ont été créées entre 1950 et 1975 construisent de nouvelles salles et s'agrandissent pour pouvoir étendre leurs activités.

Dans les années 1940, Margo Jones rêvait de sillonner le pays et de trouver, à chacune de ses étapes, un théâtre professionnel offrant de bonnes pièces, bien présentées. Dans les années 1990, son rêve s'est réalisé. Un coup d'œil à la liste des pièces présentées dans plus de deux cents théâtres locaux, d'Hawaii au Maine, publiée dans le dernier numéro de « American Theater », successeur de « Theater Arts », en donne la preuve.

Quelqu'un qui traverserait les Etats-Unis en avril à partir de la Californie, pourrait voir Brecht à Los Angeles ; une comédie de David Ives, « All in the Timing » à San Diego ; deux pièces sur l'expérience afro-américaine, « Having your Say » d'Emily Mann et « Jitney » d'August Wilson, la première à Phoenix la seconde à Denver ; la reprise d'une pièce d'Oscar Wilde à Chicago ; les nouvelles œuvres de deux auteurs dramatiques contemporains, A.R. Gurney et Richard Greenberg, à Cleveland et Princeton (New Jersey) ; et une anthologie d'Edward Albee à Boston.

Toutes ces activités relèvent du secteur non commercial, ce qu'on appelle communément « le secteur sans but lucratif ». Le théâtre sans but lucratif est aujourd'hui moins lucratif que jamais. Les fonds proviennent de fondations, de conseils locaux des arts, de sociétés et de mécènes, mais moins qu'auparavant de la Fondation nationale des arts, dont le budget a été considérablement réduit.

Le vocabulaire a dû être changé. On n'entend plus guère parler de théâtre de répertoire de nos jours. Changer de programme tous les soirs s'est révélé beaucoup plus coûteux que de présenter une pièce à la fois pendant la saison, comme avaient l'habitude de le faire les anciennes troupes de théâtre, en gardant quelques semaines disponibles, au cas où la dernière pièce de la saison, souvent une comédie,

ferait salle comble. Etant donné les difficultés de trésorerie qu'ils connaissent à l'heure actuelle, les théâtres ont besoin de pièces à succès.

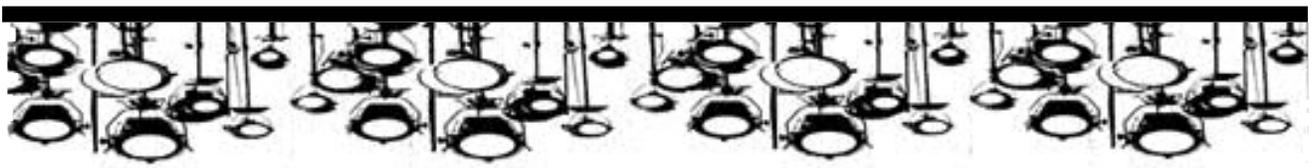
Le mot « troupe » continue à être utilisé, mais il désigne généralement le groupe d'acteurs qui présente le programme un soir donné, et non pas, comme autrefois, un ensemble d'acteurs qui interprétaient un certain nombre de rôles pendant toute une saison. Tyrone Guthrie froncerait les sourcils, mais le nouveau directeur artistique du « Guthrie Theater », Joe Dowling, est philosophe. Ce vétéran de l'« Abbey Theatre » d'Irlande sait qu'une troupe peut devenir trop permanente. En outre, les acteurs d'aujourd'hui hésitent à s'engager pour toute une saison. D'ailleurs, la plupart du temps, les théâtres ne peuvent pas se permettre de payer en permanence un groupe important d'acteurs.

Les deux premières saisons de Dowling ont été davantage à la portée du public que celles de son prédécesseur, Garland Wright, et le nombre des abonnements a augmenté. « On me dit que je cherche à attirer la foule. Je suppose que c'est vrai. J'ai un théâtre de treize cents places à remplir chaque soir. J'aime la foule ; je veux lui plaire. »

Jusqu'où faut-il s'abaisser toutefois ? Tel est le dilemme de la plupart des théâtres sans but lucratif. Ils veulent souvent expérimenter, se montrer audacieux, découvrir le nouvel auteur dramatique brillant ou remanier avec art les pièces classiques et changer l'époque à laquelle elles sont censées se passer ou créer des décors pleins d'imagination. Mais en demandant trop à leur public, ils s'exposent à des lettres pleines de colère des spectateurs, à l'annulation d'abonnements, à la diminution du soutien des sociétés. Si ces compagnies théâtrales ont été créées pour secouer l'ordre social, elles ne le font assurément pas à l'heure actuelle.

Une autre difficulté tient à la régularité des programmes des théâtres locaux. Les spectacles de Broadway résultent d'une alliance temporaire de fanatiques obsédés par l'idée de faire de leur production du moment le spectacle le plus extravagant de l'histoire du théâtre. Les pressions qui s'exercent sur ces derniers sont impitoyables, le coût émotionnel très élevé et, parfois, les résultats sont sensationnels.

Prenez, par contre, le récent début de « Sylvia », de



A.R. Gurney, au « Cleveland Play House », pièce cérébrale et amusante dont le personnage principal tombe (littéralement) amoureux de son chien. Le texte est plein de charme, le jeu des acteurs excellent et cette pièce connaît un grand succès auprès du public. Mais la prise de risques, le sentiment d'expérimentation n'entourent certainement pas cette production.

Malgré tout cela, nos théâtres locaux tiennent toujours à présenter ce que Peter Hackett, directeur artistique du « Cleveland Play House », continue à appeler le « théâtre d'art », une expression si vieille (elle fait penser à O'Neill et au « Provincetown Playhouse ») qu'elle est redevenue nouvelle. Aussi difficile qu'il soit de définir le théâtre d'art, il ne signifie ni le fracas des chandeliers du « Fantôme de l'Opéra » ni les hélicoptères qui survolent la scène dans « Miss Saïgon ». Les théâtres locaux sont censés présenter des spectacles valables et c'est ce que font la plupart d'entre eux.

De ce fait, les spectateurs sérieux, où qu'ils soient aux Etats-Unis, ne se sentent plus lésés si une pièce à succès est retirée de l'affiche à New York avant qu'ils n'aient pu la voir. Il est très probable qu'elle figurera, une ou deux saisons plus tard, au programme de leur théâtre local, dans une production qui égalera ou même surpassera souvent l'original. Je regrette encore d'avoir dépensé soixante dollars pour voir une jeune actrice de cinéma, choisie uniquement en raison de sa célébrité, se débattre avec « How I Learned To Drive », la pièce qui a valu à son auteur, Paula Vogel, un prix Pulitzer, alors que je savais qu'une metteuse en scène intelligente de Minneapolis, Casey Stangl, était sur le point de monter cette pièce dans son théâtre, « Eye of the Storm ». La jeune actrice que Casey Stangl a choisie pour interpréter le rôle principal n'est peut-être pas une vedette d'Hollywood, mais je suis sûr qu'elle saura interpréter convenablement le monologue en question. Il en sera de même, j'en suis persuadé, de l'actrice qui jouera ce rôle cette saison à Providence (Rhode Island) ou Baltimore (Maryland) et la saison suivante à Washington, D.C. et ailleurs.

Et ces actrices deviendront peut-être des vedettes,

du moins dans leur région. L'un des meilleurs côtés du théâtre contemporain est le fait qu'un bon acteur peut faire carrière dans un ou plusieurs théâtres régionaux sans avoir besoin d'aller à New York ou à Los Angeles. Il ne connaîtra peut-être ni la célébrité ni la richesse, mais il sera peut-être chaleureusement salué au supermarché local par quelqu'un qui l'aura applaudi la veille au « Twin Cities », au « Guthrie » ou au « Théâtre de la Jeune Lune ».

La renommée et la fortune ne sont d'ailleurs pas exclues. John Mahoney, qui n'entama sa carrière théâtrale que vers la fin de la trentaine, a débuté sur les planches à Chicago. Il pourrait aujourd'hui se permettre d'acheter une confortable propriété à Hollywood, après son succès dans de nombreux films et, dernièrement, dans le feuilleton télévisé « Frasier ». Mais il a choisi de vivre à Chicago et de s'y produire aussi souvent que possible. C'est ainsi qu'en avril 1998, il a joué dans une reprise de « The Man Who Came to Dinner », comédie de Kaufman et Hart des années trente, avant d'aller ensuite l'interpréter à Londres.

De même, Robert Prosky, qui a fait pendant de nombreuses années partie de la troupe de l'Arena Stage à Washington, a ensuite décroché un rôle dans le feuilleton télévisé « Hill Street Blues » et dans de nombreux films. L'acteur Jeff Daniels, qui partageait avec Jim Carrey la vedette de « Dumb and Dumber », aime tellement les planches qu'il a fondé son propre théâtre, The Purple Rose, dans sa ville natale de Chelsea (Michigan). Ce printemps, sa troupe présentait la première mondiale de « Book of Days », de Lanford Wilson, l'un des auteurs dramatiques américains les plus prisés de la scène théâtrale contemporaine.

Kevin Kling se produit dans le monde entier dans des pièces à un seul personnage comme « 21A » et « The Education of Walter Kaufman », mais il n'en demeure pas moins un artiste de Minneapolis, qu'il joue dans « Diary of a Scoundrel » au Jungle Theatre, dans une adaptation des « Jumeaux de Venise » de Goldoni au Guthrie, ou qu'il fasse des doublages pour boucler ses fins de mois.

Comparez cela à l'expérience d'un auteur

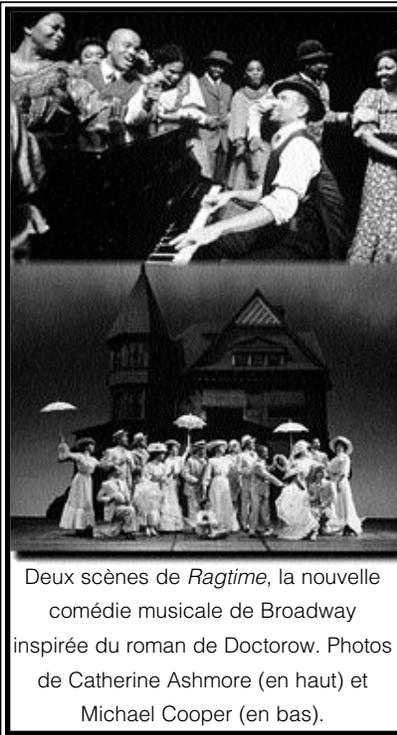
dramatique du centre du pays d'une époque antérieure. William Inge avait été découvert par Margo Jones dans les années quarante. Bien décidé à faire jouer ses pièces à New York, Inge y parvient finalement, en 1950, avec «Come Back, Little Sheba». Cependant, après quatre grands succès (dont «Bus Stop» et «Picnic»), Broadway le jugea démodé. Se sentant trop déraciné pour retourner au Kansas, il s'enfuit à Hollywood où il végéta avant de se suicider, en 1973.

Cette sombre histoire a cependant une fin heureuse. Le Festival William Inge a été fondé à sa mémoire il y a dix-sept ans par un professeur de lycée, Margaret Goheen. Il a lieu chaque année dans la ville natale de Inge, Independence (Kansas), petite ville typiquement américaine. Les visiteurs les plus inattendus se rendent dans ce cadre de la Grande Prairie pour y recevoir un hommage, des gens comme Arthur Miller, Edward Albee, August Wilson, Neil Simon, Wendy Wasserstein et, cette année, Stephen Sondheim.

