

Entretien avec Karole Armitage

Karole Armitage a d'abord été danseuse pendant les années 1970 dans les compagnies de deux des plus grands chorégraphes du XXe siècle, George Balanchine[1] et Merce Cunningham[2] pour être ensuite la "wild ballerina"[3] des années 80 dans ses propres chorégraphies. Célèbre dès ses débuts en Europe et plus particulièrement en France, au

Festival de Chateauvallon en 1980 et au Festival du Théâtre Universitaire de Nancy en 1981, c'est maintenant une chorégraphe reconnue dont l'œuvre compte près d'une soixantaine de ballets. Elle est actuellement chorégraphe invitée pour trois années au Centre Chorégraphique National - Ballet de Lorraine à Nancy. Nous l'avons interrogée sur son itinéraire singulier avec l'aide de Sonia Schoonejans, journaliste à Ballet 2000, et auteur d'une série remarquée de documentaires sur l'histoire de la danse au XXe siècle, Un siècle de danse.

Yves Gueniffey : Peux-tu nous retracer ton parcours ?

*Karole Armitage : J'ai bien sûr commencé par la danse classique au Kansas, avec une ancienne danseuse de la compagnie de Balanchine, le *New York City Ballet*. Enfant, j'aimais cette danse classique d'abord pour la sensation de mouvement et aussi pour l'image : les danseuses classiques étaient représentées dans les revues comme *Life Magazine* ; c'étaient de très belles femmes mystérieuses, c'était très *glamour*. En même temps, il y avait cette rigueur, cette humilité associée à ce genre de danse. Ça m'a plu tout de suite. Et j'avais une chance incroyable : chaque année, pour le spectacle de fin d'année, elle nous enseignait des chorégraphies de Balanchine. Ainsi, dès l'âge de cinq ans, j'ai commencé à danser du Balanchine, par exemple *Sérénade*, un ballet très romantique sur la musique de Tchaïkovski (1935). J'en comprenais le sens, ça parlait des mystères de la vie, ça me touchait : j'ai continué. A quatorze ans, je suis allée à la *North Carolina School of The Arts*, qui est aussi une école de danse style "Balanchine", mais où on pouvait faire des études normales en même temps. J'ai donc vraiment "grandi en danse" uniquement dans le style "Balanchine". Et j'ai commencé à danser dans sa compagnie à Genève vers 1972-73.*

Sonia Schoonejans : Mais comment s'est fait le passage d'Amérique en Europe ?

*K.A. : Suzanne Farrell, la danseuse préférée de Balanchine à l'époque, s'est mariée et est partie en Europe chez Béjart ; ça a produit une crise. Balanchine a eu envie d'avoir un pied en Europe. A ce moment-là, il était également le directeur officiel du *Grand Théâtre* de Genève que Patricia Neary gérait pour lui toute l'année.*

S.S. : On peut donc dire que c'est Balanchine qui t'a amenée en Europe.

K.A. : Oui. A Genève, j'adorais danser les pièces contemporaines, Stravinsky, mais je me sentais assez mal à l'aise avec les choses en tutu, les ballets romantiques du XIXe, la grande virtuosité impériale de la Russie. J'étais une fille de l'Ouest des Etats-Unis et je ne comprenais pas cette hiérarchie, ce côté très aristocratique, cette féminité trop décorative pour moi. J'ai pensé : "il faut que je rentre aux US, il faut que je découvre la danse moderne que je ne connais pas". J'ai donc arrêté la danse classique et je suis allée chez Merce Cunningham. Je voulais vivre cette expérience de compagnie plus démocratique et assumer plus de responsabilité. Parce que, quand on était danseuse classique – surtout à cette époque –, on n'était pas responsabilisée du tout. Il fallait juste reproduire.

S.S. : Tu arrives en Europe dans une période de contestation au début des années 70. Ce climat a-t-il eu une influence sur ton choix ?

*K.A. : J'ai quitté mon milieu familial à quatorze ans. En fait quand j'étais chez moi aux US, j'étais très "hippie", j'adorais ça. Mais dès que j'étais à l'école, on n'en parlait pas, on était "comme la danse" – la danse est très aveugle : il faut être obsessionnel, il faut travailler ; c'est très compétitif. Tu vis davantage dans les problèmes psychologiques que sociaux. Evidemment, si Balanchine m'avait choisie pour être une de ses "œuvres", j'aurais sûrement adoré, mais je n'étais pas à ce niveau-là ! Je voulais certes faire quelque chose de plus contemporain, mais je ne pensais pas à 68, c'était plus au niveau du style de la danse. Comme je l'ai dit, je sentais bien la psychologie des ballets du XXe, mais je ne me retrouvais pas dans les ballets romantiques (sauf *Sérénade* que j'adorais), pas dans cette formalité exacerbée. On ne dansait que du répertoire Balanchine, sauf une fois où on a fait *Giselle*[4], mais là, c'était pire, vraiment je me sentais mal à l'aise, je ne comprenais pas le jeu, tenir son corps comme ça... Maintenant, j'adore, mais à l'époque, je ne comprenais pas.*

S.S. : Tu es restée combien de temps à Genève ?

K.A. : Deux ans et je suis revenue après quand ils avaient besoin de filles supplémentaires ou pour les tournées d'été. Donc je retourne à New York. Je prends un premier cours avec Merce Cunningham. Je me dis ça c'est intéressant, ce sens de la ligne, de la précision. Et très vite, j'ai eu la chance qu'il me prenne dans sa troupe, – il y avait une tournée en Australie et il fallait qu'il engage une fille en plus !

S.S. : Lorsque Merce Cunningham, maître de la danse moderne, cherche une nouvelle danseuse, il la prend chez Balanchine, maître de la danse classique : intéressant non ?

K.A. : Cunningham demande moins au corps. Mais effectivement, il est toujours dans cette tradition, il a cette rigueur, cette précision, toujours intéressé par la technique, et très athlète. J'ai dû beaucoup travailler pour changer de danse ; il a une utilisation du poids différente.

S.S. : *Question technique : quels sont les points que tu n'avais pas encore travaillés avec Balanchine et où tu t'aperçois que Cunningham apporte vraiment quelque chose ?*

K.A. : Evidemment, on peut répondre par un cliché : la danse classique c'est en l'air et la danse moderne c'est plus vers le sol.

S.S. : *C'est un cliché parce que la danse classique c'est aussi le poids du corps.*

K.A. : Oui mais c'est quand même différent. Un danseur classique est grand parce qu'il comprend vraiment comment pousser contre le sol, pour s'étirer vers le ciel, pour décoller. On est moins dans les extrêmes physiques chez Cunningham, et le poids est plus bas. On n'essaie pas d'être aussi angulaire dans les lignes, donc ça pèse plus aux cuisses, ce qui fait qu'on a les cuisses plus grandes tout simplement. On a une articulation du dos qui demande énormément plus que dans la danse classique. Les torsions, tous ces exercices-là – un bon *épaulement* dans la danse classique devrait donner la même chose, mais d'habitude, les gens ne le poussent pas assez loin pour avoir la même liberté du corps ; c'est plus un moyen décoratif qu'une façon de créer des formes dans l'espace. Le travail chez Cunningham me donnait plus de technique parce qu'il n'y avait pas de barre. Faire tous les exercices du début à la fin de la classe sans barre, ça développe la force physique. Comme on n'avait pas besoin d'être aussi "en dehors", en trouvant une position un peu plus confortable, j'ai pris plus de force dans le corps entier.

