

CHATELET



TAP VIRTUOSO DOSSIER DE PRÉSENTATION

Ce dossier de présentation, rédigé par Aurélien Lehmann, vise à compléter votre expérience de *Tap Virtuoso*. Vous y trouverez une note d'intention chorégraphique, un résumé des œuvres musicales avec quelques éléments biographiques sur la vie et l'œuvre des grands compositeurs, ainsi qu'une brève histoire des claquettes.

Il est rédigé en vue d'accompagner les spectateurs dans le visionnage du clip « Tap Virtuoso » accessible sur www.tapvirtuoso.com

SOMMAIRE

- p.2 « *Who could ask for anything more ?* », Steve Zee
- p.2 « Aurélien Lehmann, faune libre et aérien », Aliocha Wald Lasowski
- p.3 Note d'intention chorégraphique
- p.5 Tap Virtuoso – Au fil des grands compositeurs
- p.11 Une brève histoire du *Tap Dance*

ÉDITO

Aurélien Lehmann a créé une œuvre merveilleuse pour le public, remplie d'heureuses contradictions qui se mélangent harmonieusement. Le projet est à la fois divertissement et art, sérieux et ludique, hors du passé et du présent avec un style qui évoque la *concert stage*, la comédie musicale américaine et le *music video*.

L'une des contradictions les plus heureuses est le mélange de musique classique et de claquettes où nous voyons un assemblage transcendant les continents (Europe et Amérique du Nord), les genres (musique et danse), les styles (classique et jazz) et les périodes (1700-présent). Les morceaux de musique classique sélectionnés sont magnifiquement interprétés avec puissance et sensibilité par François-René Duchâble offrant à Aurélien un nuage sur lequel flotter. Et il flotte, exécutant d'excellentes *wings* et autres pas de *flash* avant de revenir au sol avec des rafales de sons complexes. Il est clair qu'Aurélien a prêté attention aux anciens maîtres de claquettes et qu'il a trouvé le moyen de réinterpréter les pas traditionnels en fonction de son style et de son approche de la danse.

En plus de l'offre artistique, la dimension pédagogique du projet permet au public de se familiariser avec différents styles de compositeurs dits « classiques ». C'est avec plaisir que j'ai apporté ma contribution concernant l'origine des claquettes.

Voici un projet de profondeur et de sophistication qui surprendra et plaira, éduquera et divertira. Dans les mots immortels des frères Gershwin, « *Who could ask for anything more?* »

Steve Zee

Tap Master & Professeur d'histoire du Tap Dance
Université de Californie, Los Angeles, USA

AURÉLIEN LEHMANN, FAUNE LIBRE ET AÉRIEN

Découvrir un nouvel artiste appelle le regard et invite à l'observation. Stéphane Mallarmé, ouvrant les portes des Folies-Bergère, observe, subjugué, un spectacle de Loïe Fuller : la danseuse invente devant les yeux du poète une danse serpentine, où se mêlent rythmes poétiques et chorégraphiques.

Enfant, Michael Jackson se cache sous l'escalier de l'Apollo Theater d'Harlem, à New York, épiant, reconnaissant chaque pas de James Brown, qu'il rêve d'égaliser un jour.

À notre tour de nous glisser près de la scène et d'observer les performances et créations d'Aurélien Lehmann, danseur de claquettes virtuose et artiste musical. Devant nos yeux éternels d'enfant, Aurélien Lehmann déploie une envolée rythmique, ses pieds décollent du sol et soufflent une énergie en mouvement. Observez-le, sur scène : il nous offre un spectacle à la fois intime et flamboyant, tendre et puissant. Tel le faune libre et aérien, sorti d'un bas-relief antique, Aurélien Lehmann nous offre l'inattendu de la vitesse et du rythme associé à la douce mélancolie de la musique classique ou romantique.

Artiste en devenir du XXI^e siècle, Lehmann déploie le langage de la mélodie et de la syncopée, et fait découvrir dans son spectacle un autre mouvement du corps, tout en rythmes et en *tempi* mêlés.