Ils y vont en partie pour rendre hommage à Inge, dont la carrière symbolise le déracinement de l'artiste américain, en partie aussi pour être eux-mêmes honorés. La participation du compositeur et parolier de Broadway Stephen Sondheim, avec des chansons interprétées par Bernadette Peters, sa vedette dans «Sunday in the Park With George», œuvre qui lui valut un prix Pulitzer, et dans «Into the Woods», a rassemblé un millier de spectateurs au Memorial Hall. Ils y vont aussi pour parler théâtre avec les élèves de l'«Independence Community College».

«Vous êtes connu comme un artiste intransigent et pourtant, vous avez apporté des changements à «Passion» lors des essais. N'est-ce pas faire des concessions?», lui a demandé une jeune femme.

«Non, lui a répondu Sondheim, il ne s'agit pas de concessions, mais de changements. Je ne le fais pas pour plaire au public, mais pour lui faire connaître



Deux scènes de *Ragtime*, la nouvelle comédie musicale de Broadway inspirée du roman de Doctorow. Photos de Catherine Ashmore (en haut) et Michael Cooper (en bas).

clairement mon intention. Une fois qu'il la connaissent, ils peuvent soit l'accepter, soit la rejeter. Dans «Passion», ils l'ont rejetée.»

A Independence, nous avons également entendu lire un nouveau texte de David Ives, auteur dramatique qui connaît maintenant le succès. Sa comédie «All in the Timing», a été la pièce la plus fréquemment jouée dans ce théâtre durant la saison 1995-1996.

Comment Ives est-il devenu auteur dramatique? «Le théâtre est une véritable question de chance. J'ai envoyé une pièce à quelqu'un que je connaissais à Minneapolis, qui m'a parlé d'un théâtre de Los Angeles...». Toute chance mise a part, il y a maintenant des filières établies pour la mise au point des nouvelles pièces, même les comédies

musicales. Il y en a tellement, en fait, que les critiques reprochent à certains théâtres régionaux de «pousser la mise au point des textes jusqu'à leur porter un coup mortel, de leur faire subir tant de révisions, de tant en discuter avec l'auditoire qu'en définitive, l'auteur lui-même ne peut plus dire de quoi traite sa pièce. On entend également la plainte inverse: un théâtre va garder un manuscrit pendant un an avant de le renvoyer sans commentaire à son auteur.

Néanmoins, les jeunes auteurs dramatiques ont généralement moins de mal qu'autrefois à trouver des lecteurs. Et très souvent, une première suivra, parfois même une double première.

La pièce de Christopher Sergel intitulée «Black Elk Speaks» est passée de son début à la «Denver Theater Center Company» au «Mark Taper Forum» de Los Angeles en 1995, en échange de la présentation, par le Mark Taper Forum, de «Nine Armenians» de Leslie Ayvasian. «Black No More», de Syl Jones, a été présentée par le Guthrie Theater et par l'Arena Stage de Washington. Le festival annuel de l'«Actors Theatre» de Louisville a fait connaître au public américain plus d'une douzaine de nouveaux auteurs dramatiques de



talent. Le « Denver Center Theater » organise deux festivals consacrés aux nouvelles pièces, dont l'un aux pièces d'auteurs dramatiques féminins.

Bien que les auteurs dramatiques féminins ne soient pas encore sur un pied d'égalité avec leurs homologues masculins aux Etats-Unis, on note des signes encourageants de progrès dans ce domaine. Tina Howe, Marsha Norman, Wendy Wasserstein et Emily Mann continuent à se faire un nom, Emily Mann également en tant que directrice artistique du « McCarter Theater » de Princeton (New Jersey). En réalité, certaines des pièces inédites les plus applaudies à New York cette saison avaient une femme pour auteur : Tina Howe (« *Pride's Crossing* »), Jane Anderson (« *Defying Gravity* ») et Amy Freed (« *Freedomland* »).

Les dramaturges afro-américaines sont particulièrement en vue à l'heure actuelle. En plus de Naomi Wallace, Suzan-Lori Parks et Cheryl West, Pearl Cleage a vu sa pièce « *Blues for an Alabama Sky* » présentée pour la première fois aux Jeux Olympiques d'Atlanta en 1996, avant d'être jouée à travers les Etats-Unis. Et Kia Corthron est un nouvel auteur prolifique dont les œuvres ont été jouées de Baltimore (Maryland) à Seattle (Etat de Washington).

Pour boucler cette discussion du théâtre américain, je dois porter mon regard au-delà de Minneapolis, en direction de la côte Est et des banlieues du Connecticut. Une ancienne ferme de Waterford abrite le « O'Neill Theater Center », fondé en l'honneur du grand dramaturge américain de la première moitié de ce siècle. Ce centre sert de cadre à une conférence d'auteurs dramatiques, à un atelier consacré aux comédies musicales et à un séminaire pour critiques. La conférence organise des lectures d'une douzaine de nouvelles pièces chaque année. Parmi les participants ont figuré John Guare, Israël Horowitz et August Wilson, l'auteur dramatique afro-américain le plus célèbre des Etats-Unis.

Wilson s'est récemment attiré des critiques pour avoir adopté une position que certains jugent séparatiste à l'égard du théâtre afro-américain. Il maintient que les écrivains et artistes afro-américains doivent résister à l'« establishment » théâtral américain blanc, fonder leurs propres théâtres et s'y produire. Ce qu'il y a d'ironique, c'est que Wilson lui-même continue à faire jouer ses propres pièces dans les théâtres bien établis des Etats-Unis.

Cela ne retire rien à son argument fondamental selon lequel les Etats-Unis pourraient avoir davantage de théâtres afro-américains, asio-américains et latino-américains pour répondre à l'enthousiasme d'auditoires multiculturels de plus en plus importants. Cela pourrait mener à la présence dans ce domaine d'un plus grand nombre de critiques multiculturels qui se joindraient aux deux éminents critiques afro américains actuels, Sandra Brooks-Dillard du Denver Post et Richard Preston du Minneapolis Star-Tribune.

Le théâtre américain a donc encore beaucoup à faire. Mais il s'agit du moins, à présent, d'un théâtre authentiquement américain. ■

DAN SULLIVAN EST CRITIQUE DE THÉÂTRE AU *MINNEAPOLIS STAR-TRIBUNE*, AU *NEW YORK TIMES* ET AU *LOS ANGELES TIMES*. IL ENSEIGNE À L'UNIVERSITÉ DU MINNESOTA.

LES « EAST WEST PLAYERS »

Quand le rideau s'est levé, il y a quelques mois, sur une production de « Pacific Overtures » de Stephen Sondheim dans la nouvelle salle des « East West Players » à Los Angeles, c'est un nouveau chapitre des annales de la troupe, et plus généralement de l'histoire du théâtre multiculturel aux Etats-Unis, qui s'est ouvert.

Les « East West Players » sont la compagnie asio-américaine de théâtre la plus ancienne des Etats-Unis, l'une des plus influentes aussi. Elle accueille depuis plus de trente ans des acteurs du bassin du Pacifique pour leur permettre de pratiquer leur art, de travailler leur métier et d'approfondir leurs connaissances des activités commerciales liées au théâtre.

Le succès de la troupe « a été précédé par celui de ses anciens » a récemment écrit Jan Breslauer dans le « Los Angeles Times », en faisant l'éloge de cette « pépinière d'une valeur inestimable ». Pat Morita, John Lone et Sab Shimono, acteurs de cinéma et de télévision connus aux Etats Unis, figurent parmi ces anciens, ainsi que les dramaturges David Henry Hwang (dont quatre œuvres ont été mises en scène ici) et Philip Kan Gotanda.

Les « East West Players » ont aujourd'hui élu domicile au « David Henry Hwang Theater » (deux cent vingt places), aménagé dans une église désaffectée que l'on a baptisée « Union Center for the Arts », où se trouvent également une galerie d'art et une firme de production cinématographique indépendante. Au nombre des principaux donateurs, on relève les noms de Henry et Dorothy Hwang, parents de l'auteur éponyme du théâtre. Celui-ci, auteur de pièces telles que « M. Butterfly » et « Golden Child », produites à Broadway, est le plus célèbre

des dramaturges asio américains en activité. Le premier directeur artistique de la troupe a été Mako. Connu pour ses rôles de genre dans une série de films hollywoodiens, il a également été la vedette de la première présentation à Broadway de « Pacific Overture », comédie musicale de Stephen Sondheim décrivant l'ouverture du Japon par le monde occidental au milieu du siècle dernier. Ses collègues et lui, note-t-il, « ne cherchaient pas consciemment à établir un modèle » lorsqu'ils ont commencé à faire de la mise en scène. « Ce que nous recherchions consciemment, c'était d'être honnêtes envers nous-mêmes, d'apprendre à faire face à certaines réalités du monde qui nous entourait, telles que le racisme et la discrimination », déclare-t-il.

Beulah Quo, actrice asio-américaine de talent et membre des « East West Players » dès leur création, se remémore les débuts de la troupe : « Nous sommes les premiers acteurs Américains d'origine asiatique à avoir travaillé ensemble à Los Angeles. Cela n'a plus rien d'inhabituel aujourd'hui, mais à l'époque, personne n'y avait jamais pensé. »

Au fil de trois décennies, les « East West Players » se sont fait le miroir des thèmes de la société américaine, depuis les politiques de l'identité culturelle des années soixante et soixante-dix jusqu'aux grandes questions de la vie et de l'amour. La compagnie, dont l'exemple a été suivi dans les années soixante-dix par d'autres groupes asio-américains en raison de ses succès, est typique du théâtre pluriculturel des Etats-Unis. Elle représente un segment de la société américaine, au même titre que le théâtre hispanophone de Los Angeles, New York et autres villes, que le théâtre afro-américain dans tout le

pays et, à l'instar de ceux-là, le théâtre asio-américain se porte bien. « Le public se développe, a dit récemment David Hwang au « Washington Post ». Les productions sont plus accessibles, plus visibles que nous ne l'aurions imaginé il y a vingt ans. C'est passionnant, comme de regarder un enfant grandir. »

Tim Dang, actuel directeur artistique de la troupe, a déclaré au « Daily Bruin », journal de l'Université de Californie à Los Angeles, qu'il espérait que le nouveau site

se développerait pour devenir plus qu'un simple théâtre, pour devenir en fait un centre artistique. « Si vous voulez, l'un de nos buts, c'est d'améliorer la prise de conscience des divers publics, pour que les amateurs de théâtre s'arrêtent également aux expositions d'œuvres d'art; et lorsqu'il y aura des projections de films, nous inviterons les cinéphiles à venir voir nos productions théâtrales. » ■

— Charlotte Astor

LA DANSE A LA FIN DU XX^E SIECLE

SUZANNE CARBONNEAU

LA RÉPUTATION ENVIABLE ACQUISE PAR LA DANSE AUX ETATS-UNIS AU XX^E SIÈCLE REPOSE SUR L'ŒUVRE DE TITANS.

George Balanchine, Agnès de Mille, Antony Tudor et Jérôme Robbins ont été les pionniers du ballet américain. Martha Graham, Doris Humphrey, Katherine Dunham, Merce Cunningham et Alvin Ailey ont ouvert à la danse moderne des voies imprévues. Les claquettes, style de danse unique au Nouveau Monde, a eu pour maîtres Bill Robinson, dit « Bojangles », John Bubbles, les frères Nicholas, Jimmy Slyde et Gregory Hines. En ce qui concerne la comédie musicale, nous devons beaucoup à Fred Astaire, Gene Kelly, Michael Kidd, Bob Fosse et Cholly Atkins. A l'instar de Twyla Tharp, de nombreux artistes ont travaillé dans divers styles chorégraphiques.

