

LA SOCIÉTÉ AMÉRICAINE

VOLUME 8

REVUE ÉLECTRONIQUE DU DÉPARTEMENT D'ÉTAT DES ÉTATS-UNIS

NUMÉRO 1

Les
ARTS
AUX
ÉTATS-UNIS
NOUVELLES TENDANCES



— AVRIL 2003 —

AVANT-PROPOS

Dans son livre récent intitulé *American Visions: The Epic History of Art in America*, le critique artistique d'origine australienne Robert Hughes présente l'une des clés du génie américain comme étant «l'idée de recommencer, de laisser derrière soi ce que l'on était avant». Il s'agissait moins, pour lui, de reprendre à zéro que de s'engager dans une relation complexe avec le passé : «Dans quelque recoin du musée américain, observe-t-il non sans une pointe d'humour, on trouvera toujours dans un fond de vitrine la petite image d'un immigrant débarquant de son bateau son ballot à la main : ses bottes, une Bible – ou encore 27 Rembrandts!»

C'est ce genre de nouveau départ que prennent les artistes chaque jour dans l'effort créateur. Repartir de la base est aussi ce qu'ont tenté de faire les rédacteurs de la présente revue lorsqu'ils ont demandé à d'éminents spécialistes de leur présenter la situation actuelle des arts aux États-Unis. Y a-t-il du nouveau dans la danse, dans les arts plastiques ? Peut-on discerner de grands génies du théâtre et de la musique ? En quoi les dernières tendances du cinéma et de la littérature cadrent-elles avec la tradition ?

Toute généralisation étant suspecte dans un pays qui compte environ 1 200 orchestres symphoniques, 117 opéras, plus de 400 troupes de danse et 425 théâtres professionnels, l'avis d'un expert ne saurait constituer qu'une réponse partielle. C'est pourquoi cette revue contient un éventail d'opinions, recueillies de critiques artistiques et de professionnels du métier, ainsi que des portraits d'artistes. Ne nous étonnons pas que nos experts ne s'accordent pas sur tout : il faut s'attendre à une diversité de vues de la part d'un pays qui ne possède pas de

ministère de la culture et qui n'a aucune position officielle sur ce qui constitue un chef-d'œuvre.

Pourtant, cette revue expose aussi certains thèmes communs. Le premier se rapporte à l'internationalisation croissante de l'art, au fait que les arts aux États-Unis sont constamment enrichis par le mouvement des artistes et des idées à travers les frontières, et vice-versa. Un autre est ce qu'un critique nomme «l'hybridité», c'est-à-dire le croisement des différentes disciplines qui fait, par exemple, que les danses d'un Mark Morris ou d'un Bill Jones s'accompagnent parfois de paroles, et que le plasticien Matthew Barney réalise de longs métrages épiques rappelant les productions hollywoodiennes. Autre tendance de la création artistique : les croisements complexes qui s'opèrent aujourd'hui entre les pôles artistiques traditionnels du pays – ses côtes est et ouest – et ses régions moins peuplées. Dans sa vue d'ensemble, le critique Terry Teachout observe que les nouvelles œuvres les plus passionnantes du New York City Opera ont pour point d'origine le Glimmerglass Opera, troupe modeste située dans une bourgade du nord de l'État de New York.

D'où provient donc ce ferment créateur sans cesse renouvelé aux États-Unis et que la présente revue a tenté de cerner ? Dans notre entretien d'ouverture, le poète Dana Gioia, président de la Fondation nationale pour les arts, en propose une origine possible : «Si l'histoire de l'art américain présente une telle diversité et si l'ampleur de ses réalisations est sans précédent, du cinéma à l'expressionnisme abstrait et du jazz à la littérature moderne, c'est parce que les États-Unis ont une société qui respecte la liberté individuelle de ses citoyens.» ■

LA SOCIÉTÉ AMÉRICAINE

REVUE ÉLECTRONIQUE DU DÉPARTEMENT D'ÉTAT DES ÉTATS-UNIS

BUREAU DES PROGRAMMES D'INFORMATION INTERNATIONALE VOL. 8 / No.1

ejvalues@pd.state.gov



LES ARTS AUX ÉTATS-UNIS NOUVELLES TENDANCES

AVRIL 2003

SOMMAIRE

DOSSIER

5

METTRE L'ART A LA PORTEE DE TOUS LES AMERICAINS

ENTRETIEN AVEC DANA GIOIA

Poète et nouvelliste, Dana Gioia préside la Fondation nationale pour les arts. Il analyse ici le rôle de son organisme dans le financement des arts aux États-Unis.

10

LE RETOUR DE LA BEAUTE

TERRY TEACHOUT

Les événements du 11 septembre 2001 ont bouleversé la culture américaine au point que, selon un éminent critique, «les artistes sont aujourd'hui de plus en plus enclins à utiliser le mot beau sans l'encadrer des guillemets protecteurs de l'ironie.»

LES ARTS

15

DANSE : UNE TRADITION EN EVOLUTION CONSTANTE

OCTAVIO ROCA

Les instantanés pris sur le vif de danseurs américains en mouvement révèlent un paysage ouvert comme nul autre à l'innovation. Du classique au moderne au postmoderne et au-delà, la danse aux États-Unis vit une évolution passionnante qui témoigne de sa vitalité.

PORTRAIT : LE CHORÉGRAPHE ROBERT MOSES

ENTRETIEN AVEC JUDITH JAMISON, DE L'ALVIN AILEY AMERICAN DANCE THEATER

21

MUSIQUE : LES NOUVELLES TONALITES AMERICAINES

TIM SMITH

A l'aube du nouveau siècle, le milieu de la musique – du classique au hip-hop – regorge de nouveaux talents et de professionnels accomplis.

PORTRAIT : LE COMPOSITEUR ELLIOT GOLDENTHAL

ENTRETIEN AVEC DAVID GOCKLEY, DU HOUSTON GRAND OPERA

29

THEATRE : L'ART DRAMATIQUE D'HIER ET D'AUJOURD'HUI

CHRIS JONES

D'excellents jeunes dramaturges poursuivent l'exploration traditionnelle des grandes questions sociales du jour.

PORTRAIT : LA DRAMATURGE REGINA TAYLOR

ENTRETIEN AVEC CAREY PERLOFF, DE L'AMERICAN CONSERVATORY THEATER

38

CINEMA : LE SEPTIEME ART ET L'AMERIQUE MODERNE

RICHARD PELLIS

Le cinéma américain contemporain, comme les grands films des décennies antérieures, reflète la relation intime entre art et divertissement.

PORTRAIT : LE RÉALISATEUR ALEXANDER PAYNE

ENTRETIEN AVEC GEOFFREY GILMORE, DU SUNDANCE FILM FESTIVAL

46

LITTERATURE : INSTANTANES PRIS D'UN PONT

SVEN BIRKERTS

Une nouvelle génération d'écrivains ambitieux, et dont beaucoup ont une perspective internationale, a fait irruption sur la scène littéraire aux Etats-Unis.

PORTRAIT : LA ROMANCIÈRE JILL MCCORKLE

ENTRETIEN AVEC LE DIRECTEUR DE PUBLICATION ET ÉDITEUR JASON EPSTEIN

53

ARTS PLASTIQUES : LES FRONTIÈRES S'ESTOMPENT

ELEANOR HEARTNEY

Libres de puiser dans toute discipline, dans toute tradition et dans tout mode de présentation, les artistes contemporains américains redéfinissent la notion même d'art.

PORTRAIT : L'ARTISTE TOM FRIEDMAN

ENTRETIEN AVEC KATHY HALBREICH, DU WALKER ART CENTER

61

BIBLIOGRAPHIE ET SITES INTERNET (en anglais)

En couverture : une danseuse du Carolina Ballet, à Raleigh (Caroline du Nord), exécute un passage du *Messie* au Festival 2002 du ballet hongrois.

LA SOCIÉTÉ AMÉRICAINE

Directrice de la publication Judith Siegel
Directeurs de la rédaction George Clack
..... Richard Lundberg
Rédacteur en chef Michael Bandler
Révisseuse Kathleen Hug
Rédactrices adjointes Mary Ann Gamble
..... Kathy Spiegel
Photos Maggie Johnson Sliker
..... Joann Stern
Rédactrice associée Rosalie Targonski
Directeur artistique et graphique Thaddeus Miksinski
Conception graphique Sylvia Scott
Version Internet Christian Larson
Traduction Service linguistique de l'IIP/G/AF
Maquette de la version française ARS, Paris

Conseil de rédaction

James Bullock George Clack Judith Siegel

Le Bureau des programmes d'information internationale du département d'Etat des Etats-Unis offre des produits et des services qui visent à expliquer la politique des Etats-Unis à des auditoires étrangers. Le Bureau publie cinq revues électroniques qui examinent les principales questions intéressant les Etats-Unis et la communauté internationale. Dans cinq numéros distincts – « Perspectives économiques », « Dossiers mondiaux », « Démocratie et droits de l'homme », « Les Objectifs de politique étrangère des Etats-Unis » et « La Société américaine » – ces revues présentent des déclarations sur la politique des Etats-Unis, des articles de fond, des analyses, des commentaires et des renseignements de base sur un thème donné. ■ Toutes les revues sont publiées en anglais, en français, en portugais et en espagnol ; certaines d'entre elles sont également traduites en arabe et en russe. Une nouvelle revue en anglais est publiée toutes les trois à six semaines. La parution des versions traduites suit normalement de deux à quatre semaines celle de la version en anglais. ■ Les opinions exprimées dans les revues ne représentent pas nécessairement le point de vue ou la politique du gouvernement des Etats-Unis. Le département d'Etat des Etats-Unis n'est nullement responsable du contenu ou de l'accessibilité des sites Internet indiqués en hyperlien ; seuls les éditeurs de ces sites ont cette responsabilité. Les articles publiés dans ces revues peuvent être librement reproduits en dehors des Etats-Unis, sauf indication contraire ou sauf mention de droit d'auteur. Les photos protégées par un droit d'auteur ne peuvent être utilisées qu'avec l'autorisation de la source indiquée. ■ Les numéros les plus récents, les archives ainsi que la liste des journaux à paraître, sont disponibles sur Internet à la page d'accueil du Bureau des programmes d'information internationale, à l'adresse suivante : <http://usinfo.state.gov/journals/journals.htm>. Ils sont disponibles dans plusieurs formats électroniques afin d'en faciliter la consultation en ligne, le transfert, le téléchargement et la reproduction. ■ Veuillez adresser toute correspondance au siège de l'ambassade des Etats-Unis de votre pays ou bien à la rédaction : *Editors, U.S. Society & values, IIP/IT/SV U.S. Department of State, 301 4th Street SW, Washington, D.C. 20547, Etats-Unis d'Amérique.* Adresse courrier électronique : ejvalues@pd.state.gov

METTRE L'ART A LA PORTEE DE TOUS LES AMERICAINS

ENTRETIEN AVEC
DANA GIOIA

Ln'existe pas, au sein du gouvernement des Etats-Unis, de ministère de la culture habilité à établir la politique nationale en matière d'art.

Deux organismes nationaux – la Fondation nationale pour les arts (National Endowment for the Arts, ou NEA) et la Fondation nationale pour les lettres (National Endowment for the Humanities, ou NEH) – accordent des subventions aux artistes et universitaires ainsi qu'aux institutions spécialisées dans les arts et les lettres. Le budget de la NEA est modeste, comparé aux sommes que d'autres pays consacrent aux arts, et ce sont les dons privés qui ont toujours apporté le plus gros soutien financier aux activités culturelles américaines. En 2002, les dépenses privées consacrées aux arts aux Etats-Unis ont été évaluées à quelque 12,1 milliards de dollars. Durant ses près de quarante ans d'existence, la NEA, qui a pour objectif d'encourager l'excellence et de mettre les arts à la portée de tous les Américains, a utilisé ses fonds pour stimuler la générosité du secteur public.

Nanti d'une expérience culturelle peu commune, Dana Gioia a accédé à la présidence de la NEA au début de 2003. Connu principalement comme poète et essayiste, il avait été pendant quinze ans cadre d'entreprise, consacrant ses heures de loisir à la poésie avant de s'y vouer à plein temps. Son idée



Dana Gioia

maîtresse sur son art, qu'il avait d'abord exposée en 1991 dans un article de revue et qu'il a développée par la suite dans son livre *Does Poetry Matter?* (La poésie importe-t-elle? voir Bibliographie), continue à provoquer de vives discussions. Il écrit également des commentaires sur la musique, le

cinéma, la littérature et l'art pour la presse écrite et la radio et a composé des livrets pour plusieurs opéras.

Dans l'entretien qui suit, M. Gioia examine toute une gamme de sujets, des aspects publics et privés de la culture américaine à l'évolution des diverses disciplines.

Question : Commençons par observer les arts aux Etats-Unis à travers ce prisme exceptionnel qu'est la NEA.

D. Gioia : J'aborde ma mission à la NEA animé d'une vision très simple. Un grand pays mérite un art à sa mesure. Les Etats-Unis sont le pays le plus riche et le plus puissant de l'histoire. Or ce n'est ni à sa richesse ni à sa puissance que se mesure la grandeur d'une nation mais à la civilisation qu'elle crée, encourage et favorise. Ce que j'espère accomplir ici, généralement parlant, c'est aider à promouvoir dans la société la culture que méritent les Etats-Unis.

Bien que les Etats-Unis soient le pays qui consacre le plus d'argent aux arts, le budget de la NEA représente moins de un pour cent des dons des

organisations philanthropiques aux arts. Si bien que le gouvernement fédéral ne pourrait jamais « privilégier » un genre particulier de culture. La NEA joue un rôle d'animateur. Nous sommes dans une position unique en ce sens que notre institution est la seule qui soit capable de considérer tous les arts sous un angle national. En exerçant une influence éclairée, la NEA peut atteindre des objectifs culturels américains plus rapidement et de façon plus persuasive que ne pourrait le faire n'importe quelle autre institution. Ce qui me passionne, dans mon travail, c'est la possibilité qui m'est donnée d'utiliser les arts pour faire des Etats-Unis un pays dans lequel il fait meilleur vivre.

Q : Expliquez-nous, en termes généraux, ce qui distingue la philanthropie américaine du modèle européen que tout le monde connaît.

D. Gioia : Le modèle européen est né d'une ancienne tradition de patronage royal et aristocratique qui, à l'époque moderne, est perpétuée par l'Etat. En Europe, la majorité du budget d'une entreprise artistique provient de subventions du gouvernement central ou local. Le modèle américain repose sur la philanthropie privée. Et cela donne de bons résultats. Nous avons une multitude de musées, d'orchestres symphoniques, de théâtres, de salles d'opéra et de compagnies de danse.

De tout temps, et en particulier pendant les années 1970 et 1980, la NEA a utilisé des fonds fédéraux à travers le pays pour amorcer le développement de groupes régionaux de danse, de théâtre et d'opéra et, à un moindre degré, de musées et d'orchestres symphoniques. Le nombre imposant d'institutions qui existent maintenant dans les villes américaines de taille moyenne atteste l'importance du rôle d'animateur joué par la NEA.

Q : Comment explique-t-on l'importance des fonds que le secteur privé américain accorde aux arts depuis des décennies et même des siècles ?

D. Gioia : Aux Etats-Unis, les arts ont leur source dans la culture américaine. Si l'histoire de l'art y présente une telle diversité et si l'ampleur de ses réalisations est sans précédent, du cinéma à l'expressionnisme abstrait et du jazz à la littérature moderne, c'est parce que les Etats-Unis ont une société qui respecte la liberté individuelle de ses citoyens. La philanthropie américaine suit le même modèle. Les Etats-Unis sont peut-être le seul pays au

monde dans lequel des centaines de gens qui ont acquis d'immenses fortunes en font don, de leur vivant, à des entreprises philanthropiques.

Q : Se peut-il qu'une partie de la société ait été négligée ?

D. Gioia : La mission première de la NEA était d'encourager l'excellence et de mettre l'art à la portée des Américains. Cela veut dire que nous tenons compte maintenant de la multitude de communautés distinctes qui vivent aux Etats-Unis, certaines culturelles, d'autres géographiques, d'autres linguistiques, d'autres encore liées à l'âge ou à la condition physique de leurs membres. Nous représentons tous ces groupes. Nous nous sommes aperçus également que, pour atteindre nos objectifs, nous devons jouer un rôle dans l'éducation. Si bien qu'exercer un ascendant sur l'éducation figure maintenant parmi les priorités de la NEA.

Q : Quel est l'aspect de la culture américaine qui vous exalte le plus à l'heure actuelle ?

D. Gioia : Plusieurs tendances majeures, déterminantes, se manifestent aujourd'hui dans les arts. Je qualifierai la première de ces tendances de crise esthétique. Au moment où les Etats-Unis entrent dans le XXI^e siècle, on est de plus en plus convaincu que l'énorme flambée d'énergie qui avait émané du mouvement moderniste né après la première guerre mondiale est parvenue à son terme. Nous continuons à apprécier le riche patrimoine du modernisme et de l'avant-garde, mais ils ne semblent plus avoir le pouvoir créateur qu'ils possédaient autrefois. Il existe un consensus croissant sur la nécessité d'une symbiose entre l'intensité et le pouvoir du modernisme et de l'art expérimental d'une part et l'accessibilité démocratique et la disponibilité qu'ont les arts traditionnels et populaires d'autre part. Dans toutes les formes d'art auxquelles je participe activement, je décèle cette tendance des artistes à tenter de se rebrancher avec le public. Ce qui en ressort – qu'on le veuille ou non – c'est une sorte de nouveau populisme.

Q : Comment cela se manifeste-t-il en musique, par exemple ?

D. Gioia : Prenons la musique classique, ce qui m'amène à la seconde grande tendance, qui est la notion de fusion, l'intégration de traditions disparates. Il existe par exemple, dans la musique américaine, un mouvement très puissant appelé « world music »

(musiques du monde), qui va de la musique classique au pop, une tentative de combiner et d'harmoniser les traditions orientales et occidentales. On constate également une sorte de fusion technologique – l'application aux arts traditionnels du spectacle des possibilités offertes par les nouvelles technologies. Il y a vingt ans, la tendance émergente était le postmodernisme. Mais je pense que, dans un sens, le postmodernisme était simplement une tentative de prolonger la longévité du modernisme. Aujourd'hui, ces mouvements se caractérisent moins par des manifestes et par des méthodes que par de l'intuition et par la communication.

Q : Et la communication est le moyen de rendre les arts accessibles ?

D. Gioia : En effet. L'histoire de l'art aux Etats-Unis reflète jusqu'à un certain point l'excellence et la profondeur qui viennent de traditions élitistes tempérées par les possibilités humaines de l'art dans une société démocratique. C'est une dialectique qui ne s'épuisera probablement jamais mais qui revêtira une forme légèrement différente selon les époques. Nul art ne peut rompre avec son histoire. Même le futurisme et l'avant-garde ont des racines traditionnelles profondes et complexes. Ce qui arrive souvent en art, c'est qu'on rejette ses parents tout en appréciant ses grands-parents.

Q : Vous avez mentionné la world music comme exemple de fusion technologique. Parlons maintenant de la musique sous l'angle de la première tendance dont vous parliez – le nouveau populisme.

D. Gioia : Aux Etats-Unis, les principales tendances actuelles de la musique classique ont toutes des racines traditionnelles. Il y a le nouveau romantisme, qui est le plus ouvertement traditionnel. Il y a le mouvement de la world music, qui utilise des traditions non occidentales. Et il y a le minimalisme qui, à la base, combine les traditions classiques et le pop. Tous ces styles visent à l'accessibilité.

Q : Comment les tendances dominantes se manifestent-elles dans d'autres formes d'art ?

D. Gioia : En peinture, chose intéressante, l'une des grandes tendances est simplement la réaffirmation de la peinture en tant que moyen d'expression – par opposition au collage et à diverses autres techniques. Il y a également une renaissance de la peinture figurative et du paysagisme comme substituts viables de l'art conceptuel et de l'abstraction.

En poésie, on assiste à une renaissance extraordinaire de la forme et du narratif. L'une des principales tendances littéraires aux Etats-Unis est la récréation, totalement en dehors de la culture intellectuelle officielle, de la poésie populaire – rap, poésie cow-boy, joutes poétiques (compétitions orales dans lesquelles l'auditoire choisit le gagnant). On utilise presque toujours le mètre et le rythme, même si c'est un rythme de jazz syncopé comme dans le rap ou, dans la poésie cow-boy, une revitalisation du mètre des ballades des grands espaces. Ce qu'on constate donc, en sorte, c'est une tentative pour rétablir un lien entre le passé et le présent, pour fusionner les modes d'expression modernistes et traditionnels en vue de créer un art contemporain.

Au théâtre, le dramaturge américain le plus coté en milieu de carrière est August Wilson. Wilson fait revivre la tradition naturaliste que l'on rencontre chez Eugene O'Neill et Tennessee Williams.

Q : Prenons une pièce de Wilson comme *The Piano Lesson* (La leçon de piano) – tradition, histoire d'une famille...

D. Gioia : Précisément. Cette pièce met l'accent sur des problèmes de société. Toutefois, ce qui est peut-être encore plus intéressant dans le théâtre américain, c'est ce qu'un Européen appellerait *Gesamtkunstwerk*, c'est-à-dire « l'œuvre d'art totale », le concept wagnérien d'une pièce de théâtre associant divers modes d'expression. Les nouveaux opéras sont plus franchement littéraires car les sous-titres rendent leurs éléments dramatiques et poétiques accessibles à l'auditoire. Dans le même temps, au théâtre, vous avez quelqu'un comme Julie Traymor, qui combine des éléments de la *commedia dell'arte*, de la musique et du spectacle que l'on considérerait généralement comme l'apanage de l'opéra ou du ballet. On tente de fusionner divers modes d'expression – la danse, l'opéra, la comédie musicale, le théâtre parlé, et même l'art des marionnettes – en une expérience théâtrale totale.

Q : Votre œuvre ne reflète-t-elle pas ce genre de fusion ?

D. Gioia : Effectivement. Je suis poète et, avant de prendre mes fonctions ici, je collaborais avec des compagnies de danse et d'opéra. Il y a, aux Etats-Unis, des compagnies de danse qui emploient des poètes résidents et qui accompagnent la musique et

la danse de textes.

Q : J'aimerais que vous mettiez votre histoire personnelle – celle de quelqu'un qui a travaillé dans le monde des affaires tout en poursuivant une carrière de poète, de critique et d'essayiste – en regard des responsabilités que vous allez assumer durant la prochaine phase de votre vie professionnelle. Que signifie, pour la NEA, cette fusion que vous incarnez de talents multiples – la coexistence du monde des affaires et de la culture ?

D. Gioia : Si j'ai plusieurs cordes à mon arc, c'est uniquement parce que c'était pour moi le seul moyen de survivre en tant qu'artiste. Je désirais être poète mais ne voulais pas faire carrière à l'université, ce qui voulait dire que je devais trouver un autre moyen d'assurer ma subsistance. Je suis un enfant de la classe ouvrière originaire de Los Angeles qui a passé 15 ans de sa vie à travailler de 10 à 12 heures par jour dans une entreprise, tout en écrivant la nuit et pendant le week-end. Je l'ai fait pour survivre en tant qu'écrivain mais j'ai aussi découvert que j'avais des dispositions pour les affaires. J'ai appris dans ce milieu des choses que les écrivains ne découvrent pas nécessairement dans la pratique de leur art, comme l'esprit d'équipe, le fait qu'on peut accomplir beaucoup plus de choses si on crée une situation dans laquelle, en collaborant pour atteindre des objectifs communs, tout le monde pourra réussir. Le monde des affaires m'a également appris l'importance de savoir ce qu'on veut accomplir à long terme et de travailler pour y parvenir. Paradoxalement, quand j'ai quitté le monde des affaires, je me suis promis de ne jamais plus travailler pour une grosse société.

Q : Qu'est-ce qui stimule actuellement votre sensibilité ?

D. Gioia : Je pense depuis longtemps que l'une des choses qui manquent à la culture américaine, c'est une nouvelle génération d'intellectuels accessibles au public – j'entends par là des intellectuels sérieux qui ne sont pas affiliés à une université. Les Etats-Unis ont besoin de davantage d'artistes et d'intellectuels capables de s'exprimer sans condescendance dans un idiome que le public comprend.

A cet égard, nous avons une tradition qui remonte au moins à Emerson et Poe et a conduit à l'explosion extraordinaire des intellectuels juifs, à New York, dans les années 1930 et 1940 – une époque à

laquelle cette tradition a peut-être atteint son apogée.

Q : Quand les choses ont-elles changé ?

D. Gioia : Dans les décennies qui ont suivi la Seconde Guerre mondiale, le réseau universitaire américain s'est tellement développé, au sein d'une société prospère, que les universités ont recruté la plupart des intellectuels. Ces hommes et ces femmes ont commencé à s'exprimer de façon croissante dans le contexte d'une discipline étroite au lieu de s'adresser à un auditoire varié de lecteurs intelligents. Parallèlement, les divers moyens d'expression autrefois utilisés par ces intellectuels se sont restreints. L'un des problèmes qui m'intéressent le plus est de trouver la façon de réinventer ces modes d'expression au profit de la vie intellectuelle du public. Comment pouvons-nous créer, pour les artistes et les penseurs, des possibilités de s'adresser au grand public ?

Q : Comment la vie intellectuelle américaine évolue-t-elle ?

D. Gioia : Je pense que les Etats-Unis subissent actuellement une transformation que j'aimerais concevoir comme l'avènement d'une nouvelle bohème. L'ancienne bohème, dans l'acception américaine du terme, était un quartier urbain caractérisé par une concentration d'artistes-intellectuels qui chevauchaient plusieurs disciplines et s'organisaient sans distinction de classe sociale. Le poète E.E. Cummings, par exemple, peignait, écrivait des romans et des pièces de théâtre. Ezra Pound composait de la musique, écrivait des critiques et de la poésie. Wyndham Lewis était à la fois un excellent peintre et un romancier. Un écrivain américain moins connu que j'admire beaucoup, Weldon Kees, était poète, romancier, expressionniste abstrait, critique d'art et cinéaste expérimental. La bohème est basée sur l'idée que les différentes formes d'art se renforcent et se sustentent et que c'est dans une société égalitaire ayant le talent et le dynamisme pour monnaie que la créativité se développe le mieux.

Aujourd'hui, une nouvelle sorte de bohème apparaît – non pas sous la forme de quartiers de grandes villes mais sous forme de communauté virtuelle, grâce à la technologie. Elle se déplace par le truchement de l'Internet, de communications téléphoniques peu coûteuses, du fax, des messageries, de la microédition – et aussi de la

création de bohèmes temporaires comme les conférences d'écrivains, les colonies d'artistes et les stages d'art, où les gens se réunissent pendant une semaine ou plus. Ces communautés sont définies non par la géographie mais par les affinités culturelles de leurs membres.

Dans le sens le plus large, la question est la suivante : comment peut-on créer une vie artistique et intellectuelle en dehors du soutien institutionnel de l'université ? Non pas que l'université soit mauvaise mais parce qu'une culture s'enrichit quand la création artistique émane de nombreux éléments de la société et quand la vie culturelle de l'université et de la bohème engendre une dialectique salutaire. Mon patrimoine est italien et mexicain, mais ma manière de penser est allemande car je crois en la dialectique – en la façon dont les forces se rencontrent et se modifient mutuellement sans arrêt. Il se peut d'ailleurs qu'une telle hybridation soit typiquement américaine. ■

Propos recueillis par Michael Bandler.

