

« Walking silently: résistance et révolution dans la musique et la danse américaines »

Adeline Chevrier-Bosseau (Sorbonne Université, IUF), et Mathieu Duplay (Paris-Cité)

En musique comme dans beaucoup d'autres domaines, l'ambiguïté fondamentale de la notion de résistance réside dans les rapports qu'elle entretient avec une autre notion tout aussi complexe, celle de révolution. Le geste révolutionnaire entend opérer une rupture radicale avec l'ordre établi ; il interrompt l'enchaînement des causes et des effets pour instaurer une nouvelle temporalité : *Novus ordo seclorum*, « nouvel ordre des siècles », proclame la devise latine qui figure sur le Grand Sceau des Etats-Unis en écho à la quatrième *Bucolique* de Virgile où la tradition a longtemps lu une prophétie messianique. Paradoxalement, ce recommencement est souvent considéré comme un retour à l'origine, à l'instar de la « révolution des corps célestes » qui, à intervalles prévisibles, les ramène à leur point de départ. La résistance n'a pas de telles prétentions, puisqu'elle est avant tout réactive : elle s'oppose à un changement jugé indésirable, tente de le freiner ou d'en inverser les effets, parfois même au nom d'un ordre ancien qu'elle lui préfère et qu'elle tente de restaurer. Là aussi, un paradoxe finit pourtant par se faire jour quand la puissance du refus qui motive la résistance finit par interroger jusque dans ses fondements un contrat social qui, comme le rappelle Thoreau dans *Civil Disobedience*, n'est rien sans le consentement de toutes les parties. Quand le « non » l'emporte à force d'obstination, que reste-t-il ? « Notre héritage n'est précédé d'aucun testament », écrit René Char en 1943-44 dans les *Feuillets d'Hypnos* (1946) alors qu'il prend une part très active à la lutte contre l'occupation nazie. La liberté n'a besoin d'aucune autorité extérieure ; elle trouve sa légitimité en elle-même et non dans la fidélité à celles et ceux qui nous l'ont léguée, et c'est précisément pour cette raison qu'elle nous revient tel un bien inaliénable à nous seul.e.s destiné. Il peut arriver ainsi que la résistance, en apparence plus modeste que la révolution, mette sur la voie d'une origine qui ne se laisse pas réduire à un simple recommencement ni à la réitération du même, si exaltante soit-elle.

L'histoire de la musique américaine est d'abord celle d'une double résistance. 1/ Résistance à la tradition européenne, qui fascine mais reste perçue comme étrangère : Beethoven, Wagner, l'opéra italien font les beaux soirs des salles de concert et des théâtres à la demande d'un public qui ne s'en lasse pas, mais on les soupçonne de prendre la place d'un répertoire autochtone qui peine à s'imposer, à supposer qu'il existe. L'image du *maestro* issu de l'immigration la plus récente – depuis Leopold Stokowski (né à Londres en 1908) jusqu'à Yo-Yo Ma (né en 1955 à Paris) – contribue au prestige ambigu de ce qui reste perçu (et apprécié) comme un produit d'importation. Mais où est donc la musique « authentiquement américaine » ? se demandent d'ailleurs certain.e.s artistes en provenance du Vieux Continent, tel Antonin Dvorak qui, dès son arrivée aux Etats-Unis en 1892, s'intéresse de près aux formes musicales amérindiennes et afro-américaines. 2/ Mais aussi résistance de l'Amérique à sa propre musique, surtout lorsqu'elle est associée à des minorités *a priori* délégitimées et/ou lorsqu'elle s'écarte des modèles consacrés. *Treemonisha* de Scott Joplin fut accueilli avec enthousiasme par la critique lorsque la partition fut publiée en 1911, mais il fallut attendre 1972 pour que cet opéra, œuvre majeure d'un musicien afro-américain, soit enfin monté et 1976 pour que la production du Houston Grand Opera le fasse connaître d'un large public. Quant à la *Quatrième symphonie* de Charles Ives, pourtant en partie inspirée de Nathaniel

Hawthorne et caractérisée par de nombreux emprunts au répertoire des hymnes protestants, elle ne fut créée qu'en 1965, quarante ans après que le compositeur l'eut achevée.