Aliocha Wald Lasowski

Philosophe et musicien, Professeur des Universités

NOTE D'INTENTION CHOREGRAPHIQUE

« CHAQUE MUSIQUE POSSÈDE UNE ÂME,
UNE RÉSONANCE INTÉRIEURE », KANDINSKY

MON APPROCHE DU TAP DANCE

À la fois danse et instrument de percussion, le Tap Dance m'offre la possibilité d'interpréter physiquement la musique, en associant l'élan du danseur aux rythmes du musicien. Il s'agit d'une expérience musicale inédite et sophistiquée, car c'est l'une des rares danses qui relie simultanément le corps, en mouvement, et l'esprit - la pensée musicale vive, en quelque sorte l'âme du musicien. Le Tap Dance me dote du pouvoir d'entrer « en vibration » avec la musique¹.

À ma façon, je cherche à recréer l'« atmosphère » des musiques qui m'inspirent, à en exprimer le caractère par le rythme et par la danse, à amplifier l'intensité musicale contenue dans l'œuvre grâce aux nuances rythmiques, sonores et visuelles des claquettes.

Mon interprétation consiste à me rapprocher du mouvement intérieur de la musique (« l'âme ») par la pulsation du rythme. Je souhaite amener le spectateur à vivre la musique en éprouvant son battement intérieur. Mon écriture chorégraphique tente de retranscrire visuellement et rythmiquement l'intensité de la partition et ainsi offrir une écoute et un regard renouvelés sur l'œuvre du compositeur.

COMMENT JE CONÇOIS LA CHORÉGRAPHIE ?

Mes choix chorégraphiques suivent principalement trois intentions :

- 1 / « Danser la mélodie » : les pas de claquettes se calent sur la ligne mélodique et accentuent ainsi le chant du piano. L'attention se porte alors sur le geste et la chorégraphie qui « habillent » le rythme tout en reflétant l'intention musicale.
- 2 / « Danser le rythme » : variations rythmiques et ornements (trilles, canons, décalages, syncopes, accentuations, etc.), le « flow » des claquettes s'émancipe de la musique dans un jeu de rivalité/complicité virtuose avec l'instrument.
- 3 / « Swinger la musique » : insuffler un rythme ternaire dans la musique binaire comme un dialogue entre le jazz (swing) et le classique.

Voir: *Châtelet sur le Toit* - A. Lehmann et F.R. Duchâble

La première étape dans l'élaboration d'une chorégraphie est celle de l'improvisation. Lorsque j'improviser, la musique guide mes pas et les rythmes passent directement de la tête aux pieds. Les figures s'agrègent petit à petit sous forme d'« imprographie » (terme inventé par Gregory Hines pour désigner cette façon de chorégrapier en improvisant).



Je construis ainsi ma chorégraphie, à tâtons, en récupérant et assemblant les meilleurs « trouvailles » techniques et rythmiques de ces expériences improvisées.

Dans un second temps, l'élaboration de la chorégraphie devient un exercice mental. En reproduisant l'œuvre musicale dans mon imagination, je projette mes rythmes et mes mouvements, pour les reproduire ensuite dans la réalité.

Enfin, je perfectionne et corrige la chorégraphie en étudiant la partition et en l'annotant si nécessaire, comme un musicien.

CLAQUETTES ET MUSIQUE CLASSIQUE

Danser les claquettes sur ces compositions conjugue naturellement mes deux grandes passions musicales ; celle pour la musique classique, nourrie dès l'enfance, et celle que j'ai découverte plus tard pour le jazz, le swing, l'improvisation.

Un voyage de cultures en continents

Mêler musique classique et claquettes américaines, c'est faire dialoguer les cultures et les continents.

La musique classique est un legs européen, elle émane de la culture occidentale. L'art de la polyphonie est le résultat d'une lente évolution, débutée avec les chants grégoriens, une succession de systèmes théoriques constamment mis à jour en Europe.

Le Tap Dance est une danse du nouveau-monde. Elle possède des ramifications lointaines ancrées dans la culture et les rythmes africains. Elle épouse l'histoire de la musique jazz « noire » aux Etats-Unis.

Les claquettes permettent de jeter un pont entre ces cultures et ces continents : le génie européen, le miracle américain, les racines africaines. Cette rencontre inattendue chante l'universalité du rythme, de la musique et de la danse.



