Recherches en danse

9 | 2020

Danse(s) et populaire(s)

William Forsythe, absorber une danse « pop » ?

Lucile Goupillon-Villefort

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/danse/3231>

DOI : 10.4000/danse.3231

ISSN : 2275-2293

Éditeur

ACD - Association des Chercheurs en Danse

Référence électronique

Lucile Goupillon-Villefort, « William Forsythe, absorber une danse « pop » ? », *Recherches en danse* [En ligne], 9 | 2020, mis en ligne le 12 novembre 2020, consulté le 04 mai 2022. URL : <http://journals.openedition.org/danse/3231> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/danse.3231>

Ce document a été généré automatiquement le 4 mai 2022.

association des Chercheurs en Danse

William Forsythe, absorber une danse « pop » ?

Lucile Goupillon-Villefort

- ¹ Le chorégraphe américain William Forsythe développe depuis le milieu des années 1970 une œuvre foisonnante et protéiforme qui lui vaut d'être alternativement repéré comme chorégraphe « classique », « néo-classique » ou « contemporain ». Cette instabilité catégorielle se trouve alimentée par les diverses sources d'inspiration qu'il convoque nonchalamment dans la presse. Malgré l'évocation du lien entretenu avec les danses « récréatives » ou de « divertissement », le travail de Forsythe reste identifié comme relevant d'un art savant. L'affirmation d'une pratique légitime telle que la « danse classique » efface-t-elle d'emblée l'influence d'une culture dite « populaire » sur son évolution ? Lorsque l'esthétique « classique » s'empare d'éléments exogènes, ces derniers font-ils alors nécessairement l'objet d'une « classicisation » ? Au travers de l'étude de différents éléments techniques ou stylistiques, nous tenterons de repérer l'exploitation de transferts esthétiques de la danse « populaire » vers la danse « classique ». Ainsi, l'enjeu de notre texte tiendra dans l'identification de la manifestation de ces cultures de danses dites « populaires » ou « récréatives » au sein de trois pièces relativement dissonantes au regard des représentations suscitées par le travail du chorégraphe en France. L'analyse de *Love Songs* (1979)¹ et *Isabelle's Dance* (1986)² nous permettra d'abord d'observer l'appropriation et peut-être le détournement d'un matériau « populaire », alors que l'examen de *Bongo Bongo Nagela* (1988)³ nous offrira la possibilité de questionner la présence et l'utilisation de cette matière. Par cette étude, nous n'ambitionnons pas de définir les différentes catégories de danse, ou de questionner la fonction hiérarchisante de leur classification. Étant entendu que la critique du partage entre art « légitime » et art « populaire » n'est plus à faire, nous ne nous étendrons pas non plus sur les processus visant à discriminer danse « légitime » et danse « populaire ». C'est donc sans interroger la validité et l'efficience de ces termes que nous chercherons à mettre au jour la porosité entre ces deux pans hiérarchiques. En premier lieu, nous nous intéresserons à la formation de William Forsythe afin de repérer la place qu'y occupent les danses « populaires », pour ensuite nous concentrer sur leurs manifestations au sein des trois exemples cités plus haut.

L'imprégnation

- 2 Le discours de Forsythe, largement repris par la presse, met principalement en avant sa formation et sa connaissance de la « danse classique ». En effet, le chorégraphe ne cesse d'assurer que cette technique représente son mode d'expression privilégié, et expose cette tendance comme un choix de facilité : « Il est plus aisé pour moi de parler le langage classique⁴. » De fait, sa formation en danse⁵ lui permet d'acquérir une technique incontestable dans cette discipline reconnue comme « savante ». Les compétences qu'il développe dans cette esthétique se doublent d'une connaissance approfondie de l'œuvre de Balanchine, résultant d'une pratique de spectateur assidue⁶. Cependant, bien qu'un désir d'élévation et un goût pour les jeux d'équilibre le conduisent à se spécialiser en « danse classique », William Forsythe pratique et étudie conjointement la « danse jazz ». Soulignons ici que son goût pour la danse naît d'abord d'un grand intérêt et d'un enthousiasme certain pour les danses « récréatives » rencontrées au contact d'une culture « populaire ». Si la polysémie du terme « populaire » est largement admise, et les formes que cette notion vient désigner plurielles, c'est d'abord au travers d'une expression de masse et d'une propension à divertir que William Forsythe rencontre la danse. Effectivement, sa passion pour cet art se manifeste très tôt avec la découverte de films musicaux mettant notamment Fred Astaire en scène⁷. Son appétence pour les comédies musicales hollywoodiennes constitue donc une première strate de son apprentissage en danse et une influence qui continuera à agir tout au long de son travail de création. La construction de ses premières compétences en danse s'élabore également par l'imprégnation et l'imitation de chorégraphies observées lors d'émissions de télévision. C'est à force de reproduire ces danses créées sur des rythmes variés et, à l'époque, nouveaux, que Forsythe développe son habileté corporelle et s'illustre en tant que danseur, notamment au travers de styles ou formes de danse tels que le *twist*⁸ ou le *mashed potato*⁹. Ici, différents usages de l'idée de « danse populaire » se croisent et un autre chevauchement apparaît à l'endroit de l'esthétique « jazz ». En effet, la danse « jazz » peut être perçue comme « populaire » à différents niveaux. D'une part, ses origines, puisant largement au sein des danses « traditionnelles » et de danses de société, viennent motiver cette catégorisation. D'un autre côté, alors que la danse jazz « s'artifie¹⁰ », son développement au travers de l'industrie du divertissement continue de favoriser sa perception dans une acception « populaire », en opposition à une danse « savante ». Or, ces deux visions se superposent dans l'approche de la danse « jazz » telle qu'abordée et apprise par Forsythe. Son expertise est d'abord repérée à l'endroit de danses de société ayant imprégné la danse « jazz » et inversement. Ainsi, le *mashed potato* et le *twist*, dans lesquels Forsythe se distingue, s'expriment aussi bien dans certaines scènes de comédies musicales, que dans des lieux où la danse récréative est pratiquée. Néanmoins, l'approche de la danse « jazz » par le chorégraphe ne demeure pas au seul stade d'une démarche autodidacte. De fait, si son intérêt pour les comédies musicales et les danses « récréatives » le pousse à étudier la danse, cet apprentissage s'accomplit au sein d'institutions reconnues¹¹ qui lui dispensent une expérience de l'esthétique « jazz » au travers d'une de ses formes les plus légitimées. Ainsi, le chorégraphe passe d'une pratique ludique et festive de ce style à l'étude organisée d'une technique au service de sa représentation sur les scènes de théâtre. Sans nous attarder sur la question de la légitimation, ou des processus d'institutionnalisation d'une pratique « populaire »,