Il y aussi les artistes, anonymes pour la plupart, qui ont donné au monde des danses telles que le charleston, le lindy hop et le smurf, qui ont toutes fait fureur à travers le monde.

La première génération de maîtres de la danse a disparu et la seconde prend de l'âge. Cependant, alors qu'un nouveau groupe fait son apparition à une époque où les subventions si nécessaires du gouvernement américain diminuent considérablement, le monde de la danse continue à innover aux Etats-Unis et à produire des œuvres d'une grande qualité. Chose importante, de nouveaux styles apparaissent tandis que la danse maintient sa présence dans la mondialisation générale de la culture.

La danse moderne devient classique

La danse moderne, dont le développement, aux Etats-Unis, a eu lieu durant la majeure partie de ce siècle, a acquis le prestige de la danse classique. Et pourtant, elle continue à se développer dans de nouvelles directions. A des compagnies portant le nom et l'empreinte chorégraphique d'artistes comme Merce Cunningham, Martha Graham et Alvin Ailey, se sont joints des chorégraphes audacieux comme Mark Morris et Bill T. Jones. Depuis la mort des fondateurs de la danse moderne, les principales troupes actuelles continuent à rendre hommage à ces premiers artistes en faisant preuve d'un attachement à la danse que l'on interprète comme une expression du corps et de l'âme, qui contient des allusions aux idéaux sociaux et politiques et qui utilise le vocabulaire technique de leurs aînés. Avant tout, ils honorent ces précurseurs en faisant comme eux, en se rebellant contre les préoccupations et les procédés de leurs prédécesseurs.

La danse moderne a toujours été le reflet de son époque. Les jeunes chorégraphes actuels montrent souvent une préférence pour l'esthétique postmoderniste plutôt que moderniste. Cela signifie qu'ils incorporent les arts martiaux, la danse « de salon », la gymnastique, les danses folkloriques et autres techniques dans leur vocabulaire, ce qui fait que les tendances de la danse moderne ne sont plus aisément définissables. Cela signifie que les formes et formules utilisées pour composer la danse moderne sont influencées par une conception « post-

Einstein » du monde physique, par de nouveaux modes de perception apportés par la technologie et par l'idée postmoderniste de la réalité en tant qu'élément de la structure sociale. (Le chorégraphe Doug Elkins, par exemple, est un postmoderniste authentique pour qui l'histoire et la culture mondiales sont une manne esthétique dans laquelle il puise pour déconstruire et reconstruire à volonté.) Cela signifie que les chorégraphes s'interrogent à propos des critères utilisés pour choisir les danseurs, notamment pour ce qui est de leur physique, et des courants qui semblent être imposés. Cela signifie aussi que le contenu est de nouveau en évidence dans la danse moderne et qu'il a la priorité sur la forme. Ceci représente une importante rupture philosophique et esthétique avec le style qui avait dominé la danse moderne depuis que Merce Cunningham avait commencé à chorégrapier, dans les années quarante, et depuis que le « Judson Dance Theatre », dans les années soixante, avait donné à la danse moderne son pli formaliste.

Cette rupture esthétique a été portée de la façon la plus retentissante (la plus choquante aussi) à l'attention du grand public et des milieux artistiques en 1995, avec la publication, dans le « New Yorker », de la diatribe de la critique Arlene Croce contre Bill T. Jones qu'elle accusait de représenter « l'art de la victime ». Au nom d'une partie du milieu artistique, elle exprimait son mépris pour l'œuvre de Jones et d'autres chorégraphes, montrant, en définitive, que ce qui la préoccupait le plus, c'était le fait que l'esthétique moderniste, la seule qu'elle jugeait légitime, ne guidait plus de nombreux chorégraphes de la jeune génération. Les tendances contre lesquelles Arlene Croce et d'autres s'élevaient étaient cependant déjà présentes dans la danse, en tant qu'influence majeure, depuis au moins une décennie.

Le contexte social et politique

Une tendance cyclique qui est réapparue dans la danse moderne il y a plus de dix ans et qui continue à se manifester aujourd'hui est l'accent mis par les chorégraphes sur le message social et politique de leurs ballets. Leur œuvre traite des doctrines de la



haine (racisme, sexisme et homophobie), de l'identité vue sous l'angle politique, et des problèmes liés à l'épidémie de sida. En plus de Jones (qui, paradoxalement, a adopté des concepts formalistes dans ses œuvres les plus récentes), de nombreux

chorégraphes à travers le pays expriment de semblables préoccupations. David Rousseve, à Los Angeles, puise dans des histoires personnelles pour traiter de problèmes sociaux plus vastes dans sa chorégraphie. Stuart Pimsler, de Columbus (Ohio), travaille avec du personnel médical pour mettre au point ses ballets. A Seattle (Etat de Washington), Pat Graney introduit la danse dans les prisons pour femmes. Dans sa chorégraphie de « Urban Bush Women », Jawole Willa Jo Zollar, de Tallahassee (Floride), s'attaque à des problèmes liés à l'identité des femmes afro-américaines et Ralph Lemon, dont les œuvres les plus récentes explorent la façon dont la race et la culture influencent l'identité, figure parmi les nombreux chorégraphes de New York qui travaillent dans ce domaine.

Même les troupes de danse moderne dont l'œuvre porte sur des préoccupations purement esthétiques adoptent des attitudes très différentes sur le rôle du corps et celui des sexes. On prend de plus en plus conscience de la façon dont la danse était limitée par des notions de perfection et de « beauté » physique et on tente d'ouvrir la porte des troupes professionnelles à des gens que l'on aurait exclus il y a encore quelques années. A un moment où les capacités physiques des danseurs semblent croître exponentiellement d'année en année (comme c'est le cas pour les athlètes), on commence à accueillir, sur les scènes américaines, une gamme plus hétérogène de caractéristiques physiques. Il devient rare, chez les jeunes chorégraphes, de voir des danses qui reproduisent le rôle traditionnel des deux sexes comme il est idéalisé dans le ballet et dans la danse moderne antérieure. On voit aujourd'hui des danseuses soulever des hommes et des danseurs exprimer douceur et vulnérabilité.

Au delà de ces changements, toutefois, il se manifeste dans la danse une nouvelle tendance encore plus audacieuse qui, avec les « wheelchair companies » (troupes chorégraphiques ayant pour

membres des personnes handicapées), conteste l'esthétique corporelle. Ces troupes sont parfois entièrement composées de personnes handicapées, parfois de quelques handicapés qui se produisent aux côtés de danseurs « debout ».

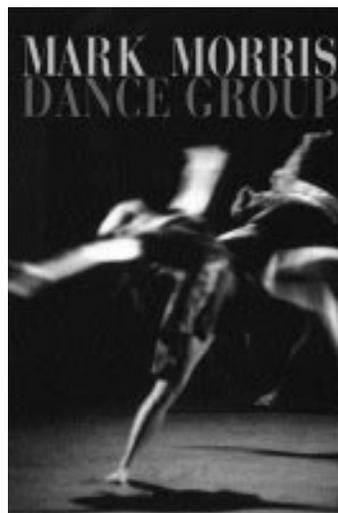
La chorégraphe américaine Victoria Marks, qui est actuellement basée à Los Angeles, a été la première à s'intéresser à cette forme de ballet avec son film de 1994 intitulé « Outside In » (mis en scène par Margaret Williams), auquel participaient les membres de la compagnie britannique CanDoCo. En 1997, la « Boston Danse Umbrella » a lancé un défi à son auditoire avec son « Festival international Festival de danse en fauteuils roulants » auquel participaient huit troupes de danseurs handicapés ainsi que des troupes venues d'Europe.

D'autres artistes contestent aussi les critères utilisés dans la sélection des danseurs en faisant participer à leurs spectacles des gens qui, auparavant, n'auraient jamais pu s'exprimer par la danse. Liz Herman, directrice artistique de Dance Exchange, de Washington, D.C. a défié les préjugés contre les personnes âgées en admettant dans sa troupe des personnes de plus de soixante ans, qu'elle appelle « les danseurs du troisième âge ». De même, le chorégraphe new-yorkais David Dorfman a créé une série de programmes qui recrutent des danseurs sans formation dans diverses villes des Etats-Unis pour leur faire interpréter des versions personnalisées de danses illustrant leur propre expérience. Le « Everett Dance Theater » de Providence, (Rhode Island) a gommé la distinction entre l'art et la vulgarisation en mettant l'accent sur des œuvres contenant un message social, des danses improvisées et façonnées en tenant compte des réactions de la communauté qu'elles ont prises comme sujet. Et la chorégraphe new-yorkaise Ann Carlson est connue pour sa série de ballets faisant appel à « des personnes ordinaires », dans lesquels les danses sont interprétées par des personnes unies par une profession ou activité commune. Jusqu'à maintenant, elle a utilisé des avocats, des gardiens, des joueurs de basket, des pêcheurs à la mouche, des violonistes, des chefs d'entreprise, une agricultrice et sa vache laitière, des instituteurs, des religieuses et des cow-boys.



La danse et le jazz

L'un des avantages secondaires de l'expansion de la danse moderne a été le renouveau d'intérêt pour la musique américaine vernaculaire. Le jazz, à son âge d'or, avait négligé la danse moderne, mais ce n'est plus le cas. La collaboration entre les chorégraphes modernes et les compositeurs de jazz est actuellement suffisamment importante pour qu'on la considère comme une tendance sérieuse. Garth Fagan, chorégraphe du « Roi Lion », comédie musicale qui connaît un grand succès à Broadway, avait collaboré pour la première fois, en 1991, avec le compositeur Wynton Marsalis, lauréat d'un prix Pulitzer, pour « Griot New York ». Fagan et Marsalis travaillent de nouveau ensemble à la création d'un ballet qui n'a pas encore de nom. Les chorégraphes Dianne McIntyre, Bebe Miller, Bill T. Jones, Danny Buraczeski et Donald Byrd ont commandé de la musique à des compositeurs de jazz qui mettent leur musique à la disposition d'une



nouvelle génération de danseurs. Et l'« American Dance Festival » et le Centre Kennedy en font autant. Ils cherchent à associer des chorégraphes à des compositeurs de jazz, y compris Billy Taylor qui crée actuellement une nouvelle partition pour la chorégraphe Trisha Brown. Le monde du ballet lui-

même s'adapte à cette tendance : Peter Martins, directeur artistique du « New York City Ballet » (NYCB), a demandé à Marsalis de composer sa première œuvre complète pour un orchestre symphonique pour la saison 1999-2000, durant laquelle le compositeur dirigera l'orchestre du NYCB. Ce sera la première composition de Marsalis pour un orchestre symphonique.

Contrairement à ceux qui craignaient le pire pour le ballet américain à la mort, en 1983, de George Balanchine, directeur-chorégraphe du « New York City Ballet », celui-ci, dans l'ensemble, se porte au

mieux sous la direction de Peter Martins qui a commandé toute une série de nouveaux ballets a d'autres chorégraphes, ajoutant Jérôme Robbins et d'autres à la tradition mise en place par Balanchine. De son côté, l'«American Ballet Theater», première troupe des Etats-Unis à posséder un répertoire, a entrepris de vulgariser le ballet à travers le pays en établissant une présence et des racines dans la communauté, dans des endroits aussi divers que Newark (New Jersey), Detroit (Michigan), Washington, Costa Mesa (Californie) et Los Angeles. Et le «Dance Theater of Harlem», fondé en 1968 par le danseur Arthur Mitchell à la suite de la mort de Martin Luther King, est considéré depuis longtemps comme l'une des plus importantes compagnies internationales. Elle l'a prouvé en 1992 à Johannesburg en donnant une représentation devant un auditoire composé, pour la première fois, de Noirs et de Blancs. Un autre phénomène récent est la grande maturité acquise par les troupes régionales de ballet à travers les Etats-Unis. En fait, plusieurs compagnies établies en dehors du foyer de la danse qu'est la ville de New York se sont débarrassées de leur étiquette régionale en se produisant sur la scène nationale et internationale.

