

Télérama¹

La chorégraphe américaine Trisha Brown est morte

Emmanuelle Bouchez

Publié le 20/03/2017.

Formée à l'école atypique du Judson Church Theater, Trisha Brown avait renouvelé la danse moderne en l'installant dans la rue ou sur les toits. Elle s'est éteinte à 80 ans.

Trisha Brown, l'une des grandes dames de la danse américaine s'est éteinte samedi 18 mars à San Antonio, au Texas. A 80 ans, après une vie toute entière rythmée par le mouvement – qu'il s'agisse d'exprimer celui-ci en dansant, ou en dessinant, avec son propre corps, à même le papier... Penser à Trisha Brown, c'est revoir défiler tout un pan de l'histoire de la danse made in USA, telle que la jeune danse européenne des années 90 a pu la redécouvrir et la fantasmer, de Boris Charmatz à Jérôme Bel : ce refus de la virtuosité, ce goût des lieux atypiques (la rue, les toits ou les galeries d'art de Soho, à New-York) pour vivre et révéler son besoin d'expression.

La jeune femme qui débarque à New York en 1961, est déjà passée par la danse classique, les claquettes et la découverte de l'improvisation chez la californienne Hanna Halprin. Elle fonce alors chez le maître Cunningham, mais c'est au Judson Church Theater, creuset des pratiques hybrides de l'art vivant, qu'elle forgera son identité d'artiste. En compagnie de ses complices contemporaines, Lucinda Childs et Yvonne Rainer, et aux côtés de Steve Paxton ou de Robert Dunn.

Plus qu'une pionnière de ce qu'on allait appeler la *post-modern dance* américaine (par opposition à la *modern dance* de Martha Graham), Trisha Brown, au fil de presque cinquante ans de danse, fut une infatigable chercheuse. Trouvant d'abord dans ses *Early works* (un répertoire désormais repris par sa compagnie) l'inspiration dans les gestes quotidiens, de la marche, du coucher, du lever. Puis dans la combinaison de ceux-ci, progressive ou inversée (voir *Accumulations* 1971-1975), la source d'une fluidité parfaite. A tel point que sa méthode d'entraînement pour le corps (le fameux « *release* » – relâché – grâce auquel on libère les énergies), sans laquelle il n'y a pas de création collective, est aujourd'hui très partagée dans le milieu chorégraphique, tous continents confondus.

A la fin des années 70, Trisha Brown, l'aventurière, emmène ses partenaires artistiques comme Robert Rauschenberg ou Laurie Anderson à l'assaut des scènes conventionnelles. Ce sera par exemple, *Glacial Decoy* en 1979 (qui fera plus tard son entrée au répertoire de l'Opéra de Paris) ou *Set and Reset*, en 1983, à la Brooklyn Academy of Music. Mais dans les années 90, c'est dans le monde de l'opéra qu'elle se lance à l'initiative de La Monnaie de Bruxelles où elle monte l'*Orfeo* de Monteverdi (1998), puis deux œuvres de Jean-Philippe Rameau, avec William Christie, en 2010, au Festival d'Aix en Provence.

Créatrice insatiable, elle avait su cependant anticiper sa faiblesse future, et la progression d'une maladie qui la faisait peu à peu lâcher le monde. En 2011, elle créait sa dernière œuvre, *I'm going to toss my arms...* et laissait la « Trisha Brown Dance Company », fondée en 1970, exister sans elle. Après une centaine de pièces dansées et six mises en scène d'opéra, la chorégraphe-danseuse-chercheuse, méritait sans doute un peu de calme. Le Festival d'Automne, en 2015, lui avait rendu hommage en accueillant au Théâtre National de Chaillot, à Paris, une programmation assez fine (*The Rogues, Present Tence...*) qui prouvait que l'œuvre de la chorégraphe avait toujours son public. Celui-ci pourra retrouver un programme de pièces in situ «Trisha Brown in plain site » au Musée d'art moderne de la ville de Paris, au Palais Galliera et à Chaillot, en septembre 2017...

L'OBS

Trisha Brown : retour sur un parcours prodigieux

Année après année, "l'Obs" a suivi l'étonnante trajectoire de Trisha Brown, de New York à Moscou en passant par l'Europe.

Raphaël de Gubernatis
Publié le 24 mars 2017

C'est le soir des attentats du 13-Novembre que la Trisha Brown Dance Company se produisait pour la première fois en l'absence de la chorégraphe. A Paris, au Théâtre de Chaillot. Et cette absence, jointe à l'horreur des événements qui ensanglantaient alors tout Paris, aura durablement marqué cette terrible soirée. Mais c'est en octobre 2011 que la Trisha Brown Dance Company se produisait pour la dernière fois dans la capitale française en présence de la chorégraphe américaine. Trisha Brown était accompagnée de son mari, le vidéaste Burt Barr, mort à New York en novembre dernier, quelques mois avant qu'elle-même ne s'éteigne, le 18 mars 2017, à San Antonio, au Texas où elle était hospitalisée.

On créait alors à Paris l'ultime pièce signée par la chorégraphe : "I'm Going to Toss My Arms-If You Catch Them They're Yours". Et c'était au Théâtre de Chaillot, qui avait pris la relève du Théâtre de la Ville en affichant trois fois de suite Trisha Brown. Elle était devenue l'invitée régulière du théâtre de la place du Trocadéro, cependant que Lucinda Childs, longtemps sa voisine du 541, Broadway, et autre grande figure de la "post modern dance", demeurait l'hôte du théâtre de la place du Châtelet.

Cependant "I'm Going to Toss My Arms" n'offrait plus qu'un pâle reflet du talent de la chorégraphe. Déjà sa belle intelligence était durement frappée par les pertes de mémoire, par les absences, les pertes d'équilibre. La maladie frappait de plus en plus durement celle qui bientôt ne saurait plus qui elle était et qui allait irrémédiablement perdre son identité. La pièce s'en ressentait cruellement, qui avait été achevée dans les plus grandes difficultés avec l'aide des assistantes de Trisha Brown et de l'ensemble des danseurs, ceci expliquant le manque de consistance de la chorégraphie.

2011 : "Pygmalion"

Pourtant, un an auparavant, en juillet 2011, le Festival lyrique d'Aix-en-Provence affichait "Pygmalion" de Jean-Philippe Rameau, nouvelle commande passée à Trisha Brown par le directeur du festival, Bernard Foccroule. Comment mettre en scène un "acte de ballet" dont tout l'argument se résume aux gémissements d'un sculpteur tombé amoureux de sa sculpture, à l'émergence de la vie dans cette figure de marbre, à son babil forcément innocent et aux remerciements convenus dès lors adressés aux dieux ?

D'un livret indigent, Rameau ne pouvait tirer un chef d'œuvre. Mais son génie lui permit en revanche de composer une musique d'une facture exquise, toute d'élégance et d'esprit. C'est à cette musique que répondit, deux siècles et demi plus tard, l'art consommé de Trisha Brown. Pour "Pygmalion", Trisha Brown eut recours aux mêmes procédés qui avaient fait

merveille dans "Orfeo" de Monteverdi et qui faisaient voler l'Amour dans les airs avec une virtuosité, une grâce extraordinaires.

Des chanteurs, Trisha Brown fit une nouvelle fois des danseurs en les pliant avec souplesse à l'art chorégraphique. Et fidèle à elle-même, elle lançait les danseurs de sa compagnie dans des duos, quatuors, sextuors ou octuors tout en suavité, en énergie douce sur les pages magnifiques de Rameau. Ce sera là son ultime réussite scénique, le dernier ouvrage vraiment représentatif de son talent.