nous allons chercher à observer le transfert de certains éléments tirés de danses « populaires » dans le travail de création de Forsythe.

De l'emprunt à la caricature

- 3 L'exemple d'*In the Middle Somewhat Elevated* (1987), offre la possibilité de repérer d'emblée une certaine influence de l'esthétique « jazz » dans le traitement de la danse « classique » par Forsythe. Cette source d'inspiration se traduit notamment par la mise en scène du poids accordé au bassin et favorisant des mouvements de « swing ». Toutefois, bien que Forsythe en exagère les effets¹², il n'innove pas particulièrement ici. Les déhanchés ont déjà été largement utilisés par Balanchine qui s'inspire de la culture « jazz » dans son travail de création dès les années 1930. L'augmentation de la vitesse d'exécution, également commune aux propositions des deux chorégraphes, se voit accentuée par Forsythe. Ainsi, il exacerbe le contraste entre une décontraction, le « cool », précisément apportée par le travail de « swing », et une rapidité franche évoquant aussi l'esthétique « jazz ». Par ailleurs, envisager le mouvement au travers de la mobilité de toutes les parties du corps comme le propose Forsythe, semble davantage correspondre aux spécificités de cette technique qui met en jeu simultanément et selon différents rythmes plusieurs segments et articulations. Aussi, bien que Forsythe utilise incontestablement le vocabulaire « classique », il le détourne en le glissant dans une polyrythmie engendrant coordinations et simultanités étrangères à cette technique. L'exemple d'*In the Middle Somewhat Elevated* nous permet donc d'emblée de deviner une influence de l'esthétique « jazz », et à l'instar du style balanchinien, nous pouvons observer que le travail de Forsythe emprunte divers éléments à cette technique, afin de les marier à certains codes ou formes propres à la « danse classique ». Néanmoins, au-delà d'une absorption et d'une transformation de cette matière au profit de la « danse classique », Forsythe n'hésite pas à l'exposer de manière particulièrement visible. Comme Robbins, qui, dans le but de « moderniser » la danse « classique » et de la transformer en un langage signifiant au présent¹³, introduisit différents éléments de vocabulaire tiré de danses vernaculaires à ses chorégraphies, Forsythe laisse également poindre de manière plus ou moins ostentatoire l'empreinte d'une culture de danse « populaire » au travers de ses créations.
- 4 Cependant, Forsythe ne se contente pas d'une seule stratégie d'absorption, et dans la longue liste de ses créations quelques exemples se distinguent. Il ne s'agit plus de cannibaliser des pas et figures en les classicisant, mais bien de les afficher tels quels. *Love Songs*, pièce en un acte ayant par la suite fait l'objet d'un film¹⁴, s'appuie sur sept chansons interprétées par Aretha Franklin et Dionne Warwick. Si aujourd'hui l'éclectisme des choix musicaux de Forsythe ne surprend plus, cette chorégraphie est la première de ses créations à s'appuyer sur un univers sonore autre que classique. Or, en plus d'affirmer l'usage de « pop songs », Forsythe met en adéquation style musical et style chorégraphique afin de s'essayer à une création « jazz ». Tout d'abord, notons que le chorégraphe défend particulièrement le format film :

« C'est très différent à la télévision ou sur scène, sur scène, c'est plus abstrait (...). Dans le film, la version télévisée, je voulais quelque chose que j'avais en répétition (...), être proche de ces gens pendant que les choses se passaient, presque voyeuriste¹⁵ ».

En outre, ce média permet une alternance entre absorption et mise à distance du spectateur, caractéristique de nombreuses comédies musicales hollywoodiennes¹⁶. Au-

delà de ce jeu de proximité, le format sert aussi la mise en valeur du cadre dans lequel la chorégraphie se déroule. La pièce prend place dans ce qui représente un club ou un dancing, lieux de musique et de danse « récréatives ». L'atmosphère sombre et enfumée rappelle également les music-halls, cabarets, ou autres lieux de divertissement des années 1950 et 1960 où la danse « jazz » a continué d'évoluer. L'organisation entre le groupe et les solistes vient également évoquer ces lieux, notamment lorsqu'une danseuse s'impose au milieu d'un groupe interprétant un *twist* à l'unisson.

