**« Dépassement, mouvement et progrès : la question de l’*après* dans la musique et la danse américaines », Adeline Chevrier-Bosseau (Université Clermont-Auvergne) et Mathieu Duplay (Université Paris Diderot)**

L’idéologie américaine du mouvement, du progrès et du dépassement, est inscrite dans l’histoire même de la danse américaine. De l’exil européen des premières pionnières de la danse moderne – Isadora Duncan et Loïe Fuller, qui, comme Stein, Eliot ou Fitzgerald, y ont trouvé les conditions idéales pour l’épanouissement du modernisme américain – au rapport à l’espace américain de Martha Graham, Ruth Saint Denis, Ted Shawn, ou George Balanchine, les fondateurs de la danse américaine ont toujours conjugué création chorégraphique et repoussement des frontières. Ce rapport à l’espace et au dépassement témoigne d’une volonté de ne jamais rester statique, mais au contraire d’envisager la création comme un espace en mouvement constant, ce que Gertrude Stein considérait comme typiquement américain (« it is something strictly American to conceive a space that is filled with moving, a space of time that is filled always filled with moving », *The Making of Americans*). On pourra ainsi interroger ce rapport entre le mouvement dansé et un espace géographique en mouvement, chez les pionniers de la danse américaine, mais également chez des créateurs contemporains comme Justin Peck (on pense particulièrement à *The Times Are Racing*, dansé sur l’album *America* de Dan Deacon).

La question de la « post-Amérique » nous invite aussi à nous poser la question du « danser *après* » : danser après Duncan, après Balanchine, après les grands mouvements sociaux et politiques – danser le post-féminisme, danser après les droits civiques – après certains événements historiques – après les guerres mondiales, après le 11 septembre : comment les chorégraphes et danseurs américains se saisissent ils de ces questions, comment l’*après* est-il interrogé chorégraphiquement ?

Du point de vue technique, on pourra se poser la question du post-mouvement, de ce qui se passe après le geste, des transitions ; quid du rapport à la musique ? Danser *sur* la musique est l’impératif de tout danseur, mais certains ballets proposent une réflexion sur la danse *avant* ou *après* la musique, dans le rapport au silence de l’après- ou de l’avant-performance, par exemple.

La musique américaine se caractérise elle aussi par son rapport complexe à la question de l’*après*.

Il s’agit, tout d’abord, d’un *après* au sens chronologique du terme, puisque les différentes vagues d’immigration qui se sont succédé depuis le 17ème siècle ont toutes charrié un important matériau musical issu de traditions parfois très anciennes et parvenues, dans les pays d’origine, à un haut degré de maturité. Les compositeurs.trices, mais aussi les interprètes les plus en vue et, de façon générale, le public mélomane se nourrissent de ce riche passé. A New York, au 19ème siècle, Walt Whitman appréciait l’opéra italien ; collaboratrice de Mendelssohn et partie prenante de la *Bach-Renaissance*, la cantatrice suédoise Jenny Lind se faisait en Amérique l’ambassadrice d’un art du chant perfectionné dans les grandes capitales européennes ; plus tard, le Napolitain Enrico Caruso, devenu une star du Met, sera adoubé par ses compatriotes de Little Italy qui verront en lui le porte-parole de leur tradition nationale ; et c’est un Européen, le Tchèque Anton Dvořák, qui composera en 1893 la *Symphonie du Nouveau Monde* sur des thèmes inspirés des mélodies qu’il avait recueillies dans les campagnes du Midwest auprès des immigrants slaves. Au 20ème siècle, Igor Stravinsky et Arnold Schoenberg s’établiront en Californie où ils contribueront à former de jeunes musicien.ne.s de premier plan, tandis que Kurt Weill, chassé d’Allemagne par les nazis, apportera sa forte contribution à l’art du *musical*. Encore aujourd’hui, l’influence européenne demeure sensible ; un sondage réalisé en 2010 par la League of American Orchestras révèle qu’il n’y a pas un.e seul.e Américain.e parmi les dix compositeurs.trices les plus joué.e.s aux Etats-Unis (en tête de ce palmarès, on trouve Beethoven, Mozart, Tchaïkovsky et Brahms, fleurons de la tradition classique et romantique). Le poids du passé peut contribuer à expliquer la coloration nostalgique de certaines grandes œuvres américaines, tard venues dans un monde déjà rempli de musiques dont elles recueillent et prolongent les échos. On pense par exemple au grand quintette de *Vanessa* (1958), opéra de Samuel Barber sur un livret de l’Italo-Américain Gian Carlo Menotti lui-même inspiré d’une nouvelle danoise de Karen Blixen : « Goodbye », chantent l’un après l’autre les personnages dans un manoir hanté par les spectres d’un passé auquel ils ne parviendront jamais à renoncer tout à fait.