S.S. : *On peut dire que Cunningham gardait de la partie classique les jambes ; et pour le dos, il a évolué à partir de Martha Graham...[5]*

K.A. : C'est à peu près la combinaison de ces deux choses. Souvent les grandes évolutions s'obtiennent en mettant deux ingrédients ensemble, ce qu'on n'avait pas songé à faire avant.

S.S. : *Le débat "ça c'est classique, ça c'est moderne est peut-être un faux débat ?*

K.A. : C'est très compliqué. Je pense que faire une distinction au niveau du spectateur, c'est une fausse question, parce que ce qui compte, c'est ce qui est dégagé par la danse qu'on a devant soi. La danse, c'est comme une langue, avec une syntaxe et une sémantique qui permettent de créer un univers spécifique. Comprendre Balanchine, comprendre Cunningham, c'est comprendre les racines métaphysiques de leurs univers, leurs rapports à l'espace et au mouvement. Pour qu'un danseur fasse du Cunningham par exemple, il lui faut un ou deux ans de travail intense. L'essentiel, chez Cunningham, est un état intérieur très spécifique, une concentration très rigoureuse. Avec Cunningham, tu répètes dans le silence, tu écoutes les autres de manière très intense : c'est comme ça que tu entends les rythmes ; tu sais ce que chacun est en train de faire parce que tu as les antennes ouvertes. Je n'ai jamais vu une compagnie de répertoire parvenir à la même qualité qu'une compagnie de chorégraphe[6]. Balanchine dansé à l'Opéra de Paris, ce n'est jamais aussi bien que dansé par la Compagnie Balanchine. C'est toute une culture, à la fois psychologique, spirituelle, et aussi physique. C'est l'ensemble qui permet de travailler à fond. La seule façon d'arriver à travailler à fond, c'est de travailler régulièrement avec un groupe de gens parce qu'on crée une culture. C'est comme l'amour : on crée un dialogue, une culture, une façon d'être un couple. Ça ne se crée pas en un jour. La danse, c'est un acte d'amour : travailler ensemble pour créer de l'art.

S.S. : *Ce qui renvoie au rapport du chorégraphe et des danseurs. Un chorégraphe crée en pensant au corps, à la personnalité de certains danseurs.*

K.A. : Complètement. Plus précisément, il y a pour moi deux aspects : ce qui concerne l'idée même de la chorégraphie, qui a ses exigences, son code, son sens précis ; et en même temps, il y a une sorte d'improvisation très libre avec la personne spécifique devant moi, parce qu'il faut utiliser les lignes du corps, l'âme. C'est vraiment une collaboration : ce dialogue entre le danseur et le chorégraphe est pour moi fondamental. Mais en même temps, il faut savoir où on va : et ça, c'est du ressort du seul chorégraphe. Il faut vraiment les deux.

Y.G. : *Balanchine/Cunningham, il n'y avait pas d'autre alternative pour toi ?*

K.A. : On est en 1975. Pour la danse moderne, il y avait d'autres possibilités : Martha Graham, Twyla Tharp[7], Trisha Brown (pas encore "maître" à l'époque), Lucinda Childs, Paul Taylor[8], Alwin Nikolais[9], José Limon[10]... Mais moi je voulais celui pour qui la ligne est la plus importante. Pour d'autres, c'était davantage le poids. Pour Cunningham, il y avait ce travail sur l'angularité, cette plastique, des poussées différentes des autres. Et surtout, il y avait le fait qu'il travaillait avec Jasper Johns, Robert Rauschenberg[11], John Cage[12] (qui était toujours en tournée avec nous). C'était un monde qui ouvrait beaucoup de portes. Aucune autre compagnie (même actuellement) n'avait un tel rapport à l'art, et pour moi,

c'était essentiel (et ça l'est toujours).

Y.G. : *Tu es restée combien de temps chez Cunningham ?*

K.A. : Cinq ans. Les deux premières années ont été absolument fabuleuses. Il fallait acquérir toute cette nouveauté. Et l'ambiance à New York, à cette époque pour la danse, était extraordinaire. C'était un moment de création : Balanchine produisait toujours, Cunningham et beaucoup de jeunes créateurs, – les "après 68" étaient tous là en train de créer une nouvelle forme de danse. Mais après deux ans, je dois dire que je commençais à m'ennuyer, parce que quand même, chaque pièce de Cunningham, c'est aussi la même pièce, c'est une philosophie...

S.S. : *Tu l'avais épuisée au bout de deux ans.*

K.A. : Oui, mais c'est aussi une différence avec Balanchine qui est comme un Shakespeare, qui fait des comédies et des tragédies, une grande diversité, des musiques différentes, des époques différentes, des styles différents, des ballets-histoires, des ballets abstraits. Cunningham, c'est à chaque fois cette expérience très froide, sa façon d'être comme personne, sa façon de travailler, sans jamais parler. C'est très dur de travailler jour après jour : tu entres dans le studio et pendant cinq heures, il y a quelqu'un devant toi qui déclenche son chronomètre ; tu fais tout le ballet, c'est épuisant, ça dure trente minutes et il dit "dix secondes de trop !" et puis tu passes à l'autre ballet... Et pendant trois ans, il ne m'a pas adressé un mot. Je trouvais ça dommage qu'il n'y ait pas plus d'échange au niveau artistique et personnel. Mais c'est sa personnalité. Et même s'il collabore avec des artistes pour la musique ou les décors, chacun fait sa partie indépendamment. C'est un choix philosophique, et aussi psychologique : c'est quelqu'un de très isolé. Cet isolement me gênait ; en même temps, la culture explosait avec le mouvement "post 68" : le mouvement punk... C'était un monde après le rock'n roll, et Cunningham, c'était avant le rock'n roll ! Donc je me sentais encore une fois d'une génération nouvelle qui avait besoin de s'exprimer.

S.S. : *Mais tu arrives chez Cunningham après la révolte de la première génération post-cunninghamienne, celle de la Judson[13]. Venant de Balanchine, tu découvres des choses avec Cunningham, mais il y avait déjà dans le monde de la danse un climat de contestation de grande créativité.*

K.A. : Selon le manifeste d'Yvonne Rainer, – théoricienne et porte-parole de cette génération post-cunninghamienne très moraliste, très austère, très puritaine – , il fallait que la danse dise non à l'émotion, non à la psychologie, non à la virtuosité, non aux costumes, non au décor, non à la musique ! C'était une chose sur laquelle je n'étais pas d'accord.

Certes, cette "révolution" était nécessaire : aux débuts de la danse il fallait absolument raconter une histoire avec de la musique et des costumes imposants. Ça a pris beaucoup d'années pour simplifier les contraintes. Avec la Judson, on se débarrassait des costumes, de la musique, et même du contenu. La danse avait réussi sa révolution et devenait un art véritablement autonome.