2004 : "O Zlozony"

Pour cette chorégraphie, créée avec des danseurs du Ballet de l'Opéra de Paris et dont le titre est tiré d'un poème du Polonais Czeslaw Milosz, "Oda do Ptaka" ("Ode à l'oiseau"), la chorégraphe a imaginé un "alphabet" de gestes correspondant à chaque lettre de l'alphabet. Afin de s'imprégner de son langage, trois étoiles de l'Opéra de Paris ont fait le pèlerinage à New York afin de travailler cet "alphabet" gestuel avec Trisha Brown. Afin également d'en composer un autre, non plus basé sur le vocabulaire propre à la chorégraphe, mais sur celui de la danse académique.

C'est de la conjonction de ces deux registres de mouvements que naîtra la chorégraphie baignée dans la musique douce et un peu chuintante de la langue polonaise, celle de Milosz en l'occurrence. Le texte de son poème se mêle à la partition composée par Laurie Anderson, laquelle se nourrit de la musique spécifique de la langue polonaise.

Avec cette création, avec la reprise de "Glacial Decoy", pièce créée dans une scénographie de Robert Rauschenberg et qui date de 1979, le Ballet de l'Opéra de Paris s'est lancé dans un parcours chorégraphique brownien aussi vertigineux qu'éblouissant. Fille de l'étoile Noëlla Pontois, la danseuse Miteki Kudo y est éblouissante. Elle seule a su pleinement restituer cette souplesse aérienne, cet état d'apesanteur qui caractérisent le style unique de la chorégraphe américaine. Elle illumine l'ensemble du spectacle.

2002 : "Die Winterreise"

A l'occasion de l'invitation lancée à la Trisha Brown Dance Company de se produire sur la scène de l'Opéra de Paris, la chorégraphe, outre plusieurs pièces de son répertoire, créera sur la scène du Palais Garnier une chorégraphie accompagnant les lieder du "Voyage d'hiver" ("Winterreise") de Franz Schubert. Et entre ces chants secrètement désespérés, parfois déchirants pour les plus beaux d'entre eux, et la spiritualité, l'architecture d'une danse fluide, décalée, tout en déséquilibres furtifs, en constructions savantes aussi bien qu'inattendues, l'alliance sera étonnante, merveilleuse parfois. Dans la foulée, le spectacle sera donné par la compagnie de Trisha Brown à Angers, Caen, Metz, Luxembourg, Lille et Poitiers.

2000 : "El Trilogy"

Bach, Webern, Monteverdi, et le jazz aujourd'hui : on dirait bien que Trisha Brown, maintenant qu'elle a "découvert" la musique, cherche à l'explorer en tous sens, avec la gourmandise de ceux qui, sur le tard, découvrent des voluptés dont ils s'étaient jusqu'alors privés. "L'Offrande musicale" de Jean-Sébastien Bach avait donné lieu à une chorégraphie si élégante, si diaphane, que l'esprit qui l'habitait semblait être celui des anges.

Sur des pages d'Anton Webern, choisies parmi ses quatuors à cordes, "Twelve Ton Rose" allait offrir quelque chose de plus aride, un peu métallique, mais d'un métal qui n'aurait pas eu la luminosité de l'or, alors que la mise en scène de l'"Orfeo" de Claudio Monteverdi

donnait à voir les protagonistes de l'opéra plongés dans un lyrisme tour à tour élégiaque ou allègre, au sein d'une chorégraphie conçue pour rendre le mythe d'Orphée plus grave et plus attendrissant encore.

Ici, c'est au compositeur de jazz Dave Douglas que Trisha Brown a choisi de s'allier. Le travail accompli par la chorégraphe pour "El Trilogy" offre une fois de plus un bel exemple d'entente entre danse et musique. S'il s'agissait d'épouser l'esprit du jazz, d'en partager la spontanéité, la souplesse, de suivre les musiciens dans le jeu des réponses qu'ils s'adressent les uns aux autres, Trisha Brown a réussi admirablement.

Elle dont le style porte déjà un je ne sais quoi de désinvolte, de relâché, se voit ici entraînée vers plus de nonchalance encore. Occupant l'espace avec autant d'équilibre que de générosité, elle fait alterner chorégraphie écrite et improvisations structurées dans une heureuse liberté tout en mariant sa danse à la musique avec une évidente jubilation. Si rien n'est dessiné qui ne soit séduisant, les solos particulièrement, pleins de vie et d'allégresse, on regrette toutefois de retrouver des constructions, un vocabulaire déjà éternels avec d'autres partitions. Ce qui fait d'"El Trilogy" une réussite incontestable et non une œuvre maîtresse.

1998 : "Orfeo"

Une nymphe, une divinité de l'éther faisant chanter l'espace en tourbillonnant dans les airs, à l'image de ces anges baroques qui fraient voluptueusement avec les nuages... C'est sur cette vision que Trisha Brown a fait son entrée dans la Thrace antique et dans l'univers lyrique à la suite d'Orphée et de Monteverdi.

Pour qui se souviendrait d'Ariel, dans "La Tempête" de Shakespeare mise en scène par Giorgio Strehler, Ariel paraissant se poser sur la pointe des doigts de Prospero, les évolutions aériennes qu'imagine la chorégraphe américaine pour "Orfeo" engendrent le même émerveillement. Il y a bien des années que des chorégraphes, renversant le cadre étroit des divertissements dansés au sein des ouvrages lyriques se sont emparés de la fonction de metteur en scène. Dans cette conquête de la scène lyrique, c'est par leur art, plus que par une simple relecture d'un livret, que les artistes chorégraphiques s'expriment.

Pour Bernard Foccroule, le directeur du Théâtre royal de la Monnaie, à Bruxelles qui a commandé cette version d'"Orfeo" à Trisha Brown, "les chorégraphes, porteurs d'une esthétique éminemment personnelle, sont de plus dotés d'un pouvoir d'abstraction qui leur permet de dépouiller la mise en scène lyrique de ce réalisme réducteur à la Stanislawski auquel on l'a si souvent confinée. Eux savent faire vibrer le corps et l'espace en les libérant de la contrainte de la vraisemblance avec un sens inné de la poésie. Et, ce faisant, ils confèrent plus d'authenticité et de vraisemblance à leur propos".

C'est bien ce qu'on admire dans "Orfeo" où de surcroît Trisha Brown a su dissiper toute disparité entre les chanteurs et les danseurs, les lançant dans la même symphonie chorégraphique. Aussi riche et solennelle que puisse être la gestuelle, elle s'impose par son extraordinaire fluidité, sa justesse musicale, et jamais ne mobilise l'attention au détriment de la partition.

Sans cesser d'être elle-même, sans rien renier de son style, Trisha Brown s'est mise au service de Monteverdi, sachant par de savants ralentis, des suspensions de mouvements ou des accélérations rythmiques, restituer l'intensité des personnages et celle du drame lui-même. En France, "Orfeo" sera repris en avril 1999 au Théâtre des Champs-Élysées, comme il le sera au Festival lyrique d'Aix-en-Provence.

1990 : "Foray Forêt"

Sur un fond uniformément violine voulu par Rauschenberg, huit danseurs brassent l'espace dans le silence, le corps ennuagé d'une tunique si fine qu'on la croirait en papier de soie. Un solo, les bonds de deux danseurs se télescopant en plein vol, une succession de ces fuyantes variations browniennes tout en souplesse et en décontraction qui vous donnent à penser que d'improbables créatures délirent dans les nuées, l'apparition de Trisha Brown, revêtue d'un chiton qui l'apparente à la grande nymphe du "Faune" de Nijinski. Et le silence qui étouffe jusqu'au bruit des pas.