Il est vrai que la partition de Ives « résiste » à sa manière à toute appropriation paresseuse, de par sa difficulté d'exécution et en raison des efforts qu'elle exige de l'auditoire. De même, bien des œuvres américaines de premier plan se signalent d'abord par leur refus d'accorder au public ce qu'il s'estime en droit de leur réclamer, l'exemple le plus célèbre restant 4'33'' de John Cage où c'est d'abord sur ce qui ne s'y trouve pas – des notes exécutées d'une certaine manière et dans un certain ordre suivant les indications de la partition – que se porte l'attention lors du concert. Nul affront délibéré dans une œuvre destinée à plaire qui ne recherche pas à tout prix un succès de scandale : « I consider laughter preferable to tears », répond Cage avec un sourire désarmant devant les caméras de la télévision lorsque le présentateur l'avertit que le public risque de s'esclaffer pendant l'exécution de *Water Walk* (1959) ; il ne s'agit pas d'un défi hautain aux potentialités révolutionnaires, mais d'un acte de résistance passive comparable à celui de Bartleby qui « préfère ne pas » s'acquitter de ce qu'on attend de lui. La question de la résistance rejoint ainsi celle de l'excentricité associée à ce que l'on appelle « American mavericks », les musicien.ne.s américain.e.s qui associent l'anticonformisme à la quête de la radicalité esthétique : Edgard Varèse, Henry Cowell, Lou Harrison, Harry Partch, mais aussi la compositrice Meredith Monk, Carl Ruggles, pionnier du « contrepoint dissonant », Morton Feldman – dont le *Deuxième quatuor* (1983) a une durée comparable à celle du *Crépuscule des dieux* – ou le compositeur de musique électronique Morton Subotnick. L'inclassable, l'irré récupérable, la pratique artistique qui refuse de se soumettre aux hiérarchies préétablies sans pour autant en constituer de nouvelles sont autant de points communs à ces artistes qui pourtant frappent par leur grande diversité et ne cherchent en aucun cas à « faire école », à la différence des révolutionnaires dont l'ambition est toujours d'instaurer un ordre nouveau. Pour ces musicien.ne.s, la nouveauté véritable n'est pas ce qui s'impose de manière tonitruante, à l'issue d'un geste de refondation qui prétend retrouver la fraîcheur et l'enthousiasme des origines. Au contraire, elle réside d'abord dans l'invention d'une modalité de l'écoute avant tout attentive à ce qui ne ressemble à rien et ne se réclame de rien d'autre que soi-même – vers ce qui est à la musique ce que le silence est au bruit : l'arrière-plan imperceptible sur lequel l'attention se fixe quand on ne sait plus du tout à quoi s'attendre et que la véritable surprise est enfin possible. « Walk so silently that the bottoms of your feet become ears », conseillait ainsi la compositrice Pauline Oliveros.

Le terme de « résistance » n'est a priori pas ce qui vient à l'esprit en premier si l'on considère la danse classique : héritée du ballet de cour, la danse académique est un art où la discipline prime, où les résistances du corps doivent être surmontées, voire domptées. Même si la danse classique ou néo-classique américaine se conçoit comme étant en rupture avec une certaine tradition européenne jugée élitiste (ainsi que l'exprime Lincoln Kirstein dans son manifeste de 1938), le règne despotique de George Balanchine et l'extrême contrôle qu'il exerce sur ses danseuses a laissé une empreinte sur la tradition classique américaine, qui apparaît comme un espace où toute résistance est étouffée. Il n'en est pas de même pour la danse moderne, qui, avec Isadora Duncan ou Loïe Fuller, est d'emblée placée sous le signe de la résistance. Duncan rejette les carcans et les conventions classiques et prône la danse libre, et Fuller résiste aux tentatives d'appropriation de ses inventions scéniques par une industrie du spectacle qui n'a aucun respect pour les femmes artistes, dépose de nombreux brevets, et