J'étais arrivée à un moment où on pouvait reconstruire dans un sens presque baroque... Après deux ans chez Cunningham, j'ai fait ma première chorégraphie *Ne*[14], – inspirée par le français d'ailleurs (ne pas faire, ne...). C'était une sorte de "déconstruction" : on partait de quelque chose d'assez compliqué techniquement pour aboutir au néant, à du rien ! La musique était très puissante – un mur de son incroyable – et il y avait trois danseurs. Ça a fait un effet, cette musique, ces costumes ! Tout de suite il y a eu des gens qui m'ont détestée, parce que je trahissais tout. Que ce soit pour les danseurs classiques ou pour les danseurs de chez Cunningham, je trahissais ce qui faisait leur philosophie, leurs formes, leur image d'eux-mêmes, leur identité. Et ça n'a pas changé pendant longtemps, parce que je mélangeais dans ma chorégraphie la virtuosité et la sensualité, des thèmes de la danse classique avec beaucoup de vocabulaire et le sens de l'espace qui venait de la danse moderne, et des influences qui venaient de la culture populaire, de la culture des rues. Tout ça, c'était tabou en 1978 ; et comme il y avait ce climat très moraliste, j'ai vraiment été considérée comme le *black sheep* ! Il y avait aussi des gens qui aimaient parce que c'était nouveau, avec beaucoup d'humour ; mais en général, j'étais plutôt la sauvage qui détruisait quelque chose.

S.S. : *Est-ce que Cunningham t'a encouragée ?*

K.A. : Je crois qu'il a aimé, qu'il a ri et qu'il a eu du plaisir à le voir ; mais il a compris que ça voulait dire que j'allais le quitter. Après, il ne m'a plus jamais parlé...

S.S. : *C'est toujours un peu délicat pour un vieux chorégraphe de voir de jeunes chorégraphes arriver.*

K.A. : Mais surtout remplacer un danseur, c'est énormément de travail et c'est épouvantable. C'est aussi un membre de la famille qui s'en va et ça fait mal. Je le comprends parfaitement. J'ai donc fait *Ne* en 1978, *Do We Could*[15] en 1979 et *Vertige*[16] en 1980. *Ne*, c'était la déconstruction, et *Vertige*, c'était un peu le début de la construction d'un nouveau vocabulaire. Essayer de brancher le corps sur le courant électrique.

Y.G. : *Saturé comme la guitare sur scène !*

K.A. : Oui, et l'homme et la femme, un rapport de couple. C'est aussi le moment où j'ai commencé à lier une certaine danse percussive à la tradition lyrique. Le moteur percussif, qui est le rythme de la danse, est très marqué, très syncopé, et en même temps, il y a les bras qui flottaient un peu comme des graffitis, des calligraphies arabes, qui sont plus lyriques. C'est de nouveau une combinaison de contradictions. Ce n'était peut-être pas conscient encore, mais c'est une chose que j'ai développée de plus en plus. Dans *Vertige*, il y avait des jetés, des "giclés" de corps ; c'est une chose très rude dans les pieds et dans le haut du corps mais de nouveau ces bras qui flottaient.

Y.G. : *Ce qui allait devenir une de tes "signatures".*

K.A. : Ce n'était pas encore là, mais c'était une intuition. Ça commençait avec un corps technique tenu et avec des dessins plastiques clairs et puis c'était comme si tout ça "fondait" petit à petit. Il y avait de moins en moins la volonté de tenir le corps comme une sculpture. Il y a un tableau de Jasper Johns où il a pris un œil et une bouche à la Picasso ; il a mis l'œil d'un côté, le nez et la bouche de l'autre, et comme il travaille avec de la cire, il a passé la toile au chalumeau et ça a fondu le nez, la bouche et l'œil. J'ai fait un peu ça, cet effet avec le corps : j'ai fondu la forme tenue et plastique de la danse pour donner cette chose fondue ; à la fin, on était presque par terre, sans force, sans rien. C'était une déconstruction. Et après, j'ai commencé à construire.

S.S. : *Les arts plastiques t'influençaient ?*

K.A. : Il y avait toujours énormément d'influence avec ce qui se passait surtout à cette époque à New York. Les gens ne pensaient pas tellement à construire une carrière. C'était plus un moment très libre d'échanges où ça coûtait très peu d'avoir un appartement ; il y avait d'énormes lofts avec des danseurs dans un coin, des musiciens dans un autre... Tout le monde faisait les choses de façon très spontanée et donc c'était très facile de se connaître et de répéter. Il y avait aussi cette ambiance un peu punk qui régnait et ça nous a bien sûr tous influencés. En ce qui concerne mon groupe, nous étions tous issus du monde classique, avec des influences minimalistes des années 70. Et avec le désir que le rock participe à notre expérience.

S.S. : *L'énergie...*

K.A. : Oui, la passion aussi. Le côté cru, beaucoup d'impact émotionnel aussi. Le côté rebelle bien sûr.

Y.G. : *Tu as tout de suite commencé avec des groupes de rock ?*

K.A. : Déjà avec *Ne*, il y avait un groupe punk. Dans *Vertige*, avec Rhys Chatham, issu du monde classique, on avait vraiment fait une recherche entre le punk, le minimalisme et la tradition classique. C'était ces trois éléments.

Y.G. : *Pour sa musique également ?*

K.A. : Absolument. Avec notre passé classique, on essayait consciemment de construire une chose qui tienne compte de l'actualité, du côté populaire et de la tradition. J'ai présenté *Do We Could* et *Vertige* à Châteaувallon et, à partir de ce moment-là, il y a eu des demandes de tournées. J'ai alors pris le risque de devenir chorégraphe indépendante. Châteaувallon, ça a été très important, un public de connaisseurs. C'est la première fois où j'ai donné *Vertige* hors des US. D'ailleurs aux US, on donnait ça dans les clubs de rock, jamais dans un théâtre, – le monde de la danse américaine ne m'aimait pas.

Y.G. : *Châteaувallon et Nancy. N'oublie-pas que tu as donné Vertige dans l'édition 1981 du Festival du Théâtre Universitaire !*

K.A. : Mais j'existais déjà dans le paysage de la danse en Europe grâce à mon passage dans la Compagnie Cunningham. Au début, j'ai fait des pièces inspirées du monde pop, le vocabulaire de base était du Cunningham, mais il y avait toujours des influences de Balanchine – dans mon imaginaire c'était tellement fort que ça sortait comme ça.

C'est le *GRCOP*^[17] qui m'a beaucoup changée : j'y étais invitée par l'Opéra de Paris. Je n'avais pas pris un seul cours de danse classique pendant toutes ces années, et j'ai redécouvert le répertoire de la danse classique que je n'avais pas beaucoup regardé. Voir des danseurs de ce niveau et dans cette institution, avec cette continuité, ce répertoire, ce raffinement dans la compréhension de la danse, j'ai trouvé ça fabuleux. Il y avait des cours extraordinaires. Ça m'a confortée dans l'idée que le monde de la danse classique était bien la source primaire de mon vocabulaire, de mon inspiration physique et aussi mon désir de communiquer par la métaphore.