Soudain, une rumeur de fanfare se fait entendre, un son lointain, indéfinissable qui paraît se rapprocher, s'éloigner à nouveau, revenir à la charge, s'amplifier, s'imposer avec force avant de disparaître. A la création de "Foray Forêt", en septembre 1990 au TNP de Villeurbanne, la méprise était totale : pour un peu, certains spectateurs se seraient levés afin de faire taire l'orphéon fou qui encerclait le théâtre. C'est que Trisha Brown manœuvrait sur ces bruits d'orphéon avec une malignité démoniaque, jouant perfidement de la surprise, opposant à la lourdeur des cuivres l'imperturbable légèreté de la chorégraphie.

"La musique crée un espace imaginaire, mais je n'en contrôle pas les intrusions dans le spectacle, confiait alors la chorégraphe. C'est une présence sauvage qui secoue tout le théâtre et que les spectateurs ne découvriront qu'au moment de quitter la salle, dans le foyer ou devant le bâtiment. A Berlin, la fanfare mise à notre disposition nous proposait des marches militaires. Il a fallu l'orienter en douceur sur Kurt Weill. Comme cette musique était très théâtrale, après qu'on eut trouvé un passage qui serpentait sous la salle et les musiciens eussent joué sous les pieds des spectateurs, ce fut une impression extraordinaire. A Lyon, on nous trompéta une aimable musique de fanfare dominicale correspondant exactement à l'atmosphère que je voulais créer. A Nîmes, en revanche, la fanfare exécutait des airs de féria. Ces juxtapositions de musiques 'locales' et de danse importée sont d'un effet étonnant."

"Foray Forêt" était une commande de la Biennale de Lyon, de même que "Pour M.G. The Movie" l'était du Festival d'Automne et de l'Hippodrome de Douai quand "Astral Convertible" aura été créé au Festival de Montpellier Danse et au Festival de Danse d'Aix-en-Provence. "La France est mon principal commanditaire, soulignait Trisha Brown. C'est une preuve supplémentaire du total irrespect pour les arts qu'entretiennent les Etats-Unis où culture et éducation ne sont pas considérés comme des éléments essentiels de civilisation".

1987 : "Newark"

La simple et sidérante scénographie imaginée par le peintre Donald Judd, consistant en de lumineux panneaux de couleur qui modifient arbitrairement le climat et les dimensions de la scène, contribue à la beauté de "Newark" qui est un chef d'oeuvre. La chorégraphie complexe de Trisha Brown développe toute la panoplie de son vocabulaire. Sur le plateau, ses danseurs semblent effleurer le sol. Ils apparaissent au regard pour en disparaître aussitôt, comme des créatures désincarnées, des elfes des temps modernes s'adonnant à une danse souple, impalpable, où les corps font l'effet de grandes herbes folles battues par les vents ou divaguant sous l'eau au gré des courants.

"Newark", avec "Astral Convertible", "Set and Reset" et "For M.G. The Movie" est une chorégraphie entrée au répertoire du Ballet de l'Opéra de Lyon. C'est la seule troupe au monde, en dehors de la Trisha Brown Dance Company évidemment, qui possède quatre chorégraphies de l'artiste américaine. Et les danseurs de Lyon y sont si remarquables qu'ils paraissent avoir toujours travaillé avec elle. Aujourd'hui que Trisha Brown a disparu et que sa troupe a dû renoncer à servir son répertoire dans les salles classiques, ce sont des

compagnies comme le Ballet de Lyon qui sont les garants de la survie de ces œuvres prestigieuses.

1983 : "Set and Reset"

Parallélépipèdes suspendus dans les airs sur lesquels se projettent des images banales de magazines, la scénographie de "Set and Reset", conçue par Rauschenberg, est à elle seule un tableau animé dans la pure veine de l'expressionnisme abstrait et qui est parcouru en tous sens par les danseurs. "Quand Rauschenberg travaille avec moi, ce n'est jamais selon un processus réglé à l'avance. Il suit une répétition, nous bavardons, les idées surgissent au détour d'une phrase, les pensées prennent corps... Le chemin de la communication est une combinaison de risques et de poésie", soulignera Trisha Brown.

C'est avec "Set and Reset" dont la musique a été composée par Laurie Anderson, ainsi qu'avec "Astral Convertible" et "Glacial Decoy", que la compagnie de Trisha Brown se rend en 1989 dans ce qui est encore l'Union Soviétique, à la suite de Robert Rauschenberg. Le grand peintre américain a vu la Nouvelle Galerie Tretiakov, à Moscou, consacrer une vaste rétrospective à ses œuvres et il a voulu que la troupe de Trisha Brown vienne sur les bords de la Moskova pour illustrer son travail de scénographe.

Afin de découvrir une chorégraphe américaine dans un théâtre de l'agglomération moscovite, nombre de plasticiens russes attirés par le nom de Rauschenberg se joignent à une foule d'artistes, à tout un jeune public étouffé par la culture soviétique et avide de découvertes. Et à des danseurs, beaucoup de danseurs, de ceux qui eux aussi espèrent un renouveau. Pour Trisha Brown, artiste engagée qui a milité pour les droits des Noirs et la paix au Viet Nam, cette incursion en Russie soviétique aura été "un vrai cauchemar sur le plan technique, mais une fabuleuse expérience sur le plan humain".

1973 : "Roof Piece"

Nommée à juste titre "Pièce de toit", cette surprenante performance a été créée à New York sur les toits plats de plusieurs buildings, cependant que le public se massait sur un toit plus élevée encore pour pouvoir suivre les évolutions des interprètes alentour. A une époque où les créateurs novateurs associés au sein du "Judson Dance Theater" ou plus tard de "Grand Union" sont en rupture radicale avec la scène théâtrale qui de toute façon ne veut pas d'eux, on jette son dévolu sur les sites les plus improbables, ne serait-ce que pour repousser à l'extrême les frontières des lieux où produire de la danse.

"Roof Piece" sera reprise plus de quarante ans plus tard, en septembre 2015, sur les toits entourant le Centre national de la Danse, à Pantin par la Trisha Brown Dance Company, déjà privée de la direction de la chorégraphe hospitalisée. Cependant que les "Early Works" avaient été repris dans les jardins des Tuileries au cours du Festival Paris Quartier d'Été de 2008.



Trisha Brown, grande dame de la post-modern dance

Le 29 mars 2017 par Delphine Goater

Trisha Brown, figure majeure de la *post-modern dance* américaine, est décédée le 18 mars 2017, à l'âge de 80 ans, des suites d'une maladie invalidante. Elle était passée en quelque trente années d'une radicalité conceptuelle, mais souple, au baroque contemporain.

Trisha Brown a d'abord étudié la danse classique dans sa ville natale d'Aberdeen, dans l'État de Washington aux États-Unis, avant de s'initier à plusieurs autres techniques lors de son séjour au Mills College en Californie. En 1959, elle commence à enseigner et rencontre la danseuse et chorégraphe Anna Halprin. Arrivée à New York en 1960, Trisha Brown suit quelques cours au studio Cunningham, mais leur préfère ceux de Robert Dunn, acquis aux principes de John Cage sur l'indétermination. Elle découvre l'improvisation et rencontre bientôt Simone Forti, Yvonne Rainer et quelques autres avec lesquels elle fonde en 1962 le Judson Dance Theater, haut lieu de la culture d'avant-garde des années 1960 et 1970, situé à Washington Square à New York. Sa toute première pièce est un solo, *Homemade* (1966), où elle reproduit fidèlement le même solo filmé par la cinéaste Babette Mangolte. Le projecteur de cinéma étant fixé sur son dos, l'image se promène des cintres à la salle, au gré de ses déplacements. Ce nomadisme caractérise les premières années de la chorégraphe au sein du Judson Dance Theater.