- 5 Au-delà d'évoquer des lieux emblématiques des danses de société ou de reprendre leur mise en scène telle qu'elle est proposée par l'industrie du divertissement, Forsythe s'autorise également de nombreux emprunts gestuels directs. Ainsi, bien que les danseuses soient chaussées de pointes, elles n'en exécutent pas moins une série de figures identifiables comme relevant du vocabulaire « jazz ». L'appropriation apparaît d'abord au niveau du haut du corps et des bras. Leurs balancements ou ondulations suivant différentes accélérations ou décélérations, traduisent, dans un jeu de contraste, nonchalance ou puissance. Forsythe s'appuie également sur diverses positions typiques des chorégraphies de Bob Fosse¹⁷ (bras repliés et poignets détendus, « *jazz hands* », « *french hands* »), ou du travail de Matt Mattox¹⁸ (bras repliés dans des angles aigus, à l'horizontal devant la poitrine, paumes des mains tournées vers le sol). De telles références fonctionnent comme autant de citations. En outre, le travail des bras permet également une plus grande mise en valeur de la technique de dissociation typique de la technique « jazz ». La mise en jeu de la colonne vertébrale nourrit largement ce travail du haut du corps dans des torsions, courbes et ondulations. Nous l'observons par exemple avec la projection de la cage thoracique en avant, au-delà de l'alignement des volumes du corps, ou dans le mouvement inverse, conséquence d'une contraction au niveau du diaphragme ou du bassin. La mobilité de la colonne se traduit également par des mouvements sinueux se propageant tout le long du dos. Les jeux d'ondulation sont également particulièrement visibles au niveau du bassin et des épaules, notamment avec la présence de « *mess around*¹⁹ » ou « *figure 8*²⁰ ».
- 6 Les passages dansés par des interprètes masculins, de par l'absence de pointes, permettent d'identifier davantage de pas directement issus du répertoire de danse « jazz ». L'abaissement du centre de gravité, que nous pouvons repérer lors de passages par une posture genoux fléchis et buste penché en avant, fonctionne comme un autre marqueur de la technique « jazz ». Nous pouvons observer cette caractéristique lors de courses très horizontales effaçant le rebond naturel, ou encore pendant des pirouettes. Les grandes secondes pieds en parallèles et bassin projeté en avant, les « temps levés » en dedans et bras en « v », les « *slide*²¹ », « *drag*²² », pivots en quatrième sur les talons ou les « *fan kicks*²³ », sont autant d'emprunts directs à la technique « jazz ». De même, les « *shuffle*²⁴ », « *ball change*²⁵ » ou « *Texas*²⁶ », rappellent sans conteste les pas de claquettes. De plus, les prestations masculines mettent également en scène tout un travail de chute. Ainsi, nous pouvons repérer plusieurs « *knee fall*²⁷ » ou « *knee slide*²⁸ ».
- 7 Conjointement à ce que les solos masculins laissent transparaître, nous constatons par ailleurs que la forme duo offre la possibilité de diversifier l'appréhension du sol par un jeu de manipulation. En effet, tout au long des duos, les partenaires s'attrapent, se repoussent, s'enlacent, s'affrontent, s'agrippent, se résistent, se secouent, se jettent vers ou sur l'autre, pour enfin s'éloigner ou s'enfuir. L'alternance de ces actions et les qualités de mouvement qu'elles induisent se retrouvent également au travers des prises entre les partenaires favorisant des élans et rapprochements rappelant les danses de

couple. Les contacts ou appuis entre les partenaires peuvent aussi bien s'établir par des mains déposées nonchalamment sur la nuque et le haut du dos, que par une accroche autoritaire enserrant le poignet ou l'avant-bras. Il s'agit alors d'évoluer en couple ouvert ou fermé. Ainsi, un enlacement, buste contre buste, une main dans la main, l'autre sur l'épaule ou autour de la taille, présente un rapport entre danseurs qui, associé à de grands fendus, évoque le tango. Par la suite, l'ouverture du couple et la prise rendue maitresse au niveau de la main ou du poignet, exploitée de manière à favoriser l'éloignement et le retour au contact malgré l'exécution de figures complexes et périlleuses, rappellent la virtuosité du rock acrobatique.