L'une d'elles est le «Miami City Ballet», fondé à la fin des années 1980 dans cette ville de Floride dans laquelle la population hispanophone se développe rapidement. Cette compagnie est dirigée par Edward Villella, dont la présence virile en qualité de soliste du «New York City Ballet» dans les années cinquante, soixante et soixante-dix a beaucoup contribué à éliminer les stéréotypes négatifs dont souffraient les danseurs de sexe masculin. En tant que directeur artistique, Villella a créé une troupe de classe mondiale en partant de zéro. Reflétant ses racines régionales, cette troupe est empreinte d'un style latino-américain, comme en témoignent la fougue et l'esprit de ses danses et le nombre important de danseurs hispanophones qu'elle compte dans ses rangs, ainsi que la contribution de son chorégraphe résident, Jimmy Gamonet De Los Heros, natif du Pérou.

Une autre compagnie qui a récemment acquis la notoriété, sous la direction d'un ancien élève de



George Balanchine, est le «San Francisco Ballet». Cette compagnie chorégraphique est la plus ancienne de toutes, ayant existé de façon continue depuis sa fondation, en 1933, mais elle a retrouvé une nouvelle jeunesse quand Helgi Tomasson, originaire d'Islande, en assume sa direction en 1985. Elle interprète des œuvres du xx^e siècle ainsi que des classiques du xix^e dans des versions modernisées par Helgi Tomasson.

L'équilibre fondamental du ballet américain est maintenu par les petites compagnies indépendantes qui ont pour mission de réaliser la vision du chorégraphe qui les dirige, ce qui est le cas le plus fréquent dans la danse moderne. L'exemple le plus remarquable est fourni par Eliot Feld, qui s'efforce toujours d'assurer la pertinence du ballet classique pour les Etats-Unis et pour notre époque. Feld, qui avait débuté en 1967 avec ses ballets «Harbinger» et «At Midnight», a ensuite dirigé une série de troupes qui avaient pour but de présenter son esthétique. Créée il y a tout juste un an, sa nouvelle compagnie, «Ballet Tech», se compose exclusivement de jeunes danseurs formés gratuitement à l'école de danse du même nom. En choisissant tous ses élèves dans les écoles publiques de la ville de New York, «Ballet Tech» démocratise et diversifie un art qui a eu son origine dans les cours royales d'Europe. Dans des danses comme «Yo Shakespeare», cette compagnie reflète la culture, l'aspect, l'esprit et l'arc-en-ciel ethnique de l'Amérique urbaine contemporaine.

Les troupes de ballet sont de plus en plus nombreuses à reconnaître leurs responsabilités envers les communautés dans lesquelles elles sont implantées, et elles mettent au point d'importants programmes éducatifs et de vulgarisation ayant pour but de servir des gens qui, traditionnellement, n'avaient pas accès à l'école de danse ou au théâtre. Basés sur le modèle établi à New York par Eliot Feld, le «Boston Ballet», le «Pacific Northwest Ballet» de Seattle (Etat de Washington), le «Hartford Ballet» (Connecticut) et d'autres encore ont commencé à consacrer d'importantes ressources à l'établissement d'écoles et de programmes gratuits. D'autres compagnies saluent leur communauté en commandant des œuvres mettant l'accent sur cette dernière. C'est ainsi que «Ballet Arizona», de

Phoenix, prépare une nouvelle œuvre sur des thèmes amérindiens et des histoires basées sur des dialogues avec des membres de tribus amérindiennes locales, afin de jeter une passerelle entre les mondes anglo-saxon et indien.



avec lesquels il a fait son apprentissage à le considérer comme le plus grand danseur de claquettes de tous les temps.

L'engouement pour ce type de danse gagne le monde entier, attirant l'attention sur des formes de danse qui ont leurs racines dans d'autres cultures. Bien que la danse ait toujours existé aux Etats-Unis sous sa forme folklorique, donnant aux gens un moyen de célébrer leurs racines ethniques au sein de ce pays d'immigrants, on observe actuellement une tendance à professionnaliser les danses traditionnelles dans des compagnies qui suivent le modèle des danses et ballets modernes. Ce mouvement reflète le changement qui s'est opéré aux Etats-Unis dans l'utilisation d'une métaphore pour décrire l'assimilation des immigrants dans la société : l'image du creuset est remplacée par celle d'un ragoût savoureux dans lequel les ingrédients coexistent et se complètent, au lieu de se fondre.

Le « bruit corporel »

La tendance dominante de la danse contemporaine semble être l'extrême popularité de diverses formes de danse utilisant la percussion, comme les danses irlandaises, les claquettes, le flamenco et autres formes hybrides de « bruit corporel ». La danse n'avait pas connu une telle popularité dans le théâtre commercial américain depuis le début du siècle, époque à laquelle la danse « de salon » dominait Broadway et les théâtres de variétés. Aujourd'hui, diverses formes de danses utilisant la percussion se font connaître dans les théâtres de New York et d'ailleurs, grâce à des tournées comme celles de « Riverdance » et « Lord of the Dance », « Bring in'da Noise! Bring in'da Funk! », « Tap Dogs » et « Stomp », certaines venues de l'étranger et d'autres locales, qui attestent toutes l'engouement soudain et apparemment insatiable du public pour ce type de danse à la fois accessible et très théâtral. Cette passion a peut-être pour origine la renaissance des claquettes, survenue en 1970, qui a fait connaître à une nouvelle génération une forme de danse comportant son propre rythme. Bien que l'esthétisme aille du caractère populaire et commercial non déguisé de « Riverdance » et « Stomp », dont les effets reposent sur des éclairages chatoyants, des rideaux de fumée et une clameur assourdissante, à l'utilisation plus complexe et plus subtile des claquettes pour raconter l'histoire afro-américaine dans « Bring in'da Noise! Bring in'da Funk! », tous ces spectacles doivent leur attrait à une nouvelle définition des notions sur la danse inculquées aux auditoires contemporains.

« Bring in'da Noise! Bring in'da Funk! » a attiré sur Savior Glover, jeune prodige de vingt-quatre ans, l'attention qu'il mérite. Pratiquement à lui seul, il a mis les claquettes au goût des jeunes en modernisant ses rythmes de jazz pour qu'ils rejoignent la sensibilité du hip-hop. La technique éblouissante de Glover a incité les maîtres chevronnés des claquettes

La préservation des traditions culturelles

Parmi les meilleures troupes professionnelles de danse folklorique figurent « DanceBrazil », basée à New York et dirigée par Jelon Viera. Principale représentante aux Etats-Unis de la « capoeira », style de danse allié aux arts martiaux qui avait débuté au Brésil à l'époque de l'esclavage, « DanceBrazil » cherche à fusionner la danse traditionnelle et la danse moderne. Cette troupe a récemment terminé un séjour prolongé à San Antonio (Texas) où elle avait travaillé avec des membres de gangs dans les quartiers les plus pauvres de la ville. La « Carribean Dance Company », qui célèbre cette année son vingt-cinquième anniversaire, est basée à Sainte Croix (Iles Vierges) et vise, elle aussi, à préserver le patrimoine culturel de la région tout en utilisant la discipline inhérente à la danse pour donner une formation et de l'espoir à la jeunesse déshéritée de l'île.

L'important mouvement pour la préservation du patrimoine africain qui a pris de l'essor au cours des trente dernières années a également été aidé par l'établissement de « DanceAfrica », festival annuel fondé il y a vingt ans et comprenant des représentations et des ateliers dans huit points des Etats-Unis. Il réunit des troupes dont les danses

célèbrent les racines africaines de la diaspora.

Une autre forme d'enrichissement culturel est apportée aux Etats-Unis par de nouveaux immigrants venus y trouver refuge. Ce mouvement vise à la préservation de formes de danse menacées par des événements politiques récents. Un exemple important est la danse classique cambodgienne, tradition millénaire qui, en tant que puissant symbole d'unité nationale, était menacée d'extinction par les Khmers rouges. Des survivants des « champs de la mort » ont réussi à venir aux Etats-Unis où ils déploient des efforts systématiques pour donner à la danse cambodgienne une nouvelle patrie. Des groupes comme le « Cambodian Network Council », de Sam Ang Sam, à Washington, D.C., préservent cette forme de danse, initiant à cet art une nouvelle génération. Un effort semblable est actuellement en cours pour préserver les traditions de l'ex-Yougoslavie. Basé à Granville (Ohio), le « Zivili Kolo Ensemble », qui se spécialise dans les danses des Balkans, se concentre actuellement sur les danses de zones dont les frontières et les populations sont actuellement en train de changer, en particulier les régions de Slavonie, de Vojvodine, et du corridor de Posavina.

Une autre tendance de la professionnalisation de certains styles de danse a lieu avec le transfert à la scène de danses nées dans la rue, dans les bals et les dancings. En tant que phénomène de la rue, le smurf a maintenant plus de vingt ans d'existence,

mais ce n'est que dernièrement qu'il est apparu sur la scène. Il est inévitable également, dans ce domaine d'échantillonnage culturel, que le smurf soit incorporé dans le vocabulaire d'autres formes de danse. Le hip-hop exerce une grande influence sur le bhangra, exemple d'un phénomène américain particulier ayant des racines internationales. Dansé, à l'origine, par les paysans du Pendjab, le bhangra connaît un grand succès sur les campus universitaires américains. Un récent concours interuniversitaire de bhangra a rempli un auditorium de trois mille sept cent places à Washington, D.C.

Bien que je n'aie pu évoquer que sommairement, dans cet article, la variété et la richesse de la danse américaine, il est clair qu'en dépit de la pénurie de moyens financiers qui sévit dans les secteurs public et privé, cette forme d'art continue à refléter de façon vivante et vitale la culture américaine, en tenant compte des réalités sociales. On peut s'attendre à ce que la danse continue, durant le prochain siècle, à refléter nos préoccupations et nos espoirs les plus profonds, nos rêves les plus mesquins, notre idéalisme le plus radieux et, en définitive, notre moi véritable.

Comme le déclarait Martha Graham, citant son père: « le mouvement ne ment jamais ». ■

Suzanne Carbonneau a écrit de nombreux articles sur la danse dans le Washington Post et dans d'autres publications.

MARK MORRIS CHOREGRAPHE

Quand on regarde la liste des projets auxquels se consacre le chorégraphe Mark Morris, on en a le souffle coupé.

En réalité, son extraordinaire omniprésence dans une multitude de domaines – ballet, danse moderne, opéra, comédie musicale, enregistrements vidéo et cinéma – défie l'imagination. Comment un artiste peut-il faire preuve du débordement d'activité, du dynamisme et de la créativité débridée nécessaires pour

soutenir à lui seul un tel empire culturel ?

Avant d'avoir trente-cinq ans, Morris avait déjà produit quantité de ballets qui faisaient de lui un sujet de biographie digne d'intérêt (Mark Morris, de Joan Acocella, Editions Farrar, Straus & Giroux, 1993). Aujourd'hui âgé de quarante et un ans, il continue à composer des œuvres fortes, qu'il marque de son empreinte peu commune de chorégraphe et de metteur en scène.

Plus que tous les autres chorégraphes contemporains, Mark Morris fait évoluer ses

danseurs dans des configurations spatiales étonnantes, créant des motifs géométriques qui sont l'équivalent, en chorégraphie, du concept de « musique des sphères » de la Renaissance, la théorie selon laquelle la preuve de l'existence de Dieu réside dans la beauté des constellations.