LE RETOUR DE LA BEAUTE

PAR TERRY TEACHOUT

Que de changements en l'espace d'un siècle ! En 1903, les Américains qui s'intéressaient vraiment à l'art étaient relativement rares. Seuls deux romanciers américains, Mark Twain et Henry James, avaient à leur actif des œuvres importantes qui, dans le cas de Twain, remontaient à loin. Nos meilleurs peintres, les impressionnistes américains, s'inspiraient franchement de leurs modèles européens ; nos musées d'art étaient rigoureusement provinciaux par leur portée et leur ambition. Nous n'avions pas de grands compositeurs, pas de grands poètes ou dramaturges, pas de compagnies chorégraphiques et ne comptions qu'une poignée d'orchestres symphoniques et de compagnies d'opéra.

Il suffit toutefois de dresser cet inventaire pour mesurer la transformation subie par les arts aux Etats-Unis au xx^e siècle. Sous le couvert de la modernité, les Etats-Unis en sont venus à jouer un



Le violoncelliste Yo-Yo Ma se produit lors d'un Concert du Souvenir donné au Carnegie Hall de New York en hommage aux personnes touchées par les attentats du 11 septembre 2001.

rôle de premier plan dans les arts. (Nous avons même inventé trois modes d'expression artistique : le jazz, la danse moderne et le cinéma.) En plus de produire des artistes au rayonnement mondial, notre pays a attiré des émigrés du monde entier dont l'œuvre a été promptement assimilée dans le courant dominant de la culture américaine. Qui plus est, les moyens de grande information ont rendu les fruits de cette grande transformation accessibles non seulement à une élite très instruite mais à tout Américain désireux de profiter de ce que le poète anglais Matthew Arnold a appelé « le meilleur de ce qu'on dit et de ce qu'on pense dans le monde ».

Certes, notre culture est essentiellement populaire et on ne peut pleinement apprécier l'art américain sans tenir compte de la mesure dans laquelle ses meilleurs éléments émanent presque toujours de cette culture. Le critique d'art Clément Greenberg, l'un des premiers commentateurs à considérer notre culture populaire sans prétention intellectuelle

comme une menace à l'intégrité du grand art américain, a dit un jour que «l'esprit américain» se caractérisait par «son positivisme, son peu d'empressement à se poser des questions, son goût marqué pour les résultats rapides, et son optimisme». Mais il n'avait pas compris que ces traits pourraient eux-mêmes servir de base à un art typiquement américain qui amalgamerait le grand art, l'art moyen et l'art mineur, anoblissant ainsi la culture populaire tout en popularisant la culture sérieuse. C'était un exercice d'équilibre délicat et de nombreux artistes ont eu du mal à ne pas tomber dans le bourbier de la complaisance.

Mais la chose était possible et aujourd'hui, personne n'a besoin qu'on le persuade de l'importance des modernistes, qui se sont exprimés dans le ton nettement empirique et immédiatement accessible que le monde entier considère maintenant comme à cent pour cent américain. Louis Armstrong, Fred Astaire, Willa Cather, Aaron Copland, Stuart Davis, Duke Ellington, Scott Fitzgerald, Robert Frost, John Ford, George Gershwin, Howard Hawks, Edward Hopper, Flannery O'Connor, Jerome Robbins, Frank Lloyd Wright : ces personnalités et d'autres se classent au premier rang de nos grandes figures, celles dont l'œuvre porte d'une manière indélébile l'estampille «Made in U.S.A.».

Où en est l'art américain maintenant que l'ère moderne est enfin parvenue à son terme ? Il est, dans son ensemble, étonnamment vivace et prometteur, bien que certaines formes d'art soient dans une meilleure situation que d'autres, ce qui n'a rien de surprenant. Il est vrai aussi que l'art américain a traversé une mauvaise période. A partir des années 1960, la culture américaine a été, pour la première fois de sa courte histoire, victime d'une mauvaise idée, une idée qui, pendant près d'un quart de siècle, a considérablement influencé nos artistes et nos critiques. D'un seul coup, semblait-il, nous avons perdu la volonté collective de porter des jugements de valeur – de prendre Duke Ellington au sérieux tout en reconnaissant qu'Aaron Copland était un plus grand compositeur. A sa place, nous avons eu le postmodernisme qui non seulement niait la grandeur de ces deux hommes mais rejetait la notion même de grandeur.

Pris littéralement, le postmodernisme n'est rien de plus que le mouvement qui a fait suite au modernisme. Dans les années 1960, malgré toute son importance historique, l'art moderne, en tant que mouvement, tirait à sa fin. Non pas que les modernistes aient cessé de créer des œuvres importantes (Quelques-uns, comme le chorégraphe Paul Taylor et le peintre expressionniste abstrait Helen Frankenthaler, continuent à le faire). Cependant, au fil des ans, le mouvement moderne avait dégénéré, dans son ensemble, en une idéologie rigide dont les porte-parole tiraient généralement de fausses conclusions de postulats erronés. C'était une époque où la peinture abstraite, la musique atonale et les ballets sans argument étaient présentés comme historiquement inévitables, un argument quasi marxiste que leurs auteurs avançaient souvent pour étouffer la dissidence, également à la manière de Marx. Il était temps de changer mais le changement qui s'est produit fait penser à la définition de la démocratie donnée par le commentateur politique H.L. Mencken, à savoir «la théorie selon laquelle les gens ordinaires savent ce qu'ils veulent et méritent grandement de l'obtenir».

Malgré les volumes de prose qui ont été consacrés au postmodernisme, sa prémisse fondamentale est simple. Je soutiendrai le paradoxe que les postmodernistes sont des relativistes absolus. Ils ne croient ni à la vérité ni à la beauté, prétendant que rien n'est bon, vrai ou beau en soi et que la «bonté», la «vérité» et la «qualité» sont des notions imposées aux faibles par les puissants, à des fins politiques. Il ne peut donc y avoir ni grand art ni de grands artistes (à l'exception de Marcel Duchamp, saint patron et modèle du postmodernisme). Shakespeare ? Beethoven ? Cézanne ? De simples instruments du capitalisme utilisés pour anesthésier les masses et soutenir les classes dirigeantes décadentes de l'Occident. Pour le postmoderniste, le hasard était tout aussi valable que l'ordre, le bruit que la musique et toutes les formulations artistiques naissaient égales, celles qui émanaient des gens nominalement impuissants étant toutefois plus «égales» que les autres.

En tant que théorie, le postmodernisme est si manifestement absurde qu'on n'a pas besoin de le

réfuter – sauf par l'expérience immédiate du grand art – mais ses conséquences purement pratiques n'ont pas toutes été négatives. Entre autres, il a finalement mis un terme au monopole suffocant de la dernière phase du modernisme. Précisément en raison de son indifférence à l'égard de la qualité, le postmodernisme a encouragé la fusion de styles disparates, approche qui convient aux artistes américains qui ont toujours eu le don de fondre des mélanges inattendus d'ingrédients culturels en de brillants alliages inédits comme le jazz et la danse moderne. Il a donné une liberté de manœuvre aux artistes épris de tradition, en particulier aux compositeurs classiques qui continuaient à croire en la loi naturelle de la tonalité que l'avant-garde avait depuis longtemps frappée d'anathème.

La plupart du temps toutefois, le public postmoderne était censé se contenter des gestes creux de l'art conceptuel et de la musique minimaliste dans lesquels la théorie remplaçait le contenu. (Le critique Hugh Kenner a un jour défini l'art conceptuel comme un art qui, une fois décrit, n'a pas besoin d'être expérimenté.) Dans toute l'histoire de l'art, aucun grand mouvement théorique n'a produit plus de théories et moins d'art que le postmodernisme. En définitive, il ne représentait guère qu'une série d'attitudes dont la principale était la marginalisation de la notion de beauté et son remplacement par les sinistres ricanements de l'«Irony Lite», qui fut la marque de la culture américaine dans les années 1990. C'était une position stérile sur le plan esthétique et c'est pourquoi le postmodernisme était voué à l'échec – bien que personne n'eût pu prévoir l'événement terrible qui a prouvé qu'il était, lui aussi, parvenu à son terme.

L se peut fort bien que la destruction du World Trade Center, entre beaucoup d'autres événements, ait mis fin à l'acceptation inconsidérée du relativisme postmoderne. Ce matin-là, qui restera à jamais gravé dans les mémoires, les Américains ont pris conscience de la façon la plus cruelle qui soit du fait que certaines choses ne sont pas une question d'opinion. Même les quartiers de Manhattan les plus obsédés par la mode ont été plongés dans la peur et se sont ornés de drapeaux et le mot «mal» a rapidement réintégré le vocabulaire d'une génération

d'innocents instruits qui en ignoraient l'existence.

Un phénomène semblable s'est produit quelques jours plus tard quand des musiciens de New York et d'ailleurs ont commencé à donner des concerts commémoratifs auxquels le public est venu assister en masse. Qui venait-on entendre ? Yo-Yo Ma jouer du Bach à Carnegie Hall ; Plácido Domingo chanter *Otello* au Metropolitan Opera ; Kurt Masur et le New York Philharmonic interpréter le *Requiem allemand* de Brahms pour l'ensemble du pays, sur les ondes du Public Broadcasting System. Et quelqu'un s'est-il plaint que le Met joue une œuvre de Verdi et non d'Arnold Schoenberg ? Poser la question, c'est en connaître la réponse. «On a grandement besoin de beauté quand la mort est si proche», chante le vieux roi Arkel dans *Pelléas et Mélisande* de Debussy. Ce que les Américains voulaient, en ces heures difficiles, c'était de la beauté et pas un instant ils n'ont douté de son existence.

Mais ce renouveau collectif de la foi dans le pouvoir de la vérité et de la beauté n'est pas apparu soudainement dans la matinée du 11 septembre 2001. Il était déjà dans l'air, de même que le postmodernisme lui-même a été moins une époque qu'une phase, le passage progressif d'une étape culturelle à l'autre. Ce que nous voyons maintenant, par contre, c'est l'apparition d'un style franchement nouveau pour lequel personne n'a encore trouvé de meilleur nom que celui de post-postmodernisme. Ce style était évident, par exemple, dans le désir croissant des cinéastes américains indépendants de s'attaquer directement – et avec succès – au problème du relativisme postmoderne. On le rencontrait par exemple dans *Ghost World*, de Terry Zwigoff, l'histoire émouvante de deux adolescents rebelles, prisonniers de l'enfer des centres commerciaux typiques de la culture pop, des commerces de proximité et des flots ininterrompus de musique d'ambiance, deux jeunes laissés à la dérive dans la mer de la relativité par des parents du baby-boom à peine visibles. Ou encore dans *You Can Count on Me*, écrit et mis en scène par le dramaturge Kenneth Lonergan, et dans lequel on rencontre Terry, jeune provincial manquant de maturité, sans but dans la vie, et sa sœur aînée Sammy, orphelins dès l'enfance, désespérément seuls, de jeunes adultes qui ont leurs défauts certes, mais ne sont pas dépourvus de qualités et qui cherchent leur voie dans un monde

qui n'a plus guère à leur offrir sur le plan de la certitude. Fait révélateur, Lonergan lui-même y joue le rôle d'un pasteur méthodiste qui craint tant de porter un jugement qu'il hésite à dire à Sammy que sa liaison adultère met son âme en danger. «Evidemment, c'est un péché, dit-il, mais nous ne sommes pas enclins à nous concentrer d'emblée sur cet aspect du problème.»

Une autre personne qui joue un rôle clé dans le nouveau style post-postmoderne est le chorégraphe Mark Morris, dont l'œuvre paraît, de prime abord, fondamentalement postmoderne avec sa distanciation à l'égard de l'émotion, bien que ses meilleurs ballets, en particulier le magistral *V* et *L'Allegro, il Penseroso ed il Moderato*, me semblent refléter cette spontanéité émotionnelle, hardie et expressive sans laquelle il ne saurait y avoir de grand art. Je ne serais pas du tout surpris que, lorsqu'ils jetteront un regard en arrière sur l'art contemporain, les historiens culturels du siècle prochain considèrent Morris comme un personnage clé – peut-être même comme le personnage clé – du passage au post-postmodernisme.

Comme tous les artistes touchés par le postmodernisme, Morris continue à échapper à toute classification hâtive et je m'attends à ce que la fluidité typique de son œuvre soit le legs durable de l'époque postmoderne. Le polystylisme «boundaryless» (sans frontières), par exemple, est vraiment en vogue dans la musique populaire contemporaine. Quelques-uns de ses praticiens les plus célèbres, la soprano classique Audra McDonald, devenue diva à Broadway, l'auteur-compositeur Adam Guettel, les musiciens de jazz Pat Metheny, Luciana Souza et Ethan Iverson, l'orchestre de blue grass Nickel Creek, et le compositeur pour grand orchestre Maria Schneider font tous de la musique qui, comme le disait justement Duke Ellington, n'entre dans aucune catégorie.

Cette hybridation ne se limite d'ailleurs pas à la musique pop. Quelle est, par exemple, la catégorie qui



La Compagnie de danse Mark Morris exécute *L'Allegro, il Penseroso ed il Moderato*.

peut accueillir les «comix» pour adultes de Daniel Clowes (créateur de *Ghost World*) et les «histoires en images» de Ben Katchor? Qu'il s'agisse des opéras de Morris animés par de la danse ou de Contact, comédie musicale de Susan Stroman, en partie dansée, en partie jouée et dans laquelle personne ne chante, les

spectateurs américains se délectent d'œuvres d'art dont le genre ne peut être facilement défini. Les «mises en scène» imaginatives et visuellement riches conçues par Basil Twist pour la *Symphonie fantastique* de Berlioz et pour *Petrouchka* de Stravinsky étaient-elles des spectacles de marionnettes ou des ballets? Et que dire de l'adaptation par Robert Weiss de la *Sonate à Kreutzer* dans laquelle les danseurs du Carolina Ballet étaient rejoints par deux acteurs dans une version intensément irrésistible de la nouvelle de Tolstoï accompagnée de musique de Beethoven et Janacek? S'agissait-il d'un ballet ou d'une pièce de théâtre? De telles distinctions ont-elles cessé d'avoir de l'importance?

Mentionner le Carolina Ballet, c'est évoquer une autre grande tendance de l'art post-postmoderne, la «déprovincialisation» des groupes régionaux américains du spectacle. Non seulement nos villes de taille moyenne sont capables de financer des compagnies d'opéra et de danse de premier ordre mais un grand nombre de ces troupes font du meilleur travail que leurs homologues établies à New York. La plupart des nouvelles productions captivantes présentées par le New York City Opera, par exemple, proviennent du Glimmerglass Opera, compagnie «régionale» fixée dans le nord de l'Etat de New York. De même, un pourcentage croissant des principales troupes de danse des Etats-Unis dont le Carolina Ballet, le Dance Theatre of Harlem, le Miami City Ballet, le Pacific Northwest Ballet, le San Francisco Ballet et le Suzanne Farrell Ballet du Centre Kennedy, sont des «compagnies de Balanchine» dirigées par des anciens du New York City Ballet qui ont dansé pour George Balanchine et

dont les répertoires superbement interprétés se composent principalement des œuvres de leur mentor. Longtemps connue comme «la capitale mondiale de la danse», New York est peut-être sur le point de ne devenir que primus inter pares dans le monde de plus en plus décentralisé du ballet post-Balanchine.

Tout ceci montre que, pour ce qui est de l'art post-postmoderne américain, peu importe l'endroit où vous le créez ou le nom que vous lui donnez, tant qu'il en résulte de la beauté. Et ce n'est pas par hasard que les artistes post-postmodernes sont de plus en plus enclins à utiliser ce mot sans l'encadrer des guillemets protecteurs de l'ironie. «En essayant de composer de belles choses, je dis ce que je pense et je pense ce que je dis», explique Paul Moravec, membre du groupe de compositeurs américains de musique classique que j'appelle les «nouveaux tonalistes». «L'ironie de mon œuvre n'est pas spécieusement postmoderne mais a essentiellement pour but de rendre audible l'expérience du paradoxe et de l'ambiguïté.» Lowell Lieberman, autre compositeur américain qui a répudié le nihilisme tranchant de l'avant-garde pour adopter la tonalité traditionnelle, est du même avis. «Bien sûr, dit-il, on assiste à une réaction brutale de la vieille garde, mais le vent a finalement tourné.»

Oussama Ben Laden et ses séides, qui interdisaient la musique «séculière» en Afghanistan, n'auraient guère approuvé de telles déclarations. Pour eux comme pour tous les autres zéloteurs qui assassinent au nom d'un faux dieu, la beauté terrestre n'est qu'une illusion, elle nous distrait de la Vraie Cause. Mais si le 11 septembre 2001 nous a appris une chose, c'est bien que la beauté est réelle, aussi réelle que le mal, et qu'elle vaut la peine qu'on se batte pour elle. C'est précisément ce que font Liebermann, Moravec, Mark Morris, Kenneth Lonergan et les autres post-postmodernistes américains. Ils se battent pour défendre le droit de créer de la beauté avec leur art – et ils l'emportent. ■

Terry Teachout, critique musical de Commentary et critique théâtral du Wall Street Journal, écrit «Second City», chronique du Washington Post consacrée aux arts à New York. Ses articles sur la littérature, la danse, le cinéma, la musique et les arts visuels paraissent régulièrement dans la National Review, le New York Times et de nombreux autres revues et journaux américains. Son livre le plus récent est The Skeptic: A Life of H.L. Mencken (Le Sceptique: biographie de H.L. Mencken).

La photothèque liée au présent article est située à l'adresse suivante :
<http://usinfo.state.gov/journals/itsv/0403/ijse/gallery.htm>

DANSE

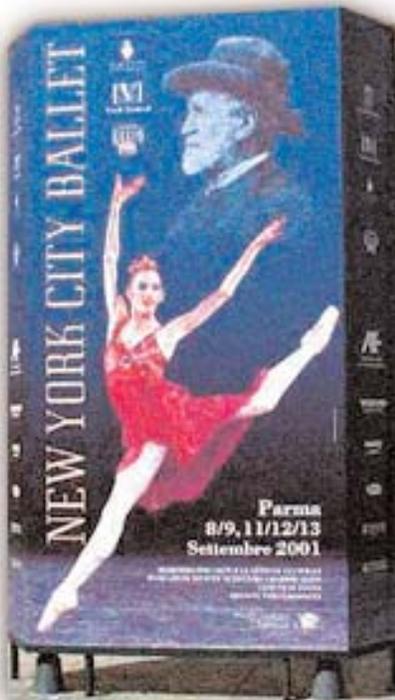
UNE TRADITION EN EVOLUTION CONSTANTE

PAR OCTAVIO ROCA

Le moment est on ne peut plus opportun pour se pencher sur l'avenir de la danse américaine. Tant de choses se présentent, d'autres sont abandonnées, des incertitudes demeurent, un avenir prometteur nous sollicite. Tout cela annonce un tournant décisif dans l'histoire de la danse américaine à l'aube du nouveau siècle. Des portraits sincères d'artistes bouillonnants de projets révèlent un paysage grand ouvert pour la danse classique, moderne et postmoderne.

Chaque style de danse se distingue par ses propres caractéristiques et mérite la plus grande attention : l'héritage laissé par George Balanchine et Antony Tudor, le génie surprenant de Merce Cunningham, l'exubérance tout américaine de Paul Taylor, l'engagement social de Bill T. Jones et de Joe Goode et toute une nouvelle génération dynamique de chorégraphes américains qui profitent de la croissance étonnante des compagnies de danse et de leurs publics dans tout le pays.

Surtout, l'optimisme et l'audace qui ont caractérisé la danse américaine pendant de nombreuses années sont toujours présents, de New York à San Francisco, de Miami à Seattle, et de Houston à notre capitale, Washington. On les retrouve dans l'iconoclasme enthousiaste de Mark Morris, dans l'esprit créatif de Lar Lubovitch, dans l'abandon jazzy de Michael Smuin, dans l'engouement nouveau de Broadway pour la danse,



Une affiche annonce la participation du New York City Ballet au Festival Verdi 2001 de Parme (Italie).

dans toute œuvre qui ose redéfinir la danse et éliminer ce qu'elle n'est pas. Les danseurs américains aujourd'hui représentent les aspects les plus raffinés, passionnants et divers de la richesse culturelle de notre pays.

La danse, en tant que phénomène artistique, n'acquiert de sens que par la connivence, puisqu'elle se produit non dans le vide mais devant des spectateurs, en vie réelle, au moment magique où un public assiste à une représentation. La danse américaine est unique non pas simplement en raison du mélange particulier des influences multiculturelles mais aussi du mélange des publics, typique à notre pays. Ce mélange s'accroît à l'aube du nouveau millénaire et compose l'histoire fascinante et éminemment variée de la danse et des danseurs à l'aube d'une ère nouvelle.

Nos diverses traditions de danse, en évolution constante, se caractérisent

par une vitalité que nous léguerons aux générations futures : les cow-boys et les matelots à côté des cygnes magiques et des fées dragées, la danse politiquement engagée, la danse de la joie pure du mouvement, le renoncement de soi et l'optimisme, la générosité d'esprit, l'excitation de la mise en scène, la promesse à chaque lever de rideau. La danse américaine est en vie car elle évolue constamment, elle s'assure de demeurer une tradition organique, la tradition américaine. L'enrichissement de cette tradition implique non seulement qu'on regarde dans la direction de la prochaine surprise, mais aussi en arrière, pour

applaudir avec fierté et affection les géants de la danse américaine qui ont rendu l'avenir possible.

L'HÉRITAGE DE BALANCHINE

«Le ballet est comme une rose», affirma un jour George Balanchine. «Il est beau et on l'admire mais on ne se demande pas ce qu'il signifie.» Dans le jardin bigarré de la danse du xx^e siècle, Balanchine, qui naquit et étudia en Russie, cultiva la rose américaine : exubérante, lumineuse, optimiste et triomphante. Il révolutionna le ballet pour toujours, changea la signification du classicisme, encouragea la vitesse et le côté athlétique qu'il rencontra dans le Nouveau Monde et intégra ces qualités dans la nature même de la beauté du mouvement.

Il y a plus d'un siècle, Marius Petipa exporta le style français en Russie et le transforma en ce qu'on appelle le ballet classique. Aux Etats-Unis du xx^e siècle, il a fallu une atmosphère d'ouverture au changement pour développer le génie de George Balanchine et toute une vie de danse pour modifier le ballet classique en ballet américain. Et pourtant, George Balanchine renie la bravoure et travaille consciemment contre la virtuosité stellaire qui caractérise le style de Marius Petipa. George Balanchine déforme volontairement le style classique alors même qu'il le revigore.

A l'instar de Marius Petipa, George Balanchine adore déplacer les mouvements géométriques et cultive leurs subtilités avec une insistance tenace. Il absorbe la liberté rythmique du jazz américain et la fait se refléter dans le corps du danseur. Jusqu'à aujourd'hui encore, les danseurs de Balanchine ont toujours le pied courbé aussi souvent qu'en pointe, la hanche souple et en saillie, des poses recroquevillées, des extensions irréallement élevées, et des résolutions inattendues dans le mouvement qui peuvent soudainement faire comprendre la musique entière du ballet. Le style vivant créé par Balanchine déborde de logique musicale et kinésique : l'idée d'un lien entre chaque phrase, l'absence miraculeuse de préparation et l'explosion virtuelle du mouvement quand il jaillit, l'intégrité absolue de la musique et de la danse. L'artiste crée des œuvres pour divers milieux, du Cirque des Ringling Brothers aux spectacles de Broadway ou à l'American Ballet Theatre et, bien sûr, dans son propre New York City Ballet.

Le néoclassicisme américain lancé par Balanchine

est une tradition exubérante en évolution, reprise aujourd'hui par les muses devenues étoiles des ballets. Peter Martins, le successeur choisi par Balanchine dans le New York City Ballet est peut-être le gardien principal du néoclassicisme et continue à nous ravir avec de nouveaux ballets qui révèlent les possibilités dissimulées dans la syntaxe et la vélocité de ce style américain. Helgi Tomasson, le danseur de Balanchine le plus sublime de sa génération, est aujourd'hui le directeur artistique du San Francisco Ballet et supervise un des répertoires néoclassiques les plus captivants.

Dans le New York City Ballet et le San Francisco Ballet, le jeune Christopher Wheeldon est à l'avant-garde d'une nouvelle génération de chorégraphes dont les œuvres élargissent la définition du ballet américain. En tant que fondateur et directeur du Dance Theatre of Harlem, Arthur Mitchell a accompli des miracles à Manhattan. Edward Villella reproduit, en le développant, le style sensuel de Balanchine dans sa compagnie, le Miami City Ballet. La fougueuse Suzanne Farrell a fondé sa propre troupe, le Suzanne Farrell Ballet, au Centre Kennedy des arts de la scène à Washington. Ces troupes sont toutes dissemblables et même le New York City Ballet ne ressemble plus au ballet dont se souviennent ses plus anciens amateurs. Le spectacle continue.

Voici l'héritage de George Balanchine et il appartient à notre passé. Mais ce passé aussi inaccessible ne peut empêcher l'avènement d'un avenir prometteur. Le don le plus précieux du grand chorégraphe est peut-être la révélation des possibilités infinies du ballet américain.

LA DANSE EN TANT QUE THÉÂTRE

Les possibilités vont, bien sûr, au-delà du néoclassicisme. C'est un autre immigrant, Antony Tudor, qui bouleverse radicalement le visage de la danse américaine en injectant une dose de vérité émotionnelle au ballet symphonique du xix^e siècle, apportant profondeur et effets théâtraux au style de danse narratif européen. L'American Ballet Theater, l'ancienne maison d'Antony Tudor, devenue aujourd'hui la compagnie nationale des Etats-Unis, poursuit au xx^e siècle la tradition des ballets dramatiques, nous rappelant avec vivacité l'instantanéité et la vitalité de cette forme d'art. L'*Othello* de Lar Lubovitch mis en scène pour

l'American Ballet Theater et le San Francisco Ballet est le ballet narratif le plus ambitieux et le plus réussi, même si d'autres chorégraphes ont montré qu'il existe autre chose que les pas néoclassiques dans le ballet américain. Pensez aux répertoires dépoussiérés par Gerald Arpino du Joffrey Ballet de Chicago, par Stanton Welch du Houston Ballet, par Mikko Nissinen du Boston Ballet, ou encore aux explorations continues de l'expérience afro-américaine de l'Alvin Ailey American Dance Theater sous la direction de Judith Jamison, aux œuvres aussi diverses que *Magritomania* de Iouri Possokhov, *Blue Suede Shoes* de Dennis Nahat ou le ballet picaresque de Michael Smuin, *The Christmas Ballet*. Si le ballet américain présente toute une palette de styles aussi variés que colorés, la danse américaine moderne peut se targuer d'un authentique kaléidoscope de possibilités à l'aube du nouveau siècle. La Merce Cunningham Dance Company surprend toujours autant aujourd'hui qu'autrefois lorsque Merce Cunningham fit équipe avec John Cage en 1953 pour déclarer l'indépendance de la musique et de la danse face à toutes les restrictions autres que celles de l'esprit humain.

Paul Taylor n'est plus la nouvelle étoile montante, mais ce chorégraphe reconnu, toujours en vie, et sa compagnie Paul Taylor Dance Company continuent à tout remettre en cause et nous divertissent par l'originalité de nouvelles œuvres et par la profondeur que le temps apporte aux remises à jour de classiques de la danse moderne comme *Eventide*, *Company B*, *Esplanade*, *Black Tuesday*, etc.

Le Mark Morris Dance Group, qui organise des saisons aux Etats-Unis et des tournées à l'étranger comme la troupe de Taylor, allie affection pour la tradition classique et liberté espiègle de sourire et de définir ses propres règles : l'irrévérence et la douceur désarmante mélangées avec la musicalité exquise des chorégraphies de Morris qui revisite le classicisme avec enthousiasme tout en adoptant des pas de l'irrésistible esprit contemporain. Mark Morris est un fidèle du classicisme avec le cœur d'un vrai populiste.