- 8 Avec *Love Songs*, nous pouvons donc observer que Forsythe reproduit des pas ou figures issus d'autres techniques que de celle de la technique « classique ». En reproduisant des éléments de la technique « jazz », le chorégraphe semble s'essayer à une forme de pastiche de film musical. Quelques années plus tard, il explore à nouveau les possibles de l'imitation. La référence à la forme « comédie musicale » apparaît alors de manière ostentatoire. Effectivement, la pièce *Isabelle's Dance*²⁹, qualifiée de « *full-length musical*³⁰ », renvoie incontestablement à l'univers de Broadway, mêlant chants, textes et danse. Le critique Philippe Noisette note d'emblée ce qu'il considère comme un changement de matériau : « Il ne lui restait plus qu'à s'attaquer à un monument de l'*american dream*, la comédie musicale : ce sera *Isabelle's Dance*³¹ ». En présentant cette création comme une comédie musicale, Forsythe ne cherche manifestement pas à tromper le public, et souscrit parfaitement aux exigences de cette forme spectaculaire. Toutefois, l'ensemble de la pièce se révèle être une caricature, et ce parti-pris n'échappe pas aux critiques qui le notent ainsi : « "*Isabelle's Dance*", une comédie musicale où les danseurs évoquent et parodient, par la voix et par le geste, le monde³² », ou soulignent le joyeux chaos qui se dégage de la pièce : « Et de faire défiler sur scène une succession de caricatures des productions musicales comme dans un zapping effréné³³ ». Effectivement, tout est grossi et amplifié, que ce soit les personnages ou le prétexte même du spectacle, qui n'est autre que la tentative exagérée de monter une comédie musicale, thématique réflexive récurrente du genre³⁴. Ainsi, en fonction des entrées et sorties, le plateau se peuple d'interprètes costumés en abeille bedonnante, marguerite jaune, cactus en mousse, Zorro charmeur, secrétaire trop sage, ou lutin vert. Si les costumes des interprètes rendent leurs personnages invraisemblables, leur jeu apparaît également comme particulièrement exagéré. Les passages dansés sont eux aussi souvent abordés au travers de déformations outrancières. Beaucoup de mouvements sont esquissés ou interrompus, d'autres se font l'évocation de poses-signatures rappelant la sensualité provocante ou les accessoires de jeu des chorégraphies de Bob Fosse³⁵. Toutefois, si certaines séquences de danse s'avèrent incontestablement parodiques, elles n'en sont pas moins de véritables morceaux de bravoure. Il en va ainsi des différentes démonstrations de claquettes qui trahissent la grande habileté des interprètes, ou du jeu de jambes d'un personnage vêtu d'un complet blanc et de lunettes de soleil, rappelant la silhouette de Michael Jackson. Les mouvements d'ensemble sont aussi l'occasion de laisser apparaître différentes formations typiques des comédies musicales. Ainsi, le duo amoureux où les interprètes évoluent l'un après l'autre dans une forme de question/réponse avant de se retrouver dans un unisson, le chœur dansant, les lignes de « *girls* », ou encore les mouvements en cascade³⁶, sont autant de références aux poncifs des comédies musicales.
- 9 Bien que cette pièce détonne au sein de l'œuvre du chorégraphe, l'humour et l'autodérision sont loin d'être des caractéristiques étrangères à Forsythe. Cependant la

forme parodique n'est jamais affichée aussi ouvertement, et le réemploi de la forme comédie musicale sur le ton de la caricature questionne. Forsythe cherche-t-il à tourner en ridicule un genre spectaculaire ? S'essaie-t-il à le détourner ? Enfin, par une manœuvre de réemploi, s'amuse-t-il à explorer les formes « populaires » afin d'en tirer de nouvelles possibilités chorégraphiques ?

Le « pop », un pas de côté ou une stratégie de régénération ?

- 10 La pièce *Impressing the Czar*³⁷ (1988) est l'occasion d'alterner des passages exclusivement théâtraux avec d'autres, strictement chorégraphiques. Or, pour cette création, Forsythe s'emploie également à juxtaposer des séquences relevant de la technique « classique » à d'autres convoquant diverses pratiques « populaires ». Ainsi, il ne s'agit plus de reproduire une technique ou une forme spectaculaire, mais de l'envisager dans un système de collage. *Bongo Bongo Nagela*, avant-dernière partie de la pièce, vient s'opposer aux vingt-huit minutes d'*In the Middle Somewhat Elevated*, ou à la séquence théâtrale *La maison de Mezzo-prezzo*, en entremêlant toute une série de références à la danse et à la culture « populaires ». Lorsque la lumière éclaire brusquement le plateau, nous le découvrons envahi par trente-quatre danseurs tous costumés de manière identique³⁸ : jupe plissée bleue marine, chemisier blanc, socquettes blanches, perruques brunes coiffées au carré. Au son de la musique synthétique de Thom Willems, les interprètes rassemblés en petites formations de quatre, cinq ou six danseurs, se lancent dans une chorégraphie frénétique. Ici, la précision gestuelle n'apparaît pas comme une préoccupation majeure. Cependant, au-delà de l'approximation dans l'exécution des pas, c'est bien l'éclectisme du vocabulaire employé qui retient notre attention. De nouveau, nous pouvons distinguer des pas typiques de la technique « jazz ». Ainsi des « kicks », « fan kicks », « snake³⁹ », « jazz square⁴⁰ », « ronds de bassin », jeu d'isolation et de projection de la cage thoracique, et autres contretemps syncopés ponctuent la chorégraphie. Nous voyons également se dessiner quelques références évidentes aux claquettes avec des « stomps⁴¹ » en avant, bras ouverts sur les côtés et doigts écartés. Hormis ces emprunts techniques, nous pouvons également observer d'autres jeux de citation, renvoyant directement aux danses produites en écho aux musiques « pop ». Les « moulinets » des avant bras associés à des déplacements latéraux, les mouvements de bras initiés par l'index pointant alternativement une diagonale de haut en bas et doublés d'un déhanché rappellent les danses « disco ». Les quatre danseurs faisant passer une « vague » au travers de leur bras, ou enchaînant des mouvements saccadés à la manière de robots, évoquent les danses hip-hop. Enfin, l'interprète utilisant sa jambe comme une guitare électrique renvoie manifestement à l'univers du rock et aux prestations de ses icônes. La chorégraphie fait également appel à d'autres registres de mouvements. Jone San Martin⁴² nous met sur la piste de la possibilité d'une appropriation gestuelle tirée des prestations de *pom-pom girls* : « Là, il utilise beaucoup les « characters » hors contexte. (...) Il y a tout ce groupe un peu à la « cheerleaders⁴³ » au début. (...) je me souviens très bien du moment où j'ai dû l'apprendre, je n'y croyais pas⁴⁴ ! ». De fait, les jeux de jupe, « roues », « glissés écart », et frappes dans les mains entre partenaires sont autant de renvois à une pratique entourant les stades, typiquement états-uniennes.