Connu pour la musicalité transcendante de ses œuvres, qui sont fondées sur une compréhension profonde et imaginative de la structure musicale, Mark Morris a composé des ballets sur pratiquement tous les genres de musique, utilisant les mouvements de ses danseurs pour illustrer les partitions. Il est probablement connu avant tout pour sa profonde affinité avec la musique baroque vocale, qu'il a démontrée en 1988 dans « L'Allegro, il Penseroso ed il Moderato », sur une musique de Haendel. La première de ce ballet, qui comprenait vingt-quatre danseurs, un chœur de trente membres, cinq solistes et un orchestre complet, a eu lieu à Londres et a valu plusieurs récompenses au chorégraphe. L'Allegro sera présenté à Washington pour la première fois à la fin de 1998.

Mark Morris est considéré comme le chorégraphe des musiciens. Il collabore étroitement avec le compositeur Lou Harrison et le violoncelliste Yo-Yo Ma. Pour le quatre-vingtième anniversaire de Lou Harrison, il a créé un ballet sur la musique de « Rhymes with Silver ». Il s'agit de sa cinquième collaboration avec ce compositeur. Yo-Yo Ma et la troupe de Mark Morris feront prochainement une tournée durant laquelle ils présenteront la nouvelle œuvre de Lou Harrison ainsi que « Falling Down Stairs », une chorégraphie de la troisième Suite pour Violoncelle, de Bach.

« Falling Down Stairs » a été présentée pour la première fois en avril 1998 à la télévision non commerciale américaine, dans le cadre d'une série de documentaires vidéo consacrés à la collaboration de Yo-Yo Ma avec des artistes divers. La version filmée de son interprétation de « Dido and

Aeneas », qui a également été présentée pour la première fois en avril aux États-Unis, sur une chaîne de télévision câblée, sera diffusée dans le monde entier tout au long de 1998.

Sa troupe, le « Mark Morris Dance Group », a l'un des programmes de tournées nationales et internationales les plus chargés au monde. Mark Morris a fait la chorégraphie de plus de quatre-vingt-dix œuvres pour ses danseurs, mais d'autres compagnies ont aussi recours à ses talents. C'est ainsi qu'il compose actuellement pour le « San Francisco Ballet » une chorégraphie qui s'ajoutera aux trois autres de ses œuvres déjà inscrites au répertoire de cette troupe.

Depuis quelque temps, Mark Morris consacre énormément de temps à la comédie musicale, tant populaire que classique. Il a chorégraphié et mis en scène une nouvelle comédie musicale, « The Capeman », sur une musique de Paul Simon, œuvre qui a été présentée à Broadway au début de 1998. Au cours des dix dernières années, il a également chorégraphié et mis en scène plusieurs opéras.

Malgré ses nombreuses et étonnantes activités, Mark Morris et sa troupe n'avaient jamais eu de domicile permanent, luxe qui revêt néanmoins une importance vitale pour la croissance et la stabilité d'une compagnie chorégraphique. Cette lacune est désormais comblée : il compte s'installer prochainement dans un bâtiment situé dans le centre de Brooklyn (quartier de New York). Ce local abritera les bureaux et le personnel artistique de sa troupe et contiendra deux studios dans lesquels il pourra poursuivre sans interruption ses activités chorégraphiques. Dans un certain sens, cette nouvelle adresse sera aussi celle de la danse américaine. ■

— Suzanne Carbonneau

LES ARTS PLASTIQUES

A L'AUBE DU
XXI^E SIECLE

ELEANOR HEARTNEY

UN CONTE DE DEUX EXPOSITIONS

L'hiver dernier, le Musée d'art américain Whitney de New York a présenté deux expositions qui reflètent le pluralisme de la scène artistique actuelle aux Etats-Unis. L'une d'entre elles consistait en une série d'installations vidéo de grandes dimensions dues à Bill Viola. Les visiteurs pouvaient y voir le spectacle fascinant de silhouettes projetées sur de grands écrans consumées par le feu et englouties par l'eau, ou observer par un trou de serrure l'intérieur d'une cellule monastique illuminée périodiquement par des éclairs et subissant les assauts de vagues et de violentes tempêtes. Ces réalisations reflètent l'intérêt que porte Bill Viola aux traditions spirituelles allant du zen au soufisme et au christianisme.

L'autre exposition était une rétrospective des œuvres d'Arthur Dove, peintre américain abstrait peu connu des années 1930 et 1940. Ces petites compositions discrètes sont le résultat des efforts de l'artiste visant à synthétiser la musique, le mouvement et l'expérience visuelle de la nature. Les tableaux de Dove figurent dans les collections des principaux musées des Etats-Unis. Cependant, jusqu'à une période récente, il était souvent considéré comme un simple provincial dont l'exploration de l'abstrait avait été éclipsée par les célèbres créations de Picasso, de Matisse et d'autres membres de l'avant-garde française. Mais les historiens d'art ont entrepris, ces dernières années, de réécrire l'histoire générale de l'art moderne. Selon leur nouvelle interprétation, l'art américain n'est devenu intéressant qu'après l'arrivée à New York d'émigrés artistes à la

fin de la Deuxième Guerre mondiale. La nouvelle popularité de Dove signale la volonté, de la part des chercheurs et des critiques, d'évaluer les vrais talents d'une génération de pionniers de l'art américain.

Côte à côte, ces deux expositions présentaient un contraste frappant. L'une éminemment théâtrale, faisant appel aux dernières techniques vidéo et numériques et impliquant les spectateurs dans une relation physique avec l'imagerie dynamique de la vidéo; l'autre calme et contemplative, réexamen d'une histoire sous-évaluée et célébration de cette forme d'art la plus acceptée qu'est la peinture. Et pourtant plus d'un visiteur a noté la surprenante compatibilité des deux présentations, provenant de leur aptitude au syncrétisme d'expériences sensorielles diverses.

La juxtaposition de ces deux expositions met en évidence une réalité importante de la scène artistique américaine. Nous vivons une époque de mouvance où les réalisations contrastées et même contradictoires peuvent coexister et s'enrichir réciproquement. La conception traditionnelle et confortable d'une histoire évolutive de l'art, où chaque mouvement mène logiquement et inexorablement au suivant, semble ne plus convenir pour la période dite post-moderne qui est la nôtre. Les artistes s'inspirent aujourd'hui de n'importe quelle période du passé, lointaine ou proche, traitent de sujets aussi variés que la politique post coloniale, l'intelligence artificielle et la psychanalyse, et visent des publics qui vont des passionnés inconditionnels de l'art aux intrépides cybernautes du Web, et aux voyageurs qui se pressent dans les gares et les aéroports.

Le désordre du monde de l'art contemporain est le reflet des grands bouleversements qui touchent l'ensemble de la société. La fin de la guerre froide, le développement des marchés mondiaux et l'émergence de formes de communications électroniques radicalement nouvelles imposent à la vie américaine des transformations qui auraient été inimaginables, ne fût-ce qu'il y a dix ans. Rien de surprenant donc à ce que le monde des arts reflète cette extraordinaire évolution.

En fait, l'un des phénomènes les plus frappants de l'art contemporain est lié directement à ces grands courants sociaux, politiques et économiques. A la fin de la guerre froide, le monde a reporté son attention sur des régions restées jusqu'alors dans l'ombre du colossal affrontement des superpuissances ; le monde de l'art a, de manière analogue, élargi progressivement son champ de vision. Les professionnels de l'art ne peuvent plus se limiter aux changements qui se manifestent aux Etats Unis et en Europe. Toute étude sérieuse de l'art contemporain doit à présent englober toutes les régions du monde. Artistes, conservateurs, critiques et collectionneurs ressemblent de plus en plus à des nomades, gens de la route culturelle en quête constante de nouveautés.

L'une des conséquences de cet élargissement du champ de vision de l'art est que les musées s'intéressent à des régions géographiques beaucoup plus vastes qu'auparavant. A l'heure où j'écris cet article à New York, une exposition d'art chinois ancien et contemporain est présentée au Musée Guggenheim. Le « New Museum » vient de fermer une exposition d'un artiste palestinien établi en Angleterre et présente maintenant les œuvres d'un artiste basé en Espagne. Le Musée d'Art moderne a une exposition de dessins d'Amérique latine. Pendant ce temps, à San Antonio (Texas), une nouvelle fondation dénommée « ArtPace » offre des programmes de formation en résidence à de jeunes artistes du monde entier.



Dans ce contexte, les questions d'identité nationale deviennent de plus en plus floues. On se demande de plus en plus souvent : Qu'est-ce au juste qu'un artiste américain ou italien, ou nigérian ou philippin ? Est-ce quelqu'un qui est né aux Etats-Unis ? Est-ce quelqu'un qui a la citoyenneté américaine ? Quelqu'un qui vit aux Etats-Unis ? Et qu'en est-il des artistes américains expatriés ?

On s'interroge de même sur la définition de l'art



américain. Est-ce un style ? Ou est-ce une attitude, un type de formation, ou un choix de sujet ? Ces questions ont toujours leur importance, car le financement des expositions est déterminé d'après l'origine nationale de l'artiste. Les organismes gouvernementaux octroient des fonds pour que leurs artistes soient représentés dans les expositions internationales. Certains adoptent en la matière une définition très stricte ; d'autres se montrent plus libéraux. L'Agence d'information des Etats-Unis, par exemple, qui finance de nombreuses biennales internationales, demande simplement que les artistes soient basés aux Etats-Unis.

L'IMPACT DES MÉDIAS ÉLECTRONIQUES

L'émergence des nouveaux médias électroniques renforce ces changements. Le présent article, que l'on peut lire par le biais de l'Internet, démontre l'aptitude de l'autoroute électronique à traverser les frontières nationales et à relier les gens des diverses régions du globe. Dans le même ordre d'idées, les artistes ont commencé d'explorer les changements radicaux que la nouvelle technologie peut susciter dans notre perception de nous mêmes et notre conception de l'art. Les pages du Web aident les artistes à se passer des institutions du monde de l'art et à présenter leurs réalisations directement à de nouveaux publics virtuels. Un grand nombre de créateurs enregistrent leurs œuvres sur CD-ROM

pour explorer une interactivité d'un nouvel ordre. Grâce aux nouvelles techniques, ils peuvent élaborer des œuvres qui laissent les spectateurs libres de suivre leur propre voie et de créer leurs propres relations et narrations. De leur côté, les musées et les galeries ont découvert que les sites Web personnalisés leur permettent d'apporter les expositions à ceux qui ne peuvent pas se déplacer pour venir les voir.

Comme on pouvait s'y attendre, ces innovations ont fait l'objet de débats animés dans le monde des arts, sur la valeur et la fonction des nouvelles technologies et le nouvel art médiatisé. Certains objectent que la présentation virtuelle de l'art dévalue le contact direct du spectateur et de l'œuvre d'art, qui était jusqu'ici l'aspect essentiel de l'expérience artistique. D'autres estiment que c'est une erreur de considérer ces nouvelles techniques numériques comme de nouvelles formes d'art, qu'elles ne font qu'étendre les moyens dont nous disposons pour communiquer les idées que l'art a toujours véhiculées. D'autres encore doutent des promesses des nouveaux publics. Ils s'interrogent sur la profondeur de l'expérience artistique qui passe par le Web. L'art sur le Web favorise-t-il la démocratie et la participation, ou ne fait-il que créer un nouveau clivage de classes, séparant ceux qui ont accès à la technologie de ceux qui n'y ont pas accès, de manière plus radicale encore que ne le font les musées d'art traditionnels dits élitistes ? L'art du Web exige-t-il une compréhension entièrement nouvelle de l'esthétique ?