L’*après*, c’est aussi, selon un autre sens du mot anglais « after », le rapport d’imitation ou de parodie que la musique américaine entretient avec ses modèles, qui peuvent être littéraires, picturaux, cinématographiques, etc. (et l’on pense sur ce point aux analyses de Nelson Goodman dans *Languages of Art*). La Française Nadia Boulanger a formé à Paris des générations de compositeurs.trices américain.e.s, d’Aaron Copland à Philip Glass ; et l’influence de Schoenberg a donné naissance aux Etats-Unis à une école sérielle dont Milton Babbitt, Charles Wuorinen ou Mel Powell sont quelques-uns des principaux représentants. D’autres musicien.ne.s s’attachent à parodier les modèles européens et trouvent dans l’ironie distanciée le moyen d’affirmer leur personnalité propre ; on pense par exemple à John Adams, qui emprunte à Schoenberg, pionnier de l’atonalité, le titre d’une œuvre symphonique ouvertement néo-tonale (*Harmonielehre*, 1985). D’autres cherchent à se défaire de cet héritage encombrant (mais c’est encore une modalité de l’*après*), tel John Cage qui se vante d’avoir délibérément fait le contraire de ce que lui recommandait son maître Schoenberg. D’autres encore inventent en croyant imiter, par exemple les artistes de Broadway qui, pensant profiter du succès américain de *La Veuve joyeuse* (1905), l’opérette viennoise de Franz Lehár, donnent sans le savoir naissance au *musical* moderne. La même logique régit toutes les modalités de l’adaptation, notamment dans le riche domaine de la musique vocale où le (pré-)texte littéraire joue un rôle complexe.

L’*après*, c’est encore ce que la psychanalyse appelle l’*après-coup*, la répercussion problématique d’un choc (historique, politique, esthétique…) qui laisse d’abord les témoins interdits et qui nécessite donc un travail d’élucidation *a posteriori*. On sait que l’opéra américain a pris son essor depuis les années 1970 ; or la plupart des grands ouvrages qui en ont résulté se présentent comme des opéras historiques, depuis *Akhnaten* (1983) de Philip Glass jusqu’à *Girls of the Golden West* (2017) de John Adams. Dans ces opéras, il s’agit rarement de ménager les conditions d’un suspense ; la question n’est pas « Qu’est-ce qui va se passer ? » – chacun.e le sait d’emblée, grâce au recul temporel – mais « Qu’est-ce qui s’est passé ? », et il s’agit de sonder l’abîme de l’événement, attesté mais à première vue incompréhensible (ou rendu tel par les conditions habituelles de sa narration : inspiré de l’historiographie féministe, *Girls of the Golden West* cherche à rendre justice aux femmes, aujourd’hui oubliées, qui ont participé à la Ruée vers l’Or). A mesure que les opéras de ce type s’accumulent, naît le soupçon que l’histoire tout entière, et notamment l’histoire américaine, est ici vécue sur le mode du trauma, ou si l’on veut que l’Amérique prend conscience d’elle-même, *via* le théâtre musical, sur le mode de l’après-coup (à l’opéra, l’Amérique est toujours-déjà post-Amérique, car réduite à une forme de stupeur par les conditions de son propre avènement).