LA SIGNIFICATION DE NOUVEAU À L'HONNEUR

C'est peut-être sur la côte ouest des Etats-Unis que la danse américaine moderne connaît une évolution originale due à l'influence particulière d'arts issus du Pacifique. A San Francisco et Los Angeles, Patrick

Makuakane révolutionne le monde de la danse hawaïenne et redéfinit la signification de l'art populaire connu sous le nom de « hula » dans sa compagnie unique en son genre « Na Lei Hulu I Ka Wekiu ». Son travail proclame l'universalité de la culture hawaïenne même s'il mélange le hula à des rythmes contemporains dans une frénésie multiculturelle enivrante.

A San Francisco également, la Lily Cai Chinese Dance Company crée un cocktail typiquement américain d'images de la scène traditionnelle chinoise, de musique pop internationale et de danse postmoderne d'avant-garde. La magnifique troupe de Lily Cai, composée uniquement de danseuses a pour objectif affirmé de divertir même si la chorégraphe donne naissance subtilement à une nouvelle langue de la danse, à une fusion sino-américaine.

L'expérience afro-américaine, exprimée superbement dans la danse par des pionniers comme Alvin Ailey ou plus récemment Bill T. Jones et David Rousseve trouve son fervent et enthousiaste défenseur en la personne de Robert Moses. Dans Kin, sa compagnie installée sur la côte ouest, Robert Moses allie jazz, blues, rap, poésie et langue de la rue, mouvements désinvoltes et syntaxe postmoderne rigoureuse que l'on retrouve dans son œuvre *Never Solo* et la magistrale *Word of Mouth*, qui représentent une tranche de vie des Afro-américains, un message universel de la danse et peut-être, surtout, une expérience théâtrale saisissante.

Margaret Jenkins, élève de Merce Cunningham, offre de la danse qui reflète la coïncidence et la disjonction, des chocs violents et des arrêts soudains qui composent la vie moderne : sa compagnie de danse est une force sismique dans la danse américaine d'avant-garde.

Difficile à classer mais impossible à ignorer, le Californien Joe Goode crée de la danse qui explore et fait souvent exploser le côté primitif et les valeurs mythiques du cœur de l'Amérique. Il est authentique, jamais ennuyeux, toujours surprenant et original et ses œuvres absolument théâtrales sont profondément personnelles et expriment la vérité de l'universel. Avec sa troupe Joe Goode Performance Group, le chorégraphe originaire de San Francisco brouille les frontières entre le théâtre et la danse tout en enrichissant les deux arts d'une insouciance irrésistible. Dans son épopée profondément

touchante et millénaire *The Maverick Strain*, l'ironie laisse la place à l'émotion, le mouvement à l'extase et la nostalgie à l'espoir.

Un style de danse moderne des plus originaux est celui de The Foundry, un groupe de danse fondé par Alex Ketley et Christian Burns dont les spectacles électrisants et l'utilisation théâtrale de techniques vidéo d'avant-garde crée quelque chose de nouveau et d'audacieux. La meilleure nouvelle peut-être à propos de l'œuvre de Burns et Ketley est la conviction incarnée dans leur projet : l'abstraction révérée par Cunningham a été abandonnée en tant qu'esthétique glorieuse du xx^e siècle et à l'aube du xxi^e, leur danse revient au sens, aux thèmes importants, à l'art dramatique, à la musicalité et à une virtuosité renouvelée. The Foundry est à l'avant-garde de la danse américaine.

REDÉFINITION DE LA DANSE

La danse actuelle aux États-Unis est unique. Du ballet classique et néoclassique aux frontières de la danse moderne, on peut assurément affirmer que rien ne ressemble au New York City Ballet, à l'American Ballet Theater, ou à la Paul Taylor Dance Company, la Margaret Jenkins Dance Company, le Joe Goode

Performance Group, Kin de Robert Moses ou The Foundry. Ce ne sont que les meilleurs exemples mais on peut aussi mentionner la satire brillante des Ballets Trockadero de Monte-Carlo et les joyaux intimistes de la Lawrence Pech Dance Company, la sensualité primitive du Ballet Hispanico de New York, l'énergie rock'n'roll du Ballet de San Jose ou l'élégance jazzy du Ballet Smuin. De jeunes Américains bouleversent et redéfinissent notre définition de la danse.

La danse aux États-Unis est une forme d'art kaléidoscopique qui reflète une culture variée et à multiples facettes. Chaque nouvelle danse apparaît comme un nouveau reflet renvoyé par un miroir vivant, chaque lumière rejoignant une constellation d'optimisme. La danse américaine est bien à l'image de la vie américaine. ■

Octavio Roca est critique de danse pour le San Francisco Chronicle et a travaillé en tant que critique de théâtre, de musique et de danse pour le Washington Post, le Washington Times et pour le réseau CBC-Radio Canada. Auteur de Scotty: More Than a Diva, Octavio Roca a également traduit plusieurs œuvres pour la mise en scène dont Le Couronnement de Poppée, Orphée et Eurydice, L'Histoire du Soldat et L'Ami Fritz. Il a collaboré avec le compositeur Lucia Hwong pour la cantate The Uncertain Rhythm of Your Pulse, dont la première fut réalisée par le San Francisco Women's Philharmonic en 1993.

Portrait: le chorégraphe Robert Moses

Depuis plus de dix ans, Robert Moses, dont la technique de danse fut décrite comme « une explosion pour les yeux », a acquis une réputation nationale et mondiale pour sa créativité et son expression artistique. Sa technique est ancrée dans sa compagnie multiraciale Kin, établie à San Francisco. On la retrouve également sur les campus universitaires où le chorégraphe est fréquemment invité à enseigner.

Robert Moses commence sa carrière dans la danse comme danseur vedette des plus grandes troupes américaines, dont l'American Ballet Theater et Twyla Tharp Dance. En 1995, il fonde Kin dans le dessein de donner corps à l'expérience afro-



Robert Moses et Catherine Ybarra dansent dans *Word of Mouth*, chorégraphiée par Robert Moses.

américaine. Très rapidement, l'artiste s'aperçoit que cette expérience rassemble toute une palette d'expériences aussi diverses que divergentes. D'ailleurs, il affirme : « Nous devons nous définir par rapport à ce qui nous distingue des autres, tout en sachant que personne n'a jamais rien accompli seul. »

A l'université de Stanford où il enseigne, comme partout où il exerce son influence, Robert

Moses insiste autant sur l'histoire de la danse et sur l'expérience afro-américaine que sur la technique de cet art. Dans son travail, il tente toujours de créer une expérience multiculturelle. Union Fraternal en est la parfaite illustration. Dans cette pièce créée il y a trois ans, le danseur fusionne sa danse moderne avec une

partition de John Santos qui associe les tam-tams congolais au danzón cubain, danse de couple popularisée dans les clubs de La Havane.

Word of Mouth est très certainement l'un de ses grands triomphes chorégraphiques : Robert Moses rend hommage aux traditions orales afro-américaines en incorporant divers matériaux de support allant d'un poème de Nikki Giovanni à la musique de Duke Ellington en passant par les Staples Singers et le rap. *Word of Mouth* est pour Robert Moses « tout ce que nous portons en nous... ce que nous devons savoir... sur nos sens et sur nous-mêmes... sur la lignée du langage et comment elle permet de nous maintenir unis ».

Récemment, le chorégraphe s'est tourné vers le documentaire pour sa nouvelle création. En début

d'année 2003, Robert Moses a présenté *A Biography of Baldwin*, premier acte d'une trilogie qui repose non pas sur de la musique mais sur un dialogue – un enregistrement d'archives d'un séminaire organisé en 1961, auquel participèrent le romancier James Baldwin, la dramaturge Lorraine Hansberry et le poète Langston Hughes parmi les plus grands artistes afro-américains de ce temps.

Pour Robert Moses, la chorégraphie est un art plus expansif que linéaire. « La danse traite d'images. Nous devons arrêter de la considérer comme de la musique ou de la littérature car même si elle raconte parfois une histoire linéaire, elle atteint les spectateurs d'une façon différente. Dans la mesure où la danse est un système, elle doit servir l'image ou le mouvement et non pas l'inverse. » ■

Entretien avec Judith Jamison

Quiconque a vu Judith Jamison se produire en personne gardera toujours présente à l'esprit l'image de cette longue silhouette gracieuse, de ces bras élançés vers le ciel, vision inoubliable qui a tant contribué à l'acceptation universelle de l'interprétation afro-américaine de cet art. Danseuse dans la compagnie mondialement réputée, l'Alvin Ailey American Dance Theater, de 1965 à 1980, Judith Jamison a exécuté des chorégraphies célèbres telles *Cry*, *l'angoissée*, et *Revelations*, la triomphante – qui lui valent les vivats du public. Une fois terminée sa carrière de danseuse dans la compagnie d'Alvin Ailey, elle a commencé une seconde carrière en 1989 pour la même compagnie mais en tant que chorégraphe et directrice artistique à New York.

Question : La danse a beaucoup évolué en dix ans. Qu'est ce qui vous passionne le plus ?

J. Jamison : Il y a tout simplement un plus grand nombre de possibilités pour les jeunes danseurs. Même si certaines compagnies ferment leurs portes



Judith Jamison interprétant *Cry*, 1976.

et d'autres ont des difficultés de trésorerie, je tombe à chaque coin de rue sur un nouveau jeune chorégraphe prêt à faire le saut. Je n'ai jamais vu cela auparavant. J'ai trois amis dont un plus âgé, Donald Byrd à Seattle, qui sont en train de lancer leurs propres compagnies. Alors que le monde de la danse rétrécit, il prend des ailes. Il continue à respirer, la barre a été fixée plus haut et un plus grand nombre d'occasions se présentent.

Il n'y aura peut-être jamais plus de pionniers tel Alvin Ailey ni de belles années comme les siennes. Mais notre milieu est tellement fertile, les jeunes danseurs sentent ce merveilleux sentiment de créativité naître en eux et veulent lancer à la ronde : « Moi aussi, j'ai quelque chose à dire. »

Il y a trente ans, les danseurs de ma génération travaillaient, entre les spectacles, au restaurant du coin ou au bureau de poste. Aujourd'hui, les danseurs dansent entre deux spectacles. A l'école Ailey par exemple, nous offrons des ateliers de chorégraphie pour les danseurs. Nous sommes conscients que la carrière d'un danseur est courte. Ma génération n'y

pensait même pas. Depuis dix ou vingt ans, un sentiment d'urgence nous anime, du style : « Je dois le faire maintenant. Je dois laisser ma trace dans ce monde aussi rapidement que possible ». A mon époque, on ne songeait pas à durer. Les danseurs d'aujourd'hui sont plus avertis, ils planifient leur vie et travaillent au maximum, ce que nous ne faisons pas autrefois.

Q : La chorégraphie est-elle en train de revêtir des formes nouvelles ?

J. Jamison : Oui, je crois. Mais j'attends toujours l'irruption d'un nouveau génie. Il y a beaucoup de nouvelles vedettes à l'horizon, de jeunes chorégraphes qui ont le talent mais ont besoin de se faire connaître. Prenez Troy Powell, d'Ailey II, par exemple, notre filiale. Troy avait 10 ans quand Alvin l'a découvert au cours d'un de nos programmes de sensibilisation dans les écoles. Troy a rejoint la compagnie Ailey II un peu plus tard puis je l'ai fait venir à Alvin Ailey American Dance Theater où il est resté pendant dix ans. Il avait des ambitions. Il voulait faire de la chorégraphie. Comme il avait acquis une solide formation en tant que « poulain de l'école Ailey », il a pu le faire. Il est aujourd'hui le chorégraphe permanent de l'école Ailey II.

Q : Nous savons qu'historiquement, Alvin Ailey glanait des techniques et des idées lors de ses nombreux voyages vers des destinations étrangères il y a de cela plus de trente ans. La chorégraphie reçoit-elle des influences étrangères à l'heure actuelle ?

J. Jamison : Je crois que la situation s'est inversée. Je me souviens que lorsque nous étions en tournée en Europe et que nous sortions en boîte de nuit, nous apportions des disques avec nous pour amener notre musique là-bas. Maintenant c'est l'effet de retour. Il y a eu une véritable évolution, notre propre influence nous est renvoyée. Les influences traversent les océans dans les deux directions. Nous nous influençons fortement les uns les autres.

Q : La danse aujourd'hui est-elle toujours dominée par les géants du passé tels George Balanchine, Jerome Robbins, Martha Graham, Alvin Ailey, ou de nouvelles forces s'imposent-elles ?

J. Jamison : Je vois de nouvelles forces, de nouveaux danseurs et de nouvelles interprétations constamment. J'ai dansé dans *Revelations* dans les

années 1970. Je l'avais vu en 1963 avec M. Ailey, même œuvre mais interprétée différemment. Chaque génération se valide elle-même. Chaque génération de danseurs apporte quelque chose de nouveau. Ils rajeunissent une œuvre qui déjà est superbe. La danse vit à travers eux.

Par exemple, cet après-midi, j'ai travaillé avec une troupe pour *Revelations* et ce soir, une autre de mes troupes va l'interpréter. Tant que mes danseurs croient en leur art et sont consciencieux, ils transcendent l'âge d'une œuvre. Mais cette œuvre doit être brillante. Tant qu'un individu est influencé par le monde et qu'il connaît son métier, il y aura toujours quelque chose de nouveau. Si vous voulez intégrer des mouvements ouest-africains et ajouter de la danse de club, vous créez quelque chose de nouveau. Il y a toujours de jeunes talents qui osent s'aventurer et ils sont de plus en plus en jeunes.

Q : A une époque d'incertitudes économiques, comment la danse s'en sort-elle ?

J. Jamison : il faut toujours se remettre en question. Tout est relatif, que vous commenciez dans le métier ou que vous ayez 45 ans. Mais artistiquement, je peux encore faire ce que je veux avec beaucoup d'aide de la part de mes amis.

Q : Selon vous, quelle va être l'évolution de la danse dans les dix ans à venir ?

J. Jamison : Il est possible que certains chorégraphes se détournent d'un style de danse intimiste et personnel. Nous allons peut-être intégrer plus de technologie, cela dépendra de l'évolution de notre monde. Je suis touchée par la danse qui n'est pas travaillée excessivement car j'aime voir la danse pour ce qu'elle est. Je ne veux pas que la danse soit suranalysée, que l'on perde de vue sa profondeur intrinsèque et que l'on oublie ainsi notre humanité. Ce n'est pas ce que je crains mais nous devons y faire attention et comprendre ce que nous faisons en tant qu'êtres humains à savoir le don de soi. Tant que nous resterons attachés à ce thème, à la spiritualité de la danse, elle restera dans la bonne voie. ■

Propos recueillis par Michael Bandler.

La photothèque liée au présent article est située à l'adresse suivante :
<http://usinfo.state.gov/journals/itsv/0403/ijse/gallery.htm>

MUSIQUE

LES NOUVELLES TONALITES AMERICAINES

PAR TIM SMITH

Lest encore trop tôt, en ces premières années du XXI^e siècle, pour dire où va la musique américaine mais, par-delà les signaux confus, on peut tirer quelques conclusions prometteuses.

En dépit des rapports prématurés de sa mort, la musique classique se porte bien. Les compositeurs américains continuent de créer des œuvres enrichissantes pour leurs auditeurs et leurs exécutants ; le son de la plupart des orchestres n'a jamais été meilleur ; et les compagnies d'opéra voient leur public augmenter, surtout dans la catégorie désirable des 18 à 24 ans. L'influence stylistique de la musique pop – d'avant-garde, grand public ou rétro – continue à se faire sentir partout dans un monde qui n'a jamais perdu le goût des dernières inventions musicales ni des dernières vedettes américaines.

L'ARRIVÉE DE LA CYBERTECHNOLOGIE

Les progrès technologiques continuent d'avoir une influence en général positive sur la musique. Le compositeur Tod Machover a montré la voie dans le domaine des «hyperinstruments» informatisés qui augmentent les propriétés des instruments traditionnels et élargissent les options de l'exécutant



La chanteuse Norah Jones et son album *Come Away With Me* a obtenu huit Grammy Awards en 2003.

au plan de la tonalité, du tempo et des autres éléments entrant dans la composition de la musique. Les auditeurs ne se contentent pas de télécharger les derniers succès du hit-parade, ils enregistrent aussi des concerts classiques et des opéras sur Internet. Les entreprises musicales se sont rapidement dotées de sites sur la Toile qui offrent à leurs habitués et à leurs clients potentiels la possibilité non seulement d'acheter des billets mais d'en apprendre plus sur les œuvres présentées et même de suivre des cours de musique.

L'importance de cet aspect de l'éducation musicale ne cesse de croître. Le site interactif de l'orchestre symphonique de San Francisco donne aux enfants un accès convivial et plein d'invention aux fondamentaux de

l'éducation musicale. Un nouveau site de l'orchestre symphonique de Boston donne aux visiteurs l'occasion incroyable de s'immiscer dans le processus créateur : ils peuvent manipuler l'orchestration et même la partition des morceaux classiques bien connus.

Le New World Symphony, orchestre de Floride qui forme les diplômés des écoles de musique, est parmi les premiers à élaborer de nouvelles applications de la

cybertechnologie. Grâce à la deuxième génération d'Internet - Internet 2 - une classe de direction d'orchestre du Peabody Institute de Baltimore peut observer en direct une répétition du New World Symphony à Miami Beach et interagir avec son directeur musical, Michael Tilson Thomas. De nouvelles utilisations de cette technologie sont en préparation. L'Institute of Music de Cleveland sera bientôt connecté à l'orchestre par Internet 2 et offrira des leçons particulières de musique entre les deux villes; d'autres écoles de musique envisagent de se joindre à cet enseignement instantané en réalité virtuelle qui fait fi des distances. Pour rester à la pointe du progrès, le New World Symphony fait construire ses propres installations, conçues par Frank Gehry. Nous sommes vraiment dans le meilleur des mondes.

Il est cependant facile d'attribuer des méfaits à la technologie. Vu l'importance des téléchargements de musique sur Internet, la vente des enregistrements baisse considérablement. L'industrie du disque, dont dépend absolument la dissémination de la musique, est dans la plus mauvaise passe qu'elle ait jamais connue, ce qui est un signe inquiétant en ce début de siècle. La situation est encore pire dans le classique où de moins en moins de maisons de disque sont désireuses ou même capables de consacrer les ressources voulues pour enregistrer les nouveaux artistes ou le répertoire. Nombre de maisons se débattent, voire croulent sous le fardeau de la dette, surtout depuis les attaques terroristes du 11 septembre 2001 et compte tenu de la frilosité de l'économie américaine; les fonds de dotation dont les intérêts constituent une source indispensable de revenu pour les orchestres et les compagnies d'opéra ont particulièrement souffert de la chute de la valeur marchande des investissements. De nombreux systèmes scolaires continuent à faire l'impasse sur l'enseignement musical, ce qui, à terme, augure mal du développement des futurs publics. La baisse du nombre et de la qualité des stations de radio classique partout dans le pays exacerbe le problème.

Néanmoins, des signes encourageants montrent que la vie musicale américaine est capable de rebondir malgré tant d'obstacles. L'orchestre symphonique de San Francisco, qui avait perdu un contrat d'enregistrement avec une des grandes maisons de disques, en a profité pour créer ses propres enregistrements dont les qualités techniques

et artistiques sont des meilleures et dont l'un a reçu un prix Grammy pour la meilleure réalisation musicale de 2003. Pour pallier le manque d'éducation musicale dans les écoles, un mouvement au niveau des collectivités en faveur de la promotion de la musique, appelé «Soutenez la musique», a été lancé en mars 2003 par la presque centenaire National Association for Music Education, qui compte quelque 90 000 membres, et l'International Music Products Association qui regroupe près de 8 000 entreprises et compagnies. Avec d'importants appuis au Congrès, les ressources d'Internet et des quantités impressionnantes de statistiques montrant que les élèves ayant reçu une éducation musicale obtiennent des scores plus élevés dans les tests de vocabulaire et surtout de mathématiques, cette initiative donne aux parents et aux enseignants des outils leur permettant d'arguer en faveur du renforcement de l'éducation musicale dans toutes les collectivités. Et la célèbre organisation Meet the composer entre en scène juste au moment où les groupes musicaux et les organisations philanthropiques ont des difficultés à financer la commande de nouvelles œuvres, en annonçant la création du projet Magnum Opus qui servira de catalyseur pour les mécènes individuels: un investisseur et violoniste amateur de San Francisco vient de participer au lancement de cette initiative avec des commandes de 375 000 dollars qui permettront à trois orchestres de jouer de nouvelles œuvres de trois compositeurs.

UNE VITRINE POUR LES ARTISTES CLASSIQUES

S'il fallait une preuve plus tangible du soutien que les Américains accordent à la musique, il suffirait de prendre en compte l'ouverture programmée des nouvelles salles de concert. A l'automne de 2003, le Walt Disney Concert Hall (274 millions de dollars), aux courbes et volutes typiques de son concepteur Frank Gehry, va offrir un foyer attendu depuis longtemps au Philharmonique de Los Angeles. Le Strathmore Hall Music Center (89 millions de dollars), dont la ligne élégante a été dessinée par William Rawn Associates, va donner une impulsion considérable aux activités culturelles des faubourgs nord de Washington et devenir la deuxième salle de l'orchestre symphonique de Baltimore en 2004. En 2005, le Centre culturel du grand Miami (370 millions de dollars), complexe multisalles flamboyant dû à Cesar

Pelli, permettra d'offrir une salle de concert digne d'eux au Florida Philharmonic et au New World Symphony ainsi qu'aux artistes de passage et une salle de représentation au Florida Grand Opera qui en a grand besoin. L'année suivante, le Nashville Symphony prendra possession du Schermerhorn Symphony Hall (120 millions de dollars) conçu par David Schwarts en style néo-classique et présentant une caractéristique inhabituelle : la lumière naturelle.

A chaque fois que l'on peut susciter l'enthousiasme et réunir les fonds voulus pour construire un nouveau centre culturel, les fondations de la musique américaine sont renforcées. Et ces centres, comme toutes les autres salles bien sûr, peuvent servir de vitrine à une pléthore de talents. Les artistes classiques américains ont toujours été connus pour leur virtuosité et leur potentiel expressif, et leur niveau ne cesse de s'améliorer. Jamais on n'a vu autant de chefs d'orchestre américains aussi doués siéger aux plus hauts postes de direction des orchestres symphoniques : Michael Tilson Thomas, qui a placé l'orchestre symphonique de San Francisco aux premiers rangs de la programmation audacieuse ; Leonard Slatkin, qui fait la même chose à la tête de l'orchestre symphonique national de Washington ; Robert Spano, qui entraîne l'orchestre symphonique d'Atlanta ; Lorin Maazel qui impose son style au Philharmonic de New York ; et James Levine qui dirigera l'orchestre philharmonique de Boston à partir de 2004. Et nombre d'autres chefs d'orchestre américains exceptionnellement doués – tels Marin Alsop, David Robertson, James Conlon et Kent Nagano – contribuent aussi à consolider notre patrimoine musical. Comme le fait aussi la nouvelle génération des jeunes interprètes. Prenez le talent de la violoniste Hilary Hahn ou du pianiste Lang Lang qui enthousiasment leurs publics non seulement par leur virtuosité mais aussi par la profondeur de leurs interprétations. Les ensembles américains de musique de chambre, de l'Emerson Quartet au Ying Quartet en passant par le sulfureux Kronos Quartet, restent aussi à un niveau très élevé. Et les chanteurs américains contribuent à créer ce que dans quelques années, on nommera peut-être l'âge d'or du bel canto – il n'est qu'à écouter, pour commencer, les brillantes sopranos Renée Fleming, Deborah Voigt et Dawn Upshaw ; le velours de la mezzo Denyce Graves ; le somptueux baryton Mark Delavan, et le contre-ténor quasi

révolutionnaire David Daniels.

LE ROCK

Les chanteurs américains les plus connus sont pourtant ceux qui se produisent dans un autre registre – au rythme du rock, qui a révolutionné la musique au début des années cinquante et qui ne montre aucun signe d'essoufflement, encore moins de vieillissement. Il n'y a pas un endroit au monde qui n'ait pas ressenti les pulsions de cette contribution purement américaine à la musique. Des musiques ethniques de diverses cultures, connues sous le nom générique de « musiques du monde », se sont progressivement imposées sur la scène internationale au cours des ans mais les formes les plus influentes de musique populaire viennent encore, comme elles le font depuis l'apparition du rag-time il y a plus d'un siècle, des Etats-Unis.

Deux genres en particulier exercent une emprise considérable depuis une vingtaine d'années : le rap et son proche cousin le hip-hop. Né dans les quartiers urbains pauvres et mêlant les fanfaronnades et une bonne dose de sentiments contestataires, le rap remplace les mélodies chantées par un texte plus ou moins rimé récité sur une musique très scandée et syncopée. Le hip-hop présente nombre des mêmes caractéristiques mais il est plus axé sur la danse que sur le message. Les deux styles ont des racines afro-américaines mais ils ont été rapidement récupérés par les artistes blancs et on les trouve aujourd'hui partout. Des rappeurs apparaissent dans des pubs à la télévision et dans des films ; certains prêtent même leur voix au message de groupes musicaux chrétiens contemporains.

Ces temps derniers, le hip-hop semble avoir quelque peu évolué et ses paroles sont devenues moins poseuses et plus terre à terre. Même Eminem, le mauvais garçon qui à son début injuriait tout le monde et sa mère, a mis de l'eau dans son vin et introduit une dose d'humour noir dans ses textes. Sa musique facilement reconnaissable, scandée par les rythmes funk de D' Dre, est un exemple du renouveau actuel du mouvement et des groupes tels que The Roots et Outkast contribuent à la vigueur de cette musique très populaire.

Le style très scandé et super-amplifié du heavy metal est toujours présent plusieurs décennies après son apparition sur la scène. Et là encore, on voit de

légers changements. On peut prendre le cas d'Audioslave, groupe novateur composé de rescapés de deux des groupes les plus importants du siècle dernier – Rage against the machine, le plus politisé des groupes de la fin des années 1990, et Soundgarden, groupe de Seattle défenseur du «grunge» (nom donné à un style de musique agressif qui exprime la colère des jeunes désenchantés). Avec Audioslave, la colère a fait place au rock pur plein d'inventions musicales qui vont probablement électriser une nouvelle génération de fans. On trouve toujours des prises de position politique dans le rock, comme on en trouvait à ses débuts, mais aujourd'hui certains messages font preuve d'une plus grande fraîcheur d'imagination, comme par exemple ceux du groupe «prog» (rock progressif) System of a Down. Il combine un message gauchisant, des accroches mélodiques fortes, des hurlements, des riffs très rapides à la guitare et même une touche de musique orientale.

LA MUSIQUE POP

Un regard sur la scène pop révèle la présence continue de la «techno» dans les boîtes de nuit (sons percutants faits pour danser et créés par les animateurs avec leurs tourne-disques) et de nouvelles manifestations des «garage bands» (citons aujourd'hui The Vines et The Strokes comme exemples de cette musique brute et sans forme). La musique pop s'arroge la part du lion des variétés, puissamment aidée en ce moment par des chanteuses telles Sheryl Crow (qui fait penser au style «rock californien» du groupe Eagles) et Lucinda Williams (mélange explosif de blues, de country et de rock), qui dominent les ondes radio. Les fans de pop rencontrent moins souvent les «groupes de garçons» – jeunes hommes vocalisant des textes anodins sur des harmonies



Le saxophoniste Wayne Shorter au Festival de jazz de Montreux (Suisse), juillet 2002.

synchronisées avec des pas de danse complexes – phénomène incontournable dans les années 1990 mais qui semble disparaître rapidement.