fini par s'exiler en France. Au 20^e siècle, la résistance s'incarne de diverses manières dans la danse américaine, via le refus de Martha Graham de danser à Berlin lors des Jeux Olympiques organisés par le régime nazi, ses pièces comme *Chronicle* (1936) ou *Deep Song* (1937) qui s'érigent contre les régimes totalitaires et les conflits en Europe, l'engagement de Pearl Primus ou Helen Tamiris contre le racisme avec *Strange Fruit* (1943), *Michael, Row Your Boat Ashore* (1979) et *How Long Brethren* (1937), les performances politiques du New Dance Group, ou plus tard, la *Danse Planétaire* d'Anna Halprin, qui prend sa source dans un acte de résistance, *Reclaim the Mountain*, en hommage aux femmes assassinées sur le Mount Tamalpais.

On pourra ainsi se concentrer sur de telles « pièces de résistance », des œuvres chorégraphiées en résistance à des événements ou un contexte particulier, ou explorer la notion de résistance dans la technique même – la résistance comme geste dansé. Dans la technique classique, la notion de résistance est souvent utilisée pour donner de la texture à certains mouvements : lors d'un rond de jambe en l'air, une certaine résistance est nécessaire pour le travail du bas de jambe par exemple. De même, les techniques du *locking* ou *popping* combinent souplesse et résistance pour créer des mouvements saccadés. Dans la technique contemporaine, on pensera bien sûr au *No Manifesto* d'Yvonne Rainer (1965), qui pose les bases d'une technique qui résiste à de nombreux présupposés scéniques.

Qu'est-ce que la résistance dans la danse américaine ? Comment danser la résistance ? Qu'est-ce qu'un geste qui résiste ? Comment les corps entrent-ils en résistance ? Quels sont les lieux de la résistance chorégraphique ? La liste est bien entendu non exhaustive, mais les communications pourront par exemple porter sur : la résistance aux normes chorégraphiques, genrées, raciales, hétéronormatives dans la danse américaine ; la résistance aux diverses formes de domination dans le monde de la danse ; résistance et révolution, ou au contraire, résistance et tradition ; les gestes qui résistent, les corps qui résistent ; la résistance du point de vue du public ou de la critique, ...

Les propositions (environ 300mots) devront être envoyées accompagnées d'une courte notice biographique à Adeline Chevrier-Bosseau (adeline.chevrier-bosseau@sorbonne-universite.fr) et Mathieu Duplay (mathieu.duplay@u-paris.fr) avant le 19 janvier 2025.

Walking silently: resistance and revolution in American Music and Dance

Adeline Chevrier-Bosseau (Sorbonne Université, IUF), & Mathieu Duplay (Paris-Cité)

In music as in many other fields, the concept of resistance owes its essential ambiguity to its uneasy relationship with the equally complex idea of revolution. The revolutionary gesture attempts a radical break with the established order; it interrupts the succession of cause and effect in order to make way for a new temporality, as suggested by the motto *Novus ordo seclorum* (“new order of the ages”) which is inscribed on the Great Seal of the United States and is derived from Virgil’s fourth *Eclogue*, a poem that has traditionally been read as a Messianic prophecy. Paradoxically enough, this new beginning is often perceived as a return to the point of origin, like the “revolutions of the celestial spheres” which, at predictable intervals, lead the planets back to their initial positions. Resistance makes no such claims, since its function is primarily oppositional: it reacts negatively to changes perceived as undesirable and tries to slow them down or reverse them altogether, sometimes in the name of an old order which it considers preferable and wishes to restore. Once again, however, a paradox eventually arises when the refusal that motivates resistance becomes so radical that it challenges the social contract – a contract which, as Thoreau recalls in *Civil Disobedience*, requires the consent of all concerned and therefore breaks down when it is withheld. When an obstinate refusal prevails, what is left of the old order? “Notre héritage n’est précédé d’aucun testament” (“Our heritage is not preceded by any testament”), René Char wrote in *Feuillets d’Hypnos* (1946), a collection written in 1943-4 as he was actively fighting the Nazi occupation of France: freedom does not depend on an authority outside itself; it is its own justification, places us under no obligation to those who bequeathed it to us, and is exclusively ours, our inalienable birthright. Thus, resistance – which seemingly does not pursue the same ambitious goals as revolution – may point the way to something more than the rediscovery of a lost but once familiar point of departure; it does not merely repeat something, but paves the way for the new and radically unprecedented.