- 11 Nous observons donc que les références de Forsythe sont multiples et utilisées de différentes manières. Transformés et classicisés, imités ou parodiés, les divers matériaux sont juxtaposés dans un étrange dialogue. Sans complexe, Forsythe s'ingénie à croiser danses « légitimes » et danses de « divertissement », à associer danses « scéniques » et danses « récréatives », tout en convoquant différentes cultures et pratiques. Ce procédé peut alors apparaître comme un moyen audacieux permettant d'offrir un contrepoint inattendu à l'esthétique « classique ». Il présente aussi l'avantage de lui réassurer un lien et peut-être un ancrage dans le présent. De plus, les assemblages imaginés par Forsythe, qu'ils soient au sein de ses chorégraphies ou plus largement de son œuvre, sont aussi l'occasion de souligner la perméabilité de la frontière opposant culture « savante » et culture « populaire ». Les plus récentes créations de Forsythe mettent à nouveau en scène cette interaction. Pour *Blake Works I* (2016)⁴⁵, il se sert des musiques du compositeur James Blake⁴⁶, mais à la différence de *Love Songs* où il adapte le style chorégraphique au style musical, il y conserve un vocabulaire ouvertement « classique ». Il fait de même pour *Playlist EP* (2019)⁴⁷, où les morceaux de jazz, house, R&B, hip-hop, s'enchaînent et donnent le change à une chorégraphie toute « classique ». La juxtaposition de ces deux univers donne lieu au slogan « Le ballet n'a jamais aussi bien sonné⁴⁸ ». Le sous-entendu laisse penser que la danse « classique » serait révélée à son meilleur grâce à la rencontre avec la culture « populaire ». Plus récemment, avec *A Quiet Evening of Dance* (2018)⁴⁹, nous pouvons voir se succéder des séquences de danse inspirées du style « baroque », d'autres manifestement « classiques », mais aussi les prestations virtuoses de danseurs formés au « hip-hop ». Ce procédé permet la mise en valeur de leurs points communs, mais aussi l'éclectisme de leurs références, notamment lorsqu'un danseur classique introduit une figure tirée d'un jeu vidéo⁵⁰ à sa chorégraphie. Au travers de cette stratégie de composition, nous pouvons observer une illustration de la conception de la chorégraphie par Forsythe :

« La chorégraphie est un terme curieux et trompeur. Le mot lui-même, tout comme les processus qu'il décrit, est insaisissable, agile et incroyablement ingérable. Réduire la chorégraphie à une seule définition n'est pas comprendre le plus crucial de ses mécanismes : résister aux conceptions antérieures de sa définition et les réformer. [...] Chaque époque, chaque cas de chorégraphie est idéalement en contradiction avec ses incarnations précédentes, alors qu'il s'efforce de témoigner de la plasticité et de la richesse de notre capacité à repenser et à nous détacher d'une position de certitude⁵¹. »

- 12 En ce sens, le chorégraphe explore les possibles répliques d'un langage et la génération d'artefacts par la confrontation de styles. Ainsi, tout en éprouvant leur résistance il questionne le lien entre les idées chorégraphiques et leurs mises en scène : « Nous sommes peut-être au stade de l'évolution de la chorégraphie où une distinction entre l'organisation de ses idées et ses formes traditionnelles doit être faite⁵². »
- 13 Par ailleurs, si l'exploitation d'un matériau « populaire » prend différents aspects au sein de l'œuvre de Forsythe, notons pour finir que la citation de cette matière rappelle à la fois les pratiques du « pop art », comme celles de la danse « postmoderne ». En effet, ces courants n'hésitent pas à se saisir de cette matière afin de la détourner ou la critiquer. Un autre enjeu serait alors d'examiner ce qu'il pourrait y avoir de commun entre ce courant, les chorégraphes qui le représentent et les processus de création de Forsythe.

BIBLIOGRAPHIE

BALANCHINE George, *Histoire de mes ballets*, Paris, Fayard, 1969.

BINH Nguyen Trong (dir.), *Comédies Musicales, la joie de vivre du cinéma* (catalogue d'exposition), Paris, Éditions de la Martinière, 2018.

BIRNBAUM Daniel, FORSYTHE William, WEISBECK Markus, *Suspense*, (catalogue d'exposition), Zurich, JRP Ringier, 2008.

BOURDIEU Pierre, « Vous avez dit “populaire” ? », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 46, « L'usage de la parole », 1983, pp. 98-105.