Parce que c'est aussi le moment, dans les arts plastiques, où la figuration a détrôné l'abstraction, le minimalisme. Bien sûr, on vit dans ce monde *media media*, avec plein d'images qui nous entourent ; mais il y avait aussi dans ma génération, un besoin plus fondamental de traiter l'image. La danse classique utilise la métaphore pour transmettre les histoires, les psychologies, qui font comprendre les situations au public. Je me suis replongée dans l'histoire de la danse classique pour comprendre son utilisation de l'image. J'ai

même changé le nom de mon groupe : c'était le "*Armitage Gone ! Dance*" et j'ai commencé à l'appeler "*Armitage Ballet*". Je voulais vraiment utiliser la technique classique, la déformer en quelque chose de contemporain avec beaucoup plus de déséquilibre, des choses beaucoup plus crues, l'espace brisé, les influences du monde pop ; faire une virtuosité qui explorait le corps de façon plus extrême que Balanchine. Oui pour moi, c'était une rencontre Balanchine-Cunningham qui nourrissait cette nouvelle étape.

Y.G. : *Ton Armitage Ballet a duré combien de temps ?*

K.A. : Jusqu'en 1990.

S.S. : *Ça veut dire que tu as dirigé une compagnie pendant presque dix ans ?*

K.A. : Mais c'était très difficile, parce que j'étais une petite compagnie, avec pas beaucoup d'argent. Souvent, dès que j'avais un jeune danseur fabuleux, il était débauché par l'*American Ballet Theatre*. Et parfois même on me retirait à la dernière minute le studio où je pouvais répéter, parce que quelqu'un "de plus important en avait besoin ! Il y avait beaucoup de coups comme cela qui rendaient la vie de la compagnie difficile ; sans compter les problèmes d'argent monstrueux !

Y.G. *Ça vaut la peine de reparcourir ces dix années. Tu as travaillé avec deux des plus grands chorégraphes. Dès 1978, tu fais tes premières expériences de chorégraphe : il y a le grand souffle de Châteauevallon en 1980 avec beaucoup de succès. Tu peux démarrer quelque chose. Tu deviens chorégraphe indépendante, il y a une reconnaissance assez rapide. Tu as ta compagnie et puis, peu à peu, tu vas être "gangrenée" par les problèmes. Mais n'est-ce pas également lié au contexte politique des US d'une certaine façon ? A quels moments tu as senti que ça changeait ?*

K.A. : Quand Reagan a été réélu en 1984. C'est à peu près le moment où Madonna commence à vendre des millions de disques[18], et *Star Wars* [19] fait tellement d'argent. Ça a vraiment changé les choses. Jamais les gens n'avaient pensé que c'était possible de gagner autant d'argent ainsi. C'est une expérience qui a changé Hollywood radicalement. Et puis la spéculation en Bourse, les *junk bonds*[20]. Toutes ces choses en même temps. Tout d'un coup, les valeurs culturelles ont complètement changé. Vendre le plus possible devenait le plus important et la danse n'avait plus du tout la même place. En plus, Balanchine meurt en 1983 : les critiques américains deviennent de plus en plus conservateurs parce qu'il n'y a plus ce "grand-père" qui inspirait confiance. Ils ne prennent plus la responsabilité de soutenir la création, ils se contentent de préserver les valeurs sûres. Sauf le *New York Times* heureusement, qui continuait. Mais très rarement une photo de danseur ou de chorégraphe dans *Vogue*.

Y.G. : *Et pour les Beaux-Arts ?*

K.A. : Ah là, c'était particulier. Au contraire des nouveaux riches, les gens qui spéculaient en Bourse, qui étaient des gens très audacieux et prenaient des risques énormes, eux par contre, ils ont adoré cette "nouvelle figuration" dans les arts plastiques qui correspondait peut-être à une forme de liberté qu'ils n'avaient pas à la Bourse. Ils achetaient comme des fous ces tableaux et c'est quand même ces gens qui m'ont donné beaucoup d'argent. C'est sûr, sans eux, je n'aurais jamais pu faire ce que j'ai fait. Mais quand Wall Street a eu son fameux *Black Monday*[21], ils ont été ruinés. C'est pour ça que je me suis dit : "Tu as déjà la culture qui est contre – les gens de la danse ne m'aimaient pas parce que je n'étais pas dans le *politically correct* : ni danse classique ni danse moderne – donc je n'ai pas de soutien de ce côté-là, et maintenant les gens qui me soutiennent financièrement, n'ont plus d'argent ! Comment est-ce que je peux faire ?". Donc j'ai décidé d'arrêter, fin 1989, avec *Contempt*[22] à l'Opéra Comique, à Paris (Paris revient toujours). Il m'a fallu deux ans pour terminer à cause des tournées déjà programmées. Mais aussi, j'ai vu que je n'avais pas de vie personnelle possible. Je travaillais vraiment tous les jours de 9h à minuit. Et ça, tu ne peux pas tenir. Je l'ai fait pendant dix ans. Il faut quand même ajouter que pendant les cinq dernières années, j'avais un *boy friend* avec de l'argent. Parce que je ne sais pas comment j'aurais fait pour survivre ! Ce que j'ai décrit de façon personnelle, c'est le propre de ma génération. Presque aucune compagnie aux US n'a réussi à se former pendant la deuxième moitié des années 80. Le modèle qu'on a eu des années 50 ne tient plus debout et on n'a pas trouvé de nouvelle forme.

S.S. : *D'ailleurs on dit que les compagnies comme celle de Lucinda Childs ne tiennent que grâce à leurs tournées en Europe.*

K.A. : Ça depuis toujours.

Y.G. : *Ça s'est donc terminé en 1989 ?*

K.A. : Oui, c'est le dernier spectacle. J'ai donc commencé à être chorégraphe indépendante et j'ai travaillé pour beaucoup de compagnies, d'institutions européennes – opéras surtout – , et deux institutions hollywoodiennes – j'ai fait un ou deux films. J'ai beaucoup voyagé, j'étais toujours dans les avions à droite et à gauche. C'était très solitaire, très dur. Tu débarques dans une ville comme Berlin. Tu n'as pas d'amis et tu dois produire, sans connaître les danseurs. Mais même si c'était très dur, c'est à ce moment que j'ai vu

qu'en tant que chorégraphe, je commençais à avoir du métier. Avant c'était une période de redécouverte : qu'est-ce que c'était que la danse classique, moi-même dans la danse classique, et comprendre comment on fait une structure. En fait les années où j'avais une compagnie, c'était des années de préparation, des "années d'école". Et c'est à partir des années 90 que j'ai commencé vraiment à être une chorégraphe, à connaître mon instrument.

S.S. : *Peux-tu expliciter ce "connaître mon instrument" ?*

K.A. : C'est beaucoup de choses. C'est déjà comprendre tes instincts au niveau de la chorégraphie, de la danse pure : quel genre de rythme, quel genre d'accent, quel genre de vocabulaire, gagner ses propres motifs au niveau physique et psychologique, des thèmes. Petit à petit, on commence à comprendre. J'ai commencé à savoir aussi quel costume, quel éclairage, quelle musique rendaient les métaphores plus compréhensibles, et pourquoi. C'est-à-dire que tout devenait plus articulé, pas que la danse, mais aussi les costumes, la lumière. C'est aussi savoir quoi demander à tes collaborateurs pour qu'ils travaillent dans le sens que tu veux. Bien qu'ils inventent aussi, ils doivent comprendre ta vision, ça s'apprend comme le reste. Maintenant, je sais quand il faut dire non ; avant, je ne savais pas, je voulais tout inclure. J'étais prise par le désir de la création et je n'avais pas le courage de dire "non, ça c'est faux, il ne faut pas le mettre" ; maintenant j'ai ce courage.