Elle danse alors dans les parcs, sur les toits ou encore dans les musées de Soho. Questionnant aussi bien les principes de composition chorégraphique que les lieux de la danse, son premier cycle de créations, *Equipment Pieces*, donne lieu à une recherche autour des gestes quotidiens (s'habiller, se déshabiller, marcher, prendre, lâcher) ainsi qu'à un travail sur l'accumulation des mouvements. *Spanish Dance* (1973) ou *Solos Olos* (1976) sont emblématiques des *Accumulation Pieces*, ou pièces d'accumulation, qui constituent son deuxième cycle créatif dans les années 70. Un mouvement en entraîne un autre, qui s'enchaîne au suivant, à l'endroit ou à l'envers, selon des indications aléatoires : « *Reverse* », « *Branch* », « *Will be going on* ». Fluidité du mouvement qui part d'une épaule à une autre, pivot autour du bassin, balance entre les jambes et les bras sont quelques-unes des caractéristiques du style libéré de la chorégraphe, qui souhaitait fixer le résultat obtenu pendant les improvisations.

À partir de son vocabulaire de départ des années 60 et 70, elle acquiert une grande aisance dans les combinaisons de figures et les enchaînements de mouvements. Dès 1979, riche de tous ces acquis, elle poursuit sa définition de la danse en sondant les « espaces inutilisés » des scènes : les bords, les cintres... Dans les années 80, elle collabore avec des compositeurs (Robert Ashley, Donald Judd, Alvin Curran) dont elle utilise les œuvres comme

un environnement plastique et sensuel. En 1991, *For M.G. : The Movie*, renforce les parcours répétitifs et bondissants des danseurs par l'espace imaginaire induit par la bande son hypnotique d'Alvin Curran.

Les artistes conceptuels américains seront aussi des compagnons de création au long cours. Dans *Newark*, en 1987, les vastes toiles peintes de Donald Judd rythment et occultent l'espace. Rouge vermillon, jaune soleil, brique ou bleu Klein, ces toiles très pigmentées laissent le champ libre à des danseurs neutres qui explorent méthodiquement le transfert du poids du corps, l'en-dedans ou l'effet d'entraînement. Robert Rauschenberg, lui, signe la scénographie de plusieurs pièces, dont les costumes irisés et cuivrés et les lumières de soleil couchant de *Foray Forêt* en 1990 ou le spectaculaire décor de tours métalliques mobiles d'*Astral Convertible* en 1989.

Dans ces pièces majeures, on retrouve une même complexité de l'écriture chorégraphique qui s'enrichit de multiples variations, solos, duos et ensemble infiniment réinventés. Foisonnante, elle est à la fois dynamique et fluide, toujours en mouvement, jouant sur les apparitions et les disparitions, passant de la radicalité hypnotique à une harmonie plus sensuelle des corps.

Plus tard, Trisha Brown se tourne vers les précurseurs de la musique classique, de l'opéra et de la musique sérielle, mettant même son austérité et sa virtuosité au service de la mise en scène, comme dans *Pygmalion* en 2010 ou *L'Orfeo* en 1998. Entre la dépendance et l'indépendance totale à la Cunningham, elle choisit une troisième voie et anime là aussi des « espaces inutilisés », à mi-chemin entre la danse et la musique. En 2004, la création de *O zlozony / O composite* pour l'Opéra de Paris, poursuit les premiers échanges de Trisha Brown avec le langage classique. Même à la fin de sa carrière de chorégraphe, qu'elle devra interrompre pour raisons de santé, elle continue à s'associer, comme c'est le cas pour *PRESENT TENSE* en 2003, avec des artistes comme Elizabeth Murray pour la scénographie et John Cage pour la musique, pour construire des spectacles qui conjuguent l'esprit de performance de ses débuts et l'apaisement de l'excellence contemporaine. Elle ose cependant toujours l'humour, les décalages et les portés audacieux dans ces pièces de synthèse.

Encore aujourd'hui, Trisha Brown exerce une influence profonde sur les générations de danseurs français qui ont émergé depuis le début des années 80 et ne cessent d'être séduits, à la fois par sa conscience du corps et par son mode empirique d'exploration du mouvement.

Trisha Brown sort de la danse

Par Ève Beauvallet — 20 mars 2017

Figure tutélaire du contemporain, célébrée pour son audace et sa conception du corps, la danseuse et chorégraphe américaine est morte samedi à 80 ans.

Nous sommes dans un appartement new-yorkais dans les années 60. Dans le salon, une femme coiffée d'un casque de cheveux flous, probablement vêtue d'un vieux jogging, déplace les meubles de son salon, les replace, les redéplace encore. La scène dure des heures, jusqu'à perdre tout sens utilitaire. Pousser la table, tirer un siège, lever un marteau... Pression, poids, contrepoids. Ou comment comprendre, via des actions quotidiennes répétées en boucle, la finesse de la mécanique humaine. Pendant qu'en divers endroits du monde, des milliers de danseurs s'affairent à la barre, face au miroir, dans leur entraînement quotidien, celle qui restera comme un des monstres sacrés de la danse du XX^e siècle est en train de poser les bases d'une nouvelle conception du corps.

A l'annonce de la mort de Trisha Brown, survenue samedi à 80 ans, les différentes pièces du puzzle de la *postmodern dance* américaine ont ainsi convergé en une fraction de seconde pour tenir ensemble dans ce petit tableau domestique, dont on se sait plus à quel point on l'a fantasmé, mais qui semble s'être pétrifié dans le temps. Suivent des mots, en vrac, des expressions qu'elle employait pour qualifier la texture ou l'imaginaire d'un mouvement : danser une «*phrase douce*» comme une horloge, effectuer des «*pas qui voyagent*», déployer une «*danse origami*» ou, notre préférée, «*Balance Carolyn comme une porte battante !*» - selon la confidence de la danseuse Carolyn Lucas au Festival d'automne à Paris, un de ses grands soutiens français.

Huit ans après la disparition à un mois d'intervalle de Merce Cunningham et de Pina Bausch, le monde de la danse, et plus largement celui des arts, pleure ainsi l'une de ses dernières figures tutélares. Sa disparition referme un peu plus les portes d'une époque, celle des grandes compagnies américaines, choyées par la France depuis les années 70 pour leur capacité à investir des grands plateaux, avec un nombre conséquent de danseurs, sans rien transiger de leurs exigences expérimentales.

Trisha Brown est peut-être la plus enfantine, la plus joueuse, la grande expérimentale, riche d'un parcours à la longévité rare et à l'influence encore vivace, rythmé par ses chorégraphies pour de prestigieuses institutions (comme celle du ballet de l'Opéra de Paris, même si c'est l'Opéra de Lyon qui possède le plus grand nombre de ses pièces), ses collaborations avec les pontes de la danse (Mikhaïl Baryshnikov), des arts visuels (Robert Rauschenberg) ou de la musique contemporaine (Laurie Anderson).