Danse et musique

La musique classique, comme la poésie, est par nature purement abstraite. Elle s'adresse à l'âme, sans artifices, par l'entremise d'une écoute solitaire, attentive, concentrée. On se sent transporté d'émotions lorsqu'on s'abandonne à elle (en fermant les yeux par exemple).

Les claquettes, loin d'être un élément de « distraction », peuvent grâce à leur qualité visuelle et sonore agrandir l'expérience musicale du spectateur. Le rythme accentue l'intensité de l'œuvre et la danse, sans se substituer à l'« esprit » de la musique, lui offre un prolongement tantôt agréable, tantôt envoûtant.

Une visée pédagogique

L'aspect spectaculaire des claquettes est un médium idéal pour initier un large public au répertoire classique sous une forme originale et captivante. Les morceaux choisis sont tous de grands « classiques » qui gagnent à être « vus » et « entendus » d'une façon originale à partir d'une interprétation fidèle à la musique, pour le plaisir des yeux et des oreilles.

COMMENT J'AI DÉBUTÉ LES CLAQUETTES ?

J'ai toujours été attiré par les claquettes. Dès l'enfance, ce mot éveillait en moi une mystérieuse fascination. J'associais cette danse à de la prestidigitation, étant émerveillé de tous les sons qui pouvaient sortir d'une simple paire de chaussures ! À l'adolescence, je me pris de passion pour les films de Fred Astaire, et je vouais alors un culte à Rita Hayworth, l'idole de mes 15 ans. C'est à cet âge que je débutais mon apprentissage des claquettes, en autodidacte. Je passais des heures à me battre en duel avec le métronome, expérimentant des sons et des combinaisons de pas sans même connaître leur nom. Mais ce n'est que bien plus tard, à l'âge de 23 ans, après avoir assisté au spectacle de Savion Glover au Théâtre de la Ville, que la passion des claquettes refit surface et finit par accaparer l'essentiel de mon temps et de mon esprit. Grâce aux claquettes, j'ai découvert le jazz, l'improvisation et tant d'autres émotions insoupçonnées qui combent pleinement mon amour de la musique, de la scène et de la comédie.

¹ La maîtrise de cet instrument implique une capacité rigoureuse d'exécution physique et mentale du rythme. La plénitude de cet art ne peut être approchée qu'au prix d'une abnégation extrême, impliquant rigueur athlétique et volonté spirituelle, dans le perfectionnement du rythme, de la musique et de la danse.

TAP VIRTUOSO AU FIL DES GRANDS COMPOSITEURS

1/ JEAN SEBASTIEN BACH (1685-1750)



Jean Sébastien est l'un des plus grands compositeurs de tous les temps, si ce n'est le plus grand. Bach peut être représenté comme un génial architecte, édifiant des cathédrales sonores à partir de formes et de courbes musicales parfaites. La perfection de sa musique se veut être à l'image de Dieu.

Né en 1685 à Eisenach en Allemagne, Bach est issu d'une grande famille de musiciens. Formé à la théorie musicale par son père, il approfondit sa science de la composition en autodidacte passionné et suscite très tôt l'étonnement et l'admiration de ses auditeurs.

En tant que musicien, Bach est un improvisateur prodigieux, à l'orgue et au clavecin. Il est capable de transformer n'importe quel fragment mélodique en composition polyphonique inspirée. C'est dans l'art de la fugue que le génie de Bach excelle. Il pousse à son plus haut degré de sophistication l'art du contrepoint (la science de la superposition des lignes mélodiques formant une harmonie).

Bach n'a jamais prétendu à la gloire ni oeuvré à la postérité. À l'époque de Bach, les compositeurs sont des « domestiques » au service des Rois. Il a pourtant composé plus de 1000 œuvres, fugues, inventions, cantates, suites, messes... En artisan-orfèvre consciencieux (avec une puissance de travail phénoménale) il se dévoue à sa charge d'organiste (Weimar), de Maître de Chapelle (Köthen) ou de Maître Cantor (Leipzig).