S.S. : *N'y a-t-il pas des moments forts dans ton travail avec les institutions ?*

K.A. : Plein ! *Segunda Piel*[23] avec les *Ballets de Monte-Carlo*[24] en 1992. C'est une pièce que j'aime énormément. C'est vraiment là où je me suis sentie maîtresse de mon langage de danse pour la première fois. Et puis c'est le moment où j'ai décidé d'arrêter de danser. C'est fondamental.

S.S. : *Qu'est-ce qui t'a décidée ?*

K.A. : Bon, 1989, c'est la fin de la compagnie. Et puis, de manière toute égoïste, j'avais peur de commencer à me dégrader devant le public. Je ne voulais pas être quelqu'un qui reste sur scène trop longtemps.

S.S. : *On peut parler de deux catégories de chorégraphes : les Martha Graham et les Merce Cunningham qui dansent jusqu'au bout avec leur compagnie, et les Forsythe[25] ou toi...*

K.A. : Je suis beaucoup mieux sans être danseuse, ça c'est sûr. Et puis tout d'un coup, tu as une compagnie comme les *Ballets de Monte-Carlo* pour *Segunda Piel*. Ce sont des danseurs sublimes, très généreux, qui m'ont beaucoup inspirée. Avant, je pensais qu'il fallait ma personnalité, mon énergie pour emmener les autres, mais maintenant, je sais mieux traduire mes idées dans le corps des autres. Il faut du temps pour comprendre quels mots utiliser, comment penser une image qu'eux ne connaissent pas, comment arriver à leur faire comprendre. D'habitude c'est avec l'exemple, mais là, de plus en plus, je sais quoi dire avec précision aux danseurs. Ensuite Jean-Christophe Maillot, nouveau directeur des *Ballets de Monte-Carlo*, m'a invitée à faire un hommage à Balanchine, *I Had A Dream*[26]. J'ai regardé toutes les œuvres de Balanchine et j'ai redécouvert beaucoup de choses que j'aimais.

S.S. : *C'est là qu'il y a beaucoup de pas de deux.*

K.A. : J'aime beaucoup les *pas de deux*. Et j'ai choisi de la musique baroque, que des "Tombeaux". Un *tombeau*, c'est écrit en hommage à un maître, ce que justement je faisais. Cette musique avait cette mélancolie, très tendre, très recherchée qui correspondait à une chose émotionnellement très moderne aussi. Mais j'ai choisi la musique baroque aussi parce que Balanchine était issu du monde baroque de façon très profonde. Dans son chef d'oeuvre *Agon*[27], Balanchine utilise avec humour des petits gestes avec les pieds et avec les bras et des positions décoratives des mains. C'est là que tout est né pour *I Had A Dream*. Après ça accélérerait, il y avait aussi du Ives[28] et du rock. J'ai utilisé Ives au lieu de Stravinsky, avec mon modernisme aux racines baroques. Et même pour le rock, c'est Balanchine qui a autorisé cela. C'était mon voyage avec *I Had A Dream*.

S.S. : *Donc là, tu avais fait déjà tout le chemin de l'apprentissage de la révolte et tu pouvais te réconcilier. En fait, tu ne t'es jamais révoltée contre Balanchine. Et ton retour à New York avec le Bal des Prédicateurs[29] fin 1996 ?*

K.A. : Cette pièce est à la fois une stratégie culturelle et une philosophie artistique. Ça répondait à deux besoins en même temps. Comme sociologue, j'étais curieuse de comprendre ce qui avait changé au niveau culturel et pourquoi. Parce que vraiment les valeurs ont basculé violemment ; je l'ai vécu de façon très violente parce que j'ai perdu ma compagnie et je ne savais pas comment continuer ma carrière. Comme la danse intéressait de moins en moins de gens, je me suis dit : il faut gagner du public, il faut trouver un moyen de faire que les gens viennent et s'intéressent à la danse "sans le savoir". Donc j'ai pensé à quelque chose comme la tragédie grecque transposée aux US ; parce que Michael Milken, celui qui a inventé les *junk bonds*, c'est un héros grec absolument typique. Milken, c'est quelqu'un de brillant avec toutes les valeurs de base américaines, normales : un type qui s'est marié avec la femme qu'il avait connue à douze ans

et qui lui est resté fidèle. Il a fait deux enfants, il est vraiment l'image parfaite de l'américain moyen des années 50, dans ses désirs, dans tout, sauf qu'il avait ce génie mathématique et cette vitesse d'intelligence qui lui permettait de faire des transactions multiples en très peu de temps. Il avait un charisme, et c'est très intéressant de voir que le gouvernement américain a décidé que cette personne était dangereuse au point de l'arrêter. Est-ce que ce qu'il faisait était illégal ? On ne sait toujours pas à ce jour. Mais Milken avait tellement de pouvoir. Les américains les plus puissants adoraient Milken, et l'adorent toujours...

S.S. : Mais en même temps c'est un symbole de l'Amérique.

K.A. : Totalement, le *self made man* et la réussite. Mais même aux US, il y a des limites, qu'on ne savait pas décrire avant lui. Mais il s'est sûrement auto-détruit. Et donc je me suis dit, ça c'est typiquement une tragédie grecque. Le pouvoir rend aveugle, on ne comprend plus et on s'auto-détruit. Mais tragédie grecque, ça veut dire chœur, ça veut dire *rap*. Le rap est né aussi dans les années 80. C'est très logique un chœur de rappers, et ça amène tout de suite un autre genre de public. C'était une période où personne ne dormait, c'était comme si tout allait plus vite. Il fallait de plus en plus avoir des expériences, connaître, faire, vivre. Ça voulait aussi dire *house music* – qui était aussi inventée à cette époque. Ces éléments de culture populaire associés à l'idée de la tragédie grecque m'ont permis d'insérer de la danse très technique et très virtuose à l'intérieur d'une histoire que tout le monde pouvait comprendre, une histoire de la réalité actuelle, et donc d'atteindre un public plus nombreux. Je voulais vraiment faire les deux choses en même temps.

S.S. : Mais quand je t'entends raconter comment tu mets ensemble les éléments de ton ballet, ça me rappelle une autre époque, celle de Petipa[30] : il va prendre des éléments de folklore, il veut raconter une histoire, il prend Tchaïkovski, compositeur de l'époque. L'histoire n'est pas celle d'une princesse russe, mais c'est quand même quelque chose en accord avec la sensibilité de ce public de courtisans autour du tsar. Donc tu retrouves presque instinctivement ce qu'est le maître de ballet.

K.A. : Pour moi, c'est absolument identique. D'ailleurs quand on m'accusait de polluer la danse en mettant des éléments populaires, ce n'est pas moi qui ai inventé cela, c'est déjà Petipa !

S.S. : C'est justement ce qui est à la mode actuellement en France. Je pense par exemple à José Montalvo[31] et à son spectacle Paradis.