Enfin, l’*après*, c’est ce qu’il y a après la musique américaine, dont on n’a cessé de désirer l’émergence mais dont on commence aussi, paradoxalement, à constater la disparition. Toni Morrison disait que la musique afro-américaine ne peut plus jouer le rôle qui était autrefois le sien : elle n’exprime plus les spécificités de la culture noire puisqu’elle a été adoptée avec enthousiasme par l’Amérique tout entière ; aussi est-ce à la littérature de prendre le relais et de découvrir, par des moyens verbaux, le moyen de chanter ce qui, littéralement, ne peut plus l’être. *Mutatis mutandis*, peut-on élargir ce propos à toutes les musiques américaines, à l’heure où Beyoncé est une icône planétaire et où la musique de John Adams fait les beaux jours de la Philharmonie de Paris ? Quelles autres disciplines artistiques s’apprêtent à prendre la suite de ce qui désormais n’est plus tout à fait la musique « américaine », et assiste-t-on parallèlement, aux Etats-Unis, à l’émergence d’une musique « post-américaine », capable de faire son deuil de son américanité désormais impossible ?

Les propositions (300 mots environ) sont à envoyer conjointement à Mathieu Duplay (mduplay@club-internet.fr) et à Adeline Chevrier-Bosseau (achevrier.bosseau@gmail.com), accompagnées d’une courte notice biographique.

**Movement and Progress: Beyond, Ahead, and Post- in American Dance and Music**

**Adeline Chevrier-Bosseau (Université Clermont-Auvergne) and Mathieu Duplay (Université de Paris)**

The American ethos of movement and progress, the constant desire to go beyond what is known into undiscovered territories, is deeply rooted in the history of American dance. From the European exile of the first American dance pioneers – Isadora Duncan and Loïe Fuller, who, like Gertrude Stein or F. S. Fitzgerald found in Europe a fertile ground where American modernism could blossom – to the relation to the American topography in the works of Martha Graham, Ruth Saint Denis, Ted Shawn or George Balanchine, the founding mothers and fathers of American dance have always associated choreographic creation to going beyond the Frontier (the literal Frontier, in the eponymous ballet by Graham, or metaphorical frontiers, anything they perceived as limitations to the development of indigenous American movement). This particular relationship to American spaces attests to a refusal to stand still and a desire to consider creation as perpetual motion; for Gertrude Stein, this refusal of fixity and the constant preoccupation with going beyond, moving forward, is typically American (“it is something strictly American to conceive a space that is filled with moving, a space of time that is filled always filled with moving”, *The Making of Americans*). We therefore invite papers which interrogate the connection between the dancing body in motion and an ever- changing geographical space – in the works of the pioneers of American dance but also in more contemporary productions, such as Michael Cunningham’s *Summerspace*, which focuses on entrances and exits, or Justin Peck’s *The Times Are Racing*, for example, which is danced to Dan Deacon’s *America*.

Interrogating “Post-America” also leads us to wonder what it means to dance “after”: after Duncan, after Balanchine, after Forsythe, after the great social and political changes – dancing post- feminism, dancing and choreographing (and managing a company) after the #metoo movement, dancing after the Civil Rights movement, ... – or after major historical events (after the two World Wars, after 9/11, ...). How did American dancers and choreographers engage with these events or their predecessors’ works? How can the very notion of *after*, of *aftermath* be understood and staged choreographically? Another possibility is to consider this question from a technical standpoint: what is post-movement? What happens after the choreographed gesture, after the steps? How are transitions integrated in a dance piece? What about music? Dancing on the music is a major imperative in dance, but what happens when choreographers try to think about dancing *after* or *before* the music? How are the moments before and after the dance integrated in certain pieces – the silences, the moments when dancers catch their breath, what lies within or beyond the margins of the stage?

American music is also notable for its complex relationship to the question of the *aftermath*. The reasons for this are, first and foremost, chronological. Successive waves of immigrants all brought along a wealth of musical materials taken from well-established traditions with long histories in their countries of origin; American composers, performers, and audiences retain close ties to this rich past. In 19th-century New York, Walt Whitman enjoyed Italian opera; a close collaborator of Felix Mendelssohn and an influential supporter of the *Bach-Renaissance*, the Swedish soprano Jenny Lind introduced American music lovers to artistic practices popular in the leading European capitals; at the turn of the twentieth century, Enrico Caruso – a Neapolitan tenor – became the cultural ambassador of Little Italy, where he was seen as a spokesperson for Italian music; and the 1893 work known as the *New World Symphony* was actually written by Anton Dvořák, a Czech composer who drew inspiration from the tunes sung all over the Midwest by newly arrived immigrants from Slavic countries. In the mid-20th century, Igor Stravinsky and Arnold Schoenberg settled in California where they trained several generations of promising young musicians. Meanwhile, Kurt Weill fled the Nazis and took up residence on Broadway, where his impact was considerable. To this day, European influence remains perceptible; a poll carried out in 2010 by the League of American Orchestra reveals that there is not a single American among the ten composers whose works are most frequently performed in the United States (unsurprisingly, the list includes Beethoven, Mozart, Tchaikovsky, and Brahms, leading representatives of the Classical and Romantic traditions). This continuing preoccupation with the past may, to some extent, account for the nostalgic tone that characterizes several major works of American music, latecomers to a world filled with unquestioned masterpieces of a much older vintage. *Vanessa* (1958), Samuel Barber’s opera to a libretto by his Italian-born lover Gian Carlo Menotti – itself based on a story by the Danish writer Karen Blixen – is a case in point: in the final scene, the characters sing their endlessly protracted goodbyes in a Gothic mansion haunted by the ghosts of a past they feel unable to leave behind.