Le prélude et fugue en ut mineur (BWV 847) est le second couple de préludes et fugues du premier livre du *Clavier bien tempéré* de Jean-Sébastien Bach, compilé vers 1722. Le prélude emprunte le style d'une *tocatta* (pièces « frappées » ou à « toucher »), à la régularité implacable, impétueuse et obstinée, tout en doubles-croches. C'est une véritable course poursuite, où la virtuosité s'exprime à l'unisson entre le piano et les claquettes.

Dans cette ouverture, le principal défi technique est de suivre, de bout en bout et avec précision, le tempo régulier et effréné de la musique. La chorégraphie est divisée en plusieurs blocs de pas qui se succèdent en suivant les changements d'harmonie de la musique. Les nombreux « accents » des claquettes et la variété des pas permettent de souligner certains passages clés et d'appuyer le rythme de la musique.

2/ ANTONIO VIVALDI (1678-1741)



La musique de Vivaldi est une musique lumineuse, aux sonorités éclatantes et aux rythmes ensorcelants (l'allegro de *L'Été* vous fera l'effet d'un feu indomptable).

Le Printemps est le premier mouvement des *Quatre Saisons* (*Le Quattro Stagioni* en italien), l'un des thèmes les plus connus de la musique classique (et des sonneries de portable!). Pourtant le chef d'œuvre de Vivaldi fut longtemps ignoré, et il fallut attendre les années 50 et l'arrivée du CD pour que le génie de cet immense compositeur soit enfin révélé.

Les Quatre Saisons sont une suite de quatre concertos composés en 1725 pour violon et orchestre, dans laquelle chaque concerto évoque l'une des saisons. C'est Vivaldi qui impose le concerto comme la forme musicale par excellence de la musique orchestrale. Le concerto possède deux caractéristiques :

1 / Il oppose ordinairement un seul ou plusieurs solistes à l'orchestre (le violon jusqu'au dernier tiers du XVIII^e siècle puis le piano).

2 / Il se structure autour de 3 mouvements : vif, lent, vif (en l'occurrence il s'agit ici du premier mouvement « vif »)

Dans ce premier mouvement allegro du *Printemps*, j'essaye de reproduire le côté solaire et rayonnant de la musique (la première figure en équilibre sur la pointe) puis le souffle du vent par de grandes glissades (*slides*). Enfin la chorégraphie s'achève sur des rotations (*turns*), exprimant la joie et le « jaillissement » des belles couleurs du printemps.

*Voici le Printemps,
Que les oiseaux saluent d'un chant joyeux.
Et les fontaines, au souffle des zéphirs,
Jaillissent en un doux murmure.*

*Ils viennent, couvrant l'air d'un manteau noir,
Le tonnerre et l'éclair messagers de l'orage.
Enfin, le calme revenu, les oisillons
Reprennent leur chant mélodieux.*

Poème de Vivaldi accompagnant le premier mouvement du cycle du *Printemps*.

3 / WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756-1791)



Dès l'âge de trois ans Mozart assiste aux leçons de clavecin de sa soeur et cherche sur le clavier « les notes qui s'aiment ». À quatre ans il compose ses premiers concertos pour piano. À l'âge de 11 ans, après une première symphonie, il écrit son premier opéra: Bastien et Bastienne.

Accompagné par son père Léopold, l'enfant prodige parcourt l'Europe où son génie est acclamé et déconcerte les plus grands compositeurs viennois. « Je vous le dis devant Dieu et en toute sincérité, votre fils est le plus grand compositeur qui ait jamais existé » confie un jour le célèbre compositeur Joseph Haydn au père de Mozart.

Mozart compose avec une incroyable facilité des concertos, symphonies, messes, sonates qui portent tous la marque du génie musical et de l'inspiration divine. Après quelques années difficiles à Vienne, il est finalement couvert de gloire avec ses opéras *Les Noces de Figaro* (1787) puis *Don Giovanni* (1789).

Mozart meurt prématurément à l'âge de 35 ans. Avant de rendre son dernier souffle, conscient d'être condamné, il entame la composition de son célèbre *Requiem*, œuvre pathétique et terrifiante, face à face sublime du génie et de la mort. Wolfgang Amadeus trépassa sans avoir pu achever son œuvre. Les huit mesures du fameux thème *Lacrimosa* furent ses dernières lignes de musique.