K.A. : Je le fais avec deux différences, je crois ; cette pièce-là était une véritable recherche pour comprendre la culture, la psychologie, ce basculement social, ces prises de pouvoir par l'argent et par les médias qui ont changé le monde, et aussi pour construire une histoire sur le modèle de la tragédie grecque, avec des racines profondes dans la culture classique. Et c'était aussi avec le but d'attirer du public. Peut-être que les chorégraphes dont tu parles ont aussi ce dernier but... Quand je combine un mouvement *South Bronx*[32] avec un mouvement de danse classique, c'est un travail excessivement difficile et rigoureux parce qu'il faut trouver les points organiques communs pour permettre une véritable liaison physique. Ce n'est pas du *sampling*, mettre une chose à côté d'une autre. C'est au contraire créer réellement des mouvements nouveaux, des fusions de mouvements en connaissant toutes ces disciplines, tout en gardant la rigueur de chacune. C'est très technique, et c'est vraiment une autre approche, qui demande une connaissance du corps très profonde, et très douloureuse. Ça exige une virtuosité énorme de la part des danseurs. On ne peut pas prendre un danseur débutant. Ça doit être un danseur qui connaît son corps de manière extrême, qui peut articuler de façon différente avec des énergies différentes, qui peut passer d'une sorte de force à une autre. C'est vraiment comme si on avait plusieurs instruments en soi et qu'on les faisait jouer en harmonie.

S.S. : Mais qu'est-ce qui t'intéresse dans ce travail ?

K.A. : Quand on trouve ces liaisons, on crée des mouvements nouveaux, très beaux, qui produisent une sorte de sensualité contradictoire. Parce que c'est un contraste par exemple, entre la fluidité d'un mouvement et la rigueur percussive d'un autre. Je pense que le rôle des artistes est de faire du nouveau ; ce n'est pas simplement de refaire du Cunningham ou du Balanchine, refaire ce qu'on connaît. Je crois qu'il faut inventer. C'est une chose difficile et rare, mais c'est impératif d'essayer. Pourquoi tout le monde aime ma récente pièce *Rave*[33] qui est très simple ? Parce que là, honnêtement, j'ai inventé un mouvement qu'on n'a jamais vu. Et ça charme, ça séduit le public. Dans *Le Chat de Schrödinger*[34], je fais également des choses très extrêmes, explosives comme du Balanchine qui aurait pris de l'acide ! Et j'y ajoute des mouvements ondulatoires : le contraste produit une nouvelle image qui traduit un autre état d'esprit. J'essaie de nous amener à des images qui parlent des états de conscience qui sont les nôtres aujourd'hui. Je crois que la société change, les valeurs, les pressions, les besoins, ce qui nous influence, j'essaie de les traiter. Je ne supporte pas qu'on refasse du déjà fait.

Y.G. : On peut aussi dire qu'un véritable créateur a pour souci d'être à l'écoute de ce qui se fait dans d'autres domaines, par exemple la musique. Tu as un rapport singulier à la musique. Comment "fabriques-tu" tes spectacles par rapport à la musique ? Tu utilises parfois des musiques très diverses : le Baroque,

Duke Ellington, Jimi Hendrix, la techno, la musique japonaise...

K.A. : Le lien entre toutes ces musiques différentes, c'est qu'on y sent presque une improvisation ; il y a de la place pour s'investir, ce ne sont pas des fortifications comme la musique du XIXe qui est tellement pleine, tellement puissante que je n'y trouve pas ma place. La techno, j'aime beaucoup parce que justement, c'est tellement simple que ça laisse beaucoup de place pour la danse ; la musique ne mange pas la danse, au contraire la danse mange un peu la musique ! J'aime beaucoup une musique qui est presque comme des bandes-son de dessins animés ; le son renforce le mouvement, les timbres donnent un impact au mouvement. La perception du mouvement par le public est plus forte parce que ces sons-là sortent du corps. J'ai toujours voulu que le corps soit électrique, comme ces guitares qu'on peut brancher. C'est pour ça que je veux tellement "exploser" le corps. Le corps est presque une vibration électronique qu'on peut faire passer d'une énergie à une autre. Ma chorégraphie est très liée à la musique, mais elle est aussi très libre ; il faut que le corps soit comme une voix sur une partition : avec sa propre mélodie à chanter en fonction d'un rapport très intime avec la musique, mais sans répéter la musique. Ça ne doit pas être littéral !

Y.G. : *Cherches-tu à séduire ?*

K.A. : Ça ne m'intéresse pas d'être marginale. J'ai toujours fait deux sortes de pièces : des pièces "grand public" où je veux plaire, être plus accessible pour des gens qui ne sont pas fanatiques de danse ou d'art, des pièces qui peuvent donner quelque chose à n'importe quel spectateur ; et des pièces de recherche pour un public plus restreint. Ces deux choses différentes s'entre-nourrissent. C'est comme Coppola qui alterne un film pour le studio et un film pour lui. Il faut penser au public ; un artiste doit avoir conscience de cela.

S.S. : *Oui mais pour travailler vraiment comme tu le dis, c'est clair qu'il faut une compagnie.*

K.A. : Oui, absolument !

Y.G. : *J'ai constaté que tu étais une grande consommatrice de cinéma. Comment relies-tu ça à la danse ?*

K.A. : C'est peut-être la seule chose pour laquelle je suis capitaliste ! Parce que j'en consomme effectivement beaucoup. Je pense que c'est important de comprendre le cinéma, non seulement parce que c'est l'art du XXe siècle, ça c'est sûr, c'est quand même l'art populaire que tout le monde regarde. Il permet un dialogue avec le monde entier. On peut partager avec le cinéma beaucoup de choses, mais surtout parce que, comme la danse, c'est un art du temps. J'ai fait un stage à Los Angeles à l'*American Film Institute* où on apprenait vraiment comment construire un scénario, parler de la lumière, des acteurs... Je dois dire que le cinéma est vraiment très proche de la danse – couche sur couche, comme le montage. Et il y a à Los Angeles un véritable culte pour construire les scénarios à base des grandes tragédies grecques. J'ai étudié ça et j'ai trouvé ça intéressant. Bien sûr avec la danse, comme on n'a pas de personnage, on ne peut pas compliquer autant. On ne sait pas qui est qui, on ne connaît pas précisément la psychologie des personnages. Mais quand même, cette idée qu'on commence quelque part, on voyage et on découvre quelque chose dans le temps, je crois que ça crée une expérience plus profonde pour le spectateur. C'est de nouveau une chose qui est contre les règles de la danse des années 60-70, le post-Cunningham, où il ne fallait surtout pas créer d'histoire ni d'émotions. C'était même vrai avec Cunningham, parce que John Cage et lui étaient très sensibles au Zen. Il y a dans le Zen ce travail et la maîtrise du temps : tout d'un coup, on est frappé et on a le *koan*, on comprend. Toute cette tension qui était déjà là explose. Ou comme dans le théâtre *No* que j'adore : on a quatre heures de minimalisme absolu et tout d'un coup à la fin, on a une émotion profonde qui est déclenchée parce qu'il y a une sorte de pression rythmique qui fait que quelque chose explose. Tout ça pour moi, c'est aussi très important pour la danse, mais le problème, c'est qu'il ne faut pas que ce soit comme un message qu'on impose au public.