DIXON GOTTSCHILD Brenda, *Digging the Africanist presence in American performance, Dance and other Contexts*, Londres, Greenwood Press, 1996.

DRIVER Senta, «William Forsythe», *Choreography and dance Studies Series*, partie 3, vol. 5, New-York, NY: Routledge, 2000.

FEUER Jane, *Mythologie du film musical*, Paris, Les presses du réel, 2016.

FRANKO Mark, «Favorite Things: Robbins at 100», *The Massachusetts Review*, juin 2018, [en ligne], <https://massreview.org/node/6587>, page consultée le 10 novembre 2019.

HEINICH Nathalie, SHAPIRO Roberta (dir.), *De l'artification. Enquête sur le passage à l'art*, Paris, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2012.

JACOTOT Sophie, *Danser à Paris dans l'entre-deux-guerres, lieux, pratiques et imaginaires des danses de société des Amériques (1919-1939)*, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2013.

LAIGNEL Aline, PAPIN Mélanie, « Danses jazz en France, un nouveau champ de forces : le swing populaire », in LAUNAY Isabelle, PAGÈS Sylviane, PAPIN Mélanie, SINTÈS Guillaume (dir.), *Danser en mai 68 perspectives internationales*, Montpellier, Deuxième époque, 2018.

NIEDO Patrick, *Hello Broadway ! Une histoire de la comédie musicale américaine*, Paris, Éditions Ipanema, 2017.

PALAZZOLO Claudia, « À quoi tu dances quand tu penses ? Le danseur de Maurice Béjart, 1968 », in LAUNAY Isabelle, PAGÈS Sylviane, PAPIN Mélanie, SINTÈS Guillaume (dir.), *Danser en mai 68 perspectives internationales*, Montpellier, Deuxième époque, 2018.

SEGUIN Éliane, *Histoire de la danse jazz*, Paris, Chiron, 2003.

SEGUIN Éliane, *Danses jazz : une poétique de la relation*, Pantin, Centre National de la danse, 2017.

SPIER Steven, *William Forsythe and the practice of choreography it starts from any point*, New-York, Routledge, 2011.

VASSILEVA Biliana, *L'improvisation chez William Forsythe, une approche singulière*, Riga, Éditions universitaires européennes, 2007.

NOTES

1. *Love Songs*, chorégraphie : W. Forsythe, musique : chansons « pop » par A. Franklin et D. Warwick, lumières et scénographie : W. Forsythe, costumes : E. Brady, créée le 5 mai 1979 par le Ballet de Stuttgart à Munich.

2. *Isabelle's Dance*, Chorégraphie : W. Forsythe, musique : E. Crossman-Hecht, textes : E. Crossman-Hecht, W. Forsythe, S. Neece, S. Saugey, scénographie et lumières : M. Simon, costumes : F. Simon, créée le 3 février 1986 à Francfort, reprise au Théâtre du Châtelet en 1998.
3. Les pièces les plus longues de Forsythe sont souvent composées de différentes parties comportant un titre et se retrouvant parfois présentées individuellement ou utilisées dans une nouvelle création. *Impressing the Czar*, créée le 10 janvier 1988 à Frankfurt, est une pièce composée de cinq parties ne présentant aucune homogénéité dans leur durée, ni continuité dans l'esthétique employée : 1 - *Potemkin's signature*, 2 - *In the Middle Somewhat Elevated*, 3 - *La maison de Mezzo-Prezzo*, 4 - *Bongo Bongo Nageela*, 5 - *Mr Pnut Goes to the Big Top*. Le public français découvre d'abord la partie *Bongo Bongo Nageela*, isolée du reste de la pièce, en juillet 1988 au festival Montpellier Danse. Il pourra ensuite apprécier la pièce *Impressing the Czar* dans sa totalité en février 1989 au Cargo de Grenoble, puis en décembre 1989 au Théâtre du Châtelet.
4. William Forsythe, propos recueillis par GRADINGER Malve, « William Forsythe un américain à Francfort », *Les saisons de la danse*, n° 138, juillet-août 1987.
5. William Forsythe prend ses premiers cours de danse « classique » et « jazz » à l'université de Jacksonville (Floride, États-Unis) avec Nolan Dingman et Christa Long. Il poursuit ses études au Joffrey Ballet School auprès de Maggie Black et Finis Jhung, avant d'intégrer la compagnie du Joffrey ballet en 1971.
6. Durant cette période, Forsythe profite des réductions que lui offre son statut d'étudiant pour assister chaque soir aux spectacles du New York City Ballet. Ainsi, au travers d'une fascination pour le travail de Balanchine, il acquiert une connaissance approfondie de ses chorégraphies.
7. Nous renvoyons ici au premier chapitre de l'ouvrage tiré de la thèse de Biliana Vassileva : VASSILEVA Biliana, *L'improvisation chez William Forsythe, une approche singulière*, Riga, Éditions universitaires européennes, 2007, pp. 3-8.
8. « Mouvement de danse jazz issu de la danse afro américaine ayant donné son nom à une danse de société née en 1960 », *Dictionnaire de la danse*, Paris, Larousse, 1999, p. 808. Éliane Seguin le décrit ainsi : « tourner les pieds comme si vous écrasiez une cigarette et faire mine de s'essuyer le dos avec une serviette », SEGUIN Éliane, *Histoire de la danse jazz*, Paris, Chiron, 2003, p. 273.
9. « Mashed Potato. Danse des années 1960, un autre rejeton du twist. Le nom dériverait des mouvements de bras et de mains. D'aucuns y voient des réminiscences du charleston. » SEGUIN Éliane, *op.cit.*, p. 272.
10. Nous empruntons ici le concept pensé par Nathalie Heinich et Roberta Shapiro. Voir l'ouvrage HEINICH Nathalie, SHAPIRO Roberta (dir.), *De l'artification. Enquête sur le passage à l'art*, Paris, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2012.
11. Il étudie notamment la « danse jazz » à l'université de Jacksonville en Floride.
12. Notamment par la mobilité des hanches qui ne se font plus gestes stylistiques mais bien moteurs du mouvement, initiateurs de déplacement et de parcours.
13. FRANKO Mark, « Favorite Things : Robbins at 100 », *The Massachusetts Review*, juin 2018, [en ligne], <https://massreview.org/node/6587>, page consultée le 10 novembre 2019.
14. Film de la pièce *Love Songs*, (1979), pour l'Oregon Public Broadcastin TV, [en ligne], <https://www.youtube.com/watch?v=669yW-wsut0>, page consultée le 30 avril 2019.
15. « It's very different on television or on stage, on stage it is more abstract [...]. In the Film, the television version, I wanted something I had in rehearsal [...], to be close to these people while, the things are happening, [...] is voyeuristic almost ». William Forsythe, [en ligne], https://www.youtube.com/watch?v=4cY_58Upivg, page consultée le 30 avril 2019.
16. CHABROL Marguerite, « Au prisme de Broadway : une réflexivité ironique », postface au texte de FEUER Jane, « Réflexivité et mythologie du divertissement dans la comédie musicale », in FEUER Jane, *Mythologie du film musical*, Dijon, Les presses du réel, 2016, p. 91.
17. Bob Fosse (1923-1987) danseur, chorégraphe et metteur en scène américain. Il étudie les claquettes, l'acrobatie et le jazz avant de commencer sa carrière dans les cabarets. Pendant vingt