On another level, American music is frequently preoccupied with a sense of belatedness in that many important compositions are modeled after famous precedents, which may include literary works, paintings, movies, etc. (cf. Nelson Goodman’s *Languages of Art*). Without leaving her Paris studio, the French pedagogue Nadia Boulanger trained successive generations of American composers, from Aaron Copland to Philip Glass; and Schoenberg’s influence gave rise to a school of American serialism whose main representatives include Milton Babbitt, Charles Wuorinen, and Mel Powell. Other musicians enjoy parodying European models in order to develop a style of their own; John Adams adopted this attitude when he gave one of his compositions, the neo-tonal *Harmonielehre* (1985), a title ironically borrowed from Schoenberg, a pioneer of atonal music. Others try to get rid of the entire heritage of European art music, for instance John Cage who proudly claimed to have done the exact opposite of what Schoenberg advised him to do – a radical gesture of defiance, or a paradoxical form of imitation, depending on one’s point of view. Yet others unwittingly innovate while seeking to follow established models, for instance the Broadway composers who gave birth to the modern musical as they tried to emulate the runaway success of *The Merry Widow* (1905), Franz Lehár’s classic operetta. A similar logic underpins all forms of adaptation, especially in the case of vocal music where the literary (pre)text plays a complex role.

It is useful to recall that belatedness (*Nachträglichkeit*) is also a psychoanalytical term; as such, it can designate the aftershocks of a historical, political, and/or aesthetic trauma which initially leaves witnesses dumbfounded and therefore needs to be interpreted at a much later date. American opera did not truly come into its own until the 1970s, and it is noteworthy that many of the major works in that now flourishing tradition are explicitly concerned with the historical past; Philip Glass’s *Akhnaten* (1983) is set in ancient Egypt, and John Adams’s *Girls of the Golden West* (2017) evokes the California Gold Rush. These operas seldom rely much on suspense; the point is not to work out what is about to happen – audiences usually know the answer long before the curtain rises – but to meditate on what happened a long time ago, and the goal is to make sense of an event hitherto rendered incomprehensible by its shocking nature and/or by its inadequate treatment at the hands of historians (thus, *Girls of the Golden West* focuses on mid-nineteenth century Californian women, about whom conventional accounts of the Gold Rush have relatively little to say). As operas of this kind become increasingly common, it is tempting to suspect that history in its totality, and in particular American history, are experienced as a succession of traumas: America belatedly becomes conscious of itself, via music theater, as the protracted, belated aftermath of its own founding.

Lastly, it is increasingly relevant to inquire about what comes after American music, whose emergence was long awaited by many but whose disappearance is already being heralded, if not treated by some as a *fait accompli*. Toni Morrison once stated that African-American music has lost its unique function: it no longer expresses the unique character of black culture now that it has been enthusiastically adopted by the whole of American society; as a result, it befalls literature to take up a task that music no longer fulfils. A similar suggestion could be made about American music in its totality, considering that Beyoncé is now a global icon and John Adams’s music is beloved of European audiences. What other artistic disciplines are about to take up the task no longer performed by the formerly “American” music, and are forms of “post-American” music already emerging in the United States?

Abstracts (300 words max) must be sent both to Mathieu Duplay (mduplay@club-internet.fr) and Adeline Chevrier-Bosseau (achevrier.bosseau@gmail.com) along with a short bio before January 31, 2020.