Y.G. : *L'idée de narration, c'est très important.*

K.A. : Pour moi, oui, mais sans tomber dans une narration "mot à mot". La métaphore est importante, il faut que ça passe par la métaphore, pas par l'anecdote. Ça ne peut pas être un vrai personnage. Si on prend par exemple le *Lac des Cygnes*, on comprend qu'il s'agit d'un homme et d'une femme qui se cherchent en amour. On ne sait pas qui est cette personne, on s'en fiche de savoir quelle femme, quel est son passé, sa psychologie. On voit que c'est une histoire d'amour et de perte d'amour. C'est plus symbolique.

Y.G. : *Chez tous les chorégraphes ?*

K.A. : Dans la danse européenne, il y a trop d'idées concernant la société, l'individu, la politique, et pas assez concernant la matière même de la danse. On impose trop de scénarios, le public reçoit quelque chose de statique, qu'il ne peut pas «vivre». Au contraire pour la danse américaine, il y a tellement peu d'imposé que ça reste presque vide, il n'y a pas de contenu du tout, et c'est ennuyeux d'une autre façon. Un seul exemple : Les *Quatre tempéraments*[35] de Balanchine, un ballet dit «abstrait», qui mélange danse classique et danse moderne. On voit des gens qui sont très solitaires, qui en cherchent d'autres et tout d'un coup, on voit que c'est le destin qui balaie tout et que l'individu n'y peut rien et donc on a vraiment une expérience. C'est une époque où Balanchine avait divorcé et où il n'avait plus de compagnie. Il n'arrivait pas

à faire son travail, il n'avait pas d'argent. La danse n'est jamais purement abstraite, sauf peut-être chez Lucinda Childs.

S.S. : *Cunningham, c'est déjà une tentative quand même ?*

K.A. : Cunningham, c'est plus philosophique, c'est pour ça que ça tient encore. Et malgré cette philosophie très rigoureuse, il y a quand même des contenus humains qui passent.

Y.G. : *Et par exemple le Chat de Schrödinger...*

K.A. : Le *Chat* parle des limites de la perception et des forces qui nous prennent et dont on n'est pas maître ; même dans les choses les plus intimes, on est habité par des forces qu'on ne comprend pas. Les masques noirs soulignent les limites de notre perception. Dans le *Chat*, on voit une nouvelle chose qui commence à envahir mon travail : il y a ces moments figés, où tout le monde pose comme pour les photos : «je sais tout ça, je suis habité, mais je sais qu'on me regarde». Il y a cette sorte de mise en conscience personnelle et sociale, ces allusions aux médias, à la publicité, plus flagrantes encore dans *Rave*.

Y.G. : *Rave que nous verrons en automne.*

S.S. : *Et ce retour aux US en janvier 2001. Les Etats-Unis t'ont reconnue comme quelqu'un de chez eux ? Comment le public et les critiques américains te perçoivent ? Européenne, américaine ?*

K.A. : Difficile de répondre à cette question : c'est très subjectif. S'ils pensent à moi en américaine/européenne, je crois qu'ils s'en fichent ! New York c'est New York ! C'est *Big Apple*, c'est tout. Je suis toujours marginale dans le paysage de la danse américaine. Je n'ai pas de camarade qui fasse la même chose, sauf peut-être Billy Forsythe. On a le même passé. Il est de New York. Sa famille travaillait dans *Vogue*, il connaît bien la publicité. Et Balanchine est notre plus grande influence, avec Cunningham et les post-Cunningham. Et il a une vision apocalyptique lui aussi, très "américaine", parce qu'on vit dans une société quand même de grands extrêmes, avec peu de sécurité, une inquiétude. Donc je pense que nous avons un fonds commun : il y a le passé, la base et aussi le phénomène culturel qui fait qu'on a presque un même "intérieur". J'ai vu peu de ses pièces, mais je reconnais qu'on a certaines idées qui correspondent. Mais la différence importante, c'est qu'il a fait toute sa carrière avec une vraie compagnie, la sienne, le *Frankfurt Ballet*, une institution. Moi je suis quelqu'un sans passé, difficile à saisir. Parce que je fais une pièce à Saint-Pétersbourg, une à Monte-Carlo, une autre en Italie...

Y.G. : *Un électron libre ! Quels sont tes projets immédiats ?*

K.A. : Je vais créer *The Rave* avec le *Ballet de Lorraine* à Nancy en automne. J'ai aussi un projet de mise en scène du *Château de Barbe-Bleue* de Bartok à l'Opéra de Nancy en coproduction avec le *Ballet de Lorraine*, un ballet narratif *Pinocchio* aux Pays-Bas, *Le Prince* d'après Machiavel à Florence, et bien d'autres projets dont je ne peux pas encore trop parler...

(Entretien réalisé en français, à Nancy et à Paris, en juin 2001)

Post-scriptum de Karole Armitage, New-York, 21 septembre 2001

“Des événements terribles bouleversent le monde. On peut se demander s'il n'est pas trop élitiste de penser à l'art en de tels instants. Mais si l'art est élitiste, ce n'est pas un élitisme de classe, mais un élitisme de la curiosité. La curiosité de l'intelligence sera toujours essentielle pour vivre. Dans un monde qui devient de plus en plus médiocre et laid, la recherche de la beauté, la contemplation des mystères, la réflexion, sont de plus en plus importantes et rares. La danse, silencieuse, nous offre une expérience particulière, profonde et précieuse”.

1 George Balanchine [1904-1983]. Célèbre chorégraphe formé à Saint-Pétersbourg dont la carrière s'est presque entièrement déroulée aux Etats-Unis. Avec sa compagnie, le *New York City Ballet*, il fut un des "fondateurs" du ballet nord-américain. Ses ballets font partie du répertoire de la plupart des compagnies internationales de danse.

2 Merce Cunningham [1919-]. Un des maîtres de la "modern dance". Contrairement à Martha Graham dont il fut un des danseurs, son style est abstrait, dépourvu de toute subjectivité. Son influence est fondamentale pour comprendre la danse contemporaine.

3 Titre du documentaire d'une heure réalisé en 1998 par Mark Kidel sur Karole Armitage.

4 *Giselle* : Ballet créé en 1841 sur la musique d'Adolphe Adam et un livret de Théophile Gautier, avec une chorégraphie de Jean Coralli et Jules Perrot.

5 Martha Graham [1894-1991]. Danseuse et chorégraphe nord-américaine. Une des plus importantes

protagonistes de la "modern dance" aux Etats-Unis. Durant sa longue carrière, elle a créé plus de 80 ballets. Plusieurs générations de danseurs ont été formés selon la technique qu'elle a mise au point, dite "technique Graham", – basée sur la respiration – , et qui continue à être enseignée.

6 Il y a deux sortes de compagnies : les compagnies de répertoire, où on danse beaucoup de chorégraphies différentes, mais sans jamais pousser au maximum ; et les compagnies de chorégraphe.

7 Twyla Tharp [1941-]. Danseuse et chorégraphe nord-américaine. Un temps directrice de l'*American Ballet Theatre*, sa versatilité l'a conduite à travailler autant dans les théâtres officiels que dans les théâtres underground. Elle est également la chorégraphe de plusieurs comédies musicales célèbres.