ans, il chorégraphie et met en scène les spectacles de Broadway, où il développe une danse tout en contraste, exagérant certains mouvements (épaules voutées, tête poussée en avant, poignets relâchés, mains largement ouvertes, bras angulaires, par exemple).

18. Matt Mattox (1921-2013), danseur, chorégraphe et pédagogue américain. Il débute ses études de danseur par l'apprentissage des claquettes, avant de recevoir une solide formation en « danse classique ». Interprète dans différentes comédies musicales, il chorégraphie aussi pour la télévision. Professeur très recherché, il enseigne à Londres puis Paris dans les années 1970.

19. « *Mess around* » : engagement du bassin dans un mouvement circulaire.

20. « *Figure 8* » : dessiner un huit avec les bras ou le bassin (à la manière d'un pas de mambo).

21. « *Slide* », pas glissé.

22. « *Drag* », pas qui laisse un pied trainer.

23. « *Fan kicks* » : grand battement doublé d'un rond de jambe, permettant à la jambe de s'ouvrir à la manière d'un éventail.

24. « *Shuffle* » : double frappe, l'avant du pied vient frapper avec l'extension de la jambe puis au retour.

25. « *Ball change* » : pas constitué de deux changements d'appui, la plupart du temps sur un rythme de contretemps. Le premier appui s'effectue sur les coussinets des orteils, le second sur l'autre pied à plat.

26. « *Texas T* » : pas effectué latéralement en croisant les jambes et posant le talon pied flexé au sol, alternativement d'un côté puis de l'autre.

27. « *Knee fall* » : chute sur les genoux dans la technique de danse « jazz ».

28. « *Knee slide* » : chute glissée sur les genoux dans la technique de danse « jazz ».

29. Quelques extraits de cette pièce interprétée par le Ballet de Francfort sont disponibles sur Youtube : <https://www.youtube.com/watch?v=4RFyr8XWajU> et <https://www.youtube.com/watch?v=xvqrs68vp4>, page consultée le 20 avril 2020.

30. Comédie musicale complète.

31. William Forsythe, cité par Philippe Noisette, « Le salto de sortie de l'acrobate William Forsythe », *Paris-Match*, 28 mai 1998.

32. Gérard Mannoni, « Forsythe : ce n'est qu'un au revoir », *Elle*, 2 juin 1998.

33. Philippe Noisette, « Le salto de sortie de l'acrobate William Forsythe », *Paris-Match*, 28 mai 1998.

34. Voir FEUER Jane, *op.cit.* L'autrice s'appuie sur cette caractéristique propre à de nombreuses comédies musicales pour démontrer la volonté de s'adresser à un large public.

35. Poses se retrouvant par exemple dans *Cabaret* (1972) ou *All That Jazz* (1979).

36. Le procédé utilisé dans les diagonales, où les danseuses descendent au sol les unes après les autres, rappelle les numéros aquatiques que Busby Berkeley imaginait pour certaines comédies musicales (par exemple *Footlight Parade* (1933)).

37. *Impressing the Czar*, chorégraphie : W. Forsythe, musique : L. van Beethoven, L. Stuck, T.Willems, E.Crossman-Hecht, lumières et scénographie : W. Forsythe, M. Simon, costumes F.Simon, textes : W.Forsythe, R. Fein, K.Fitzgerald, créée le 10 janvier 1988 à Francfort.