LA NATURE CHANGEANTE DE L'ART PUBLIC

Cette interrogation touche également une autre évolution de l'art contemporain, à savoir l'intérêt croissant pour l'art public. Alors que le Web promet de créer un immense public virtuel pour l'art, les artistes publics souhaitent apporter l'art à des communautés réelles localisées. La notion d'art public a bien évolué depuis l'époque où cet art était perçu essentiellement comme un ornement décoratif ou un monument arbitrairement placé dans un lieu public. Les artistes publics contemporains procèdent de diverses manières. Certains travaillent dans le cadre de programmes en vertu desquels un certain



pourcentage du budget de la construction d'un bâtiment public ou privé est réservé à une œuvre d'art. D'autres s'intéressent davantage aux projets temporaires, de formes aussi diverses que les panneaux publicitaires, les encartages de magazines et les projets communautaires dans lesquels les artistes œuvrent en coopération avec les habitants de la collectivité. Ces projets de quartiers peuvent aller de la création de jardins aux programmes d'éducation artistique qui mettent à la disposition des enfants défavorisés du matériel d'art et de l'équipement photographique pour explorer avec eux l'histoire locale.

Ici encore, questions et controverses abondent. Quelle est la nature des responsabilités de l'artiste envers la communauté dans laquelle son œuvre est placée ? Un jardin ou des panneaux sont-ils vraiment de l'art ? L'art commence-t-il à trop se rapprocher de l'aide sociale ?

Comme on pouvait s'y attendre, de tels bouleversements au niveau de la définition et de la diffusion de l'art se répercutent sur les institutions chargées de le présenter au public. Un phénomène récent remarquable est l'émergence des biennales internationales en tant que principal mécanisme par lequel les artistes se font connaître au niveau international. Ces biennales sont des expositions organisées tous les deux ans sur des thèmes spécifiques dans les capitales artistiques du monde entier. Pour les gens qui exercent leurs activités dans le monde des arts, elles offrent un terrain propice aux échanges d'idées, à la découverte de nouvelles œuvres et à la consolidation des réputations.

Jusqu'à une époque récente, les biennales étaient essentiellement limitées à l'Europe et aux Etats-Unis, mais les choses ont commencé à changer au cours de la dernière décennie. Les organisateurs de manifestations artistiques attachés à des centres situés hors des chemins battus montent eux-mêmes leurs expositions ; ils s'efforcent d'attirer les conservateurs et les critiques de renom dans leurs villes et se font ainsi connaître. Il y a souvent une place spéciale réservée aux artistes de la région.

Les thèmes adoptés pour ces expositions évoquent un nouvel ordre du jour. Intitulées « Au-delà des frontières », « Transculture » et « Esperanto », elles tendent à souligner l'idée que l'art actuel

dépasse les nationalismes et les frontières. Et l'emplacement où ont lieu ces diverses manifestations montre à quel point le monde de l'art est devenu planétaire. Rien qu'en 1997, il y a eu des biennales à Kassel et Münster (Allemagne), Venise (Italie), Lyon (France), Kwangju (Corée du Sud), Johannesburg (Afrique du Sud), Istanbul (Turquie), Ljubljana (Slovénie), La Havane (Cuba), Sofia (Bulgarie) et Montenegro et Sao Paulo (Brésil).



L'ÉLARGISSEMENT DU RÔLE DU MUSÉE

La tendance à la mondialisation a également un effet sur l'organisation des musées. Le modèle mondial est illustré de la manière la plus visible par le musée Guggenheim qui s'est étendu au-delà de ses bases à New York en ouvrant des succursales à Venise, Berlin et Bilbao (Espagne). Concevant le musée moins comme une bibliothèque ou des archives et davantage comme un réseau, le directeur du musée Guggenheim, Thomas Krens, déplace les expositions entre ces diverses succursales. Il estime que trop de musées gardent la majorité de leurs collections en réserve, cachées au grand public comme aux spécialistes. Le système de succursales lui permet de montrer au public un plus grand nombre des œuvres constituant les vastes collections du musée.

La nouvelle conception de « musée mondial » par Kerns est une réponse aux attentes croissantes dont font l'objet les musées à la fin du XXe siècle. Ces établissements subissent des pressions toujours croissantes pour qu'ils soient davantage sensibles aux demandes de leurs publics. Les pressions financières des donateurs et la concurrence des autres activités de loisir ont forcé les musées à être beaucoup plus attentifs à la fidélisation des visiteurs. L'un des résultats de ce souci est une expansion des musées dans le domaine de l'éducation. Jadis considérée comme une activité périphérique axée sur l'organisation de visites des expositions pour les écoles, l'éducation est devenu l'un des buts principaux de ces institutions.

Deux projets récemment inaugurés, qui ont beaucoup fait parler d'eux, ont révélé les diverses modalités selon lesquelles les musées étendent leurs rôles traditionnels. Le nouveau « Centre J. Paul

Getty » est un complexe d'une valeur de plusieurs milliards de dollars qui a ouvert ses portes à la fin de 1997, en haut d'une colline qui domine la ville de Los Angeles. Bien que son bâtiment principal soit un musée consacré aux antiquités grecques et romaines, aux arts décoratifs et aux peintures des vieux maîtres européens, ce complexe de six bâtiments abrite des instituts pour la recherche historique, la conservation, les informations sur les arts et les humanités, l'éducation et le financement de l'art. Avec son budget annuel de fonctionnement de cent quatre-vingt-neuf millions de dollars, il devrait accroître considérablement la visibilité de Los Angeles dans le monde de l'art international.

L'autre réalisation tout aussi remarquable est la nouvelle succursale du Musée Guggenheim à Bilbao (Espagne). Ce bâtiment spectaculaire, conçu par l'architecte américain Frank Gehry, est reconnu lui-même comme une œuvre d'art et ne manquera pas d'attirer les touristes. C'est le Gouvernement basque qui a assumé les coûts de la construction (cent millions de dollars) et qui prend en charge le budget de fonctionnement annuel. De son côté, le Musée Guggenheim apporte sa vaste collection et son expertise en matière de conception de programmes d'éducation et de recherche.

L'ART CONTEMPORAIN AUX ETATS-UNIS

Quel est le type d'art qui convient à l'époque versatile qui est la nôtre ? On peut se faire une idée de la variété de l'art contemporain aux Etats-Unis si l'on songe aux choix des artistes retenus pour représenter le pays aux trois dernières Biennales de Venise. En 1993, l'honneur est revenu à Louise Bourgeois, sculpteur d'origine française âgée maintenant de quatre-vingts ans, dont les œuvres sensuelles et surréalistes évoquent le corps humain sans véritablement le représenter. En 1995, c'est Bill Viola et ses créations vidéo qui ont été sélectionnés. Et en 1997, le choix s'est porté sur le peintre Robert Colescott, qui puise dans son expérience d'Afro Américain pour satiriser l'état des relations interraciales et les préjugés blancs qui sous-tendent la vision orthodoxe de l'histoire des Etats-Unis.

Ces trois artistes ne font que donner un aperçu de la diversité et de la multiplicité des médias utilisés et

des sujets traités par les artistes américains contemporains. La peinture aujourd'hui va de l'hyperréalisme de Chuck Close, dont les portraits gigantesques sont basés sur des photographies quadrillées et reproduites par une forme de peinture au doigt, à Elizabeth Murray, dont les abstractions domestiques rompent le carré de la toile pour se tordre et se retourner en des mouvements quasi sculpturaux, et à Robert Ryman, dont toute la carrière est une longue méditation sur les infinies variations de la toile blanche.

Les artistes installateurs transforment la galerie en espace théâtral. Kristen Jones et Andrew Ginzler, qui travaillent en équipe, explorent l'infini cosmique et la nature cyclique du temps dans leurs décors composés de matériaux simples tels que des silhouettes pour ombres chinoises, de la neige carbonique et des lampes stroboscopiques. Ann Hamilton traite le thème du travail manuel dans ses installations dont elle est elle-même un élément, assise en silence et se livrant à des tâches simples et répétitives.

Parallèlement, il y a les œuvres d'artistes qui explorent les nouveaux médias. Parmi ceux-ci figurent Nam June Paik, artiste d'origine coréenne connu comme « le père de l'art vidéo », dont les assemblages de téléviseurs produisent des robots comiques ; Kenneth Snelson, qui traduit ses sculptures inspirées de l'atome en des fantaisies cosmiques au moyen de logiciels sophistiqués ; et Paul Garrin qui a créé une installation interactive dans laquelle un féroce chien de garde virtuel suit le spectateur dans toute la pièce.

Une source supplémentaire de diversité est la présence croissante dans l'art américain des immigrants artistes dont les œuvres explorent les complexités de l'hybridation de la culture et de l'identité. Par exemple, les Russes Vitaly Komar et Alexander Melamid, expatriés aux Etats-Unis en 1978, après s'être fait en Union soviétique une réputation clandestine grâce à leurs parodies spirituelles et affectueuses du réalisme socialiste sanctionné par le régime. Leurs œuvres actuelles contiennent généralement des représentations héroïcomiques de personnages tels que George Washington, Abraham Lincoln et le travailleur américain, solide et honnête, reconnaissant par là



que l'idéalisme historique ne connaît pas de frontières géographiques ou idéologiques.

L'artiste chinois Xu Bing a grandi à Pékin, mais vit maintenant à New York. Il a vécu sous la révolution culturelle, époque où les livres considérés comme contre-révolutionnaires ont été brûlés et leurs auteurs « rééduqués ». Il traite dans son œuvre de la puissance subversive de la langue écrite en présentant des livres rédigés dans un idiolecte hybride d'anglais et de chinois, dénué de sens. Et l'artiste d'origine japonaise Yukinori Yanagi, qui habite aujourd'hui New York, reflète l'instabilité des frontières et des identités nationales au moyen de fermes de fourmis géantes qui dérangent dans leurs déambulations les motifs réalisés au sable coloré représentant les drapeaux de divers pays.

L'évolution de l'art aux Etats-Unis à l'approche du XXI^e siècle nous révèle de plus en plus clairement à quel point le monde de l'avenir sera différent du monde du passé. Nous vivons, les artistes comme nous tous, une époque incertaine. Mais l'incertitude est porteuse de défis créateurs. Au XXI^e siècle, peut-être les artistes nous aideront-ils à comprendre les manières de penser et de fonctionner dans un monde qui n'est encore pour nous qu'à peine imaginable. ■

Eleanor Heartney, journaliste et critique pour Art and America et d'autres publications est l'auteur de Critical Condition: American Culture at the Crossroads.

ELIZABETH MURRAY

DES IMAGES DU PASSE QUI PARLENT AU PRESENT

Elizabeth Murray, connue pour ses grandes toiles aux formes irrégulières organisées par couches successives, est l'un des peintres américains contemporains les plus en vue.

Son œuvre a été décrite comme une combinaison d'expressionnisme abstrait et de ce qu'un critique a appelé la «figuration funk hautement sophistiquée» de Chicago d'où l'artiste est originaire. Elizabeth Murray est née en effet dans la capitale de l'Illinois. C'est là qu'elle a passé une partie de son enfance ainsi que dans le Michigan. Elle a fait ses études à l'Art Institute de Chicago, où elle a obtenu une licence en 1962, puis au «Mills College», à Oakland (Californie), qui lui a décerné une maîtrise.