Comme le montre le nombre des stations de radio qui diffusent «les plus grands succès des années 1980, 1990 et d'aujourd'hui», les styles pop plus anciens continuent à faire partie du tissu musical américain. La musique des débuts de l'histoire du rock n'a jamais vraiment disparu et un groupe comme Sugar Ray incorpore tant d'éléments des styles de rock d'antan que le résultat est tout ensemble nostalgique et rafraîchissant. Norah Jones, la nouvelle venue qui a raflé la majorité des prix Grammy de 2003, est une chanteuse au style intimiste qui rappelle

Phoebe Snow et les chanteuses des décennies précédentes et qui prouve la longévité du soft rock et des chansons évocatrices et touchantes. Et John Mayer est preuve de la durabilité d'un des grands styles de la musique pop des années 1960 et 1970, celui du chanteur interprète aux textes pleins de sensibilité. Et l'on trouve un autre exemple de la durabilité et de la versatilité de la musique pop américaine dans la collaboration improbable à première vue mais absolument engageante entre le crooner vétéran Tony Bennett et la star du pop/country k.d. lang.

BROADWAY ET HOLLYWOOD

La pérennité du passé se manifeste aussi dans l'énorme popularité de la comédie musicale *Hairspray* sur Broadway, dont les mélodies accrochantes recréent le son et le goût des années 1960. Les comédies musicales sont un des éléments les plus distinctifs du patrimoine culturel américain. Les succès tels que *Rent*, *The Producers* et *Chicago* (qui fait également un tabac au cinéma et a gagné l'Oscar

du meilleur film de 2002) continuent la vénérable tradition des spectacles populaires de Broadway. Et Stephen Sondheim, le compositeur novateur de chefs d'œuvre tels que *Company* et *A Little Night Music*, reste une des références de la créativité ; sa dernière comédie musicale, *Bounce*, l'histoire de deux frères entrepreneurs un peu farfelus du début du xx^e siècle aux Etats-Unis, devrait avoir sa première cette année (après de nombreuses révisions).

Les compositeurs américains continuent aussi à dominer Hollywood. Les brillantes partitions atmosphériques, bien travaillées et brillamment orchestrées de vétérans tels que John Williams et Elmer Bernstein et les travaux de brillants jeunes compositeurs contribuent à animer et à enrichir une superproduction après l'autre.

La contribution la plus ancienne de l'Amérique à la musique – le jazz – a un public plus petit aujourd'hui mais il n'a rien perdu de son énergie. Il suffit d'écouter le phrasé sophistiqué de la pianiste Diana Krall, ou le piano et les arrangements de Peter Cincotti ou encore les riffs de Wayne Shorter au saxo pour se rendre compte que l'héritage du jazz est bien vivant.

TONALITÉ OU ATONALITÉ

Toutes les quelques années, la musique pop américaine connaît un bouleversement, quelque chose de complètement nouveau et d'inventif apparaît. A l'heure actuelle, le public attend toujours. Il en va de même dans le domaine classique qui n'a pas connu de grande secousse depuis que le minimalisme a commencé à percer au début des années 1970. A l'époque, nombre de critiques avaient déclaré qu'il ne durerait pas. Philip Glass qui dérangeait le plus les oreilles conservatrices avec ses rares accords et ses rythmes répétitifs était censé être celui qui allait disparaître le plus rapidement mais il est toujours présent et continue aujourd'hui à écrire des partitions (comme celle du film *The Hours*) qui ressemblent beaucoup à ce qu'il a toujours fait.

Il y a cependant des différences notables dans ce que font Glass et les autres minimalistes importants, John Adams et Steve Reich. Ils ont tous progressivement raffiné leurs techniques et ouvert leurs horizons. Le minimalisme a acquis une gamme mélodique et harmonique plus vaste, capable d'une plus grande intensité expressive (l'émouvante commémoration par John Adams des victimes du

11 septembre *On the Transmigration of Souls*, qui a reçu un prix Pulitzer, en est un bon exemple) qui en fait un auxiliaire du style le plus fréquent de la musique classique contemporaine, le néo-romantisme.

L'atonalité austère et l'abstraction complexe, autrefois considérées comme sacrées dans les milieux académiques, ont toujours leurs partisans mais il est peu probable qu'elles recouvrent la haute main qu'elles avaient sur les compositeurs américains il y a 40 ou 50 ans. Aujourd'hui, la force prédominante est tonale, souvent très lyrique et directement communicative. La musique brillamment orchestrée, souvent très émotionnelle de Aaron Jay Kernis est un bon exemple de ce style en pleine expansion qui n'a plus peur de révéler ses racines profondes. Mais il ne faut pas penser qu'il s'agit simplement d'un recyclage musical. Les meilleurs néo-romantiques d'aujourd'hui utilisent pleinement toutes les influences libératrices de la révolution atonale et explorent toute la gamme des possibilités harmoniques et mélodiques.

La génération précédente des compositeurs américains accessibles – les Ned Rorem, John Corigliano, William Bolcom, John Harbison, Ellen Taaffe Zwilich – produit toujours des œuvres importantes alors que la musique du xx^e siècle remplace celle du xx^e. De fait, ils prennent l'allure de pionniers ou de prophètes maintenant que la tonalité a repris le dessus. Et de nombreux compositeurs plus jeunes aident à montrer qu'il reste encore beaucoup à découvrir dans la musique tonale, Michael Hersch, par exemple dont les œuvres d'une sombre beauté font vibrer la corde sensible du public ou bien Kevin Puts dont les compositions atmosphériques touchées de minimalisme font de même. Comme toujours, il est dangereux de généraliser : la tonalité règne à nouveau mais pas de manière absolue. La diversité de l'expression musicale est remarquable, de même que le nombre des voix individuelles, dont notamment celle de Jennifer Higdon dont les œuvres brillamment orchestrées parlent une langue souvent complexe ou celle de Tan Dun qui incorpore les senteurs exotiques de la musique de sa Chine natale à l'environnement occidental pour créer un monde musical qui lui est propre.

L'ÉTAT DE LA MUSIQUE AMÉRICAINE

A mesure que nous avançons dans le siècle, des défis de tous genres vont se présenter mais il est probable

que la collectivité musicale sera en mesure de les surmonter, épaulée par toutes les réserves de talent, de dévouement et d'imagination qu'elle recèle. Lorsque l'on recense tous les orchestres, compagnies d'opéra, chefs d'orchestre, solistes et groupes de musique de chambre, tous les nouveaux

compositeurs, et les myriades d'artistes pop qui se révèlent chaque jour, il est clair que la musique américaine a les reins et le cœur solides. ■

Tim Smith est critique musical du Baltimore Sun. Il est l'auteur du NPR Curious Listener's Guide to Classical Music et de chroniques régulières à l'Opera News.

Portrait : le compositeur Elliot Goldenthal

Depuis des décennies, les compositeurs américains de musique sérieuse, dans leur majorité, suivent la tradition de ne pas mélanger les genres – de ne pas créer des œuvres classiques et des musiques d'accompagnement de films, de ballets ou de représentations théâtrales. George Gershwin, Aaron Copland, Bernard Herrmann, John Corigliano et Philip Glass sont parmi les rares exceptions à avoir composé pour tous les arts du spectacle.

A cette liste, il convient d'ajouter Elliot Goldenthal qui, à 48 ans, est une des grandes figures de la musique qui composent des œuvres symphoniques jouées dans les salles de concert et aussi des musiques de films. Qu'il travaille pour des producteurs indépendants ou des studios à gros budget et employant des artistes célèbres, il fait preuve de la même individualité qu'il avait montrée en 1997 dans la musique pour le ballet basé sur l'*Othello* de Shakespeare et en 1996 dans son incroyable *Fire Water Paper: A Vietnam Oratorio*, pour orchestre, chœur, et le violoncelliste Yo-Yo Ma.

Elliot Goldenthal, qui a étudié sous Copland et Corigliano, est un des compositeurs les plus éclectiques de sa génération. Sa musique a célébré les 70 ans de Leonard Bernstein (*Shadow Play Scherzo*) et le 75e anniversaire d'un parc de base-ball légendaire de la ville de New York (*Pastime Variations*).

La musique de film de M. Goldenthal est tout aussi variée. Dans la partition de *Michael Collins*, sur la vie du révolutionnaire irlandais, il utilise le biniou irlandais et le flûteau avec de chaudes vagues orchestrales pour



Elliot Goldenthal

créer une atmosphère romantique. Dans *A Time to Kill*, inspiré par un roman de John Grisham, il oppose un spiritual afro-américain traditionnel aux frémissements inquiétants des cordes pour dépeindre musicalement un incident raciste vieux de plusieurs décennies dans le Sud des Etats-Unis.

Dans *Titus*, une des nombreuses collaborations

entre M. Goldenthal et la metteuse en scène et réalisatrice de films Julie Taymor, après un début musical mélodramatique, la partition donne libre jeu à des solos de saxophone, à des thèmes de jazz et à d'autres combinaisons non traditionnelles avant de culminer dans un final élégiaque. Comme l'a fait remarquer un critique, la partition exploite les différences «entre les musiques symphonique, swing, tibétaine, électronique et surf» de la même manière que le film offre des images diverses de Rome.

La dernière composition d'Elliot Goldenthal est la musique intime et chaude qu'il a écrite pour *Frida*, film réalisé en 2002 par Taymor sur la vie de l'artiste mexicaine Frida Kahlo. Soulignant la vitalité et le romantisme du sujet, la musique pour petit ensemble (guitare, accordéon, marimba et piano) incorpore des thèmes folkloriques mexicains traditionnels et trouve son apogée dans une valse entraînante jouée à la guitare et reprise au piano.

M. Goldenthal a reçu de nombreuses récompenses pour ses contributions à la salle de concert, au ballet, au théâtre et au cinéma. Tout récemment, la partition de *Frida* a reçu un Oscar pour la meilleure musique de film de 2002. ■

Entretien avec David Gockley

Depuis plus d'une génération, David Gockley suscite une attention et un respect considérables en tant que directeur général de l'Opéra de Houston (Texas) où il s'est attaché à porter à la scène de nouvelles œuvres et à révéler de nouveaux talents.

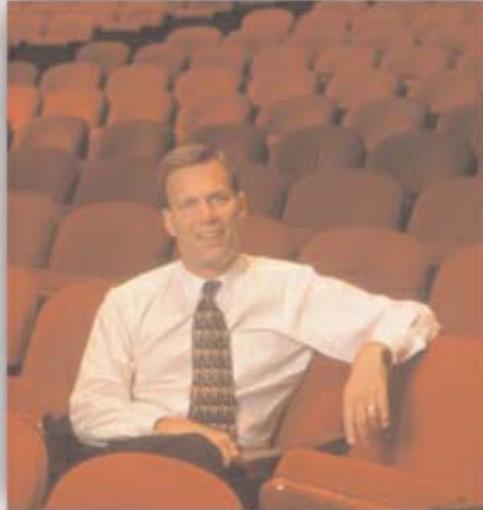
Question : A votre avis, quels sont les développements les plus marquants dans la musique sérieuse des 10 ou 20 dernières années aux Etats-Unis ?

D. Gockley : Aujourd'hui, la nouvelle musique est plus proche de l'auditeur, du grand public que des intellectuels. La musique d'opéra de notre époque sera sans doute mieux acceptée du public au lieu d'être considérée comme une cuillerée d'huile de foie de morue qu'il faut avaler pour son bien. Elle est plus dans la ligne de la musique des opéras des XVIII^e et XIX^e siècles, qui étaient un passe-temps bourgeois, que dans celle de la plus grande partie du XX^e siècle, plus intellectuelle et destinée aux universitaires et aux aficionados.

Dans les années 1920, la musique classique ou artistique s'est détournée des grandes traditions pour s'engager dans ce que j'appelle, sur le plan de l'évolution, un cul de sac. Je parle de la musique qui est devenue un processus intellectuel plus qu'une tentative de saisir l'auditeur et de lui faire ressentir quelque chose.

Aujourd'hui, les compositeurs n'ont plus peur d'être populaires et les compagnies d'opéra, plus que les orchestres, les accueillent volontiers dans leurs salles.

Les relations qui se sont tissées par exemple entre le Lyric Opera de Chicago et le compositeur William Bolcom sont typiques de cette évolution. Le Lyric a commandé trois œuvres à Bolcom et a engagé la totalité de ses abondantes ressources dans leur réalisation. Et de nouvelles œuvres sont maintenant lancées par d'autres compagnies – *A View From the Bridge*, de Bolcom, par le Metropolitan Opera et *Little*



David Gockley

Women, de Mark Adamo, par le New York City Opera. L'ouverture se fait sentir partout.

Lorsque j'ai commencé ma carrière, il y a une trentaine d'années, nous savions tous que l'objet des premières mondiales était d'attirer l'attention et d'avoir une appréciation dans le *New York Times*. Alors, un opéra avait sa première mondiale et allait finir dans la poussière d'une étagère. Mais aujourd'hui, ce n'est plus le cas.

Q : Quel est le plus grand défi dans votre domaine, à votre avis ?

D. Gockley : Je dirais que c'est le fait qu'il existe tant de possibilité de voir des spectacles variés et moins chers – y compris en restant chez soi à écouter des enregistrements ou à regarder des DVD ou une des 130 chaînes de télévision disponibles. Ces nouveaux médias risquent de faire disparaître l'opéra et les concerts symphoniques de la conscience publique. Il existe un grand nombre de chanteurs extrêmement doués mais ils n'ont pas la possibilité de se faire reconnaître du public comme Pavarotti ou Beverly Sills l'ont fait dans le passé. Les médias se concentrent sur les choses qui ont un plus grand dénominateur commun dans le grand public.

Et il y a un autre défi : le changement démographique dans les villes américaines marginalise les grandes civilisations occidentales. L'opéra et la musique sérieuse ne touchent pas les nouveaux groupes d'immigrants de l'Amérique urbaine. Il faudra des générations avant que cela n'arrive et il faut espérer que, dans l'entre-temps, la musique survivra.

Q : L'étranger nous apporte-t-il de nouvelles traditions musicales, et, dans l'affirmative, quelles sont les principales influences au plan de la création ?

D. Gockley : Dans l'opéra, l'influence vient des metteurs en scène qui réinterprètent le répertoire des XVII^e, XVIII^e et XIX^e siècles de manière quelquefois radicale – souvent au grand dam du public traditionnel. D'une certaine manière, ils ont attiré un

nouveau public, un public plus jeune, plus intéressé par les arts plastiques. Avec la nouvelle administration de l'Opéra de San Francisco, et plus particulièrement sa directrice générale, Pamela Rosenberg, il va être possible de réaliser l'épreuve déterminante de «l'opéra des directeurs». Bien que Pamela soit originaire de Californie, la majeure partie de sa carrière s'est déroulée dans des villes telles qu'Amsterdam, Francfort ou Stuttgart, où elle a acquis une sensibilité moderniste. Son répertoire et ses productions vont probablement déranger le public fondamentalement traditionnel de San Francisco.

Pour ce qui est des compositeurs, ils semblent rester là où ils sont – à quelques exceptions près, comme Tan Dun. Mais des chefs d'orchestre continuent à arriver de l'étranger, comme certains chefs d'orchestre américains voient leur popularité se propager outre-mer.

Q : Lorsque vous pensez aux génies créateurs du passé, aux Leonard Bernstein, Samuel Barber, Aaron Copland et autres, voyez-vous une nouvelle génération d'étoiles monter dans le firmament musical ?

D. Gockley : Je crois que l'on peut placer John Adams dans la catégorie des génies créateurs compte tenu de ses compositions pour orchestre et de ses opéras. Mais je ne peux penser à personne d'autre dans la tradition des Copland ou Bernstein.

Q : En cette période de crise économique, comment continuez-vous à fonctionner ?

D. Gockley : Notre programmation est plus conservatrice. Nous surveillons nos coûts de très près. Nous saisissons toutes les occasions de travailler de manière plus efficace : nous nous accrochons et essayons de voir les choses venir.

Q : Comment imaginez-vous la situation de votre spécialité dans 10 ans ?

D. Gockley : J'aimerais pouvoir annoncer l'arrivée d'un nouvel âge d'or. Les défis que j'ai mentionnés plus haut – la concurrence des autres médias et l'évolution démographique – sont exacerbés par la cherté de l'opéra et des concerts. Mais au moins l'opéra contient un élément visuel que nous devons exploiter au maximum. Je ne crois pas que l'on puisse dépasser le stade évolutionniste mais je pense que l'on continuera à présenter des opéras de qualité dans les grands centres urbains américains et dans les festivals comme celui de l'opéra de Santa Fe. Et l'on continuera à essayer d'attirer et de cultiver de nouveaux publics. La qualité de la formation des artistes américains, la théâtralité de l'opéra, et les nouvelles œuvres basées sur des thèmes ou des motifs américains assureront la survie de l'opéra. ■

Propos recueillis par Michael Bandler.

THEATRE

L'ART DRAMATIQUE D'HIER ET D'AUJOURD'HUI

PAR CHRIS JONES

Le printemps arrive tôt à Montgomery, dans l'Alabama. Mais si les jardins resplendissants qui accueillent le festival shakespearien de l'Alabama, peut-être le site du plus beau théâtre des Etats-Unis, offrent un paysage particulièrement verdoyant dans les

premiers mois de l'année, c'est l'un des programmes du Festival, le Southern Writers' Project, qui attire le monde des arts vers le berceau du mouvement en faveur des droits civils. Chaque année, quelques jours durant, le Southern Writers' Project monte une demi-douzaine de pièces de théâtre, parfois plus, d'auteurs bien connus ou d'autres qui souhaitent le devenir.

Ceci dit, le Southern Writers' Project n'est pas le seul forum qui fasse découvrir les étoiles montantes de l'art dramatique américain, en plein épanouissement. Le festival Humana des nouvelles pièces américaines, qui se déroule au printemps au Théâtre des acteurs de Louisville, dans le Kentucky, propose toute une palette d'œuvres encore mieux connues, dont, en 2003, un véritable tour de force intellectuel qui fait fureur : c'est la nouvelle pièce intitulée *Omnium-Gatherum*.

Sous la plume d'Alexandra Gersten-Vassilaros et de Theresa Rebeck, cette dissection intensément stimulante des vues géopolitiques des Etats-Unis a pour cadre un dîner organisé par la très chic Martha Stewart immédiatement après les attentats du 11 septembre 2001. Les « invités », en partie calqués sur des intellectuels américains connus, représentent



Les clients font la queue au James Theater de New York pour voir *The Producers*.

une vaste gamme de points de vue politiques. Et au vu de l'accueil qu'il a réservé à cette pièce dans le Kentucky, le public américain brûle manifestement d'envie de débattre la place des Etats-Unis dans le monde.

BROADWAY ET « OFF-BROADWAY »
Audacieuse et d'une

franchise incontournable, la pièce *Omnium-Gatherum* semble destinée pour Broadway. A une certaine époque, c'était normalement sur ce grand boulevard que débutaient toutes les pièces de théâtre. Mais depuis un certain nombre d'années déjà, les théâtres américains sans but lucratif, souvent d'envergure régionale, et ceux qui leur font pendant dans le secteur lucratif, ont tendance à se relayer quand il s'agit d'encourager la diffusion de nouveaux spectacles. Certains font leur début dans l'arène commerciale avant d'être repris par les théâtres régionaux. D'autres empruntent le chemin inverse : ils voient le jour à Louisville ou à Montgomery et finissent en grandes productions commerciales, telle la pièce de Donald Margulies *Dinner With Friends*. De nos jours, ces deux branches du théâtre américain, plus avides que jamais de nouveautés, partagent leur répertoire de manière relativement égale.

De fait, il est bien révolu le temps où le producteur commercial était présenté sous le jour d'un impresario avare et dont le seul souci était de ramener le niveau intellectuel des spectacles au plus petit dénominateur commun. De nos jours, les

producteurs commerciaux sont avant tout des passionnés des planches qui ne demandent qu'à monter de nouvelles pièces dynamiques et engagées. Ils sont même prêts à présenter au public des pièces risquées pour peu qu'elles leur aient tapé dans l'œil.

Même s'il continue de tailler la part du lion aux comédies musicales, Broadway lance aussi des pièces de théâtre de haut calibre, telle celle de Richard Greenberg *Take Me Out*, qui raconte l'histoire d'un joueur de baseball homosexuel. Cette dramatique figurait d'ailleurs sur la liste des finalistes candidats au prix Pulitzer 2003 dans la catégorie théâtre.

Pour autant, les nouvelles pièces jouées cette année dans l'Alabama et au Kentucky attestent l'ampleur et la diversité des œuvres que l'on doit à une nouvelle génération de dramaturges. Le théâtre américain se distingue depuis longtemps par l'engagement des auteurs prêts à explorer les grandes questions sociales de leur temps, et la nouvelle génération de dramaturges s'inscrit dans cette lignée.

UN REGARD NEUF

Carlyle Brown, écrivain remarquable dont la pièce de théâtre *The African Company Presents Richard III* a affirmé une réputation déjà solide, est aussi l'auteur et l'acteur du spectacle en solo intitulé *The Fula from America* dans lequel il présente le cheminement intérieur d'un Afro-Américain qui traverse la brousse africaine en autocar. Sous la plume et les accents éminemment capables de Brown, ce périple étrange à travers le continent africain devient un véritable tour de force, tant il évoque toutes sortes de personnages multidimensionnels qui sont prétexte à jeter un regard critique sur la société. Œuvre digne d'autres grands monologues américains, telle Lili Tomlin, ce spectacle amène le public à se demander s'il est vraiment possible de retourner à ses sources aussi bien qu'à s'interroger sur la transformation du rôle de l'Américain à l'étranger. Fraîcheur, sagesse et réalisme : *The Fula*, c'est tout cela à la fois.

La dramaturge engagée Kia Corthron, nouvelle

venue sur la scène américaine et l'auteur du spectacle *Breath, Boom* sur les gangs de filles qui a fait un tabac à New York, a signé une autre pièce aux accents non moins provocateurs : c'est *La Vénus de Milo est armée*, réflexion sur les horreurs des mines terrestres dans le monde, d'un point de vue résolument américain. Pour faire prendre pleinement conscience de ce problème à son public américain, Kia Corthron imagine l'explosion de tels engins aux Etats-Unis.



Trois futurs mariés enfiévrés de la pièce de Charles L. Mee *Big Love*, jouée en 2002 au Festival Humana de Louisville (Kentucky).

Sur un ton moins sérieux, une écrivaine de l'Alabama jusqu'alors inconnue, Linda Byrd Killian, a présenté sa pièce *Aaronville Dawning* : celle-ci met en scène une vieille femme du Mississippi, une commère tout ce qu'il y a de plus cocasse, qui bavarde avec le public, installée dans sa cuisine à préparer un repas de veillée funèbre tout en parlant de sa vie et des habitants du coin. Empreinte de tendresse et de

sagesse, cette pièce est la version sudiste de *Having Our Say*, œuvre splendide écrite il y a une dizaine d'années par les sœurs Delaney, originaires d'Harlem.

Par leur disparité même, ces pièces donnent la preuve éclatante que les théâtres américains d'aujourd'hui s'efforcent de plus en plus de présenter des spectacles capables de refléter une large gamme de perspectives, en particulier celles qui restent souvent dans les coulisses.

D'autres dramaturges, dont certains rappellent Regina Taylor, étaient venus assister au Festival. De plus en plus souvent, le festival shakespearien de l'Alabama est le lieu de rendez-vous par excellence des grands écrivains du Sud, parmi lesquels figure Rebecca Gilman, originaire de l'Alabama et l'un des plus grands noms apparus sur la scène du théâtre américain au cours des cinq dernières années.

Modeste et discrète, âgée d'une trentaine d'années, Rebecca Gilman quitte Trussville, dans l'Alabama, pour Chicago. Dans un premier temps, les lettres de rejet se multiplient, mais la chance lui sourit le jour où une petite troupe théâtrale des environs de

Chicago, le Circle Theatre de Forest Park, décide de monter l'une de ses premières pièces, *The Glory of Living*, exploration impitoyable du monde des sévices infligés aux enfants, de la déviance sexuelle et des meurtres en série. Susan Booth, à l'époque la directrice littéraire du prestigieux Goodman Theatre de Chicago (et aujourd'hui la directrice artistique de l'Alliance Theatre d'Atlanta, en pleine expansion), prend note des critiques favorables qui s'ensuivent, et Rebecca Gilman ne tarde pas à devenir sa protégée.

C'est au Goodman qu'est jouée pour la première fois sa pièce intitulée *Spinning Into Butter* et qui aborde le thème du racisme chez les Blancs se réclamant d'un courant relativement progressiste, dit «libéral» aux Etats-Unis. Cette œuvre, dont l'action se déroule dans une université fictive, présente la réaction d'administrateurs blancs à l'annonce qu'un étudiant afro-américain de première année a reçu des lettres anonymes de menace.

A l'ouverture du deuxième acte, une doyenne qui a les nerfs à fleur de peau, Sarah Daniels, n'arrive plus à se maîtriser et, devant un collègue, la voilà qui se lance dans un monologue où son racisme éclate au grand jour. Comme ce personnage était auparavant l'image même de la compréhension – et que Sarah Daniels tient le langage cher aux libéraux –, son monologue a suscité une attention considérable, à tel point que la pièce a été ensuite montée en scène au Manhattan Theatre Club.

Depuis, Rebecca Gilman a écrit *Boy Gets Girl* (dramatique axée sur le thème des relations individuelles parmi l'élite sociale des jeunes américains) et *Blue Surge* (pièce qui examine les liens entre la police et les délinquants qu'elle traque). Dramaturge importante, Rebecca Gilman provoque le public à la réflexion : c'est un nom à ne pas oublier.

SONDER LES SUJETS CONTROVERSÉS

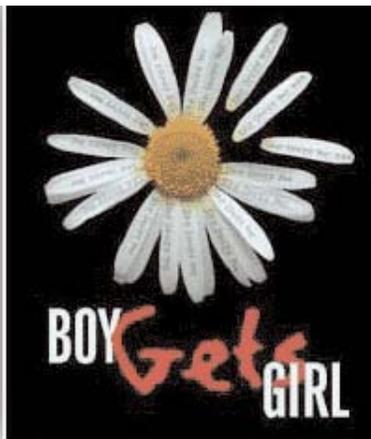
Certes, le théâtre américain contemporain ne se limite pas aux nouveaux venus sur la scène littéraire. Des écrivains établis, à l'image de Tony Kushner, dont la pièce *Homebody/Kabul* sur la création de

l'équilibre du pouvoir au Moyen-Orient a défrayé la chronique, continuent d'exprimer la conscience politique du théâtre américain contemporain.

August Wilson a pratiquement terminé son œuvre gigantesque qui retrace le vécu des Afro-Américains tout au long de chaque décennie du xx^e siècle. Son éblouissant *King Hedley II* a largement prouvé en 2000, si besoin était, que ce remarquable écrivain

prolifère et poétique cède de plus en plus au désir d'envahir le territoire jadis réservé aux tragédiens grecs. En 2003, August Wilson va ajouter *Gem of the Ocean* à son étonnante épopée, ce qui signifie qu'il aura retracé neuf décennies et qu'il ne lui en restera plus qu'une à présenter.