38. Les interprètes masculins sont travestis.

39. « *Snake* » : ondulation de la colonne vertébrale initiée par la tête dans le plan frontal.

40. « *Jazz square* » : figure qui permet à partir de quatre pas de dessiner un carré au sol.

41. « *Stomp* » : Frappe du pied à plat avec transfert de poids.

42. Jone San Martin, danseuse au Ballet de Francfort de 1993 à 2005, danseuse de la *Forsythe Company* de 2005 à 2015.

43. *Pom-pom girls*, ou majorettes.

44. Jone San Martin, propos recueillis par nos soins à l'occasion d'un entretien mené le 8 octobre 2014.

45. *Blake Works I*, chorégraphie : William Forsythe, Musique : James Blake, costumes : Dorothee Merg, William Forsythe, lumières : Tanja Rühl, William Forsythe, créé à l'Opéra de Paris le 4 juillet 2016.

46. James Blake, compositeur britannique « adepte d'une musique électro minimaliste aux influences pop et soul ». Programme de l'Opéra de Paris, saison 2015/2016, p. 26.

47. *Playlist EP*, chorégraphie : W. Forsythe, musique : P. Evrett, Abra, Lion Babe/Jax Jones, Khalid, B. White, N.Cole, costumes : W. Forsythe, lumières : T. Rühl, créé le 7 mars 2019 par le Boston Ballet.

48. «Ballet never sounded better». Traduction de l'auteur.

49. *A Quiet Evening of Dance*, chorégraphie : W. Forsythe, musique : M.Feldman, J.P. Rameau, lumières : T. Rühl, W. Forsythe, costumes : D. Merg, W. Forsythe, créé le 4 octobre 2018 à Londres.

50. Voir *Floss* dans le jeu «Fortnite», [en ligne], <https://www.youtube.com/watch?v=K7zAZXXLmeE>, page consultée le 21 avril 2020.

51. FORSYTHE William, in BIRNBAUM Daniel, FORSYTHE William, WEISBECK Markus, *Suspense*, (catalogue d'exposition), Zurich, JRP Ringier, 2008, p. 5 : «Choreography is a curious and deceptive term. The word itself, like the processes it describes, is elusive, agile and maddeningly unmanageable. To reduce choreography to a single definition is not to understand the most crucial of its mechanisms: to resist and reform previous conceptions of its definition. [...] Each epoch, each instance of choreography, is ideally at odds with its previous defining incarnations as it strives to testify to the plasticity and wealth of our ability to reconceive and detach ourselves from position of certainty.» Traduction de l'auteur.

52. FORSYTHE William, «Choreographic Objects», in SPIER Steven, *William Forsythe and the practice of choreography it starts from any point*, New-York, Routledge, 2011, p. 92 : «Are we perhaps at the point in the evolution of choreography where a distinction between the establishment of its ideas and its traditional forms of enactment must be made.» Traduction de l'auteur.

RÉSUMÉS

Le travail de William Forsythe se nourrit de nombreuses influences. D'une part, le lien qu'il entretient avec l'esthétique « classique » semble autoriser une reconnaissance de ses propositions comme relevant d'une culture « savante ». D'autre part, les références philosophiques que le chorégraphe convoque lui valent d'être repéré par la critique comme un chorégraphe intellectuel. Cependant, son travail de création puise également au sein d'une culture « populaire ». De fait, son goût pour la chorégraphie se manifeste d'abord au travers d'un engouement pour les comédies musicales et les danses « récréatives » ou « sociales ». Cet intérêt ne cesse de se manifester de différentes manières tout au long de l'œuvre qu'il construit. Après avoir évoqué le cas d'*In the Middle Somewhat Elevated* (1987), nous observerons les emprunts, imitations et appropriations d'une matière « populaire » à partir de l'étude et de l'analyse des pièces *Love Songs*, *Isabelle's Dance* et *Bongo Bongo Nagela*.

William Forsythe, a major figure in the current choreographic field, is mainly recognized as an intellectual choreographer whose work belongs to "high" culture. However, the influences that feed his creative work, many and eclectic, are also drawn from "popular" culture. In fact, his passion for choreography first manifests itself through a craze for musicals and "social" dances.

This interest continues to manifest itself in different ways in his works. After discussing about *In the Middle Somewhat Elevated* (1987), we will observe the ways in which he borrows, imitates and appropriates a "popular" subject by studying and analysing *Love Songs*, *Isabelle's Dance* and *Bongo Nagela*.

INDEX

Mots-clés : comédie-musicale, détournement, Forsythe (William), imitation, jazz

Keywords : Borrowing, Forsythe (William), imitation, jazz, musicals

AUTEUR

LUCILE GOUPILLON-VILLEFORT

Danseuse, professeur de danse classique titulaire du CA, elle prépare un doctorat en arts et langages à l'EHESS (Paris) sous la co-direction d'Esteban Buch et Elizabeth Claire. Ses recherches se concentrent sur la figure et le travail du chorégraphe William Forsythe au travers de la notion de « déconstruction ». À partir de cette approche elle questionne un moment de conflit esthétique dans l'histoire de la danse et les possibilités d'hybridation qui en découlent. L'enjeu de son travail est également de mettre au jour le rapport libertaire du chorégraphe face à un répertoire, une technique et l'acte même de chorégraphier.