La Marche Turque « *Rondo alla turca* » (finale de la *Sonate n° 11 en la Majeur* K. 331) est un pastiche de musique turque qui imite un orchestre de janissaires turcs. On retrouve dans cette musique l'esprit espiègle, joyeux et impertinent de Mozart.

Très enlevée, toute en mouvement et en déplacements, la chorégraphie se veut fidèle au caractère joyeux et bondissant de la musique.

« Le plus prodigieux génie l'a élevé au-dessus de tous les maîtres, dans tous les arts et dans tous les siècles. »
Richard Wagner, compositeur allemand (1813-1863)

4 / LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770-1827)



« Aveugle à la lumière, il voit l'invisible ». C'est ainsi que Jean Pierre Vernant (1914-2007), anthropologue et helléniste, décrit l'illustre Homère, l'aède grec, qui découvre, par une sorte de révélation, les réalités qui échappent au regard humain. Ce don de voyance que le poète possède est le privilège qu'il a dû payer au prix de ses yeux.

Et si la surdité dont Beethoven a souffert était aussi le prix à payer pour accéder au génie ?
« Ce sourd entendait l'infini » écrira Victor Hugo. Car Beethoven voit et entend l'univers mieux que quiconque, ce démiurge « capable d'envoyer ses sons à lui, sa musique, à la face du Créateur, d'inventer toute une nature qui chante... » (André Tubeuf).

Beethoven, compositeur visionnaire, croit en la noblesse de l'espèce humaine. Son œuvre célèbre la bonté et la fraternité universelle, comme dans son *Ode à la joie*, devenu l'hymne européen en 1985. Sa musique est aussi à l'image de son tempérament, révolté, intransigeant, passionné, idéaliste. Replié dans la solitude, Beethoven a produit les pages les plus révolutionnaires de la musique classique: neufs symphonies (*Symphonie Héroïque*, *Cinquième Symphonie*, *Neuvième Symphonique...*), des sonates pour piano (*Appassionata*, *Clair de Lune...*), et quatuors à cordes.

La musique de Beethoven est marquée par la puissance et l'expressivité des sentiments. Sa musique est romantique, elle sonde les profondeurs du cœur humain (l'âme triomphant des malheurs). Elle est aussi révolutionnaire, en bouleversant tous les canons esthétiques de la période « classique ». Par exemple, Beethoven réinvente totalement la forme de la sonate. C'est aussi lui qui invente le concert moderne, où le public observe le silence complet pour écouter l'œuvre. Avec Beethoven, la musique n'est plus une simple distraction mais devient l'art suprême de l'expression humaine.

La *Sonate N°14* fut composée en 1801. Elle est plus connue sous le nom de *Sonate au Clair de Lune*, une appellation posthume du poète Ludwig Rellstab à qui le premier mouvement évoquait « une barque au clair de lune ». Mais il s'agit en réalité d'une marche funèbre. Le troisième mouvement, vertigineux, violent, passionné, m'a inspiré une chorégraphie sans artifices, très vive et nerveuse, avec des frappes extrêmement rapides, comme emportées par une tornade déchaînée.

5 / FRANZ SCHUBERT (1797-1828)



Compositeur romantique par excellence, Franz Schubert est souvent décrit comme un homme en apparence ordinaire (petit, rond et myope), un doux rêveur, un flâneur sensible et libre, bohème, vagabond dans l'âme mais compagnon fidèle (il organisait chez lui de joyeuses soirées musicales entre amis, les « schubertiades »). C'est l'éternel promeneur qui compose des mélodies prodigieuses au gré du vent, de la nature et des élans du cœur.

Le *Lied* est son domaine de prédilection. Le *lied* est un poème mélodique, où la voix et le piano chantent une histoire dans une complicité intime. Par exemple, dans son plus célèbre *Lied*, *La Truite*, la voix interprète une truite vagabonde tandis que le piano reproduit l'ondulation du poisson dans la rivière. Schubert a composé plus de 600 *lieder* qui sont la plus haute expression de son génie poétique. Schubert a également composé des symphonies dont la célèbre *Symphonie inachevée*.