Ces quelques dernières années, Edward Albee, vieux routier du théâtre américain, a prouvé qu'un dramaturge septuagénaire pouvait encore choquer le public. Sa pièce *The Goat, or Who Is Sylvia?*, drame



L'affiche annonçant la production par le Manhattan Theatre Club de la pièce de Rebecca Gilman *Boy Gets Girl*.

familial dans lequel l'un des principaux personnages tombe amoureux d'un animal à quatre pattes, a obtenu un prix Tony l'année dernière dans la catégorie de la meilleure pièce originale jouée à Broadway et elle a fait considérablement parler d'elle ces dernières années. Contrairement à l'image évoquée par son titre, cette pièce ne contient rien de lascif. C'est un spectacle sérieux et pondéré dans lequel l'objet aimé et tabou fait fonction de métaphore pour «l'autre» dans toute relation personnelle (ou, pourquoi pas, politique). Après tout, au sens étymologique, le mot «tragédie» signifie «chant du bouc». Dans le cas de la pièce d'Edward Albee, les thèmes profonds qui sont abordés, et dont le poids métaphorique est considérable, font paraître les jeunes écrivains bien timides par comparaison.

Plusieurs autres nouveaux dramaturges américains se sont manifestés ces quelques dernières années. Adam Rapp, esprit logique, jeune et révolté, qui se plaît à briser les règles du théâtre, a écrit des pièces telles *Nocturne* (étude sur un jeune homme ravagé par la culpabilité) et *Finer Noble Gases*, tranche de vie hypernaturaliste d'un groupe de

musiciens solitaires obnubilés par le désir d'acquiescer ce qu'offre la technologie et ensuite de détruire ce qu'ils ont acquis.

Nettement plus âgé, Charles L. Mee est un dramaturge étonnamment complexe et brillant qui emprunte une voie très particulière (comme l'atteste le fait qu'il met toutes ses œuvres à la disposition des internautes et qu'il encourage les troupes théâtrales à puiser ici ou là dans son répertoire, suivant leur bon plaisir). L'œuvre de Charles Mee se ressent dans une grande mesure de l'influence des classiques : la pièce *Big Love*, qui a connu un succès fou, montre à quel point il savoure les versions modernes du théâtre grec ancien. L'une de ses créations récentes, *Limonade tous les jours*, nous fait découvrir un texte poétique qui met en scène une rencontre, celle d'un homme à Paris et d'une voluptueuse chanteuse de cabaret, jeune, qui le trouve irrésistible. Cette pièce, comme toutes les autres du même auteur, sont un triomphe de sensualité, d'imagination et de sagesse.

Charles Mee a souvent collaboré avec la metteuse en scène Anne Bogart. Ensemble, ils ont récemment produit *bobraschenbergamerica*, éblouissante exploration théâtrale de l'œuvre de l'artiste américain Bob Rauschenberg, peintre et sculpteur célèbre des années 1950. On doit également à Anne Bogart le spectacle en solo intitulé *Score*, qui retrace la carrière du grand compositeur Leonard Bernstein. Elle a aussi mis les superbes acteurs qui forment sa troupe SITI à la disposition d'autres grands dramaturges américains, dont l'étonnant Jefferson Mays, qui aura passé la plus grande partie des années 2002 et 2003 à mettre en scène la pièce de Doug Wright *I Am My Own Wife* : c'est l'histoire d'un travesti allemand qui survit à l'effondrement du mur de Berlin.

CARREFOUR DES ARTS

A de nombreux égards, l'œuvre d'Anne Bogart (où metteuse en scène et auteur se confondent souvent de manière inextricable) reflète l'anéantissement des anciens clivages naguère présents dans le théâtre américain. De nos jours, ces distinctions s'estompent rapidement au point de perdre tout leur sens.

L'écrivaine-metteuse en scène Mary Zimmerman, dont la splendide adaptation des *Métamorphoses* d'Ovide a connu un succès fulgurant à Broadway,

pourrait bien être l'archétype de l'artiste accomplie. Qu'il s'agisse de sa version des *Carnets de Léonard de Vinci* ou de sa remarquable collaboration avec Philip Glass en vue de la production de l'opéra *Galileo Galilei* au Goodman Theatre, Mary Zimmerman évite habilement les anachronismes aussi bien que les commentaires politiques directs, ce qui ne l'empêche pas de tisser un lien inoubliable entre la notion de génie et le journal télévisé du soir.

A plusieurs reprises ces quelques dernières années, Mary Zimmerman a su guider son public ébahi vers cet endroit choquant où les traditions se brisent violemment comme l'écume sur les rivages cruels et destructeurs de la vie moderne.

Il est dans la nature de Mary Zimmerman d'être conteuse. Mais dans l'ensemble, la nouvelle génération des artistes du théâtre américain semblent peu enclins à s'en tenir aux récits traditionnels : les dramaturges de la génération vidéo ont grandi bercés par des images surréalistes et qui se succèdent rapidement. Les écrivains, tel Denis Johnson, de San Francisco (*Hellhound on My Trail*), l'héritier apparent de Sam Shepard et chroniqueur intense des demi-mythes de l'Ouest américain, préfèrent souvent le poids des images à la logique implacable de l'art dramatique.

En règle générale, la jeune génération d'écrivains semble vouloir évoluer au carrefour de plusieurs tendances. Prenez, par exemple, l'œuvre mature de Suzan-Lori Parks, dont la pièce *Topdog/Underdog* lui a valu un prix Pulitzer. Elle y raconte l'histoire de deux frères afro-américains, Lincoln et Booth, qui partagent une chambre dans un pensionnat miteux. Lincoln gagne sa vie comme imitateur d'Abraham Lincoln dans une foire.

Est-ce un spectacle à vocation historique ou une œuvre de fiction ? Est-ce le récit sans ambages d'une rivalité entre deux frères ou un regard majestueux sur les échos du passé ? Comme elle l'a fait dans une autre œuvre également difficile, *The America Play*, Suzan-Lori Parks allie des faits réels et fictifs avec un sens poussé de la provocation.

Qu'elle soit employée à des fins brechtiennes ou humoristiques, cette forme de théâtralisation dans laquelle les personnages s'assument pleinement a fini par déteindre sur les comédies musicales jouées à Broadway. Dans *Urinetown, the Musical*, Greg Kotis et Mark Hollman imaginent un univers dans

lequel le monde des affaires a pris des proportions tellement tentaculaires que les habitants ne sont même plus propriétaires de leurs cabinets d'aisances.

Le spectacle est censé mettre en relief l'importance de la compassion et de la conservation des ressources. Mais les personnages se savent aussi acteurs dans une comédie musicale. Et c'est ce qui confère à cette pièce une sensibilité postmoderne indiscutable qui séduit les jeunes membres du public, même si elle rend hommage aux traditions de la comédie musicale de Broadway, l'une des grandes inventions artistiques, comme nous le rappelle avec habileté l'hilarante comédie de Mel Brooks intitulée *The Producers*.

Cette tendance à marier les genres s'observe dans tous les domaines artistiques : aux Etats-Unis, les expositions dans les musées et les concerts de rock s'inspirent de plus en plus souvent des techniques théâtrales au point même de faire appel à des acteurs en chair et en os et de recourir aux narrations. Broadway tourne fréquemment ses regards sur Hollywood pour y puiser de l'inspiration, et vice-versa. La version faite par Hollywood de la comédie musicale *Chicago* jouée à Broadway n'a-t-elle pas été couronnée de l'oscar du meilleur film en 2002 par l'Academy of Motion Picture Arts and Sciences ?

EFFETS SPÉCIAUX

Quantité de théâtres font remarquer que ce ne sont pas d'autres formes d'art qui leur disputent le plus un auditoire : leur grand concurrent, c'est le commerce de détail qui se laisse tenter par l'art dramatique. Ainsi, « American Girl Place », une boutique de Chicago qui est la coqueluche des pré-adolescentes, a embauché des compositeurs de Broadway et monté une comédie musicale en version réduite dans le sous-sol du magasin. On voit même de nouvelles œuvres théâtrales produites dans des centres commerciaux.

Aux Etats-Unis, même la technologie du théâtre est en mutation. Au cours des deux dernières années, l'imagerie à deux dimensions a considérablement progressé, et l'on voit souvent des images numériques là où hier encore des toiles auraient été peintes. Maintenant que les instruments à balayage optique sont monnaie courante, les théâtres ultra-modernes (tel l'étonnant « Coliseum » de 4 000 places au Caesar's Palace de Las Vegas) ont recours à de puissants composants opto-électroniques pour créer une impression de profondeur et offrir un spectacle sans pareil au monde.

De nos jours, les spectacles de Las Vegas sont non plus du tape-à-l'œil, mais des expériences visuelles complexes que l'on doit à des artistes sans idée esthétique préconçue et qui viennent dans le grand désert américain acculer leur imagination à des choix novateurs, attirés par des budgets extrêmement généreux. A un degré technique moins développé, c'est un écran qui fournit la toile de fond de la comédie musicale *Hairspray* à Broadway, mélange habile de thèmes sérieux en rapport avec les droits civils, si bien compris dans l'Alabama, dans une atmosphère qui tient un peu du cirque.

Le théâtre reste le théâtre dans l'Amérique contemporaine, mais l'éclatement des frontières artistiques confère une dimension nouvelle au théâtre moderne. ■

Chris Jones est critique théâtral du quotidien The Chicago Tribune.

Portrait: la dramaturge Regina Taylor

Il y a quelques années, le directeur d'une troupe théâtrale de Princeton (New Jersey) lance un défi à Regina Taylor : celui d'écrire une dramatique à partir d'une série de vieilles photographies en noir et blanc d'Afro-Américaines endimanchées et coiffées des chapeaux les plus extravagants. L'idée emballe Regina Taylor.



Des actrices de la nouvelle pièce de Regina Taylor, *Crowns, Portraits of Black Women in Church Hats*.

Et c'est ainsi qu'elle produit *Crowns*, mariage heureux du gospel et de la tradition orale. Le spectacle prend forme dans son esprit au cours d'un stage de formation qu'elle effectue à l'institut Sundance de Robert Redford, dans l'Utah. Fin 2002, la dramaturge dévoile sa pièce de théâtre dans une petite université du New-Jersey.

« Nous exposons les réalités de leur existence », expliquait Regina Taylor peu de temps avant la première représentation de *Crowns*. Plus qu'une particularité vestimentaire, ajoutait-elle, le chapeau « est une fenêtre ouverte sur l'âme de la femme ».

Le dernier-né des créations artistiques et prouesses intellectuelles de Regina Taylor suscite un vif intérêt. Cette femme réunit d'ailleurs à elle seule une multitude de talents. Actrice, metteuse en scène et dramaturge, elle évolue dans l'espace des arts scéniques depuis une vingtaine d'années.

Fille d'enseignants, elle grandit à Dallas, au Texas. Elle est encore à préparer sa licence de journalisme et d'anglais quand elle décroche un premier rôle professionnel dans un film tourné pour la télévision, un docudrama sur le thème de l'intégration raciale en milieu scolaire dans le sud des Etats-Unis. En 1981, sa licence en poche, elle part pour New York, déterminée à poursuivre son rêve de monter sur les planches, suivant les recommandations d'un de ses professeurs de composition anglaise à l'université.

« L'acte d'incarner un personnage me fascinait », confiait-elle récemment à un journaliste. « Ecrire,

c'est coucher des mots sur le papier. C'est la matière première, en quelque sorte, la chair et le sang. Jouer, c'est faire don de sa voix et de son corps. »

Regina Taylor l'actrice est la première Afro-Américaine à interpréter le rôle de Juliette dans la pièce *Roméo et Juliette*. Au petit écran, elle décroche un Golden Globe Award pour son

interprétation d'une Afro-Américaine vivant dans le sud des Etats-Unis pendant les années 1950, thème du célèbre feuilleton télévisé *I'll Fly Away*. Au cinéma, on la voit régulièrement donner la réplique à des acteurs de la trempe de Denzel Washington et de Samuel Jackson.

La première pièce qu'elle met en scène, *Oo-Blah-Dee*, sur les musiciennes afro-américaines de jazz dans les années 1940, débute dans un théâtre de Chicago avant d'être reprise dans d'autres villes. Regina Taylor adapte ensuite *La Cerisaie* de Tchekov, afin de dépeindre un conflit de générations dans une famille contemporaine d'artistes de Caroline du Sud, en milieu rural, dans une pièce intitulée *Drowning Crow*.

Maintenant que son spectacle *Crowns* a été joué à New York après son début à Princeton, Regina Taylor est prête à s'attaquer à son prochain projet : l'adaptation pour le théâtre du roman d'Alice Walker *Cher Bon Dieu (La Couleur pourpre)*, à la demande expresse de l'auteur. ■

Entretien avec Carey Perloff

Voilà maintenant près de vingt ans que la directrice artistique de l'American Conservatory Theater de San Francisco, Carey Perloff, suit l'évolution de la scène théâtrale aux Etats-Unis. Au cours des dix années qu'elle a passées à la tête de la célèbre troupe A.C.T. (période pendant laquelle elle s'est attaquée à de nombreux chantiers, dont celui de présider à la



Carey Perloff

reconstruction du théâtre entièrement détruit par un tremblement de terre en 1989), elle a constaté que le talent dramatique et le public capable de l'apprécier s'inscrivaient dans une dynamique de développement. Carey Perloff envisage cette thématique dans une perspective qui dépasse le cadre des Etats-Unis parce qu'elle n'hésite pas à solliciter les idées de ses collègues du monde entier et à monter des spectacles avec eux.

Question : Quels sont, à votre avis, les éléments les plus significatifs de l'évolution du théâtre au cours des dix dernières années environ ?

C. Perloff : Plusieurs me viennent à l'esprit. La renaissance de l'acteur américain en est un. C'est un grand moment. L'avenir de l'art dramatique m'intéresse particulièrement parce que l'American Conservatory Theater propose un programme de formation professionnelle qui débouche sur l'obtention d'une maîtrise des beaux-arts en art dramatique. Ce que nous avons constaté, c'est que les acteurs américains possèdent une fusion unique de compétences : un fabuleux sens kynésique, une vaste gamme d'émotions et la facilité de langage et d'expression que l'on associe traditionnellement au théâtre britannique. Le niveau de compétence, dans quantité de genres à travers le pays, atteint des sommets incroyables. Quand ils viennent travailler avec nous, mes collègues étrangers sont toujours

stupéfaits de constater que les acteurs américains savent chanter et danser et que leur répertoire englobe toute une gamme de styles.

Le croisement des disciplines est un autre aspect qui me frappe. Les caractéristiques qui définissaient naguère une bonne mise en scène sont en train de s'effriter. L'année dernière, nous avons monté un spectacle musical multidisciplinaire avec le remarquable Kronos Quartet de

San Francisco, une nouvelle forme d'opéra qui suscite un vif enthousiasme. Ce type de démarche interdisciplinaire se répète un peu partout dans le pays, signe que le théâtre américain revêt une dimension vraiment nationale et que New York n'en a pas le monopole.

On ne peut que se réjouir de l'hybridation des disciplines non seulement parce que c'est un bien en soi, mais aussi parce que ce phénomène exerce une influence internationale considérable. Des artistes étrangers viennent constamment à l'A.C.T.

Q : Quel est le plus grand défi qui se pose aujourd'hui au théâtre américain ?

C. Perloff : C'est la lutte constante pour rester insolite. Il y a un risque réel, du fait de la contraction continue de l'économie, que le théâtre ne devienne très homogène, que tous les établissements ne se mettent à produire les mêmes types de pièces, que les producteurs n'aient peur de prendre des risques. Le vrai théâtre, celui qui vous prend aux tripes, est une rencontre entre un public et un moment, et il a besoin de devenir la voix idiosyncrasique de ce produit. C'est là l'intérêt du théâtre. Il n'est qu'à regarder ce qui se passe dans le pays : les spectacles contiennent moins de surprises qu'avant, ils sont plus prévisibles. Il est important de maintenir l'individualisation du théâtre.

Une autre difficulté consiste à conserver nos grands artistes. L'industrie du cinéma nous les enlève très rapidement. Les tentations sont trop fortes.

Q : Selon vous, quelles sont les influences artistiques prépondérantes qui sont venues de l'étranger ?

C. Perloff : Paradoxalement, c'est grâce aux Européens que de grands artistes américains, tel le metteur en scène Robert Wilson, restent dans le métier. Il est inconcevable que l'un de nos artistes américains les plus importants soit employé pratiquement exclusivement par des Européens. En revanche, San Francisco a une population cosmopolite, si bien qu'on peut toujours puiser à cette ressource, indépendamment du genre de théâtre sur lequel on travaille.

Q : Est-ce que les génies du passé (les O'Neill, les Williams et leurs contemporains) dominent encore l'art dramatique ou est-ce que de nouvelles voix sont capables de se faire entendre ?

C. Perloff : Je crois qu'il est toujours possible à d'autres de faire entendre leur voix. Je ne sais pas si la génération actuelle est du niveau de Tennessee Williams, d'Eugene O'Neill, de Clifford Odets, de Lorraine Hansberry et d'autres. C'est toujours difficile à dire quand on manque de recul. Mais les écrivains américains d'aujourd'hui vivent à une époque dynamique et il faut un certain temps avant que des voix nouvelles ne s'expriment. J'en reviens à la notion de risques : il faut qu'un théâtre s'intéresse suffisamment à un dramaturge pour le soutenir même quand celui-ci est au creux de la vague. C'est comme ça qu'il va mûrir son talent.

J'ai bien l'impression que le public américain est infiniment plus averti qu'il ne l'était il y a encore dix ans. Ici à l'A.C.T. nous montons des pièces très difficiles d'accès. Mais notre public y tient, parce que nous l'avons amené à s'enthousiasmer pour un matériel inhabituel au prix de gros efforts.

Q : Il y a dix ou douze ans, un directeur artistique en dehors de New York ne pouvait pas se risquer à ce genre de chose.

C. Perloff : C'est vrai. Une évolution s'est produite. C'est passionnant. Et tellement plus agréable pour l'artiste.

Q : Nous sommes en période de récession économique. Que faites-vous pour compenser ce ralentissement ?

C. Perloff : La situation économique est particulièrement terrifiante sur la côte ouest. La Californie du Nord a connu un essor extraordinaire,

ce qui a permis à l'A.C.T. de gommer entièrement son déficit consécutif au tremblement de terre et de se constituer une solide base d'abonnés. Mais la conjugaison de l'effondrement de la Silicon Valley, des attentats du 11 septembre et de la récession a touché la Californie de plein fouet. Pourtant, l'A.C.T. vient d'enregistrer l'une de ses meilleures années au guichet. Le public réclame les spectacles dans lesquels des acteurs se produisent en chair et en os, il veut vivre pleinement cette expérience. A l'image d'autres théâtres régionaux à travers le pays, nous organisons des discussions avant ou après les représentations ainsi que des symposiums. Nous faisons de notre mieux pour donner au public le sentiment d'être impliqué dans ce que nous faisons. Et nous avons constaté que les gens n'hésitaient pas à se manifester quand on leur donnait l'occasion de participer.

Une cause principale des difficultés financières de l'A.C.T. et des autres théâtres sans but lucratif dans le reste du pays tient à l'insuffisance chronique de leur financement, contrairement aux orchestres symphoniques et aux musées d'art. Parce qu'on est toujours à se demander comment on va financer sa prochaine production, on ne réfléchit pas toujours autant qu'on le devrait au long terme ni à ce qu'on devrait faire pour survivre. On finit par avoir du mal à aller de l'avant, à se développer, à jouer d'audace et à faire son travail quand on craint de prendre trop de risques qui pourraient compromettre la santé de notre institution. Il est très difficile de trouver le juste milieu.

Q : Et si je vous demandais d'imaginer ce qui pourrait advenir du théâtre au cours des dix prochaines années ?

C. Perloff : J'espère que verrons davantage de théâtres de taille moyenne refaire leur apparition. C'est l'un des éléments essentiels de la survie de l'art dramatique. C'est pour cela que j'ai tenu à ce que l'A.C.T. occupe une place réduite. C'est vrai qu'il est formidable d'assister à de grandes productions dans une salle géante, mais rien ne vaut l'intimité d'un théâtre capable d'accueillir 200 personnes seulement.

Un autre combat qui me tient à cœur, parce que c'est le point fort de l'A.C.T., c'est de maintenir un solide noyau d'acteurs. Malheureusement, c'est un

aspect du théâtre américain qui a disparu pratiquement partout ces dix dernières années. C'est vraiment merveilleux d'assister à la transformation d'excellents acteurs d'un rôle à l'autre. Il n'y a rien de plus passionnant. Nous avons parmi nous un acteur phénoménal qui vient d'interpréter le personnage le plus véreux – et le plus drôle – de la pièce de David Mamet *American Buffalo*. Et maintenant, il va camper un personnage romantique dans la pièce de Tchekov *Les Trois Sœurs*. Le public sera témoin du pouvoir de transformation qu'exerce le théâtre. ■

Propos recueillis par Michael Bandler.

La photothèque liée au présent article est située à l'adresse suivante :
<http://usinfo.state.gov/journals/itsv/0403/ijse/gallery.htm>

CINEMA

LE SEPTIEME ART ET L'AMERIQUE MODERNE

PAR RICHARD PELLIS

Qu'est-ce qu'un film «typiquement» américain ? La population du monde entier est persuadée de le savoir. On reconnaît les films américains typiques, insistent-ils, à leurs effets spéciaux spectaculaires et à leur décor somptueux, représentatifs de la richesse quasi mythique de l'Amérique. De plus, le cinéma américain privilégie l'action rapide et célèbre l'ingéniosité individuelle, incarnée par son héros, vedette hollywoodienne toujours impeccablement habillée et éternellement jeune. Et le film américain par excellence raconte une histoire d'amour qui se termine inévitablement par un dénouement aussi heureux qu'in vraisemblable.

Pourtant, ces quinze dernières années, pour chaque film bourré d'effets techniques et de cascades style *Mission Impossible*, il est sorti un film sérieux, voire qui dérange, tel qu'*American Beauty* ou *The Hours*. Pour chaque superproduction hollywoodienne classique, apparemment censée satisfaire un public de jeunes garçons de 12 ans, il sort des films complexes et recherchés comme *Traffic*, *Shakespeare in Love*, *Magnolia* et *Monsieur Schmidt*, volontairement destinés à un public adulte. Le cinéma américain contemporain est donc remarquable par sa diversité, par le fait qu'il tente d'explorer les profondeurs sociales et psychologiques de la vie moderne américaine, ainsi que par sa



Le metteur en scène Martin Scorsese et l'acteur Daniel Day-Lewis ont collaboré dans des projets cinématographiques de qualité tels que *Gangs of New York* et *Le Temps de l'innocence*.

capacité à allier le divertissement à l'aspect artistique.

TITANIC ET LES MYTHES DE LA CULTURE POPULAIRE AMÉRICAINE
Toutefois, les stéréotypes sur le cinéma de Hollywood restent profondément ancrés. En 1998, lorsque j'enseignais en Allemagne, j'ai souvent donné des conférences sur le cinéma américain dans diverses villes européennes. Les réactions de mon public étaient souvent similaires. Si,

par exemple, je m'adressais à des enseignants du secondaire à Bruxelles, Berlin ou Barcelone, je leur demandais combien d'entre eux avaient vu *Titanic*. La moitié des professeurs levait la main à contrecœur. Ils regardaient ensuite autour d'eux pour voir qui avait fait le même aveu. Ils étaient visiblement gênés d'avoir une fois encore succombé à une production hollywoodienne.

Quand je leur demandais pourquoi ils étaient allés voir ce film, ils me répondaient généralement qu'ils voulaient mieux comprendre les goûts, même vulgaires, de leurs étudiants ou de leurs propres enfants. Ou qu'ils étaient curieux et souhaitaient comprendre la raison d'un tel tapage, du marketing, de la publicité et du battage, tout cela au nom de phantasmes d'adolescents, pour une valeur de 200 millions de dollars. Aucun enseignant ne voulait admettre qu'il était allé voir *Titanic* parce qu'il avait entendu dire que c'était un bon film, et peut-être même une œuvre d'art.

Ces enseignants ne le savaient pas, mais ils avaient intériorisé la critique de la culture américaine de masse, et particulièrement du cinéma américain, qui court depuis presque un siècle. Depuis 1920, aux Etats-Unis comme à l'étranger, les gens se laissent dire que les productions de Hollywood sont «mauvaises» pour elles. Selon les défenseurs de la culture, les films américains sont tape-à-l'œil, superficiels, débiles et puérils. Pis encore, ils sont «commerciaux». Comme le reste de la vie américaine, les films sont considérés comme des produits de consommation, perpétuellement à vendre, des produits dont on fait la publicité et la promotion, à l'égal des détergents et des machines à laver.

Il ne faut donc pas s'étonner que les enseignants se soient sentis coupables d'avoir vu *Titanic*. Il n'est pas étonnant non plus qu'ils aient agi comme s'ils s'étaient momentanément encanaillés. Qu'ils se soient laissés envoûter par Leonardo di Caprio, cela non, jamais ! Ils savaient parfaitement que ce film était grotesque. La simple mention du titre du film provoquait des rires dans la salle, c'était l'hilarité garantie, quel que fût le public. En réalité, c'est ce genre de rire qui permet aux gens de savourer le cinéma américain, sans avoir de remords pour le temps perdu en de telles futilités.

LE CINÉMA AMÉRICAIN DES ANNÉES 1960 ET 1970

En dépit de ces idées préconçues, vieilles d'un siècle, sur les films de Hollywood, il faut se souvenir qu'il n'y a pas si longtemps, les films dont on parlait dans le monde et que l'on aimait, et qui semblaient illustrer directement des dilemmes personnels ou sociaux, venaient des Etats-Unis. De la fin des années 1960 à la fin des années 1970, le cinéma américain a connu une extraordinaire renaissance. Ce n'est qu'à de rares autres périodes que les réalisateurs américains ont été aussi influents et que leurs films ont tellement pesé sur les expériences et les valeurs du public dans le monde.

Cette renaissance s'explique en partie par le fait



L'acteur Jack Nicholson dans *Monsieur Schmidt* d'Alexander Payne.

qu'avec l'avènement de la contre-culture, les grands studios d'Hollywood n'étaient plus certains ni de savoir quels genres de films allaient rapporter de l'argent, ni de connaître les désirs des jeunes ayant grandi dans les années 1960. Les studios ont accepté, pendant une période relativement courte, que quiconque avait une idée réalise un film. Ils ont remis Hollywood entre les mains d'un groupe de jeunes

réalisateurs doués et souvent excentriques (Robert Altman, Francis Ford Coppola, Martin Scorsese, Steven Spielberg, George Lucas, Woody Allen), qui voulaient faire des films dans le style européen, des films qui étaient surtout des études de personnages, sans intrigue classique ou narration linéaire, très expérimentaux sur le plan du style.

A partir de 1967, avec *Bonnie and Clyde*, d'Arthur Penn, les Américains ont sorti toute une série de films d'improvisation et autobiographiques, dont un grand nombre plaisaient tout particulièrement aux étudiants et aux jeunes adultes, à la fois mécontents et désillusionnés par ce que l'on avait qualifié à une époque plus innocente, de «rêve américain». Ces films comprennent *Le Lauréat* de Mike Nichols, *La Horde sauvage* de Sam Peckinpah, *Easy Rider* de Dennis Hopper, *The Last Picture Show* de Peter Bogdanovich, *Five Easy Pieces* de Bob Rafelson, *Le Parrain* (I et II), *La Conversation* et *Apocalypse Now* de Francis Ford Coppola, *American Graffiti* et *La Guerre des étoiles* de George Lucas, *Les Dents de la mer* et *Rencontres du troisième type* de Steven Spielberg, *John McCabe* et *Nashville* de Robert Altman, *Mean Streets* et *Taxi Driver* de Martin Scorsese, *Les Hommes du président* d'Alan Pakula, *Une femme libre* de Paul Mazursky, *Annie Hall* et *Manhattan* de Woody Allen, *Cabaret* et *Que le spectacle commence* de Bob Fosse et le film le plus déchirant des années 1970, *Voyage au bout de l'enfer* de Michael Cimino.