Plein air

On se rappelle que ses parents se désespèrent, lorsqu'elle est enfant (elle a grandi dans le nord des États-Unis, sur la côte Pacifique), de la voir grimper aux arbres et emboîter le pas

de son frère aîné dans une trop virile inclination pour l'activité sportive : football, basket, athlétisme... Son père l'emmène chasser et pêcher dans les très verts parages d'Aberdeen (Washington), sorties qui nourriront certaines de ses premières chorégraphies solo. *«Je suis tombée amoureuse de la danse un jour où je me trouvais sur le mur d'un immeuble et, au lieu de sauter à pieds joints, j'ai marché. Cette sensation de mouvement dans l'espace, cette mobilité m'ont interpellée»*, se souviendra-t-elle. Au Mills College, en Californie, elle étudie la discipline académique, avant de s'engouffrer en 1959 dans la modernité d'Anna Halprin, enseignée en plein air et fondée sur l'improvisation et la ritualisation de la gestuelle du quotidien. Elle y côtoie d'autres sommités chorégraphiques en devenir (Yvonne Rainer, Simone Forti...), mais aussi les compositeurs d'avant-garde La Monte Young et Terry Riley. L'été, des stages au Connecticut College l'exposent à l'enseignement de Louis Horst, Merce Cunningham et José Limón.

Tous les pas de danse un peu défiants de l'ordre établi mènent alors à New York, où fleurissent anarchiquement pop art et rock hippie, beat generation et performance art, inventions plastiques conceptuelles et minimalismes de toutes sortes, dans un entrechoquement des disciplines qui tient presque, en soi, du happening géant. Trisha Brown y atterrit en 1961. Viendront alors les cours de composition expérimentale de Robert Dunn, fondés sur les théories de création aléatoire de John Cage, au studio de Cunningham, puis la création du Judson Dance Theater qui sera tout au long des sixties le laboratoire de la *postmodern dance* et le creuset d'expérimentations sur le silence et l'épure, l'hybridation de champs artistiques qui jusque-là ne se toisaient qu'à distance. En 1970, elle donne naissance à la Trisha Brown Dance Company.

Contrairement à Cunningham et Lucinda Childs qui, tout en déconstruisant la grammaire du ballet académique, continuent à en préserver le vocabulaire, la chorégraphe rompt de son côté avec la pensée d'un mouvement structuré par une géométrie du corps. Changement de paradigme : impossible de danser du Trisha Brown sans comprendre sa conception du corps comme mécanique, comme machine automotrice. Non plus l'abstraction géométrique, mais une abstraction, disons, organique. Avec Trisha Brown, c'est aussi le rêve d'une danse «démocratique». La virtuosité n'est plus à chercher dans les mouvements à exécuter (ils partent souvent de gestes quotidiens, personnels, reconnaissables), mais dans le montage qui en est fait. Soit des logiques de répétition ou d'accumulation pour court-circuiter la finalité d'un geste a priori banal.

Anomalie

Anciennes danseuses promues directrices adjointes, Diane Madden et Carolyn Lucas parlent aujourd'hui d'un répertoire immense à faire vivre, avec une compagnie d'«*individus*» (plutôt que le terme «*danseurs*») capables de prendre la responsabilité de leur danse. Entre reconstructions des œuvres et création d'archives en ligne, l'enjeu est d'inventer un mode de diffusion des œuvres inspiré des arts visuels. Trisha Brown, qui se considérait, en pionnière, comme une anomalie du système, se disait extrêmement réticente à encourager quiconque à devenir chorégraphe aux Etats-Unis.

The New York Times

Trisha Brown, Choreographer and Pillar of American Postmodern Dance, Dies at 80

By ALASTAIR MACAULAY

MARCH 20, 2017

Trisha Brown, the choreographer and exemplar of the founding generation of American postmodern dance, died on Saturday in San Antonio. She was 80.

Barbara Duffy, the executive director of Ms. Brown's dance company, confirmed the death. Ms. Brown had been treated for vascular dementia since 2011.

Few dance inventors have so combined the cerebral and sensuous sides of dance as Ms. Brown did, and few have been as influential. Her choreography, showcased primarily in New York, helped shape generations of modern dance creators into the 21st century.

In December 2012, it was announced that the two dances she had made the previous year would be her last. By that point, she had been an international figure for over 30 years, choreographing for the Paris Opera Ballet, collaborating with Mikhail Baryshnikov, and commissioning stage designs from Robert Rauschenberg and other eminent visual artists, including Donald Judd and Nancy Graves.

In 1983, she won European as well as American acclaim for "Set and Reset." This intensely sensuous theater piece, with music by Laurie Anderson and designs by Rauschenberg, became the most beloved work ever made in postmodern dance. In the 1980s, her influence was cited by the American choreographers David Gordon, Mark Morris and Stephen Petronio; and her work began to join the repertoires of other dance companies.

In 1988, the French government named Ms. Brown Chevalier dans l'Ordre des Arts et Lettres. In January 2000 she was promoted to Officier and in 2004 to Commandeur. In 1991, she was named a MacArthur fellow, the first female choreographer to achieve this distinction.

Patricia Ann Brown was born on Nov. 25, 1936, to the former Dorothy Louise Abel, an English teacher, and Martell W. Brown, a salesman. In later years she often spoke of her debt to the landscapes of the Pacific Northwest. In public conversation with the choreographer Merce Cunningham (also from Washington State), she once remarked, "The rain forest was my first art class."

Ms. Brown graduated from Weatherwax High School in Aberdeen in 1954 and studied modern dance at Mills College, in Oakland, Calif., earning a degree in 1958. She taught dance at Reed College in Oregon for the next academic year and also studied at the American Dance Festival summer schools of 1958, 1959 and 1961, learning especially from Louis Horst, the veteran pedagogue of modern dance composition.

Her next chief influences were the postmodern choreographer and teacher Robert Ellis Dunn and John Cage, the radical composer whose ideas on music and art opened up many possibilities.

After moving to New York in 1961, she helped found the avant-garde Judson Dance Theater group the next year. Like her colleagues Mr. Gordon, Steve Paxton and Yvonne Rainer, she made dances that eliminated bravura, academic technique, acting and musicality — the hallmarks of modern dance as it had been developed by Martha Graham and others, not to mention ballet.

In 1970, Ms. Brown helped found another experimental collective, Grand Union, as well as her own troupe, the Trisha Brown Dance Company.

In those years she worked, as a rule, in unconventional spaces and without music. The term “postmodern dance” was not coined until the late 1970s, and perhaps it can now be seen that Ms. Brown and others were leading dance at that time into the radical extremes of modernism.

Cunningham, whom she greatly admired, had made dance independent from music and design; she in turn helped to make it independent of technical rigor and, in the 1970s, to present it with no musical accompaniment.

This was “democratic dance,” composed largely of movement that the average untrained dancer could do, albeit in new combinations. Some dances were performed barefoot, others in sneakers.

Three historic works that Ms. Brown made in 1971 suggest much in their titles alone: “Walking on the Wall,” “Roof Piece” and “Accumulation.” “Walking” had dancers suspended in harnesses moving sideways along walls; “Roof” spread its dancers across 12 roofs on 10 SoHo blocks; “Accumulation” was a formal study in graduated movement, with repeated phrases building in complexity — like sentences that each time added one word.

The experimental dance of that era, embodied in those pieces, set itself up against virtuosity. Ms. Brown nonetheless now became a virtuoso of a new kind.