The history of American music is a story of resistance for two major reasons. 1/ A crucial factor is resistance to the European tradition which, however beloved, is still perceived as foreign: Beethoven, Wagner, Italian opera may fill concert halls and opera houses thanks to their immense popularity, but they are suspected of taking a place that properly belongs to the American repertoire, assuming there is such a thing. The enduring stereotype of the foreign-born, first-generation immigrant maestro (eg. Leopold Stokowski, born in London in 1908, or Yo-Yo Ma, born in Paris in 1955) adds to the prestige of what is still perceived as a luxury import. Not unexpectedly, some European-born musicians have come to share this view and wonder whether a genuinely “American” music is anywhere to be found, like Antonin Dvorak who, upon arriving in Chicago in 1892, took a keen interest in African-American and Native American musical traditions. 2/ Meanwhile, America has all too often proved resistant to its own music, especially when it is associated with minority groups or when it fails to conform to conventional expectations. Scott Joplin’s opera *Treemonisha* drew enthusiastic responses from critics when the score was published in 1911, but racism prevented it from being performed until 1972, and it wasn’t until 1976 that the Houston Grand Opera production allowed it to reach a wider audience. Meanwhile, Charles Ives’s *Fourth Symphony*, despite

being partly based on a story by Nathaniel Hawthorne and incorporating familiar hymn tunes, wasn't premiered until 1965, forty years after it was completed.

Truth be told, Ives's score "resists" easy appropriation as it makes considerable demands on its performers and its audience alike. Likewise, many major American compositions are notorious for refusing to comply with audience demands; a typical example is John Cage's *4'33"*, which is noteworthy for what it fails to provide – ie. notes played in a certain order as specified by the written score. The point is neither to offend nor to seek a *succès de scandale*; "I consider laughter preferable to tears," Cage answered with a disarming smile when warned on live television that some listeners might react with hilarity to his performance of *Water Walk* (1959). The unconventional composition is not offered in a spirit of bold defiance; his is an act of passive resistance not dissimilar to Bartleby's response when asked to perform his clerical duties, "I would prefer not to." The question of resistance thus turns out to be related to that of eccentricity, as exhibited by the "American mavericks" whose quest for radical originality is linked to a total disregard for convention; the long list includes such composers as Edgard Varèse, Henry Cowell, Lou Harrison, Harry Partch, Meredith Monk, Carl Ruggles (the initiator of "dissonant counterpoint"), Morton Feldman – whose *Second Quartet* is marginally longer than *Götterdämmerung* – and Morton Subotnick, one of the pioneers of electronic music. These musicians share an interest in what defies classification, resists appropriation, and challenges the established hierarchies without substituting new ones. Despite their vast differences, these composers do not seek to start new artistic movements, unlike bona fide "revolutionaries" whose end goal is always to create a new, orderly world. For them, novelty is not something to be proclaimed triumphantly as the old world comes crumbling down; on the contrary, it resides in the invention of a new mode of listening open to the radically unpredictable, which is to music as silence is to sound: the indistinct background which finally comes to the fore once the listener no longer has any idea what to expect and is therefore ready to accept whatever surprises may come their way. As the composer Pauline Oliveros once said, "Walk so silently that the bottoms of your feet become ears."

Please send abstracts (about 300 words) and a short bio to Adeline Chevrier-Bosseau (adeline.chevrier-bosseau@sorbonne-universite.fr) and Mathieu Duplay (mathieu.duplay@u-paris.fr) before January 19, 2025.