Ces films dépeignent une Amérique noyée dans la solitude, les complots et la corruption, les traumatismes psychologiques et la mort. Toutefois, malgré leur vision mélancolique de la vie américaine,

les films eux-mêmes étaient réalisés avec un humour vivace, une exubérance exceptionnelle renforcée par la vitalité d'une nouvelle génération d'acteurs remarquablement non hollywoodiens : Warren Beatty, Dustin Hoffman, Robert de Niro, Al Pacino, Jack Nicholson, Gene Hackman, Faye Dunaway, Jill Clayburgh, Meryl Streep.

HOLLYWOOD ET LA FIN DE LA GUERRE FROIDE

Pendant les années 1980, cette inventivité cinématographique a semblé disparaître. Pourtant, même pendant la décennie où les puissants de Washington et de Wall Street aspiraient, disait-on, à devenir les maîtres de l'univers, les films les plus mémorables n'ont pas été ceux de Sylvester Stallone et d'Arnold Schwarzenegger, avec leurs effets spéciaux délirants, mais plutôt des films moins coûteux et plus tranquilles comme *Le Verdict* et *Miss Daisy et son chauffeur*, qui savouraient la perspicacité et les victoires inattendues de gens autrement ordinaires, et qui servaient d'antidote aux clichés sur l'adoration américaine de la richesse et du pouvoir mondial.

Malgré le Vietnam, la révolte de la jeunesse et les émeutes culturelles des années 1960, la vie aux Etats-Unis, à cette époque, était toujours assombrie par le caractère sinistre de la guerre froide. Mais, au moins, les Etats-Unis et l'Union soviétique comprenaient les règles du jeu diplomatique et idéologique. Ni l'un ni l'autre n'étaient prêts à s'embarquer dans des aventures internationales qui auraient pu porter atteinte au sentiment de sécurité nationale de son adversaire. Tout cela a changé avec la fin de la guerre froide, en 1989. Les Etats-Unis restaient désormais la seule superpuissance de la planète. Et pourtant, paradoxalement, les Américains se retrouvaient dans un monde plus incertain sur le plan moral et plus dangereux politiquement (un monde où les terroristes ne respectaient ni les frontières nationales ni les contraintes éthiques).

LE CINÉMA AMÉRICAIN CONTEMPORAIN

Donc, abandonnant les paramètres familiers de la guerre froide, les Américains, après 1989, ont été touchés par des films extrêmement divers. Deux tendances prévalaient dans le cinéma américain, toutes deux inspirées par l'histoire du cinéma. La première (par exemple chez de jeunes réalisateurs

comme Quentin Tarantino, Steven Soderbergh, Joel et Ethan Coen et Cameron Crow), était une passion consistant à reproduire des films non conventionnels, basés sur des personnages, à l'instar des films des années 1960 et 1970. Cette aspiration se retrouve dans des films comme *Sexe, mensonges et vidéos*, *Pulp Fiction*, *The Usual Suspects*, *Fargo*, *L.A. Confidential*, *High Fidelity* et *La Famille Tenenbaum*. Ainsi, avec ses récits multiples et sa dissection sardonique du show-business américain, *Magnolia* de Paul Thomas Anderson n'était pas sans rappeler *Nashville* de Robert Altman, tandis que *Chicago* de Rob Marshal était structuré exactement comme *Cabaret* de Bob Fosse, les événements sur scène reflétant les événements de la « vie réelle ». De plus, les réalisateurs américains ont cherché à ressusciter la tradition, héritée des années 1960, d'excursions élégantes, elliptiques et cauchemardesques en compagnie d'âmes torturées (un effort que l'on retrouve dans *Seven*, *Fight Club*, *Mulholland Drive*, *Un homme d'exception* et *Insomnia*).

L'autre tendance semble encore plus atavique : la nostalgie de thèmes épiques et anciens évoquant l'Amérique d'antan, l'envie de raviver les certitudes morales d'*Autant en emporte le vent* ou de *Casablanca*. Les deux films qui illustrent le mieux ce projet sont *Titanic* de James Cameron et *Il faut sauver le soldat Ryan*, de Steven Spielberg, tous deux brillamment réalisés, tous deux porteurs d'une croyance en un avenir meilleur, une fois encaissées les dures réalités de la vie.

Mais, bien qu'ils doivent tout au cinéma des années 1960 et 1970, les films américains des années 1990 et de la première décennie du XXI^e siècle dépeignent une société que les réalisateurs et les spectateurs de la contre-culture et du mouvement anti-guerre ne reconnaîtraient pas. Juste avant la fin de *Bonnie and Clyde*, Bonnie demande à Clyde quelle vie il mènerait si celle-ci était différente. Clyde répond qu'il dévaliserait une banque dans un Etat autre que celui dans lequel il habite. Le public sympathise, et sourit probablement au décalage ironique entre la réponse et la question. Il n'y a pas d'espoir ici, seulement l'attente d'une catastrophe. Par contre, *Pulp Fiction* et *Titanic* (qui sont, par ailleurs, antithétiques, tant sur le plan des thèmes que des sentiments), s'efforcent d'instiller la foi et réaffirment la notion typiquement américaine selon

laquelle des individus peuvent transformer leur vie.

Les films de ces quinze dernières années ont aussi fait connaître au public une nouvelle génération d'acteurs moins emblématiques d'une Amérique peu orthodoxe que les acteurs qui ont grandi dans les années 1960 et 1970. Toutefois, Kevin Spacey, Russel Crowe, Brad Pitt, John Cusack, Matt Damon, Edward Norton, Frances McDormand, Gwyneth Paltrow et Julianne Morre (qui ne sont nullement conformes à l'idée que l'on se fait des stars de Hollywood) interprètent des rôles avec autant de brio et d'originalité que leurs illustres prédécesseurs. A la différence des grands noms de l'ère classique hollywoodienne, qui semblaient toujours jouer leur propre rôle (des vedettes comme Cary Grant, John Wayne, Gary Cooper, Clark Gable, Elizabeth Taylor), la génération des acteurs américains d'aujourd'hui se fonde dans ses personnages, jouant des rôles très différents d'un film à l'autre.

La plupart de leurs films, quoique financés par Hollywood, sont excessivement originaux et attestent la diversité des réalisations américaines. La raison majeure de cet éclectisme est l'influence de studios semi-indépendants, plus petits, tels que Sony Pictures Classics, et Dream Works, spécialisés dans la production et de la distribution de films d'avant-garde. Aucun patron de studio n'a été plus influent ou n'a mieux réussi à promouvoir des films américains novateurs et des films étrangers qu'Harvey Weinstein, de Miramax.

A bien des égards, Weinstein est le maillon qui relie les films des années 1960 à ceux des quinze dernières années. Weinstein a grandi dans les années 1960, et il idolâtrait les films de François Truffaut, Federico Fellini, Martin Scorsese, Robert Altman et Francis Ford Coppola. Quand Weinstein a lancé Miramax en 1979, il voulait produire des films provocateurs dans le style de ceux qu'il avait adorés dans sa jeunesse. Et c'est précisément ce qu'il a fait. Miramax a distribué aux Etats-Unis des films étrangers comme *The Crying Game*, *Cinema Paradiso*, *Le Postier*, *La Vie est belle* et *Les Epices de la passion*, qui ont tous rapporté de l'argent, en dépit des préjugés en vogue à l'étranger, qui voulaient que les Américains n'achètent des places de cinéma que pour voir des superproductions hollywoodiennes. Mais ces dernières années, Weinstein a aussi financé, et même parfois inspiré, un grand nombre de films de

grande qualité : *Sexe, mensonges et vidéos*, *Pulp Fiction*, *Le Patient anglais*, *Shakespeare in Love*, *In the Bedroom*, *The Hours*, *Chicago* et le projet de longue date de Martin Scorsese, *Gangs of New York*.

Pourtant, quelle que soit l'importance des convictions et des contributions des producteurs, des réalisateurs et des acteurs, ce que le cinéma américain contemporain partage le plus avec celui des années 1960 et 1970, c'est la détermination artistique, alliée à un besoin de fasciner le public. Ces deux ambitions ne sont en aucun cas l'apanage des Américains. Quel que soit leur pays d'origine (Charlie Chaplin, Orson Welles, Alfred Hitchcock, John Ford, Howard Hawks, Federico Fellini, François Truffaut, Francis Ford Coppola, Martin Scorsese, Steven Spielberg), les plus grands réalisateurs ont toujours reconnu qu'il existait une relation étroite entre le spectacle et l'art.

Donc, même si le cinéma américain est indéniablement une entreprise commerciale, il n'y a pas de contradiction inhérente entre le désir de réaliser un film qui fasse des bénéfices et l'envie de créer une œuvre originale et provocante. En fait, il est fort possible que l'impulsion commerciale visant à émouvoir les spectateurs ait servi de stimulant à l'art. Par conséquent, certains films américains inoubliables de ces 40 dernières années, du *Parrain* à *The Hours*, ont été à la fois des succès commerciaux et des œuvres d'art fascinantes.

L'UNIVERSALISME DU CINÉMA AMÉRICAIN

Et pourtant, au bout du compte, ce qui rend les films modernes américains le plus « américains », c'est leur refus d'imposer un message social. Les films américains s'intéressent généralement aux relations humaines et aux sentiments, et non aux problèmes d'une époque et d'un lieu donnés. Ils racontent des histoires d'amour (*Shakespeare in Love*, *High Fidelity*), des intrigues (*The Usual Suspects*, *L.A. Confidential*), des réussites et des échecs (*Chicago*, *American Beauty*), des conflits moraux (*Pulp Fiction*, *The Insider*) et des histoires de survie (*Titanic*, *Il faut sauver le soldat Ryan*). Cette approche cinématographique reflète, en partie, la croyance américaine dans la primauté de l'individu.

Mais américains ou non, des dilemmes personnels aussi intenses sont des situations auxquelles nous sommes tous confrontés. Par conséquent, les

Européens, les Asiatiques, les Latino-Américains viennent en masse voir des films américains, non parce qu'ils glorifient les institutions politiques américaines ou ses valeurs économiques, mais parce que les spectateurs, où qu'ils se trouvent, peuvent voir une partie de leur propre vie reflétée dans les drames hollywoodiens qui leur parlent d'amour et de chagrins. Donc, à l'instar de nombreux habitants du globe au xx^e siècle, des spectateurs étrangers peuvent très bien être en désaccord avec la politique des Etats-Unis mais en adopter la culture, presque comme si c'était la leur. ■

Professeur d'histoire à l'université du Texas à Austin, Richard Pells est l'auteur de plusieurs livres, notamment Not Like Us: How Europeans Have Loved, Hated and Transformed American Culture Since World War II (Des gens pas comme nous: comment les Européens aiment, haïssent et transforment la culture américaine depuis la Seconde Guerre mondiale). Il prépare actuellement un autre ouvrage: From Modernism to the Movies: The Globalization of American Culture in the 20th Century (Du modernisme au cinéma: la mondialisation de la culture américaine au xx^e siècle), à paraître chez Yale University Press. M. Pells a été titulaire de chaires Fullbright et a été invité à enseigner à Sao Paulo, Amsterdam, Copenhagen, Sydney, Bonn, Berlin, Cologne et Vienne.

Portrait: le réalisateur Alexander Payne

Les travellings panoramiques de la campagne du Nebraska, à l'extérieur de la ville d'Omaha, dans le film *Monsieur Schmidt*, et les visages muets et stoïques au cœur de la ville, représentent une sorte de retour aux sources pour le réalisateur Alexander Payne.

Issu de parents grecs, propriétaires d'un restaurant réputé d'Omaha, Alexander Payne quitte le Nebraska à la fin de ses études secondaires pour étudier l'espagnol et l'histoire à Stanford University, car il envisage de devenir correspondant à l'étranger. Jeune adulte, il se rend en Espagne où il suit un cours de philologie, à l'université de Salamanque, puis en Colombie, avant de faire une maîtrise de Beaux-Arts à l'université de Californie à Los Angeles.

Les trois longs métrages d'Alexander Payne ont été tournés sur le terrain qu'il connaît si bien, le Midwest américain, et plus particulièrement, la ville d'Omaha. A ses premiers spectateurs – des initiés et des amateurs de films indépendants à petit budget – s'ajoute désormais le grand public.

Dans *Citizen Ruth*, un film de 1996, l'actrice Laura Dern jouait le rôle d'une jeune indigente enceinte qui, sans le vouloir, se retrouve prise en plein débat entre défenseurs et opposants de l'avortement aux Etats-Unis.

Trois ans plus tard, Alexander Payne écrit et



Alexander Payne

réalise *Elections*, une satire acerbe de la politique américaine, vue sous l'angle de l'élection d'un conseil d'étudiants, dans un lycée du Midwest. Il a été candidat à un Oscar pour son scénario, et son film a lancé la carrière de la jeune actrice principale, Reese Witherspoon.

Plus récemment, Alexander Payne a adapté à l'écran *Monsieur Schmidt*, un roman de Louis Begley. Le film fascine dès les premières minutes, qui

nous révèlent Schmidt, incarné par l'acteur Jack Nicholson, sur le point de prendre sa retraite. Reprenant la description du réalisateur, c'est un film sur «la solitude, le mépris, la colère et le regret». Et pourtant Alexander Payne a parsemé l'épopée de Schmidt de détails humoristiques, et de quelques suggestions de vague rédemption. A la fin, Schmidt trouve un sens à sa vie en sponsorisant, par le biais d'une organisation internationale, un jeune Africain déshérité.

Pour Alexander Payne, 41 ans, qui, comme il le dit lui-même, «ne tient pas en place» et prépare son prochain film (l'histoire de deux amis qui entreprennent un voyage de dégustation de vins, juste avant le mariage de l'un d'entre eux), la vie le comble en ce moment.

«J'arrive maintenant au point où je fais les films que j'ai envie de faire», affirme-t-il. ■

Entretien avec Geoffrey Gilmore

Pendant une dizaine de jours, au mois de janvier, la petite station de sports d'hiver de Park City, dans l'Utah, se transforme en un haut lieu du paysage cinématographique américain. Le Sundance Film Festival qu'elle accueille révèle les tendances les plus créatrices du cinéma indépendant aux Etats-Unis, c'est-à-dire des films produits par des producteurs indépendants hors du circuit des studios de Hollywood).



Geoffrey Gilmore

Depuis 1990, Geoffrey Gilmore, codirecteur du festival et directeur de la programmation, se charge de la sélection des films et de l'organisation des manifestations.

Question : A votre avis, quelles sont les caractéristiques les plus passionnantes du cinéma américain d'aujourd'hui ?

G. Gilmore : Bien que le cinéma indépendant remonte à plus de dix ans, il

s'est prodigieusement développé ces dernières années. Une génération entière de nouveaux réalisateurs travaille dans les deux genres : les productions indépendantes, à petit budget, et les films des grands studios. L'idée que ces deux secteurs resteraient totalement séparés remonte aux années 1990, mais cela n'est plus le cas avec des metteurs en scène tel que Todd Haynes (*Far from Heaven*) ou Alexander Payne (*Monsieur Schmidt*). Bien sûr, les différences persistent, et elles ne sont pas négligeables, puisque le coût moyen d'un film de studio approche les 60 millions de dollars, avec en plus 30 millions de dollars pour le marketing et la distribution, alors que les réalisateurs indépendants disposent de budgets nettement plus réduits.

Q : Mais, pour ce qui est de la création, la séparation est moins nette, n'est-ce pas ?

G. Gilmore : Oui, mais je tiens à dire, par exemple, que l'année qui vient de s'écouler a été assez exceptionnelle. Les grands studios, de par leur nature même, ont une motivation commerciale. Si un projet est essentiellement commercial mais qu'il permet au réalisateur, aux acteurs et au scénariste d'être créatifs, tant mieux. Mais les studios préféreraient savoir à l'avance ce qui marche et ce qui ne marche pas.

Vous avez posé une question sur les grands changements qui se sont produits récemment. Toutes sortes de films sont sortis en salle qui, dans les années 1980 ou au début des années 1990, n'auraient pas été distribués. Le marché a évolué, mais aussi le genre des films distribués. Chaque année, environ 250 films de studios sont produits et environ 350 films d'art et d'essai indépendants et européens sont distribués. Le nombre des femmes réalisatrices indépendantes a progressé, comme Allison Anders, Nicole Holofcener, Rebecca Miller et Lisa Chodolenko. Et les œuvres réalisées par des gens de couleur sont plus nombreuses. Les réalisateurs noirs ont toujours existé, mais leurs films passaient inaperçus. Aujourd'hui, ils sont devenus très visibles, avec des réalisateurs comme Gina Prince-Bythewood, John Singleton, et les frères Hudlin. Il y a des réalisateurs-scénaristes latino-américains comme Robert Rodriguez et Gregory Nava. Et avant-hier soir, c'était la première mondiale de *Better Luck Tomorrow*, film sorti au festival de Sundance et réalisé par Justin Lin, un américain d'origine asiatique.

En fait, l'existence d'œuvres si diverses est révélatrice de cette évolution. Ce n'est pas une réussite marginale. Au contraire, elle est très significative et, dans une certaine mesure, ce n'est que le début. Le secteur des films indépendants représente moins de 10% des recettes globales. Mais il a donné à Hollywood de remarquables talents (des acteurs de premier plan comme Renée Zellweger, Julianne Moore, Adrien Brody et Nicole Kidman, et des réalisateurs comme Haynes, Steven Soderbergh, Quentin Tarantino et Gus Van Zant. Maintenant, ces réalisateurs peuvent faire des films quand et où ils le souhaitent (à l'intérieur et à l'extérieur des grands studios). Et Sundance contribue beaucoup à faire connaître les films indépendants au public.

Q : Quel est le principal défi que doivent relever les jeunes réalisateurs et l'industrie cinématographique dans son ensemble ?

G. Gilmore : On pourrait dire que le nombre de films réalisés est à la fois un avantage et un inconvénient. La distribution est un goulet d'étranglement, et je crois que le problème s'aggravera encore avec l'augmentation du nombre des productions cinématographiques et la démocratisation du cinéma. A l'heure actuelle, il n'est pas nécessaire de disposer de ressources énormes pour réaliser un produit cinématographique de relativement bonne qualité. Par le passé, il y a toujours eu des gens qui ont fait des films avec 5 000 dollars, mais ils étaient peu nombreux. Aujourd'hui, en utilisant une bonne caméra, un ordinateur et un logiciel de montage professionnel, vous pouvez faire un film dont la qualité de production égalera celle d'un grand nombre de produits de consommation.

Autre grande transition, celle de l'absorption des médias par de grandes sociétés. Aujourd'hui, presque tous les grands studios de Hollywood ont été rachetés par des multinationales des médias. Vous devez donc traiter avec des entreprises dont l'existence ne dépend pas forcément des recettes produites par la production de films hors de Hollywood, mais plutôt par leurs autres sources de revenus, comme les chaînes câblées, ou encore l'édition et l'édition musicale. D'une certaine manière, cet événement est plus riche de conséquences que l'évolution du cinéma indépendant.

Q : Et le défi, dans tout cela ?

G. Gilmore : Le problème, c'est de faire en sorte que

les films à formules ou génériques, qui sont destinés au grand public, n'étouffent pas l'originalité et la diversité des films indépendants.

Q : Les vieux géants de la création dominant-ils toujours ou une nouvelle génération a-t-elle pris le relais ?

G. Gilmore : Les géants de la création du passé, la génération qui a grandi dans les années 1970, ont toujours beaucoup de pouvoir (les Coppola, Scorsese, Spielberg). Mais leur domination n'est plus exclusive. Aujourd'hui, le cinéma n'est plus celui de l'époque où ces géants ont grandi. Pour ce qui est du financement des films et des budgets, la situation économique de Hollywood a changé. Quatre réalisateurs sortis de Sundance ces deux dernières années sont désormais prêts à réaliser des films d'une valeur de 100 millions de dollars.

Q : Pensez-vous que le ralentissement économique soit de mauvais augure pour le cinéma indépendant ?

G. Gilmore : Les sources de financement, qui ont été alimentées par vingt années de marché boursier haussier (l'énorme volume de recettes étrangères et de cassettes vidéos), vont tarir. Certains craignent, à juste titre parfois, que nombre de productions qui ont notamment financé les grands films indépendants ne viennent à disparaître.

Q : Est-ce que cela empêchera de jeunes adultes, armés d'une caméra et de leurs rêves, de faire des films ?

G. Gilmore : Non. Cela veut dire qu'au lieu de faire un film indépendant avec 5 millions de dollars, il faudra peut-être se contenter d'un million de dollars. Et ensuite, il s'agit de voir si ce jeune peut faire distribuer son film.

Q : Il semblerait que le public a changé sur le plan démographique. Qu'en pensez-vous ?

G. Gilmore : Certains disent que le public a vieilli – ce qui signifie que des œuvres plus diversifiées et plus complexes sur le plan esthétique seront permises. Et peut-être que les films basés sur des formules ne sont plus aussi dominants qu'avant. J'hésite à dire que les œuvres «franchisées», les œuvres génériques, sont en train de disparaître. On voit sortir en ce moment une série de films mettant en scène de jeunes «superhéroïnes» et qui visent directement les adolescents. Et puis, les «films d'action» occupent toujours le haut du pavé à certaines saisons. Mais pour ce qui est de la démographie, la situation ne s'empire pas, elle s'améliore.

Q : Alors, pour résumer, à quoi faut-il s'attendre ?

G. Gilmore : Nous commençons à peine à voir l'impact des techniques numériques de cinématographie, et nous pouvons nous attendre à beaucoup d'expérimentations sur le plan visuel comme du style. Sur un plan plus général, toutefois, le monde a désormais fait connaissance avec un style de production indépendante que l'on ne peut plus appeler ni «film d'art et d'essai» ni «film de studio». Ce qui ouvre toutes sortes de possibilités sur le plan de l'histoire et des scénarios, annonceurs d'un contenu diversifié. ■

Propos recueillis par Michael Bandler

LITTÉRATURE

INSTANTANES PRIS D'UN PONT

PAR SVEN BIRKERTS

Le fait d'exercer un travail de critique littéraire depuis des années a pour moi un aspect passionnant : de temps à autre, je dois revenir sur un auteur ou sur un texte et, à ce moment-là, je découvre le plus souvent non seulement que mes goûts et mes penchants ont changé, mais encore que mes sujets ne se sont pas laissés momifier, enfermer dans les bandelettes de ce que j'avais pensé d'eux à l'époque. Je viens de le vivre une fois encore, de façon tout à fait frappante, lorsqu'on m'a demandé de tenter une évaluation globale concise de l'état de la littérature américaine, roman et poésie, en ce début du nouveau millénaire.

Surchargé comme toujours et cherchant à gagner du temps, j'ai commencé par reprendre « *The Talent in the Room* », un essai que j'avais écrit il y a dix ans et qui se voulait une enquête et une réflexion d'ensemble. Mon intention à l'époque était la même : décrire les grandes tendances littéraires et signaler les romanciers majeurs. J'espérais sauver au moins les bases et le cadre de mon ancien texte, mais, dès que j'ai commencé à le lire, j'ai compris que ce ne pourrait être le cas. En quelque sorte, tandis que j'avais eu les yeux fixés sur l'action se déroulant à l'avant-scène, analysant telle ou telle œuvre de tel ou tel écrivain, l'arrière-plan s'était modifié, très régulièrement et de façon très surprenante.

Dans ce précédent essai, partant des polémiques



Quelques-uns des nouveaux visages sur la scène littéraire américaine.

de Norman Mailer (dans son essai de 1959 « *Evaluations – Quick and Expensive Comments on the Talent in the Room* ») et du manifeste provocateur de Tom Wolfe, « *Stalking the Billion-Footed Beast: A Literary Manifesto for the New Social Novel* », publié dans *Harper's* en 1989, j'avais conclu que le roman américain contemporain était dans une sorte de retraite. De plus en plus d'écrivains se trouvaient, selon moi, dans l'incapacité d'appréhender de façon convaincante la société postmoderne,

électronique, totalement bouleversée qui est la nôtre et l'on constatait un vaste mouvement de retour vers la description d'un monde plus simple. Au lieu de nous parler de la culture urbaine de l'information, les romanciers et les nouvellistes s'attachaient à des sujets se rapportant au monde des bourgs et des campagnes, selon une démarche minimaliste ou maximaliste.

Dans ce cadre, je voyais des auteurs tels que Russell Banks, Richard Ford, Ann Tyler, Ann Beattie, William Kennedy, John Updike, Sue Miller et Joyce Carol Oates, notamment, comme représentant chacun une puissante version de l'expérience américaine, mais, pensais-je, aucun ne traitait de ce qui me semblait être la grande affaire. Je notais quelques exceptions, bien sûr, notamment Don DeLillo, Thomas Pynchon, Robert Stone, Richard Powers, Paul Auster, Toni Morrison et Paul West, dont

les œuvres me semblaient davantage sensibles à ces transformations. Mais, même compte tenu de ces exceptions, mon évaluation d'ensemble était «prudemment pessimiste».

L'ARRIVÉE DE LA NOUVELLE GÉNÉRATION

Je suis fasciné et réconforté de voir à quel point la scène littéraire a changé au cours de la dizaine d'année qui s'est écoulée depuis que j'ai écrit *The Talent in the Room*, même si ce changement ne s'est pas produit à la façon d'une insurrection révolutionnaire mais par déplacements progressifs. Cette évolution a résulté de l'arrivée à maturité de nouveaux talents – sensibilités plus habituées à la nouvelle façon postmoderne de voir les choses – et au passage progressif à l'arrière-plan d'un certain nombre d'auteurs qui avaient longtemps tenu le devant de la scène.

La principale nouveauté a été, je dirais, la montée en puissance d'une nouvelle génération d'écrivains très ambitieux qui sont à la fois universels dans leurs élans et sensibles à l'émergence d'une «info-culture» hypercomplexe et polyglotte. Le plus connu de ses représentants est sans doute le romancier Jonathan Franzen, dont *The Corrections* – histoire très articulée et à nombreux rebondissements de deux générations d'une famille du Midwest, les Lambert – a été pendant plusieurs mois sur la liste des best-sellers, au cours de l'année 2001. Cet auteur montre aux lecteurs exigeants d'où qu'ils soient que l'on peut parfaitement raconter de façon passionnante une bonne histoire sans faire l'économie de la complexité fragmentée de la vie dans notre ère «post-tout».

Parmi les autres membres très en vue et très remarqués par la critique de cette génération des quadragénaires, il faut selon moi noter le prolifique et universel Richard Powers. Après *Plowing the Dark*, son septième roman qui explorait les implications de la virtualité (la simulation numérique de la «réalité»), Powers a publié, en 2003, *The Time of Our Singing*, volumineuse saga d'une famille mixte qui mêle musique, aspects politiques des questions ethniques et physique théorique. Il faut également signaler Jeffrey Eugenides, auteur du classique de l'angoisse existentielle de sa génération *The Virgin Suicides*, dont le dernier roman, *Middlesex* (2002), combine des scènes historiques élaborées et les souffrances et la difficulté à devenir adulte d'un transsexuel. David

Foster Wallace reste pour beaucoup de jeunes lecteurs le porte-parole de la nouvelle philosophie de la fragmentation et du déplacement culturel; son roman fleuve *Infinite Jest* (1996) est son œuvre de référence, comme *Gravity's Rainbow* de Thomas Pynchon l'avait été pour ses lecteurs il y a quelques décennies, alors que les histoires plus récentes de *Brief Interviews With Hideous Men* plongent le lecteur dans l'univers de personnalités obsessionnelles troublantes.