8 Paul Taylor [1930-]. Ancien danseur de Martha Graham devenu chorégraphe. Ses ballets séduisent par leur côté virtuose et athlétique et sont principalement interprétés par la *Paul Taylor Dance Company*.

9 Alwin Nikolais [1912-1993]. Compositeur, peintre, sculpteur et chorégraphe américain. Avec Merce Cunningham, il est l'autre grand maître de la "modern dance". Sa technique, toujours enseignée, intègre beaucoup d'éléments d'improvisation. Carolyn Carlson est sa plus célèbre disciple.

10 José Limon [1908-1972]. Protagoniste de la "modern dance". La technique *Limon* est toujours enseignée.

11 Jasper Johns [1930-] et Robert Rauschenberg [1925-] sont, avec Andy Warhol, les principaux initiateurs du *Pop'art*.

12 John Cage [1912-1992]. Compositeur américain, il considérait que la composition est un "work in progress" dont le résultat n'est pas prévisible du fait de l'entrée en jeu du hasard. Cage a été influencé par la philosophie extrême-orientale du bouddhisme.

13 *Judson Church*. Lieu des performances et, par suite, nom donné au mouvement qui, dans les années 1960, a regroupé de jeunes danseurs en révolte, pour la plupart issus des studios de Merce Cunningham. Les plus célèbres sont Yvonne Rainer [1934-], Trisha Brown [1936-] et Lucinda Childs [1940-].

14 *Ne* [1978]
Compagnie : Armitage Gone! Dance.
Création : New York.
Musique : The THE.
Costumes and Décors : Christian Marclay.

15 *Do We Could* [1979]
Compagnie: Armitage Gone! Dance.
Création : New York. Représentation Chateaufallon, France.
Costumes : Charles Atlas.

16 *Vertige* [1980]
Compagnie: Armitage Gone! Dance.
Tournées : France, Angleterre, Pays-Bas, Autriche, Italie, Allemagne, USA, Suisse.
Musique : Rhys Chatham.
Costumes, Lumières : Charles Atlas.

17 *GRCOP* (Groupe de Recherche Chorégraphique de l'Opéra de Paris), créé par Rolf Liebermann, alors directeur de l'Opéra de Paris, pour Carolyn Carlson.

18 La musique populaire américaine du milieu des années quatre-vingt est atteinte de gigantisme. L'album "Thriller" de Michael Jackson établit un record absolu de 38 millions d'exemplaires vendus ; Madonna ("Like a Virgin"), Prince ("Musique from Purple Rain"), Bruce Springsteen ("Born in the U.S.A."), deviennent d'immenses phénomènes planétaires.

19 Lorsqu'en 1972, la Paramount invente un nouveau mode de distribution massive accompagné d'un énorme budget publicitaire avec *Le Parrain*, de Francis Ford Coppola, elle ouvre l'ère des records. Placé d'emblée en tête du box-office de tous les temps, le film sera dépassé dès l'année suivante par *The Exorcist*, puis *Jaws* (1976), *Star Wars* (1977), et enfin le phénomène *E. T.* (1982).

20 *Junk Bond* : littéralement "obligation pourrie". Obligation à très fort taux d'intérêt mais dont les risques

sont très élevés. Michael Milken en a été la "pape" aux Etats-Unis dans les années 1980.

21 *Black Monday*. Le lundi 19 Octobre 1987, à la fermeture de Wall Street, l'indice *Dow Jones* des valeurs industrielles connaît une chute vertigineuse de 508 points, soit 22,6% pour finir à 1738 points : c'est la baisse journalière la plus importante de toute l'histoire boursière. Ce sont plus de 700 milliards de dollars de richesse financière qui se sont évanouis durant cette seule journée.

22 *Contempt* [1989]

Compagnie : Armitage Gone! Dance (Armitage Ballet)

Création : Le Quartz. Brest, France.

Musique : Thelonius Monk, Chet Baker, Charles Mingus, Chostakovitch, Bach, John Zorn, Kurt Weil arrangé par Gil Evans, texte de Bret Easton Ellis recité par Theresa Russell.

Film : David Salle. Décors : Jeff Koons et David Salle.

Costumes : David Salle. Lumières : Ken Tabachnick.

23 *Segunda Piel* [1992]

Compagnie : Ballets de Monte-Carlo.

Création : Monaco.

Musique : David Shea. Costumes : Alfredo Vilorio.

24 Compagnie dont l'origine remonte à Serge Diaghilev [1872-1929], créateur des *Ballets russes*.

25 William Forsythe [1949-]. Un des grands chorégraphes actuels, directeur du Ballet de Francfort depuis 1984.

26 *I Had A Dream* [1993]

Compagnie : Ballets de Monte-Carlo;

Création : Monaco.

Musique: Denis Gaultier, Marin Marais, Couperin, de Visée; Stravinsky, Ives, Nick Cave.

Costumes : Pilar Limosner. Lumières : Pat Dignan

27 *Agon* [1957]. Ballet de George Balanchine sur une musique de Stravinsky où à la fois le compositeur et le chorégraphe travaillent les formes classiques, – danses de cours du XVIe et XVIIe siècles pour Stravinsky, vocabulaire du ballet classique pour Balanchine – dans une manière contemporaine.

28 Charles Ives [1874-1954]. Compositeur nord-américain qui a inspiré de nombreux compositeurs contemporains.

29 *Le Bal des prédateurs* [1996]. *The Predators' Ball/Hucksters of the Soul*

Compagnie : MaggioDanza de Florence et acteurs invités, Rappers Voguers

Création : New York.

Texte : John Gould Rubin. Musique : Phillip Johnston, David Shea, DJ Ski,

Costumes : Hugo Boss, Pilar Limosner, Debra Moises Co.

Décors : David Salle. Video : Erica Beckman. Lumières : Pat Dignan

30 Marius Petipa [1818-1910]. Célèbre maître de ballet né à Marseille mais dont la plus grande partie de la carrière s'est déroulée à Saint Pétersbourg. Il est l'auteur de plusieurs ballets importants du répertoire comme *La Bayadère* (1877) sur la musique de Minkus, *La Belle au bois dormant* (1890) et *Le Lac des cygnes* (1895) sur la musique de Tchaïkovski.

31 José Montalvo, chorégraphe français actuellement directeur du Centre Chorégraphique National de Créteil et directeur de la danse auprès du directeur du Théâtre National de Chaillot.

32 La *break dance*, ou le *break*, première appellation de la danse *hip-hop*, est née à New York, dans le Bronx, au milieu des années 1970.

33 *The Rave* [2001]

Compagnie : Armitage Gone! Dance

Création : 23 Janvier 2001. Joyce Theater, New York.

Musique : David Shea. Costumes : Peter Speliopoulos. Lumières : Burke Wilmore

34 *Le Chat de Schrödinger* [2000]

Compagnie : Ballet de Lorraine. Nancy, France.

Création : 7 Novembre 2000 Nancy France Théâtre de l'Opéra.

Musique : Gérard Houbette avec Art Zoyd. Costumes : Peter Speliopoulos. Lumières : Thibault Leblanc

35 Les Quatre Tempéraments [1946]. Ce ballet de Balanchine, sur une musique de Paul Hindemith, est une véritable exploration de la géométrie humaine qui définit pour la première fois ce qu'on appelle encore aujourd'hui la "modern dance".