In 1978 she took her “Accumulation” solo and embellished it, showing, in “Accumulation With Talking Plus Water Motor,” just how many things could be done simultaneously. She could coordinate several physical acts while talking, as if illustrating multiple trains of thought in action. Having earlier pared dance down to its basics, she was now rebuilding it in new ways, and it was then that she became a seminal figure of truly postmodern dance.

A classic of hers from this era was “Opal Loop/Cloud Installation” (1980), among the purest of all pure-dance works. A quartet in silence, it is its own music, the connections and reactions between the dancers making its harmonies marvelous. Here “the line of least resistance” became gorgeous: a fascinating chain sequence of hitches, ripples, shimmies, hops, knee bends.

Theater Update

The style was often called “release technique,” and some accredited its invention to her. (In fact, release technique was devised by another native of Washington State, Joan Skinner.) Ms. Brown, a gently but memorably witty woman, simply described her own idiom as “the line of least resistance,” neatly evoking the rippling chain-effect of through-the-body impulses and ricochets that characterized much of her dance.

By this time, Ms. Brown was already moving on, starting a different kind of dance theater. From 1979 she made a series of pieces that turned her purity into a new kind of theatricality, sometimes ravishing and generally novel, working with designers like Rauschenberg, and with sound scores and music by Ms. Anderson, Judd and others. (When asked why she had stopped choreographing in silence, she once replied, “I got fed up with listening to all the goddamn coughing.”)

Although the names of works from this era are uninviting — “Glacial Decoy” (1979), “Set and Reset” (1983), “Lateral Pass” (1985), “Newark” (1987), “Astral Convertible” (1989), “Foray Forêt” (1990) and “Astral Converted” (1991) — the works themselves excited lasting adoration. These remained pure-dance creations, with ingeniously inventive choreography, but their music, costumes and décor made them potently theatrical: Each had a strong atmosphere in which visual effects and music made contributions.

It was these pieces, notably “Set and Reset,” that brought her a new kind of worldwide prestige. By the late 1980s, she was having seasons in big theaters like City Center in New York and Sadler’s Wells in London; and she became a darling of the French. She never quite abandoned this style, returning to it in 2011 for her final creation, “I’m going to toss my arms — if you catch them they’re yours,” which had designs by her husband, Burt Barr, and music by Alvin Curran.

From the late 1980s on, Ms. Brown opened up her next phase: a new engagement with classical music. The composers Monteverdi, Bach, Rameau, Schubert and Bizet supplied her with the challenges she needed, and her responses were never conventional in musicality or theatricality.

Her “M.O.” (1995) was based on Bach’s “Musical Offering”; in 2002, she staged Schubert’s “Winterreise” with the eminent baritone Simon Keenlyside (a superb mover).

For decades, Ms. Brown was her own greatest dancer, creating many remarkable solos for herself. “If You Couldn’t See Me” (1994) memorably fused her cerebral and sensuous sides. The underpinning notion — a gimmick, you might say — was that her back remained turned to the audience throughout. The transcendent factor lay in her spine’s fluidity. When, in 1989, Mr. Baryshnikov turned from being a ballet specialist to a master investigator of American modern dance, Ms. Brown was a favorite collaborator. That solo in 1995 became a duet, “You Can See Us.” As danced in 1996, this showed Mr. Baryshnikov facing front; Ms. Brown still kept her back to the audience.

From the 1930s on, a series of choreographers had made New York a haven for pure dance. Of those choreographers, Cunningham and Ms. Brown were among the brainiest. Devotees of difficulty, they never needed to court an audience.

The news that her 2011 dances would be her last — she had made over 100 dances, many of which had been recorded on film and video — followed Cunningham’s death in 2009 and the closing of his company in December 2011. Plans for the limited afterlife of her company were announced in the ensuing months and years.

In January 2016, the Brooklyn Academy of Music gave a season to the company’s final presentation of her “proscenium” theater pieces. Since 2015, “In Plain Site” seasons have been given in special locations, excerpting dances from her repertoire and asking audiences to walk around different rooms to observe the various dances (an entirely Brownian idea). In 2016, the art historian Susan Rosenberg published “Trisha Brown: Choreography as Visual Art” (Wesleyan University Press).

Mr. Barr, Ms. Brown's husband, died in November. She is survived by her son, Adam; four grandchildren; a brother, Gordon; and a sister, Louisa Brown.

Since the 1980s, Brown dances have often been performed by other companies. Her "Set and Reset" is usually included in the undergraduate curriculum for French dance students. The choreographer Mr. Petronio, a member of her dance company in the early 1980s, added her "Glacial Decoy" to his company's repertoire in 2016.

But Ms. Brown's work is not easily codified, and its language may prove elusive to dancers from generations who did not know the casual body language of the last century. All dance legacies are fragile; hers may prove especially so.

Any avant-gardist of this pertinacity should continue to provoke debate. How great was even Ms. Brown's greatest work? That motto of hers, "the line of least resistance," has sometimes suggested her own limitations: Her work has often seemed to lack drama. Or did it rather extend our idea of drama? Much of Ms. Brown's work created intensely kinesthetic currents. Audiences felt them even as they watched them. Dances in which nothing happened became dances in which much was eventful.

THE NEW YORKER

Postscript: Trisha Brown

By Joan Acocella

March 23, 2017

It is hard to imagine a body as mercurial as Trisha Brown's—an organism so given to falling and rising, pinging and ponging, fairy-legged darting—being subject to death. But the beloved choreographer did die, at the age of eighty, on March 18th. This was not unexpected. She had suffered several small strokes, and in 2013 she had to leave her company. She couldn't remember her work well enough to rehearse it.

Brown was born and raised in Aberdeen, Washington. After graduating from Mills College, in Oakland, she found her way to New York, where, in a great bustle of activity, she and a number of other smart young people—Yvonne Rainer, David Gordon, Douglas Dunn, Lucinda Childs, Steve Paxton, Deborah Hay, Simone Forti, most of them belonging to the so-called Judson Dance Theatre or the improvisational collective known as Grand Union, or both—fought their way free from what they saw as the corny exaltations of classic modern dance and began making the wry, dry, and often conceptual dance that came to be known as postmodern. Brown was one of the most conceptual, and in time people may remember her most vividly for her early “equipment” pieces, where she had her dancers twirl sideways down poles and walk across a wall by sticking their legs into holes cut in its surface. Her “Man Walking Down the Side of a Building,” from 1970, was revived at the Whitney Museum in 2010. There we all were, dozens of people plus the hot-dog vender, standing in the cold on the corner of Madison and East Seventy-fifth Street, as Brown's colleague Elizabeth Streb, lying horizontal in a harness, “walked” down the ninety-seven-foot northern wall of the museum.

Pieces such as that, with so clear an idea, were easy to watch. In time, Brown got more difficult. Movements took on a flickering, shimmering quality. Sometimes they were gone before you could see them. And she started generating them out of complicated systems. In her famous “Accumulation” pieces, she would begin with a simple routine of thumbs up, then thumbs to the side. But soon another pattern would intrude (up, sideways, then the other side, then up, again up . . .), so that you couldn't follow the formula any more. Eventually, “Accumulation” turned into “Accumulation with Talking” (she added a little spiel about her life); then she tacked on another dance, so that the piece became “Accumulation with Talking Plus Watermotor.” An accumulation might be performed on a stage or, alternatively, on a park bench or in a plaza or on a wooden raft in a lagoon. “I'm always trying to deflect your focus,” she told Yvonne Rainer in a 1979 interview. “When ninety-nine per cent of the body is moving to the right, I will stick something out to the left . . . to set up some sort of reverberation between the two.”