Parmi les écrivains un peu plus jeunes, on remarque Rick Moody, qui réussit dans divers genres, en particulier la nouvelle (*Demonology*), le roman (*Purple America*) et l'essai (*The Black Veil*), ainsi que Colson Whitehead, jeune romancier afro-américain qui, après un début curieux et remarqué avec *The Intuitionist*, roman racontant la vie d'un inspecteur d'ascenseurs, s'est tourné vers le maximalisme avec *John Henry Days*, vaste fresque satyrique sur le heurt entre les relations ethniques actuelles et la culture hyperbolique des médias. David Eggers a remporté un formidable succès populaire il y a quelques années avec *A Heartbreaking Work of Staggering Genius*, mi-roman mi-mémoires, œuvre éclatante de dynamisme où cet auteur joue de sa tendance personnelle à la confession et de la licence que permet la fiction.

A.M. Homes, Joanna Scott et Helen DeWitt sont trois romancières déterminées à ne pas se laisser enfermer dans leur vie domestique (les vieux stéréotypes ont la vie dure), qui sont à la hauteur de leurs collègues masculins en inventivité et en résonance avec l'esprit du temps, même si elles n'ont pas atteint le succès populaire d'Alice Sebold (*The Lovely Bones*), de Janet Fitch (*White Oleander*) ou d'Ann Packer (*The Dive From Clausen's Pier*), trois romans dont on notera qu'ils sont chacun basés sur l'expérience du traumatisme d'une perte.

UNE DIMENSION INTERNATIONALE

Autre évolution remarquable qui vaut d'être notée, l'arrivée dans la littérature grand public d'une dimension et de sujets internationaux. Le romancier et conteur d'origine chinoise Ha Jin, dans *Waiting* et plus récemment *The Crazy*, nous permet de découvrir des récits de la période de la Révolution culturelle chinoise. L'Ukrainien-Américain Askold Melnyczuk, dans *Ambassador of the Dead*, raconte

avec intensité les horreurs longtemps tues de la Seconde Guerre mondiale dans la vie de deux familles d'Ukrainiens-Américains, tandis qu'Aleksandar Hemon, immigrant originaire de Sarajevo, auteur du recueil de nouvelles *The Question of Bruno*, narre, dans son roman *Nowhere Man*, les va-et-vient entre passé et présent dans la vie d'un jeune Sarajévien vivant aujourd'hui à Chicago. Chang Rae Lee, lui, raconte avec subtilité, dans *A Gesture Life*, la vie d'un Japonais, né en Corée, vivant en Amérique et tentant de fuir les fantômes de son passé compromis. Jhumpa Lahiri, prix Pulitzer, dans *Interpreter of Maladies*, et Junot Diaz, dans *Drown*, font partie des quelques jeunes écrivains qui utilisent le cadre de la nouvelle pour décrire les frictions complexes provoquées par la fracture ethnique dans la vie des Indiens-Américains pour le premier et des Dominicains-Américains pour le second.

On retrouve une orientation analogue, mais à partir d'une perspective inverse, dans des romans comme *Prague* d'Arthur Phillips et le best-seller *Everything Is Illuminated* de Jonathan Safran Foer, qui sont tous deux des Américains immergés dans d'autres cultures parce qu'ils vivent et voyagent à l'étranger. Alors que Phillips reflète notre période culturelle récente au travers des diverses expériences d'un groupe d'expatriés américains vivant à l'étranger – non pas à Prague, en fait, mais à Budapest (innocente plaisanterie du titre du roman) – Foer, lui, dépeint la rencontre du passé ancestral de l'Ukraine d'aujourd'hui par un jeune voyageur américain, nommé comme l'auteur Jonathan Safran Foer.

Ces évolutions se détachent de ce qui reste la puissante tendance générale qui s'inscrit dans la continuité. Les diverses modes du réalisme américain continuent à être fortement représentées dans les œuvres d'écrivains comme Richard Ford, William Kennedy, Sue Miller, Ward Just, Andre Dubus III, Peter Matthiessen et Philip Roth (dont la récente trilogie, *American Pastoral*, *I Married a Communist* et *The Human Stain*, constitue l'une des plus belles réussites de la dernière décennie). Les œuvres d'Annie Proulx et de Cormac McCarthy, ainsi que de John Updike, William Vollmann et d'autres représentent des variations non moins «réelles» mais plus élaborées au plan stylistique.

Etablir des listes est un travail sans fin. A un certain moment, les grandes typologies sont

impuissantes et on commence à distinguer des auteurs inclassables tels que les stylistes les plus ouvertement expérimentaux comme Robert Coover, David Markson, Mary Robison et George Saunders, les conteurs diversement mystérieux comme Paul Auster, Paul West, Mark Slouka, Howard Norman, Charles Baxter, Douglas Bauer, Jonathan Dee, Allen Kurzweil, Alan Lightman, Michael Chabon, Margot Livesey, Maureen Howard, T.C. Boyle et Ann Patchett et les écrivains du Sud influencés par la tradition des conteurs de cette contrée comme Padgett Powell, Lewis Nordan, Jill McCorkle, Elizabeth Cox, Lee Smith, Nancy Lemann, Barry Hannah, Donna Tartt et Ellen Gilchrist. Il faudrait une catégorie à part pour les étonnantes glorifications de la vie ordinaire de Nicholson Baker, depuis son premier roman, *The Mezzanine*, jusqu'à son récent *A Box of Matches*, qui élabore toute une histoire à partir des rêveries matinales d'un homme entre deux âges regardant brûler le feu dans l'âtre. Ai-je oublié quelqu'un ? Des douzaines, des centaines, assurément ! Quiconque se risque à passer un art en revue doit être prêt à vivre hanté par le remords d'avoir commis des omissions.

LES LANGAGES DE LA POÉSIE

Le monde de la poésie est pareillement animé d'une pluralité de modes, mais ce qui semble abondance et diversité dans le roman est ressenti par les nombreux poètes avec qui j'ai parlé comme une frustrante balkanisation. Il y a quelques années, il y avait deux camps principaux : d'un côté les «formalistes» et de l'autre les représentants de divers types de poésie «libre». La situation a semble-t-il assez changé. Aujourd'hui, la ligne de partage passe plutôt entre les poètes qui utilisent le langage de façon référentielle – pour désigner notre monde commun – et ceux pour qui il constitue un royaume autocréé. Parmi ces derniers, le très en vue John Ashbery et ses nombreux adeptes ainsi que les poètes influencés par Jorie Graham, qui place le processus dynamique de la perception au cœur de son expression. Non loin de là, on trouve les poètes de l'école expérimentale du L=A=N=G=U=A=G=E, parmi lesquels Michael Palmer, Charles Bernstein et Lyn Hejinian, auteur du long poème *Oxota* où l'on trouve des lignes comme celles-ci : «C'est le principe de connexion et non celui de causalité qui nous sauve d'une mauvaise infinitude/ La chasse au mot n'est pas l'ombre d'un

accident. »

Les poètes les plus directement référentiels se subdivisent en plusieurs groupes. Il y a les vieux héritiers du modernisme, comme l'ancien Poète Lauréat Robert Pinsky, ainsi que Frank Bidart, Louise Glück, Charles Simic et C.K. Williams.

Près d'eux, on trouve, d'un côté, un groupe de poètes, généralement plus jeunes, ayant adopté un idiome un peu moins marqué historiquement, parmi lesquels on notera Tom Sleigh, Alan Shapiro, Rosanna Warren, Gail Mazur et Yusef Komunyakaa et, de l'autre, des poètes à l'expression plus formelle comme William Logan, Dana Gioia (récemment nommé à la tête de la Fondation nationale pour les arts), Brad Leithauser, Glyn Maxwell, Debora Greger et Mary Jo Salter.

Dans d'autres directions, on trouve des poètes plus personnellement affirmés comme Marie Howe, Mark Doty et Sharon Olds ; l'affable et légèrement surréel Billy Collins, notre actuel « poète lauréat » et le moins doux, plus sombrement drôle, Stephen Dobyns. Une plus longue enquête permettrait de donner toute leur place aux œuvres de Thomas Lux et de David Lehman, ainsi qu'aux puissantes expressions singulières de poètes plus mûrs, à la réputation bien établie, tels qu'Adrienne Rich, Robert Bly, Donald Hall, Thom Gunn et David Ferry.

LE LECTEUR EXIGEANT N'A PAS DISPARU

Si l'on quitte la poésie pour s'intéresser à la situation générale de l'ensemble du secteur de l'édition, on peut dire que les transformations économiques et sociales n'ont pas été sans répercussions. Dans l'édition, comme partout, c'est la finance qui commande et l'effet de l'actuelle récession sur la tendance longue à la concentration économique du secteur (avec son corollaire, l'attention prépondérante au résultat financier des maisons d'édition) tend à exclure les projets littéraires estimés

ne pas devoir être suffisamment rentables. Les auteurs ont plus de mal à se faire éditer ; les responsables de collection doivent travailler davantage pour persuader leurs directeurs d'accepter des ouvrages pour lesquels on ne prévoit pas de grosses ventes. Les anciennes attentes, encouragées lorsque la publication était le fait de maisons d'édition indépendantes, ont disparu, car il n'y a pratiquement plus que des groupes.

Parallèlement, le développement de la civilisation électronique exerce ses effets. Si le livre électronique dont on a tant parlé (l'ordinateur portable qui devait révolutionner la lecture) n'a jamais pris – un échec majeur, à la confusion des experts de partout – il ne fait guère de doute que les loisirs véhiculés par des supports de plus en plus sophistiqués (vidéo, DVD et autres) pénètrent nos vies de lecteurs et, bien sûr, il ne manque pas de lamentations sur la disparition des choses sérieuses.

Par contre – car les choses ont toujours un autre aspect – il y a toujours des gens pour écrire des livres de grand intérêt, des gens pour y croire, les publier et les promouvoir et des gens pour les lire. Des best-sellers surprises comme *The Corrections* ou *The Lovely Bones* rappellent à tous les acteurs de la profession que l'amateur de lectures sérieuses n'a pas disparu. S'il y a bien une tendance majeure au développement des loisirs chatoyants, il ne faut pas oublier la constante multiplication des clubs du livre et des groupes de lecture. Les prédictions sinistres sont hasardeuses et, sauf celle concernant le remplacement de la voiture à cheval par l'automobile, ont généralement été exagérées. ■

Sven Birkerts est l'auteur de six livres, dont The Gutenberg Elegies: The Fate of Reading in an Electronic Age et My Sky Blue Trades, un essai récemment publié.

Portrait: la romancière Jill McCorkle

L'un des traits de la littérature américaine est son sens du lieu. Les écrivains du sud des États-Unis – William Faulkner, Eudora Welty et Tennessee Williams, pour n'en citer que trois – sont, en particulier, connus pour leurs descriptions de cette région unique.

Jill McCorkle est héritière de cette tradition, mais son œuvre reflète un nouveau Sud, traversé par de grandes autoroutes et dans lequel les banlieues et l'éphémère sont devenus des réalités irréversibles. Dans ses cinq romans et ses deux recueils de nouvelles, elle poursuit, en la renouvelant, la tradition orale qui fait tellement partie de la culture rurale du Sud. Elle a un jour décrit son style comme «la méthode chronologique sinueuse du conteur».

Née en Caroline du Nord, elle avait 26 ans, lorsque, après avoir obtenu licence et maîtrise de lettres avec spécialisation en écriture, elle a surgi, en 1984, sur la scène littéraire américaine en faisant publier simultanément deux romans : *The Cheer Leader* et *July 7th*. Son éditeur, Algonquin Books, petit éditeur indépendant de romans et d'ouvrages sérieux de qualité, situé à Chapel Hill, dans son État natal, l'avait prise, avec quelques autres romanciers, sous son aile. C'est une relation qui s'est avérée durable et fructueuse, puisque cet éditeur a déjà publié sept œuvres d'elle.

Ses histoires sont imprégnées d'humour du terroir mais parlent en fait de la lutte des hommes pour survivre : «Je parle de gens qui se demandent où est



Jill McCorkle

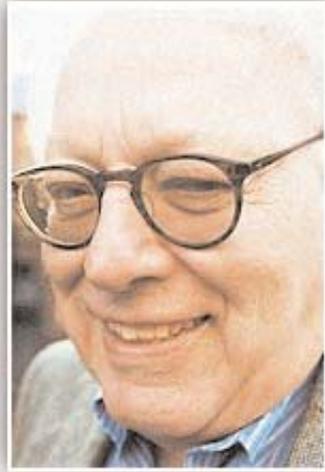
leur place dans la société et comment parvenir à se faire suffisamment bien accepter, a-t-elle dit. Souvent, je commence par une idée qui me semble drôle, mais j'aime la creuser pour y trouver l'aspect plus sombre de l'histoire.» Saluant sa touche comique légère et son sens aigu des façons de vivre du Sud, un critique a dit d'elle : «Sa vision n'en est pas moins profondément humaine, révélant les petites manies de ses personnages tout en se gardant bien de tout jugement sévère et de violents excès.»

Les femmes du Sud qu'elle fait vivre dans des romans comme *Carolina Moon* ou *Tending to Virginia* – ses deux œuvres qu'elle considère comme les plus accomplies – sont aussi bien des adolescentes que des femmes âgées. La façon dont elle entrelace leurs vies témoigne d'un désir d'embrasser l'ensemble des relations humaines et d'exalter la continuité de la vie. Ses œuvres sont enracinées dans son Sud, mais développent des thèmes parfaitement universels et c'est sans doute la raison pour laquelle elles sont traduites et publiées dans plus d'une douzaine de langues.

Elle enseigne l'art de l'écriture à l'Université de Harvard et au Bennington College et son dernier recueil d'histoires, *Creatures of Habit*, a été publié en 2001. Selon un observateur, ses histoires parlent de «la façon dont les choses devraient se passer à la maison, et de la façon, si souvent différente, dont elles se passent. C'est réconfortant, éclairant et irrésistible.» ■

Entretien avec Jason Epstein

Directeur de publication et éditeur depuis près d'un demi-siècle, Jason Epstein est une référence dans le monde américain de l'édition. Fondateur de Anchor Books, il a fait du livre broché de qualité une alternative aux livres de poche à grande diffusion. Il a dirigé la maison d'édition Random House, a cofondé la prestigieuse revue littéraire The New York Review of Books, a créé la Library of America pour mettre sur le marché des tirages soignés de classiques américains, romans, ouvrages non romanesques et livres de poésie, et a été un pionnier dans la mise de l'édition à l'heure de l'informatique. Il a été le premier à recevoir la National Book Award pour éminents services rendus aux lettres américaines en reconnaissance pour son travail d'«invention de nouvelles formes d'édition et de publication».



Jason Epstein

Question : Sommes-nous, actuellement, aux Etats-Unis, dans une époque favorable au livre ?

J. Epstein : Les livres, autres que les romans, qui sont publiés aujourd'hui sont aussi intéressants que ceux qui paraissent il y a 20 ou 30 ans ; ils le sont peut-être même davantage. De bons historiens, tant amateurs que professionnels, ont appris comment s'adresser au grand public et l'intérêt pour les livres d'histoire de qualité s'est élargi à due proportion. On peut dire la même chose de la vulgarisation scientifique, où les auteurs ont également appris à parler au lecteur non averti. A ma connaissance, les éditeurs qui choisissent de publier ces livres sont des professionnels hautement qualifiés qui savent non seulement comment préparer un manuscrit pour l'impression mais aussi comment attirer l'attention des lecteurs sur ces livres.

Pour la fiction, c'est une tout autre affaire et cela vient, je crois, d'un problème culturel latent du monde développé. La génération actuelle des romanciers n'a pas produit autant de talents de classe mondiale qu'on aurait pu l'espérer. On ne

manque pas de livres intéressants, mais il n'y a pas de nouveaux Mailer, Roth, Heller, Doctorow ou DeLillo en vue, c'est-à-dire d'écrivains dont l'œuvre soit incontournable pour le lecteur exigeant. Je me demande si les guerres dévastatrices du xx^e siècle peuvent expliquer ce phénomène. Les nouveaux écrivains les plus intéressants sont indiens, chinois, latino-américains, voire islandais et on peut pronostiquer que dans les importantes populations latino-

américaines et asiatiques des Etats-Unis on verra surgir des génies littéraires intéressants. La dissonance culturelle à laquelle ces gens sont confrontés devrait leur donner matière à écrire.

Ceci étant, la proportion des lecteurs aux Etats-Unis semble s'accroître et j'ai toujours plaisir, quand je suis dans le métro de New York, à voir des jeunes, de toutes origines, lisant de bons livres. Il n'y a aucune raison de s'inquiéter de l'avenir du livre dans ce pays.

Q : A votre avis, quels sont aujourd'hui les problèmes de l'édition littéraire ?

J. Epstein : Si l'on n'a aucune raison de se soucier de l'avenir du livre, il y a, par contre, tout lieu de s'inquiéter de l'état actuel du secteur de l'édition, qui souffre d'une grave crise structurelle résultant d'une trop forte concentration du marché au niveau de la vente au détail. Contrairement à ce qui se passait il y a une génération, où il y avait quatre à cinq mille libraires indépendants dans le pays, le marché est aujourd'hui dominé par quelques chaînes qui exigent une forte rotation du stock pour payer leurs coûts élevés de fonctionnement et dont toutes les décisions de gestion des stocks sont prises au niveau du siège. Ceci réduit sérieusement la durée de vie d'un livre en linéaire et donc l'éventail des ouvrages proposés aux lecteurs.

Il n'y a aujourd'hui probablement pas plus de 50 ou 60 libraires indépendants aux Etats-Unis ayant de l'ordre de 100 000 titres en stock, ce qui permet

de comprendre le succès d'Amazon.com et d'autres revendeurs en ligne qui peuvent maintenir un important choix de titres en inventaire. Mais ces sociétés n'ont pas encore prouvé leur rentabilité et pourraient ne pas pouvoir se maintenir.

La chaîne d'approvisionnement actuelle est à l'évidence obsolète et sera un jour remplacée par la distribution électronique de fichiers numériques qui seront imprimés et reliés sous forme de livres brochés d'excellente qualité, sur le lieu même de distribution. Ces techniques révolutionnaires existent déjà, mais elles ne sont pas mises en œuvre actuellement parce qu'elles périmeraient d'un coup les fonctions traditionnelles de l'édition telles que l'impression centralisée, le stockage, la livraison et le marketing et mettraient par le fait même au chômage ceux qui remplissent ces fonctions. Le jour où l'on finira par les adopter, des millions de titres seront mis à la disposition des lecteurs du monde entier, en permanence, à faible coût et dans de nombreuses langues, ce qui constituera une seconde révolution Gutenberg, à l'échelle mondiale.

La récession économique n'a pas semblé jusqu'ici avoir pour effet de réduire le nombre des éditeurs. Mais, dans certains conglomerats, les bénéficiaires ont baissé et vont probablement baisser encore, ce qui aura les résultats que l'on peut prévoir. [L'éditeur] Bertelsmann, par exemple, a commencé à éliminer certains coûts fixes en fusionnant des divisions, dans le but de réduire ses frais généraux, certes, mais peut-être même le nombre d'ouvrages édités.

Le moral n'est pas au beau fixe dans le secteur. Un signe encourageant, toutefois, est la multiplication de petites maisons d'édition, dont la plupart se sont fixé des normes littéraires élevées. L'heure des conglomerats me semble s'éloigner tout comme celle des chaînes de vente au détail dont le chiffre d'affaires stagne depuis plusieurs trimestres au niveau des boutiques prises isolément.

Par contre, il continue à y avoir des gens qui écrivent des histoires, comme on en raconte depuis le début de l'humanité, et des gens pour les lire. Ceci conduit à penser que la crise structurelle qui afflige actuellement le secteur de l'édition sera tôt ou tard surmontée, par un moyen ou par un autre. ■

Propos recueillis par Michael Bandler.

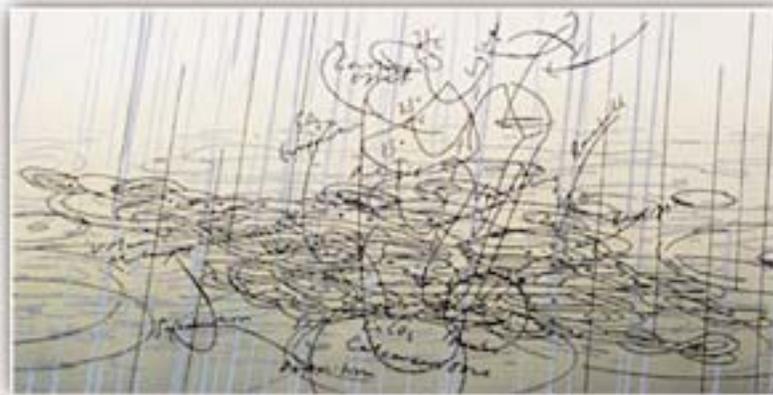
La photothèque liée au présent article est située à l'adresse suivante :
<http://usinfo.state.gov/journals/itsv/0403/ijse/gallery.htm>

ARTS PLASTIQUES

LES FRONTIÈRES S'ESTOMPENT

PAR ELEANOR HEARTNEY

Létait autrefois possible de résumer les tendances contemporaines de l'art américain au moyen de quelques formules habiles – la «peinture abstraite gestuelle» ou encore le «retour à la figuration»



Sea State One, estampe en relief de Matthew Ritchie.

pays à l'autre ont contribué à la création d'un univers artistique dépourvu de fortes notions d'identité nationale. Il est courant que des artistes revendiquent plus d'une nationalité et

ont ainsi pu être utiles à différentes époques. Aujourd'hui, il est beaucoup plus difficile d'identifier avec un tel degré de précision l'approche dominante. Cela est dû en partie au fait que l'art a évolué et en partie au fait que le monde a évolué. Néanmoins, j'estime que l'art actuel suit quelques grandes tendances. Il est souvent conseillé, pour les comprendre, de s'intéresser aux artistes qui les incarnent et de se demander en quoi ces artistes remettent en question notre compréhension et nos définitions de l'art.

Mais, en premier lieu, il peut être utile de s'intéresser de plus près à la notion «d'art américain». Cette catégorie simple en apparence est en réalité beaucoup plus complexe qu'il n'y paraît. La conviction selon laquelle il existerait une peinture ou une sculpture de «style américain» relevant d'une quelconque quintessence «américaine» était autrefois un principe immuable de la critique de l'art moderne. Mais, aujourd'hui, «l'art américain» n'est plus une simple question de géographie, d'origine nationale ou de point de vue. Au contraire, la mondialisation des marchés, la facilité des communications internationales et les pérégrinations des artistes d'un

se réclament de plusieurs origines. J'ai récemment visité une exposition réunissant des artistes du monde entier. J'y ai rencontré quantité d'artistes intéressants de différents pays – un Cubain, un Nigérian, un Chinois – dont j'ai ensuite découvert qu'ils habitaient tous à quelques kilomètres de chez moi, à New York.

Cette fluidité est un élément important de toute analyse de l'art américain actuel. Le gommage des frontières entre pays, du moins dans le domaine de l'art, s'accompagne de la disparition d'autres types de démarcation. Quasiment plus personne ne se préoccupe des spécificités de la peinture et de la sculpture. Tout comme ils passent très facilement d'un pays à l'autre, les artistes passent sans effort d'un moyen d'expression à un autre, produisant des œuvres qui intègrent simultanément non seulement des matériaux traditionnels mais également des technologies numériques, des installations théâtrales, de la photo, des spectacles, de la musique, du cinéma et de la vidéo.

De même, «l'art public» désignait auparavant des sculptures massives installées dans des lieux publics. Aujourd'hui, l'art public peut tout aussi bien être

publié sur Internet ou être le fait de petits groupes qui collaborent à un projet d'intérêt local. La vieille idée selon laquelle l'art devrait se limiter à sa propre sphère est tout aussi dépassée. Les artistes d'aujourd'hui incorporent dans leurs œuvres des sciences, de la politique, de la religion, de l'architecture et de l'écologie et espèrent exercer un rayonnement qui s'étende bien au-delà des murs d'une galerie.

UNE DÉFINITION DE PLUS EN PLUS LARGE DE L'ART

Pour se repérer dans ce nouvel univers de l'art, il faut faire preuve d'agilité mentale et d'une volonté de se défaire des idées préconçues. C'est ce qui ressort clairement d'un tour d'horizon de quelques-uns des artistes dont on parle beaucoup aujourd'hui.

Matthew Barney, artiste/cinéaste qui a droit à une grande rétrospective au musée Guggenheim de New York, est l'un des artistes les plus célèbres du moment. C'est à la fois un cinéaste et un créateur d'installations – bien que ses installations se composent en grande partie d'accessoires provenant du décor de ses films. Son œuvre principale est un film en cinq parties, d'une durée de sept heures, intitulé *Cremaster*. Bien que chaque partie ressemble à un long métrage, par sa durée et sa qualité visuelle, il y a des différences importantes entre ce que vous voyez au cinéma de votre quartier et les films que présente Matthew Barney. L'œuvre entière ne contient que douze lignes de dialogue et est peuplée de personnages étranges et de créatures n'appartenant à aucun sexe ni à aucune espèce en particulier. Il y a une femme guépard, un satyre danseur de claquettes, un Ecossais joueur de cornemuse, un Harry Houdini imaginaire joué par l'écrivain Norman Mailer, et une reine au destin tragique incarnée par l'actrice Ursula Andress. Les cinq parties font référence à d'innombrables thèmes, allant de scènes de danse de Busby Berkeley à

Hollywood dans les années 30 au meurtrier Gary Gilmore, en passant par les rites des francs-maçons. Le récit est très ambigu, et les critiques l'interprètent différemment.

Si Matthew Barney est aujourd'hui l'un des artistes dont on parle le plus, cela tient à la façon dont il mêle culture populaire, fantômes personnels, références aux beaux-arts et à l'architecture et images percutantes, et en fait un univers cinématographique complexe et rigoureux qui est aussi intéressant en lui-même qu'il est difficile à appréhender. Il est souhaitable, et même nécessaire, de voir les œuvres de Matthew Barney à plusieurs reprises ; l'ensemble de ses symboles personnels élaborés avec soin finit

alors par prendre forme avec de plus en plus de cohérence.

La série *Cremaster* de Matthew Barney laisse entrevoir comment l'art plastique et le cinéma peuvent s'allier pour donner naissance à une œuvre qui est tout à fait éloignée de ce que l'on attend généralement de l'un et de l'autre. Il en va de même du mariage de l'art et de l'architecture que donnent à voir les œuvres d'Elizabeth Diller et de Ricardo Scofidio.

Architectes de formation, qui se sentent tout autant à l'aise dans le monde de l'art, Elizabeth Diller et Ricardo Scofidio créent des œuvres qui remettent en question la nature même de l'architecture et son mode de

fonctionnement. Leur œuvre la plus célèbre est une maison en bordure de mer, commandée mais jamais bâtie, et dont la raison d'être est la vue que l'on a d'une fenêtre unique. Le plan de cette maison, qui ne comprend sinon aucune autre fenêtre, suit une courbe telle que cette vue est inaccessible tant qu'on n'a pas traversé l'intérieur qui, comme entre parenthèses, présente toutes les caractéristiques – cuisine, salon, chambre à coucher – d'une maison normale. Mais le véritable intérêt de cette structure est la grande baie vitrée qui se trouve tout à la fin et qui s'avère être une sorte de Saint Graal, à jamais insaisissable. Car dès que les visiteurs ont traversé la



Park City Grill, peinture à l'huile sur toile par John Currin.

maison pour arriver à la vue tant attendue, ils découvrent que celle-ci est en grande partie cachée par une vidéo présentant une version enregistrée de la véritable vue qui se trouve juste derrière. Cette maison tient donc lieu à la fois de bâtiment fonctionnel et d'œuvre d'art conceptuelle qui nous fait nous interroger sur la façon dont nous percevons la réalité.