A son arrivée à New York vers la fin des années 60, le minimalisme était l'une des principales formes d'art. Elizabeth Murray a commencé à élaborer son propre style, d'abord sous l'influence du minimalisme, esthétique réductrice basée sur des formes géométriques, et y a progressivement incorporé son énergie et un sens de la narration. A la fin des années 70, elle était devenue un symbole de la renaissance de la peinture aux Etats Unis, et une dizaine d'années plus tard, elle était généralement applaudie comme l'une des figures de proue de sa génération.

Son travail est intelligent, animé et facile à reconnaître. Elle glisse souvent des objets ordinaires dans ses représentations abstraites. Ses grandes toiles sont chargées de couleurs et de formes en apparence abstraites, où ne manquent pas ni les références aux objets domestiques, tasses à café ou tables par exemple, ni les silhouettes humaines fortement animées et désordonnées.

Dans un article publié en 1991 dans le «New York Times», Deborah Solomon note que l'œuvre d'Elizabeth Murray «récapitule les grands moments de l'art du XXe siècle. Les pans coupés du cubisme, les brillantes couleurs du fauvisme, les molles formes biomorphiques du surréalisme, l'échelle héroïque de l'expressionnisme abstrait, tout cela se retrouve dans ses tableaux. Sans donner dans «l'appropriation» railleuse du passé typique des années 80. Elle montre au contraire comment les images du passé peuvent parler au présent.»

L'une des œuvres les plus récentes d'Elizabeth Murray est également la plus vaste et la plus ambitieuse de sa carrière : une mosaïque murale qui orne la mezzanine d'une station de métro du centre-ville de New York. Intitulée «Blooming» (Floraison), cette fresque, l'une de la soixantaine d'œuvres d'art qui ornent les stations du métro de New York, est une composition fantasque haute en couleurs représentant des soleils, des tasses à café et des branches d'arbres sinueuses.

Agée aujourd'hui de cinquante-huit ans, Elizabeth Murray, qui prend le métro depuis plus de trente ans, a expliqué en mai 1998 à David Dunlap, journaliste du «New York Times», que les «travailleurs» en avaient été l'inspiration.

«Je me suis imaginée ces gens qui se lèvent au petit matin, encore à moitié dans leurs rêves, qui s'habillent, boivent leur café et prennent le métro pour aller au travail.»

En fait, son art procède de la vie. «Lorsque vous sortez de l'atelier, que vous descendez la rue, c'est là que vous trouvez l'art. Vous le trouvez aussi chez vous, tout simplement sous vos yeux.»

Elizabeth Murray ne se considère pas comme un peintre abstrait. « Les images de mes tableaux représentent toutes quelque chose. Elles ne sont pas pures comme celles de l'abstrait ; elles n'essaient pas d'être belles ou éternelles ou plus grandes que nature. L'abstraction a laissé trop de choses de côté. »

L'attrait d'Elizabeth Murray, écrit Marlena Doktorczyk-Donohue dans « ArtScene » en février 1997, provient en partie de ce que ses œuvres ne peuvent pas être commodément étiquetées et classées.

« La facture est rigoureusement abstraite, mais la figuration et la narration restent toujours prêtes à surgir. Les éléments formels possèdent une vie chaleureuse grâce à laquelle la notion abstraite pénètre dans notre conscience collective (...) Alors que le monde de l'art peut s'intellectualiser à outrance, Elizabeth Murray, comme un enfant insouciante qui oublie la présence de ses compagnons de jeu, puise la matière du beau qu'elle crée dans les recoins de son cœur libre et réjouit. »

« Je peins les choses qui m'entourent, explique Elizabeth Murray, les choses que je touche et dont je me sers tous les jours. C'est cela l'art. L'art, c'est une épiphanie dans une tasse de café. » ■

— Charlotte Astor

BIBLIOGRAPHIE ET SITES INTERNET

(en anglais)

Le contenu et la disponibilité des ressources ci-dessous n'engagent pas la responsabilité de l'USIS.

RESSOURCES GENERALES

The American Arts Alliance
(<http://www.artswire.org/~aaa/>)

This consortium of arts institutions is recognized as a principal advocacy organization for the professional arts community. Arts Wire, a national computer-based communications network for the arts community, includes fact sheets on national support of the arts and its economic impact.

American Canvas: An Arts Legacy for Our Communities
(<http://arts.endow.gov/Community/AmCan/Opening.html>)

A 1997 report from the National Endowment for the Arts, "American Canvas" analyzes and examines the current state of the nonprofit arts in America.

Americans for the Arts
(<http://www.artsusa.org>)

Formerly known as the American Council for the Arts, Americans for the Arts "is dedicated to advancing the arts and culture in communities across the United States by working with cultural organizations, arts and business leaders and patrons to provide leadership advocacy, visibility, professional development and research, and information."

ARGUS Clearinghouse: Arts & Humanities
(<http://www.clearinghouse.net/arhum.html>)
One of a series of guides that provides a central access point for value-added topical guides that identify, describe and evaluate Internet-based information.

art.community
(<http://arts.endow.gov/Contents.html>)
From the National Endowment for the Arts, this hyperlinked periodical features articles by working artists, news on communities and the arts, links and endowment happenings. Includes an archive of past issues.

Arts & Business Council, Inc./Business Volunteers for the Arts
(<http://www.artswire.org/arts%26business/mainhome.htm>)

"Since 1965, the Arts & Business Council Inc., a national organization based in New York City, has been the leader in helping not-for-profit arts groups form beneficial partnerships with businesses."

ArtsEdge
(<http://artsedge.kennedy-center.org/>)
ArtsEdge helps artists, teachers, and students gain access to and/or share information, resources, and ideas that support the arts as a core subject area in the K-12 curriculum.

Belgrad, Daniel. *The Culture of Spontaneity: Improvisation and the Arts in Postwar America*. Chicago: University of Chicago Press, 1998.

Dance Theater Workshop
(<http://www.dtw.org>)
"Dance Theater Workshop is a not-for-profit, community-based organization that provides artist sponsorship programs and production facilities as well as a broad spectrum of administrative, promotional and technical services. . . ." The organization supports the work of dance, theater, music, visual and video artists, and is active in the international arts community as well.

Dickstein, Morris. *Gates of Eden: American Culture in the Sixties*. Cambridge: Harvard University Press, 1997.

Dickstein, Morris, ed. *The Revival of Pragmatism: New Essays on Social Thought, Law, and Culture*. Durham, NC: Duke University Press, 1998. (Forthcoming)

Emerson, Ken. *Doo-Dah! Stephen Foster and the Rise of American Popular Culture*. New York: Simon and Schuster, 1997.

Kazin, Alfred. *God and the American Writer*. New York: Knopf, 1997.

The National Assembly of State Arts Agencies
(<http://www.nasaa-arts.org/>)

The National Assembly of State Arts Agencies (NASAA) is the membership organization of the nation's 50 state and six jurisdictional arts agencies. Emphasis is given to developing programs that reach rural and underserved populations, providing alternatives for at-risk youth, acting as catalysts for economic development, and offering innovative approaches to arts education.

National Endowment for the Arts
(<http://arts.endow.gov>)

The NEA's mission is to "foster the excellence, diversity and vitality of the arts in the United States, and to broaden public access to the arts." In addition to detailed information on grants and regulations, the site provides information about international activities, showcases U.S. arts abroad, and provides contact information and links to arts service organizations, state arts agencies, and regional arts organizations.

Smithsonian Institution

(<http://www.si.edu/newstart.htm>)

The Smithsonian is composed of "sixteen museums and galleries and the National Zoo and numerous research facilities in the United States and abroad." Links to the National Museum of American Art, the Renwick Gallery, the Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, the National Portrait Gallery, the National Museum of the American Indian, and the Cooper-Hewitt, National Design Museum are contained on this site, as well as links to research centers such as the Archives of American Art and the Center for Folklife Programs and Cultural Studies.

World Wide Arts Resources

(<http://wwar.com/>)

A large, comprehensive gateway to the arts on the Internet with detailed sections on the visual arts, including indexes to artists, galleries, museums, publications, arts agencies and schools. Film, literature, theater, and dance links are provided as well.

World Arts: A Guide to International Exchange
(<http://arts.endow.gov/Resource/WorldArts/Contents.html>)

Produced by the National Endowment for the Arts, this guide describes NEA's International Program and how it complements the work of other federal, state and local government agencies to promote arts exchange. It also provides comprehensive information about international arts exchange programs.

CINEMA

AFI Online

(<http://www.afionline.org/>)

The American Film Institute's comprehensive site provides information on news, screenings (both real and virtual), festivals, preservation, education, awards and other resources. See especially CineMedia (<http://www.afionline.org/CineMedia/>), an Internet film and media directory that features over 18,000 links.

Giannetti, Louis and Eyman, Scott. *Flashback: A Brief History of Film*. 3d ed. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 1996.

Halliwell, Leslie. *Halliwell's Film Guide and Video Guide*, 1998. Rev. ed. New York: HarperPerennial, 1998.

Revised edition edited by John Walker.

Independent Feature Project

(<http://www.ifp.org>)

A nonprofit membership organization of independent filmmakers, "IFP educates and assists independent filmmakers in the development, production, marketing and distribution of their projects." The site provides information on the Gotham Awards, the film market, upcoming events, and Web sites of interest to independent film fans.

Independent Film and Web Producers Site

(<http://www.pbs.org/independents/>)

"On June 1, 1998, PBS Online launches an exhaustive Web resource devoted to independent filmmakers, producers and Web site producers. Seeking to highlight the work of independent artists, PBS will showcase at least one independent film production on the site each month . . . Finally, there will be a host of other electronic resources, including numerous links to other independent film organizations and festivals."

The Internet Movie Database
(<http://www.imdb.com/>)

The largest searchable database of movie titles on the Web, currently covering over 140,000 movies with over 2 million filmography entries, aiming "to capture any and all information associated with movies from across the world. . . ."

Katz, Ephraim et al. *The Film Encyclopedia*. 3d rev. ed. New York: HarperPerennial Library, 1998.

Sarris, Andrew. *You Ain't Heard Nothin' Yet: The American Talking Film, History and Memory, 1927-1949*. New York: Oxford University Press, 1998.

The Sundance Institute
(<http://www.sundance.org/>)
"The Sundance Institute was created in 1981 by Robert Redford in order to support independent filmmaking. It is dedicated to the support and development of emerging screenwriters and directors of vision, and to the national and international exhibition of new, independent, dramatic and documentary films." An archive of Sundance Festival films (<http://www.sundance.org/festival.html>) is also available.

MUSIQUE

"Aaron Jay Kernis Wins 1998 Pulitzer Prize for Music," News Release, April 27, 1998.
G. Schirmer, Inc. and Associated Music Publishers, Inc.
(<http://www.schirmer.com/news/kernis/pulitzer.html>)

ASCAP's Guide to Resources in the Music Business
(<http://www.ascap.com/resource/resource-guide-toc.html>)
The American Society of Composers, Authors and Publishers is a membership association of composers, songwriters, lyricists and music publishers, which protects "the rights of its members by licensing and paying royalties. . . ." The Resource Guide includes links to reference books, newsletters and organizations related to music business issues. A searchable database with information on all compositions in the ASCAP repertory called ACE on the Web (<http://www.ascap.com/ace/ACE.html>) is also available.

Berklee College of Music
(<http://www.berklee.edu/>)
Founded in 1945, the Berklee College of Music is a large independent music college, which specializes in the study of contemporary music. A brief biography of Gary Burton, Berklee's Executive Vice President is included.
(http://www.berklee.edu/html/ab_exec.html#burton)

bmi.com songwriter's toolbox
(<http://www.bmi.com/toolbox/>)
Broadcast Music Inc., a not-for-profit organization representing composers and music publishers, collects and distributes royalties. The toolbox provides information for songwriters about performing rights, music publishing, copyright and the business of songwriting. The site also includes a searchable database of song titles licensed by BMI.