Schubert aimait également écrire des pièces pour piano à quatre mains. C'était pour lui une façon agréable de partager la musique avec ses amis ou bien d'enseigner la musique à ses élèves.

La marche militaire N°1 est l'une de ces œuvres.

Dans la chorégraphie, qui se veut légère et décalée, comme une parodie de parade militaire, j'emprunte quelques pas au duo Fred Astaire – Bill Crosby extraits du film *Blue Skies* de 1946.

6 / FRÉDÉRIC CHOPIN (1810-1849)



Au XIX^e siècle, les opportunités de concert se multiplient, le piano devient l'instrument roi et se fait une place de choix dans les salons bourgeois. Les compositeurs, à l'image des poètes, sont les nouveaux prophètes du siècle romantique. Les solistes rêvent d'un destin auréolé de gloire, à l'image de Liszt ou de Schumann qui voulait « être Paganini » ou rien (qui finit par se ruiner les doigts à force d'exercices).

Dans ce contexte, où se précise la notion de « carrière » musicale, Frédéric Chopin fait figure de génie iconoclaste et solitaire. Il fuit les concerts et préfère donner des leçons pour les demoiselles de la bonne bourgeoisie. Non pas qu'il craigne la célébrité, mais sa nature fragile et délicate (Chopin tombait souvent malade), son caractère réservé, le tiennent éloigné des foules. Dans toute sa carrière, Chopin n'a joué en public qu'à peine 30 fois (le nombre de concerts que pouvait donner Liszt en un mois à l'apogée de sa carrière).

Chopin ne compose pas (ou très peu) de musique orchestrale et se dévoue passionnément au piano. Les pièces de prédilection de Chopin sont plutôt des œuvres « de salon », réservées à l'intimité d'un petit auditoire, telles que les Mazurkas (courtes musiques teintées de nostalgie, inspirées du folklore polonais qui berça son enfance à Varsovie), les Valses et les Nocturnes. Chopin a révolutionné le piano en explorant toutes les possibilités techniques et sonores de l'instrument. Sa musique, tantôt élégiaque et évanescence, tantôt « révolutionnaire », est souvent marquée par le spleen, la nostalgie, la tendresse mélancolique. C'est une musique qui chante. La mélodie subit en permanence des altérations et s'évanouit dans une « texture » sonore enchanteresse.

Mais Chopin a également composé des œuvres puissantes, telles que les patriotiques *Polonaises* (« des canons sous les fleurs »), ou encore les *Études*, qui sont de véritables morceaux de bravoure, comme l'étude n°9 surnommée *Papillon*.

J'ai choisi l'étude *Papillon* car elle m'évoque le rythme du *ragtime* américain avec un battement régulier de la main gauche en 2 temps, qui alterne entre la note de basse et l'accord. J'insère dans le rythme quelques éléments de swing qui créent un effet de « morceau dans le morceau ». J'utilise abondamment un pas de claquettes appelé *Wings* (battements d'ailes) qui consiste à s'élever sur la tranche du pied pour créer un effet rapide de double frappe. À l'apogée du morceau j'enchaîne les *wings* dans une combinaison technique inventée par les Condos Brothers dans les années 40.

7 / JOHANN STRAUSS PERE (1804-1849)



La marche de Radetzky, nommée en l'honneur du maréchal autrichien Joseph Radetzky, vainqueur des Piémontais en 1848, est un classique parmi les classiques. Elle est devenue synonyme de festivités, puisqu'elle est jouée chaque année par l'orchestre philharmonique de Vienne lors du traditionnel Concert du Nouvel An.

Vienne est au XIX^e siècle la capitale de la tradition musicale européenne, de la symphonie, du quatuor à cordes. C'est une ville aimable et nonchalante, au comble du raffinement. Sa douceur de vivre se traduit dans la musique, par l'apparition de la musique « légère », écrite en réaction à la fois contre l'idéalisme romantique et contre le mythe de la grande musique. C'est une musique de divertissement qui utilise les moyens de la musique sérieuse. Elle est généralement de bonne qualité comme en atteste l'œuvre de Johann Strauss.