At the same time as she was becoming more difficult, she was also becoming more accessible. Part of Judson Dance Theatre's deglamourization program was a refusal, by most of the choreographers, most of the time, to use conventional music, sets, or costumes. But Brown eventually put music back in, and while she often said that she did so because

she got tired of hearing the audience cough, it cannot have escaped her notice that most spectators prefer dances set to music. While she started with avant-garde compositions (her first major dance to music, "Set and Reset," had a score by Laurie Anderson), she later made selective use of classical composers: Monteverdi, Bach, Schubert, Bizet. More *retardataire*, by Judson standards, was her eventual willingness, starting with the beautiful "Glacial Decoy," in 1979, to create dances for a proscenium stage. She also added sets and costumes, often by her friends: Robert Rauschenberg (he did "Glacial Decoy"), Donald Judd, Nancy Graves, others.

She was clearly looking for something other than the small, clean, uncompromised career often chosen by experimental artists. "What you want is a concert of your own at the Whitney Museum next year," Rainer once said to Brown in the early years. The next year, Brown had a show at the Whitney. Her career-making may have been aided by a moderate temperament. I don't know the details. Most books on her, including Susan Rosenberg's encyclopedic "Trisha Brown: Choreography as Visual Art," which was just published, are largely silent on the subject of her personal life, though that in itself says something. She seems to have been married only twice and she ate macrobiotic.

Some of the work of Brown's middle years was too slithery and shambly for me. I don't want my attention deflected every two minutes. Apart from the wonderful equipment pieces, the works of hers that I loved the best were the most severe, above all the works of the late nineteen-seventies and early nineteen-eighties: "Glacial Decoy," "Opal Loop," "Son of Gone Fishin'," "Newark," the last of which looked almost brutal, with the dancers pressing their faces to the floor. At the same time, I honor her intelligence and wit—even gaiety, so rare a sight in her field. Accumulation on a raft in a lagoon! Modern dance needed that.

The Washington Post

Trisha Brown, choreographer who revolutionized dance in the 20th century, dies at 80

By Emily Langer March 21

Trisha Brown, a choreographer whose edgy innovations — including performances on rooftops and sideways on walls — were credited with revolutionizing dance in the 20th century, died March 18 at an assisted-living center in San Antonio. She was 80.

She had vascular dementia, said Barbara Dufty, the executive director of the Trisha Brown Dance Company in New York.

Ms. Brown was a standard-bearer of postmodern dance, an art form that favored natural, everyday movement over the more formal, stylized motions glorified in ballet and other genres.

She envisioned dances to be performed in unorthodox venues, such as parking lots, and without sound. Not until well into her career did she create choreography for the traditional stage or with accompaniment.

“I like to know the limits of my space, and I like to push it,” Ms. Brown told the Los Angeles Times in 1997. “I like to go to boundaries and stand on them — breach them.”

The effect of her relentless experimentation was to enlarge the definition of dance. She was a recipient of a MacArthur fellowship, colloquially known as a “genius grant,” in 1991 and was widely hailed by fellow dancers and dance critics as a visionary.

Ms. Brown established herself as a choreographer in the New York dance scene of the early 1960s and founded her eponymous dance company in 1970. The same year, she debuted “Man Walking Down the Side of a Building” — “a glorious breach of the usual definition of choreography,” she said to the Houston Chronicle, in which a dancer used a harness and rope system to perambulate along a vertical plane.

Another significant early work, “Roof Piece” (1971), featured dancers clad in red, performing atop the rooftops of New York’s Soho neighborhood in a scene equal parts eccentric, provocative and, in its own way, beautiful.

In “Glacial Decoy” (1979), Ms. Brown’s first work for the traditional stage, dancers moved about in what to some viewers might have seemed a mysterious trance. That dance, like many of Ms. Brown’s early works, was performed in silence. She later incorporated music —

in part, she quipped, because she grew weary of hearing the coughing of audience members over the tapping of her dancers' feet.

Ms. Brown had notable collaborations with artist Robert Rauschenberg and composer Laurie Anderson, with whom she created her dance "Set and Reset" (1983).

"This is a dance whose currents you feel kinesthetically as you watch; you feel it on your very skin, like running water," New York Times dance critic Alastair Macaulay wrote in 2013. "Its translucent pajama costumes and its decor of screens playing black-and-white newsreel-like collage are among the greatest achievements of Rauschenberg; its score by Ms. Anderson is insidious. Ms. Brown's dances enriched the era in which we lived. 'Set and Reset' is a dance I would want the whole world to see."

Patricia Ann Brown was born in Aberdeen, Wash., on Nov. 25, 1936. When she was a child and her parents enrolled her in music lessons, she insisted that she study dance as well.

She credited an early teacher with exposing her to forms as varied as tap, ballet, jazz and acrobatics. She furthered her study of ballet at Mills College, in Oakland, Calif., where she graduated in 1958. As a university student, and in the early years of her career, she trained under choreographers José Limón, Merce Cunningham and Anna Halprin.

In New York, Ms. Brown helped found Judson Dance Theater and performed with the improvisational group Grand Union before founding her company. She took to dancing in such unusual locales as parking lots, she said, because she initially had no theater to perform in.

During the 1970s, she choreographed dances on the theme of "Accumulation," In those works, dancers formed routines by adding one move at a time, repeating the entire sequence with each addition.

Ms. Brown retired from choreography because of ill health. Her final work, premiered in 2011, was titled "I'm Going to Toss My Arms — If You Catch Them They're Yours."

Her first marriage, to dancer Joseph Schlichter, ended in divorce. Her second husband, Burt Barr, an artist whom she married in 2005, died in 2016. Survivors include a son from her first marriage, Adam Brown of Kapaa, Hawaii; a brother; a sister; and four grandchildren.

"I'm always trying to press forward and outward the boundary of what I know," Ms. Brown once told The Washington Post. "I'm trying to expand my vocabulary of movement, and trying to leave myself open to impulse and accident. I don't want ever to be just automatically making a fixed product."

Published on *dansercanalhistorique* (<http://www.dansercanalhistorique.fr>)

[Home](#) > Disparition de Trisha Brown

Disparition de Trisha Brown

Didier Deschamps, directeur de Chaillot, Théâtre national de la Danse, vient d'annoncer la disparition de Trisha Brown avec ces mots : « *Son parcours considérable, fait de chefs d'œuvre et de démarches originales, a ouvert la voie à de nombreuses propositions de création, sur scène et dans tous les espaces publics. Lors de sa dernière venue, elle a notamment inauguré par sa magnifique descente d'escaliers la collection vidéo des « vues sur les marches ».*

Vue sur les marches : Trisha Brown



dailymotion

[Vue sur les marches : Trisha Brown](#) par *Theatre_de_Chaillot*

Trisha Brown s'est imposée, au cours de la seconde moitié du xxe siècle, comme une danseuse et chorégraphe des plus inventives ayant fait évoluer la danse moderne américaine ou modern dance. Partant du rejet de la gestuelle de l'époque, elle élabore un langage qui correspond à une aisance du corps dans un mouvement fluide, « silky », dit-elle, qui, au fil de son questionnement renouvelé, fait appel à une haute et complexe technicité. Parallèlement, la chorégraphe joue de tous les paramètres du spectacle dont elle explore les limites en compagnie de ses contemporains plasticiens et compositeurs. Dans son ultime étape, elle aborde des musiques et des opéras classiques où la théâtralité s'intègre à son style abstrait et reconnaissable entre tous.