The Classical Hotsheet
(<http://www.sirius.com/~arts/links.html>)
These selected links from classical music resources on the Web cover composers, musicians, vocalists, conductors, orchestras and other groups, instruments, opera, academic programs and masterworks of all periods. Audio files in MIDI formats are also available.

Duckworth, William. *Talking Music: Conversations with John Cage, Philip Glass, Laurie Anderson, and Five Generations of American Experimental Composers*. New York: Schirmer Books, 1995.

Feather, Leonard. *The Biographical Encyclopedia of Jazz*. Revised and enlarged. New York: Oxford University Press, 1999. (Forthcoming)

Festival Finder
(<http://www.festivalfinder.com/>)
Provides details on more than 1,300 music festivals in North America, including the annual "Bang on a Can" music festival in New York.
(<http://www.festivalfinder.com/cgi-bin/viewer?555>)

Gary Burton Discography
(<http://www.mediapolis.com/ecm/artists/440.html>)

Gann, Kyle. *American Music in the Twentieth Century*. New York: Schirmer Books, 1997.

Hitchcock, H. Wiley and Sadie, Stanley, eds. *The New Grove Dictionary of American Music*. 4 vols. New York: Grove's Dictionaries of Music, 1986. (Reprinted 1992)

Jackson, John A. *American Bandstand: Dick Clark and the Making of a Rock 'n' Roll Empire*. New York: Oxford University Press, 1997.

JCS: The History of Jazz
(<http://www.jazzcentralstation.com/jcs/station/newstan/history/index.html>)

Author Dan Morgenstern, a professor and former editor-in-chief of *Downbeat* and *Metronome* magazines, wrote this electronic text. It begins with "The Jazz Story, An Outline History of Jazz," which provides an overview, followed by "The Roots," "Birth of the Blues," "Brass Bands and Ragtime," "The Coming of Swing" and so forth. Recommended recordings and books.

"John Adams: American of Our Time."
(<http://www.azstarnet.com/public/packages/reelbook/153-3982.htm>)
Profile of John Adams from *The Timid Soul's Guide to Classical Music*.

Kernfeld, Barry, ed. *The New Grove Dictionary of Jazz*. New York: St. Martin's Press, 1988. (Reprinted 1994)

Musical America: International Directory of the Performing Arts, 1998. New York: K-III Directory, 1998.

National Symphony Orchestra
(<http://www.kennedy-center.org/nso/>)
Based at the Kennedy Center in Washington, DC, the orchestra features the standard and 20th-century orchestral and operatic repertoires with generous representation of American music. A biographical sketch of conductor Leonard Slatkin is included.
(<http://www.kennedy-center.org/nso/slatkin.html>)

OPERA America
(<http://www.operaam.org/>)
"OPERA America serves and strengthens the field of opera by providing a variety of informational, technical, and administrative resources to the greater opera community."

Rich, Alan. *American Pioneers: Ives to Cage and Beyond*. London: Phaidon, 1995.

San Francisco Symphony
(<http://www.sfsymphony.org/>)
This site highlights the artistic, community and organizational goals of the San Francisco Symphony. Music director Michael Tilson Thomas is profiled.
(<http://www.sfsymphony.org/hframestaff.htm>)

Schwarz, K. Robert. *Minimalists*. London: Phaidon, 1996.

Slonimsky, Nicolas. *Music Since 1900*. 5th ed. New York: Macmillan, 1994.

Thomas, Michael Tilson. *Viva Voce: Conversations with Edward Seckerson*. London: Faber and Faber, 1994.

Tommasini, Anthony. *Virgil Thomson: Composer on the Aisle*. New York: Norton, 1997.

Williams, Martin. *The Jazz Tradition*. 2d rev. ed. New York: Oxford University Press, 1993.

"A Winning Composer."
The NewsHour with Jim Lehrer
(http://www.pbs.org/newshour/bb/entertainment/jan-june98/kernis_4-22.html)
A conversation with composer Aaron Jay Kernis.
Transcript, April 22, 1998.

SITES MUSIQUE/AUDIO

All of the sites below contain audio files. Most also provide access to software necessary to listen to the files on a computer.

Biograph
(<http://www.biograph.com/>)
A renowned label for classic American jazz, ragtime, blues and period recordings.

Blue Note Jukebox
(<http://www.bluenote.com/jukebox.html>)
The Blue Note Jukebox uses Real Audio Streaming Technology and Xing Technologies' StreamWorks Server. It provides "REAL-TIME audio of some of the world's greatest jazz music."

CDnow
(<http://www.cdnw.com/>)
A major commercial site that sells an extraordinary variety of music via the Internet. The site features a variety of special collections. For instance, June readers can examine a special feature offering both music and film (on video) of Frank Sinatra. Also provides audio clips from a number of albums.

Decca-Nashville
(<http://www.decca-nashville.com/>)
Decca-Nashville is a good source for country and western music.

Polygram

(<http://www.polygram.com/>)

A rich and varied site featuring a variety of U.S. and international labels with jazz, classical and various alternative sounds.

Telarc International

(<http://www.telarc.com/>)

"Telarc International is a Grammy award-winning independent record label based in Cleveland, Ohio. Our catalog includes classical, crossover, jazz and blues releases, which you can sample on this site. We offer over 6,000 Real Audio clips, each of which you can listen to in a continuous stream."

THEATRE

Bordman, Gerald M. *The Oxford Companion to American Theatre*. 2d ed. New York: Oxford University Press, 1992.

East West Players

(<http://www.eastwestplayers.com/>)

The East West Players, which recently opened a new theater in Los Angeles, is the nation's first and foremost Asia Pacific American Theater.

Mamet, David. *3 Uses of the Knife: On the Nature and Purpose of Drama*. New York: Columbia University Press, 1998.

Secrest, Meryle. *Stephen Sondheim: A Life*. New York: Knopf, 1998.

theatre-link.com

(<http://www.theatre-link.com/>)

Formerly called "Scott's Theatre Links," this site is organized around the following topics: Academic Programs, Broadway and West End, Casting and Contract Services, Goods and Services, News and Information, Shakespeare, Shows and Performances, Theaters and Venues, Groups and Organizations, and other theater-related resources.

Theatre Communications Group (TCG)

(<http://www.tcg.org>)

Since 1961 TCG, the national organization for American theater, has provided a national forum and communications network for all the companies and individual artists that comprise our national theater. TCG's chief programs include grants, fellowships and awards to theater artists and institutions; conferences, workshops and roundtables;

government affairs; surveys and research; a national arts employment bulletin; and publications, such as the annual Theatre Directory.

Wilmeth, Don B. and Bigsby, Christopher, eds.

Cambridge History of the American Theatre: Beginnings to 1870. New York: Cambridge University Press, 1998. This is the first volume of a planned three-volume set.

Wilmeth, Don B. and Miller, Tice L., eds. *Cambridge Guide to American Theatre*. New York: Cambridge University Press, 1993. Reprinted in 1996.

DANSE

Acocella, Joan Ross. *Mark Morris*. New York: Farrar Straus Giroux, 1993.

Anderson, Jack. *Art Without Boundaries: The World of Modern Dance*. Iowa City: University of Iowa Press, 1997.

Carr, C. *On Edge: Performance at the End of the Twentieth Century*. Hanover, NH: Wesleyan University Press, 1993.

Dance Resources at World Wide Arts Resources

(<http://wwar.com/dance/index.html>)

From academic resources to therapy resources, this comprehensive site includes thousands of dance related resources.

Dance/USA

(<http://www.danceusa.org/>)

This national service organization for not-for-profit professional dance "seeks to advance the art form of dance by addressing the needs, concerns, and interests of professional dance."

DeMille, Agnes. *Martha: The Life and Work of Martha Graham*. New York: Random House, 1991.

Dunning, Jennifer. *Alvin Ailey: A Life in Dance*. Reading, MA: Addison-Wesley, 1996.

Easton, Carol. *No Intermissions: The Life of Agnes de Mille*. Boston: Little, Brown, 1996.

Graham, Martha. *Blood Memory*. New York: Doubleday, 1991.

Jones, Bill T. *Last Night on Earth*. New York: Pantheon Books, 1995.

Mark Morris Dance Group
(<http://www.mmdg.org/>)
The latest touring schedule, news and booking information about the Mark Morris Dance Group are highlighted here.

Vaughan, David. *Merce Cunningham: Fifty Years*. New York: Aperture, 1996.

ARTS PLASTIQUES

Alternating Currents: American Art in the Age of Technology
(<http://www.sjmusart.org/AlternatingCurrents/>)
A joint production of the San Jose Museum of Art and the Whitney Museum of American Art, this site examines the interplay of technological advances and American art over the past 30 years.

American Art Directory, 1997-98. New York: Bowker, 1997.

Art in Context: Elizabeth Murray
(<http://www.artincontext.com/listings/pages/artist/0/2kkq5x00/menu.htm>)
Provides information on galleries, dealers, museums and recent exhibits. A biographical sketch on this artist and an exhibition schedule are available on the PaceWildenstein gallery site.
(<http://www.pacewildenstein.com/murray>).

Art Museum Network — Index
(<http://www.excalendar.net/amn/amn.home.asp>)
Includes exCalendar.net (<http://www.excalendar.net/>), the official exhibition calendar of some of the world's leading museums; AMICO.net (<http://www.amico.net/>), the Web site of the Art Museum Image Consortium; and the Association of Art Museum Directors (<http://www.aamd.net/>) site.

Danto, Arthur Coleman. *Embodied Meanings: Critical Essays and Aesthetic Meditations*. New York: Noonday Press, 1995.

Felshin, Nina, ed. *But Is It Art? The Spirit of Art as Activism*. Seattle: Bay Press, 1995.

Fineberg, Jonathan D. *Art Since 1940: Strategies of Being*. New York: Abrams, 1995.

Gaze, Delia, ed. *Dictionary of Women Artists*. 2 vols. Chicago: Fitzroy Dearborn, 1997.

Guggenheim Museum
(<http://www.guggenheim.org/>)
This site encompasses "the activities of the four affiliated museums that make the Guggenheim a truly international institution," including the new Guggenheim Museum Bilbao
(<http://www.guggenheim.org/bilbao.html>).

Heartney, Eleanor. *Critical Condition: American Culture at the Crossroads*. New York: Cambridge University Press, 1997.

Hughes, Robert. *American Visions: The Epic History of Art in America*. New York: Knopf, 1997.

Los Angeles Times Special Report: The Getty Center
(<http://www.latimes.com/HOME/ENT/ART/GETTY/contents.htm>)
A series of over 30 articles tracing the evolution, development and completion of the new Getty Center.

Museums Index — USA
(<http://wwar.com/museums/index.html>)
Part of the World Wide Arts Resources site, the USA Museums Index contains links to numerous online museums. It is searchable by region, type of collection, and keyword.

Sandler, Irving. *Art of the Postmodern Era: From the Late 1960s to the Early 1990s*. New York: HarperCollins, 1996

Whitney Museum of American Art
(<http://www.echonyc.com/~whitney/>)
See especially the "art on the web" page, which offers "a link to other museum sites, where some of the most interesting online delivery of museum content is occurring. . . ."
(<http://www.echonyc.com/~whitney/weblinks/main.html>)

LA SOCIÉTÉ AMÉRICAINE

VOLUME 3

REVUE ÉLECTRONIQUE DE L'AGENCE D'INFORMATION DES ÉTATS-UNIS

NUMÉRO 1