Elizabeth Diller et Ricardo Scofidio ont également exploré la façon dont notre perception de l'espace est modifiée par la surveillance. Cela s'inscrit dans le prolongement d'un de leurs centres d'intérêt précédents : en quoi les fenêtres ont créé une nouvelle impression de transparence dans l'architecture moderne. L'un de ces projets présente l'intérieur d'un restaurant dans lequel des caméras de surveillance sont tournées vers les personnes se trouvant au bar. Ces images sont ensuite diffusées sur des écrans que les passants peuvent voir dans la rue. Cette œuvre inverse donc la relation habituelle entre observateurs et observés, modifiant ainsi de nouveau notre perception de notre relation au monde.

L'ART INTÉGRÉ À LA VIE

De telles œuvres élargissent la définition de l'art en l'alliant avec l'architecture. De même, d'autres artistes greffent leurs activités artistiques sur les modèles organisationnels des entreprises. C'est la stratégie de Julia Scher, professionnelle certifiée de la sécurité ayant sa propre entreprise, Security by Julia. Créant des œuvres dans les galeries et d'autres institutions, elle fait appel à tout l'attirail des sociétés de sécurité : caméras de surveillance, écrans, enregistrements de voix apaisantes, et bureaux d'accueil peuplés d'employés portant les uniformes de sécurité rose qui la caractérisent. A l'occasion du vernissage d'une exposition organisée à la galerie Andrea Rosen à New York, Julia Scher a loué les services d'hélicoptères de surveillance, filmant les visiteurs entrant et sortant de la galerie et diffusant ces images sur des écrans placés à l'intérieur. De telles installations parodient et ébranlent à la fois l'état de dépendance dans lequel nous nous trouvons actuellement vis-à-vis de la technologie pour garantir notre sécurité personnelle et publique. Parce qu'elles ont trait à l'émergence d'un secteur d'activité qui se fait de plus en plus envahissant, les installations de Julia Scher ont suscité beaucoup d'intérêt aux Etats-

unis, en Europe et en Asie.

Ces artistes offrent une nouvelle interprétation d'un vieux rêve avant-gardiste : effacer les frontières entre l'art et la vie. Dans un sens, dans leurs œuvres, l'art se fait vie. Cette ambition anime également certaines approches de l'art public contemporain qui figurent parmi les plus novatrices. Dépassant la notion de « plop art », dans lequel un morceau de métal soudé est déposé au milieu d'une place publique, beaucoup d'artistes travaillant dans la sphère publique s'efforcent aujourd'hui de faire activement participer les membres des collectivités dans lesquelles leurs œuvres d'art seront présentées. Là encore, cela peut donner naissance à des projets artistiques en apparence très éloignés des œuvres d'art conventionnelles.

L'artiste J. Morgan Puett a créé un exemple particulièrement vivant de cette approche dans le cadre du Spoleto Festival de Charleston (Caroline du Sud) en 2002. Son œuvre s'intitulait *Cottage Industry* (travail à domicile), et, dans un sens, correspondait parfaitement à cette définition. J. Morgan Puett a récupéré une baraque en bois abandonnée, située dans un quartier auparavant peuplé de Noirs et vidé de ses habitants en attendant de connaître un renouveau urbain. Elle a fait de cette structure délabrée un petit atelier de confection. En travaillant avec des tisserands, des couturières et des teinturiers locaux, J. Morgan Puett a créé une gamme de textiles et de vêtements s'inspirant des habits à la fois des propriétaires de plantations et des esclaves des plantations de Caroline du Sud pendant la période précédant la guerre de Sécession. Une robe peut par exemple se composer d'un corset comme ceux qu'affectionnait une véritable Scarlett O'Hara et du jupon en mousseline que portait sa bonne, transgressant ainsi sur le plan esthétique les divisions de classe qui séparaient autrefois maîtres et serveurs.

Pendant toute la durée de l'exposition, ces artisans ont pris possession de la maison, installant des salles de conférences, un atelier de création, un atelier de couture, un atelier de tissage, et une boutique où les visiteurs pouvaient commander des vêtements. D'un point de vue politique, J. Morgan Puett avait plusieurs messages à faire passer. L'œuvre servait à rappeler le passé difficile de Charleston. Elle constituait également un exemple du type de petites entreprises

que les habitants du quartier pourraient créer. Et elle a incité les artistes aussi bien que les non-artistes à parler des répercussions qu'aurait la rénovation de la ville sur les habitants les plus vulnérables. La composante « artistique » du projet consistait à créer des costumes baroques et à mobiliser les artisans de Charleston.

L'UNIVERS VIRTUEL

L'art américain envahit également l'univers virtuel, à mesure que les artistes créent des œuvres devant être vues sur Internet. L'un des plus ambitieux de ces artistes se nomme Matthew Ritchie et a inventé une véritable cosmologie qui est présentée et expliquée de façon quelque peu énigmatique sur son site Web. S'inspirant des mythes de la création de la civilisation occidentale et recourant aux technologies interactives des jeux en ligne, le projet de Matthew Ritchie fait intervenir un groupe de sept agents célestes endommagés qui représentent les différentes parties du cerveau humain. Expulsés du paradis, ils tombent sur terre et se brisent en différents segments répartis sur les sept continents. Ces créatures fragmentaires se combinent et se recombinent, offrant un nombre quasiment infini de récits possibles qu'il appartient aux internautes de découvrir.

Pour ceux qui préfèrent que l'art garde au moins un pied dans le monde « réel », Matthew Ritchie présente également ses récits sous la forme de peintures abstraites qui s'étendent sur plusieurs murs, ainsi que sur le plafond et le sol de galeries. L'une de ces œuvres est une peinture murale permanente au Massachusetts Institute of Technology de Boston. Au bout du compte, même si les détails du récit qu'il narre ne sont pas toujours clairs, il est évident que Matthew Ritchie présente une allégorie de la création qui célèbre le rôle de l'artiste, inventeur de nouveaux mondes.

Les artistes allient également les technologies numériques à des supports plus traditionnels. Shahzia Sikander, artiste née au Pakistan et vivant à New York qui a étudié la peinture traditionnelle de miniatures, en est un remarquable exemple. Elle est surtout connue pour ses délicates aquarelles qui mêlent de façon fantastique différents aspects des images hindoues et islamiques de femmes. Mais, au cours d'un séjour d'études récent au Texas, elle a créé une « peinture » numérique dans laquelle des fragments d'images, de

textes et de symboles tirés des traditions artistiques asiatiques et occidentales apparaissent et disparaissent lentement à la surface d'une petite boîte lumineuse. Ce processus lui permet d'exprimer visuellement la notion kaléidoscopique d'identité, telle que la vivent les artistes émigrés évoluant dans le monde sans frontières de l'art actuel.

L'ART CONVENTIONNEL ... REVISITÉ

Ce tour d'horizon des nouveaux médias ne devrait pas pour autant laisser croire que les artistes ont renoncé aux supports artistiques conventionnels. Une autre tendance contemporaine consiste à revisiter des traditions artistiques anciennes. Ici, la frontière gommée est celle qui sépare le passé du présent. Tournant le dos à la théorie évolutionniste de l'histoire de l'art, ces artistes exploitent des traditions que l'on avait depuis longtemps déclarées moribondes.

Walton Ford peint par exemple des scènes de nature qui reprennent à la fois le réalisme obsessionnel et les compositions élégantes des illustrations naturalistes de végétaux et d'animaux réalisées au XIX^e siècle par l'artiste John James Audubon. Mais, Walton Ford y ajoute une nouvelle dimension, en introduisant des détails humoristiques qui transforment ses peintures en allégories satiriques de l'empire. Dans une série de toiles exposées à la galerie Paul Kasmin de New York, un singe attrape des pages du journal de bord d'un explorateur tout en tenant un houka. Dans une autre œuvre, un étourneau géant semble sur le point d'avaler un oiseau de plus petite taille.

John Currin suit une démarche du même ordre en partant des genres séculaires que sont le nu et le portrait. Ses peintures à l'huile méticuleuses imitent le style de la Renaissance du Nord des XV^e et XVI^e siècles ainsi que des traditions plus anciennes bien connues – des traditions maniéristes – mais, là encore, quelque chose cloche. Il déforme des corps ou des traits du visage, et donne à ses personnages le regard vide que l'on rencontre plus souvent chez les mannequins de notre époque que parmi les grands maîtres de la peinture. Le résultat est à la fois ancien et nouveau, masquant les distinctions entre les sensibilités historiques et contemporaines.

EFFACER LES DÉMARCATIIONS

Ce bref aperçu devrait faire comprendre que l'art contemporain a tendance à évoluer sous différentes formes et à faire exploser les frontières. Si les tendances très disparates que l'on observe aujourd'hui ont quelque chose en commun, c'est bien leur refus de se limiter à une simple définition de «l'art». Cette nouveauté constitue une rupture radicale par rapport aux conceptions plus anciennes qui privilégiaient la séparation de l'art et de la vie et la tendance de l'art à progresser et à changer en fonction de règles qui lui étaient propres. Aujourd'hui, le changement est fonction d'évolutions qui sont autant extérieures qu'intérieures.

A l'heure où s'estompent les frontières, la tâche du critique devient plus difficile et plus intéressante. Il n'est plus possible d'écrire sur l'art contemporain aux Etats-Unis comme s'il s'agissait d'une série de faits structurés ou d'une succession ordonnée de mouvements. L'art devient plutôt une façon de filtrer les informations multiples et contradictoires qui nous assaillent de tous côtés. Libre de s'inspirer de toutes les disciplines, de toutes les traditions artistiques et de tous les modes de présentation, l'art contemporain est en fin de compte tout aussi complexe, provoquant et stimulant intellectuellement que le monde qui le produit. ■

Eleanor Heartney est une critique d'art publiée à l'échelle internationale, une collaboratrice d'Art in America et l'auteur de Critical Condition: American Culture at the Crossroads et Postmodernism.

Portrait : l'artiste Tom Friedman

Une boîte de céréales. Des cure-dents. Du savon de lessive en poudre. Des morceaux de sucre. Tels sont les matériaux, entre autres, qu'affectionne le sculpteur Tom Friedman, dont l'ingéniosité et la créativité ont contribué à redéfinir l'art contemporain.

En utilisant comme matières premières des chewing-gums déjà mâchés, du ruban adhésif, des gobelets en polystyrène de couleur, des pailles en papier et d'autres objets tout aussi banals, Tom Friedman a imposé son talent de créateur aux États-Unis et ailleurs. Ses œuvres s'inspirent du «Pop Art» de l'école d'Andy Warhol et du minimalisme, mais acquièrent invariablement une existence et une intelligence qui leur sont propres.

«J'essaie de transformer ces matériaux en objets à contempler, de les rendre autoréflexifs, afin qu'ils reviennent continuellement vers eux-mêmes», déclare l'artiste à propos de ses œuvres. «En utilisant un processus ou en trouvant une logique qui les redéfinit, ils passent pour ainsi dire du familier à l'inconnu.»

En collant des dizaines de cure-dents les uns aux autres selon un motif particulier, explique l'artiste, on obtient un résultat – que l'on pourrait appeler



Sans titre (1995), de Tom Friedman, est fait de cure-dents.

« explosion d'étoile » ou « flocon de neige » (Tom Friedman a choisi de laisser cette œuvre de 1995 *Sans titre [Untitled]*) – qui semble irréal. Empilées les unes sur les autres, des boules de polystyrène ressemblent à la représentation que l'on se fait d'un extraterrestre. Un cachet d'aspirine peut être sculpté en un autoportrait de la taille d'une camée. « Ces matériaux sont peut-être très prosaïques,

remarque un observateur, mais le talent artistique est exceptionnel. »

Né à Saint-Louis (Missouri), Tom Friedman a fait des études d'illustration et de graphisme à l'université et a ensuite étudié la sculpture pendant sa maîtrise. Ses premières expositions en solo ont eu lieu en 1991 à Chicago et à New York, et il a été exposé dans des musées à Genève, Londres, Stockholm, Rome, Tokyo et Milan, ainsi que dans différentes villes des États-Unis.

Un critique a ainsi décrit ce que Tom Friedman a accompli : « L'ordinaire se mue en extraordinaire, ce qui est prosaïque devient abstrait... la simplicité masque la complexité et ce qui est familier devient étrange. Mais surtout, cela s'accomplit sans prétention, avec un très faible degré d'autorité. C'est une invitation et non une exigence. » ■

Entretien avec Kathy Halbreich

Kathy Halbreich se souvient de la première fois où, dans un musée de New York, sa ville natale, elle est tombée par hasard sur un tableau du grand peintre abstrait expressionniste Jackson Pollock. La transformation qui s'est opérée à cet instant chez l'adolescente qu'elle était a nourri la passion qu'elle voue depuis à l'art. Aujourd'hui, Kathy Halbreich dirige le Walker Art Center de Minneapolis (Minnesota), l'une des plus grandes institutions culturelles de l'Amérique.

Le Walker Art Center, qui se consacre principalement aux arts plastiques, aux arts du spectacle et aux arts des nouveaux médias, s'emploie sans relâche à faire découvrir de nouveaux artistes et à attirer des publics généralement peu pris en compte.

Question : Depuis que vous dirigez le Walker Art Center, quelles sont à votre avis les évolutions ou les tendances les plus importantes ?

K. Halbreich : Lorsque j'ai pris mes fonctions de directrice du musée en 1991, l'une des premières choses que j'ai faites a été d'essayer de me repérer et de mieux comprendre la mission des autres institutions. Ces missions recommandaient certes de mener des recherches approfondies débouchant sur l'organisation d'expositions originales et sur des ajouts importants aux collections permanentes, mais très peu d'entre elles, voire aucune, ne mentionnaient les êtres humains à qui nous nous adressons. En d'autres termes, le mot «public» était très rarement mentionné dans les énoncés de mission. Au fil des ans, bon nombre d'organisations ont eu davantage tendance à adopter une double approche. Nous continuons d'attacher beaucoup d'importance à l'art, mais il y a eu un recentrage vers le praticien – l'artiste – et, ce qui est encore plus important, une plus grande prise de conscience de la diversité du public auquel nous nous adressons. Pour moi, la plus grande nouveauté des dix dernières années a donc été de placer le public au cœur de notre mission.



Kathy Halbreich

Le Walker (et nous ne sommes pas les seuls dans ce cas) a ouvert sa démarche et ses portes à des publics auparavant peu pris en compte, notamment aux adolescents. Cela est venu de ma propre expérience : du pouvoir que l'art a eu de transformer ma façon de penser et de m'ouvrir l'esprit pendant ma jeunesse. Lorsque j'ai vu pour la première fois une toile de Pollock, cela exprimait mon propre sentiment intérieur de chaos et d'ordre que j'essayais de comprendre en tant

qu'adolescente. Ayant eu cette expérience, j'ai pensé – en qualité de directrice – qu'il était important de faire bénéficier les adolescents des plaisirs et des bienfaits des institutions culturelles. Les adolescents font exactement ce que font les artistes : ils refusent les conventions, ils posent des questions sortant de l'ordinaire, et leurs besoins remettent en question l'ordre établi.

L'un des autres changements très importants de notre secteur a été de reconnaître qu'aucune personne ou institution ne détient à elle seule le savoir, que personne ne peut être expert de toutes les cultures du monde. La volonté des musées de devenir de véritables institutions publiques ou civiques s'est accompagnée d'une volonté de diversifier notre propre compréhension de notre secteur et de notre expertise, ainsi que des valeurs qui les influencent.

Q : Avez-vous constaté au cours des dix dernières années l'importance croissante d'influences créatives ou artistiques venant de l'étranger ?

K. Halbreich : Absolument. Au Walker, notre mission, qui est unique en son genre, est motivée par trois adjectifs : multidisciplinaire, divers et mondial. «Multidisciplinaire» signifie que nous accueillons non seulement les arts plastiques mais également les arts du spectacle, le cinéma/la vidéo et les nouveaux médias. Le concept de «diversité» est omniprésent, qu'il s'agisse de la composition du conseil d'administration et du personnel du Walker, du programme de notre salle de projection, de notre

salle de spectacles et des salles d'exposition. Et l'adjectif « mondial » reconnaît que non seulement nous nous intéressons aux cultures du monde entier, mais aussi que nous présentons de nouvelles façons de considérer les cultures anciennes et leurs objets. Parce qu'elle expose des artistes vivants, une institution d'art contemporain ne peut échapper aux différentes approches provenant de Johannesburg et Istanbul et Shanghai, ainsi qu'aux points communs que nous avons avec elles.

Par exemple, le Walker propose actuellement un programme d'éducation artistique d'une année, consacré au thème : « Comment les latitudes deviennent formes : l'art à l'heure de la mondialisation ». Ce programme comporte des expositions, des spectacles et des activités en ligne. C'est le fruit de quatre années de recherches intensives, de voyages, et de conversations avec des experts du monde entier.

Q : Y a-t-il, parmi vos homologues, d'autres affinements de la pensée ?

K. Halbreich : Pendant des années, nous étions nombreux à ne pas savoir vraiment que faire des œuvres dites « traditionnelles ». On estime maintenant que même les œuvres les plus contemporaines s'ancrent dans une autobiographie, une géographie et une culture. L'idée selon laquelle les traditions seraient à ranger d'un côté et les pratiques contemporaines de l'autre n'a plus cours. Une plus grande attention est accordée aux subtilités, aux complexités, et aux différences, dont il y a également une plus grande acceptation.

Q : Est-ce que les grands créateurs du passé dominant encore le domaine, où est-ce qu'une nouvelle génération a commencé à s'imposer ?

K. Halbreich : Il y aura toujours de grands créateurs – heureusement. Mais, pour l'instant, nous nous rendons compte qu'il y a dans le monde entier beaucoup plus de grands créateurs que nous le pensions. C'est la raison pour laquelle, en ce moment, les gens regardent au-delà de leurs propres frontières.

Q : Quel est à votre avis le plus grand défi qui se présente aujourd'hui ?

K. Halbreich : L'instabilité économique. Cela a d'énormes répercussions sur notre liberté de décision. J'ai dit à mon conseil d'administration que quelles que soient les décisions que nous prenons dans ce contexte économique, nous devons les prendre en essayant de garder notre liberté – la liberté d'innover, la liberté d'être accessible, et la liberté de créer de nouveaux modes de compréhension. Je ne crois pas que l'argent puisse être un prétexte que l'on invoque pour ne pas faire ces choses, même si les risques que nous prenons sont encore plus effrayants en raison du manque d'argent.

Au-delà de l'économie, je pense que l'un des plus grands défis que doivent relever les institutions culturelles consiste à prendre davantage en compte les partenaires civiques des collectivités auxquelles elles s'adressent.

Q : En quoi est-ce que, à votre avis, le monde de l'art changera dans les dix années à venir sur le plan créatif ?

K. Halbreich : Dans dix ans, je pense qu'il y aura de nouvelles formes d'art auxquelles nous n'avons pour l'instant pas encore donné de noms. Elles allieront le cinéma, les arts du spectacle et l'univers numérique. Par tradition et peut-être même pour des raisons purement pratiques, les institutions ont tendance à classer les disciplines en différentes sections. Il y a les sections photographie, peinture et sculpture, dessins et peut-être aussi cinéma. Aujourd'hui, les artistes gomment ces démarcations. ■

Propos recueillis par Michael Bandler.

BIBLIOGRAPHIE ET SITES INTERNET

(EN ANGLAIS)

LIVRES

Allen, Michael. *Contemporary U.S. Cinema*. New York: Longman/Pearson Education, 2003.

Bigsby, Christopher. *Contemporary American Playwrights*. New York: Cambridge University Press, 2000.

Birkerts, Sven P. *American Energies: Essays on Literature*. New York: Random House, 1994.

Bogdanov, Vladimir, ed. *All Music Guide to Rock: The Definitive Guide to Rock, Pop and Soul*. San Francisco, CA: Backbeat Books, 2002.

Cohen, Selma J., ed. *International Encyclopedia of Dance; A Project of Dance Perspectives*. New York: Oxford University Press, 1998.

Cowen, Tyler. *Creative Destruction: How Globalization Is Changing the World's Cultures*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2002.

Croce, Arlene. *Writing in the Dark: Dancing in "The New Yorker."* New York: Farrar, Straus & Giroux, 2000.

Davis, Peter G. *The American Opera Singer: The Lives and Adventures of America's Great Singers in Opera and Concert, From 1825 to the Present*. New York: Doubleday, 1999.

Epstein, Jason. *Book Business; Publishing: Past, Present, and Future*. New York: Norton, 2002.

Gioia, Dana. *Can Poetry Matter? Essays on Poetry and American Culture*. St. Paul, MN: Graywolf Press, 2002.

Grosenick, Uta and Reimschneider, Burkhard, eds. *Art at the Turn of the Millennium*. New York: Taschen America, 1999.

Gussow, Mel. *Edward Albee: A Singular Journey*. New York: Simon & Schuster, 1999.

Hasse, John E., ed. *Jazz: The First Century*. New York: Morrow/Avon, 2000.

Heartney, Eleanor. *Postmodernism*. New York: Cambridge University Press, 2001.

Jenkins, Jeffrey E., ed. *The Best Plays of 2001-2002*. New York: Limelight Editions, 2003.

Katz, Ephraim; Klein, Fred; and Nolen, Ronald Dean. *The Film Encyclopedia*. 4th ed. New York: HarperCollins, 2001.

Lane, Anthony. *Nobody's Perfect: Selected Writings From "The New Yorker."* New York: Knopf, 2002.

Larsen, Lars Bang. *Art Now*. New York: Taschen America, 2001.

Lihs, Harriet L. *Appreciating Dance: A Guide to the World's Liveliest Art*. 3d ed. Hightstown, NJ: Princeton Book, 2002.

Lucie-Smith, Edward. *Art Today*. New York: Phaidon Press, 1999.

Lyman, Rick. *Watching Movies: The Biggest Names in Cinema Talk About the Films That Matter Most*. New York: Time Books, 2003.

Mallon, Thomas. *In Fact: Essays on Writers and Writing*. New York: Knopf, 2001.

McCarthy, Kevin F. et al. *The Performing Arts in a New Era*. Santa Monica, CA: Rand Corporation, 2001. Supported by the Pew Charitable Trust. http://www.pewtrusts.com/pdf/cul_rand.pdf

Miller, Laura, ed. *The Salon.com Reader's Guide to Contemporary Authors*. New York: Penguin, 2000.

Pells, Richard. *From Modernism to the Movies: The Globalization of American Culture in the 20th Century*. New Haven, CT: Yale University Press [forthcoming].

Rich, Frank L. *Hot Seat: Theater Criticism for the New York Times, 1980-1993*. New York: Random House, 1998.

Romanowski, Patricia and George-Warren, Holly, eds. *The Rolling Stone Encyclopedia of Rock and Roll: Revised and Updated for the 21st Century*. New York: Simon & Schuster, 2001.

Smith, Tim. *The NPR Curious Listener's Guide to Classical Music*. New York: Berkley Publishing Group, 2002.

Struble, John Warthen. *The History of American Classical Music: MacDowell Through Minimalism*. New York: Facts on File, 1994.

Teachout, Terry. *A Terry Teachout Reader*. New Haven, CT: Yale University Press [forthcoming].

Vendler, Helen H., ed. *Poems, Poets, Poetry: An Introduction and Anthology*. New York: St. Martin's Press, 2002.

Ward, Geoffrey C. et al. *Jazz: A History of America's Music*. New York: Knopf, 2000.

SITES INTERNET

Alvin Ailey American Dance Theater
<http://www.alvinailey.org/>

American Association of Museums
<http://www.aam-us.org/>

American Ballet Theatre
<http://www.abt.org/>

American Conservatory Theater
http://act-sf.org/index.cfm?s_id=&pid=hom

American Symphony Orchestra League
<http://www.symphony.org/>

American Theater Web
<http://www.americantheaterweb.com/>
Theaters, production schedules, news clippings, reviews, and feature articles.

Andante
<http://www.andante.com/>
Covers the world of classical music and opera.

Art and Culture
<http://www.ArtandCulture.com/>

Art Museum Network
<http://www.amn.org/>

ArtsJournal.com: The Daily Digest of Arts, Culture and Ideas
<http://www.artsjournal.com/>

Artslynx
<http://www.artslynx.org/>
A comprehensive gateway to Web sites about dance, theater, the visual arts, music, film, and literature.

balletcompanies.com
<http://www.balletcompanies.com/>

Billboard
<http://www.billboard.com/>
An international news weekly of music, video, and home entertainment.

Dance/USA
<http://www.danceusa.org/>

Houston Grand Opera
<http://www.houstongrandopera.org/>

Internet Movie Database
<http://us.imdb.com/>

Motion Picture Association of America (MPAA)
<http://www.mpa.org/>

National Endowment for the Arts
<http://www.nea.gov/>

New York City Ballet
<http://www.nycballet.com/nycballet/homepage.asp>

New York Public Library for the Performing Arts
<http://www.nypl.org/research/lpa/lpa.html>

New York Review of Books
<http://www.nybooks.com/>

Opera America
<http://www.operaamerica.org/>

Poets and Writers
<http://www.pw.org/>

Publishers Weekly
<http://publishersweekly.reviewsnews.com/>

Robert Moses' Kin
<http://www.robertmoseskin.org/>
Site of the dance troupe founded in 1995 by Artistic
Director Robert Moses.

Sundance Institute
http://institute.sundance.org/jsps/site.jsp?resource=pag_ex_home

Theatre Communications Group
<http://www.tcg.org/>
Promotes the professional, not-for-profit American
theater.

Walker Art Institute
<http://www.walkerart.org/>

Whitney Museum of American Art
<http://www.whitney.org/>

CRÉDITS PHOTOS

Couverture : Marty Sohl, avec l'autorisation de Carolina Ballet; 5, AP/Wide World Photo; 10, AP/Wide World Photo; 13, D. Pierre, avec l'autorisation du Mark Morris Dance Group; 15, avec l'autorisation de Parmaltaly.com; 18, Marty Sohl, avec l'autorisation de Robert Moses' Kin; 19, © Max Waldman, 1976; 21, Robert Mora, © 2002 Getty Images; 24, AP/Wide World Photo; 26, Julian Broad; 27, avec l'autorisation du Houston Grand Opera; 29, © Lee Snider/The Image Works; 30, AP/Wide World Photo; 31, avec l'autorisation du Manhattan Theatre Club et de Eliran Murphy Design; 34, © Joan Marcus; 35, Barbara Ries, avec l'autorisation du *Stanford Magazine*; 38, © Associated Press; 39, © 2002 New Line Productions, Inc.; 43, © 2002 New Line Productions; 43, avec l'autorisation du Sundance Film Festival; 46, Jason Schmidt; 50, Miriam Berkley; 51, John Nordell/*Christian Science Monitor*; 53, Matthew Ritchie, avec l'autorisation d'Arts Space; 54, collection Walker Art Center, Minneapolis. Justin Smith Purchase Fund, 2000; 58, Oren Slor, avec l'autorisation de Feature, Inc., New York; 59, avec l'autorisation du Walker Art Center.

LA SOCIÉTÉ AMÉRICAINE

VOLUME 8

REVUE ÉLECTRONIQUE DU DÉPARTEMENT D'ÉTAT DES ÉTATS-UNIS

NUMÉRO 1

Les ARTS AUX ÉTATS-UNIS NOUVELLES TENDANCES