Née le 25 novembre 1936 à Aberdeen, dans l'État de Washington, Trisha Brown est passionnée de sport et en particulier d'athlétisme. Suivant l'exemple de son frère aîné, elle se lance sur cette voie dès l'âge de dix ans. Un peu plus tard, elle se sent attirée par la danse, mais sans fixer son choix sur une

discipline particulière. Elle pratique tout autant le classique et les claquettes, le jazz et l'acrobatie. Au Mills College, Californie, elle découvre la technique mise au point par Martha Graham. Louis Horst, pianiste accompagnateur à la prestigieuse école Denishawn, assistant de Graham, y devient son professeur de composition. Durant les étés de 1955 et de 1959, Trisha Brown le retrouve à l'occasion des stages organisés au Connecticut College. C'est là qu'elle aborde les enseignements de José Limon et de Merce Cunningham. L'année 1959 marque d'ailleurs une étape importante dans son évolution. En Californie, auprès d'Anna Halprin elle s'initie à l'improvisation et à des travaux sur le son, le chant, l'expression verbale. Elle prend alors conscience de l'importance du geste quotidien, de la valeur qu'il peut revêtir comme mouvement dans une composition chorégraphique. Elle croise là d'autres jeunes femmes à l'esprit tout aussi aventureux : Simone Forti, Yvonne Rainer.



Trisha Brown – Son of Gone Fishin' © Lois Greenfield

Simone Forti conseille à Trisha Brown de s'installer à New York. Dans le studio de Merce Cunningham, passage obligé pour tous les danseurs de sa génération, elle profite des leçons de Robert Dunn et se familiarise avec les notions d'aléatoire et d'imprévu. En 1962 se constitue le groupe du Judson Church Dance Theater, qui sera relayé par le Grand Union, matrice de la postmodern dance. Trisha Brown en fera partie.

Trisha Brown attire l'attention par l'originalité de ses œuvres. Délaissant les théâtres traditionnels – où l'on n'est guère pressé de programmer ces trublions –, elle replace la danse dans des espaces inattendus, investit la rue et les toits. Elle privilégie ainsi de nouvelles perspectives, d'autres angles d'approche au tout début des années 70. À l'aide de harnachements spéciaux, fixés à un plafond, elle fait progresser le danseur perpendiculairement aux murs dans *Man Walking down Side of Building*. De même ; dans *Floor of the Forest*, une structure tubulaire soutient un réseau de cordes et de vêtements noués, à hauteur du regard, au centre d'une pièce. Deux danseurs s'y déplacent, s'habillent et s'déshabillent, en essayant de garder leur équilibre. *Roof Piece* se développe sur les toits de New York.



Trisha Brown dans "Roof Piece" © Babette Mangolte 1973

En 1973, à l'invitation du festival d'Automne Trisha Brown se produit au musée Galliera, devant un public de curieux qui découvre ses *Accumulations*. Ces pièces expérimentales exploitent la répétition de mouvements suivant un principe de séries modulées qui met en branle le corps entier et engendre un flux continu. Trisha Brown revient trois ans plus tard en France où elle présente *Line up*, puis en 1979 *Glacial Decoy*, à la gestuelle rapide, fringante, qui propulse les danseuses, à grande vitesse, d'un point à un autre de l'espace. Pour cette pièce, elle intègre l'espace scénique traditionnel en collaboration avec le plasticien Robert Rauschenberg qui a conçu un décor mouvant de diapositives projetées.

La carrière de Trisha Brown trouve d'ailleurs de meilleurs débouchés en France qu'outre-Atlantique. Trisha Brown se produit à l'occasion des festivals d'Aix, d'Avignon et de celui de Montpellier qui l'invitera régulièrement. En 1982, on découvre *Set and Reset*, pièce culte. Là encore, on peut admirer la fluidité du mouvement, sa texture serrée et pourtant épanouie, ainsi que les altérations rythmiques. Le Centre national de danse contemporaine d'Angers commande la création de *Newark*. Une autre Trisha Brown se dessine alors. Son travail devient accessible à un plus large public, une jubilation communicative l'imprègne.

Film réalisé par Eric Legay pour Danser Canal Historique

Solo Olos



Solos Olos

De nouveau en collaboration avec Rauschenberg, *Astral Convertible* (1989) baigne dans une lumière bleue d'aquarium qui confère à la danse un caractère irréel, lointain, exotique. En 1992, Trisha Brown fait une création pour Montpellier Danse, *One Story as in Falling*, où ses danseurs partagent l'espace scénique avec ceux de Dominique Bagouet, directeur du Centre chorégraphique national de Montpellier. C'est la première fois que l'artiste américaine travaille avec d'autres danseurs que ceux de sa compagnie.

Entre-temps, d'autres pièces importantes sont venues enrichir le répertoire brownien : *Foray Forêt* et *For M.G. : the Movie* que la chorégraphe dédie à la mémoire de Michel Guy, directeur avisé du festival d'Automne qui la fit connaître en France.

En 1994, Trisha Brown lance un nouveau pari : danser uniquement de dos dans *If You Couldn't See Me*. La chorégraphe tisse là une architecture arachnéenne, aboutissant à une épure qui apparaît comme une véritable profession de foi louant la primauté du mouvement.

Galerie photo : Laurent Philippe

Trisha Brown ouvre un nouveau champ à sa création. « *Je me suis rendu compte qu'il m'était possible d'approcher la musique conventionnelle sans y laisser ma chemise* », déclare-t-elle. Dès 1995, le magnifique *M.O.*, sur un extrait de l'Offrande musicale de J. S. Bach, renouvelle des formes repérables de l'académisme par la gestuelle propre à ses danseurs. Trois ans plus tard, elle crée l'*Orfeo* de Monteverdi, fondé sur la symbiose réussie de la musique, du texte et du mouvement. *Da Gelo a Gelo*, du même compositeur s'inscrit au répertoire de l'Opéra de Paris en 2007, après *Glacial Decoy* en 2003,

et *O Złożony /O Composite*, pièce créée pour trois étoiles de l'Opéra. Entre-temps, *Present Tense*, à la biennale internationale de Cannes, revient au piano préparé de Cage pour une aventure aérienne des danseurs où éclate décidément le constat que la danse abstraite de Trisha n'est pas dénuée d'émotion.

"If you couldn't see me" Galerie photo Laurent Philippe

Trisha Brown monte en 2010 son dernier opéra, *Pygmalion* de Jean-Philippe Rameau, avec Les Arts Florissants dirigés par William Christie. Cette œuvre reprend des séquences dansées de *L'Amour au théâtre* (créé en 2009) et donnera lieu à une déclinaison dansée intitulée *Les Yeux et l'âme* (2011). Enfin, *I'm going to toss my arms : if you catch them they're yours* (2011), dont le titre est tiré d'une consigne lancée en répétition, sera sa dernière pièce. En effet, elle décide de se retirer de la vie professionnelle pour des raisons de santé. Elle confie alors sa compagnie à Diane Madden et Carolyn Lucas, anciennes danseuses qui ont été promues directrices artistiques adjointes. Celles-ci ont organisé la tournée internationale d'adieu de la chorégraphe (2013-2015). (voir notre [article](#))

L'ensemble de l'œuvre de Trisha Brown, l'une des plus grandes chorégraphes de sa génération, résume – mais aussi dépasse – tout le courant postmoderne américain.

Agnès Izrine

(avec citations de Bernadette Bonis et Jean-Claude Diénis)

Source URL: <http://www.dansercanalhistorique.fr/?q=content/disparition-de-trisha-brown>