Elle pouvait même être enviée par les grands compositeurs de musique « sérieuse ». C'est le cas de Brahms qui vouait une admiration au fils de Johann Strauss, Johann II, compositeur du célèbre *Beau Danube Bleu*. On rapporte qu'il aurait dit : « Je donnerais volontiers tout ce que j'ai composé pour avoir écrit *Le beau Danube bleu* ».

Johann Strauss est fils de taverniers, issus d'une famille juive hongroise. Il fonde son orchestre à Vienne en 1825 et devient l'un des compositeurs de danses les plus célèbres et les plus appréciés à Vienne et part en tournée avec son ensemble en Allemagne, aux Pays-Bas, Belgique, Angleterre, et Écosse. Il a enfanté une dynastie de compositeurs, notamment Johan Strauss fils qui connaîtra un succès mondial avec ses valse et ses polkas.

Ce morceau est emblématique de la musique « légère » et festive. La musique classique n'est pas toujours « sérieuse ». Elle peut aussi être faite pour divertir et faire danser.

8 / FRANZ LISZT (1811-1886)



Partout où il joue, Liszt déchaîne les passions. Le public se presse partout en Europe pour applaudir cette « superstar » avant l'heure. Assister à un concert de Liszt est une expérience « transcendante », tant sa virtuosité dépasse le domaine du possible. Avec sa technique révolutionnaire et la toute puissance de ses doigts, Liszt fait du piano un véritable orchestre. Ce n'est pas seulement la musique qui est renversante, mais aussi le personnage sur scène. Liszt, avec sa grâce désinvolte et son élégance désarmante, théâtralise le rôle du soliste. Il appuie les effets de la musique par le geste dramatique, faisant entrer le public dans un état de fièvre. On le considère comme l'inventeur de la forme du récital, qui met en scène le pianiste dans sa confrontation avec la musique et le public.

À l'image de Paganini pour le violon, Liszt compose pour le piano des œuvres qui atteignent des sommets vertigineux de virtuosité. Ses « études d'exécution transcendante » repoussent les limites de la technique pianistique. Liszt, d'origine hongroise, mais toujours apatride et bohème, a également composé la célèbre *Rhapsodie Hongroise N°2*. Il faut aussi écouter ses poèmes symphoniques et symphonies (Faust, Dante) dans lesquels il met en musique l'œuvre des grands poètes. Liszt fut aussi le maître des transcriptions pour piano (des *Préludes et Fugues d'orgue* de Bach aux grands airs d'Opéra). La transcription est la « réduction » pour piano de partitions d'orgue ou d'orchestre. Mais avec Liszt, c'est tout sauf une réduction...

La *Tarantelle* (1840) est justement l'une de ces transcriptions. Il s'agit à l'origine d'une œuvre du compositeur italien Rossini *La Danza* (1835). Dans ce morceau, je m'inspire des pas de danse folkloriques napolitains que j'adapte aux claquettes. La chorégraphie ainsi que la réalisation ont été pensées de façon à donner l'idée d'une folle « farandole », qui tourne comme un manège.

« Ce n'est plus telle ou telle manière de jouer du piano, mais l'expression d'un caractère intrépide, à qui la destinée a donné pour vaincre non des armes meurtrières mais l'arme pacifique de l'art. » (Robert Schumann à propos de Liszt).

9 / JOHANNES BRAHMS (1833-1897)



Brahms fut lui aussi un enfant prodige, mais à la différence des autres grands compositeurs, il n'a pas appris la musique de façon très « classique » ni fait de grandes tournées dans les cours d'Europe. C'est dans les brasseries et bordels de Hambourg, où l'emmène son père violoniste, que Brahms commence sa carrière de pianiste. La fréquentation de ces lieux malfamés lui donnera le goût des musiques populaires. Il composera plus tard les fameuses *Danses Hongroises*, pour piano à quatre mains, inspirées d'airs folkloriques de danses et arrangées à la mode des musiques tziganes.

Ce démarrage peu « académique » n'empêche pas le jeune Brahms de devenir rapidement l'un des plus grands espoirs de la musique. Reçu par Clara et Robert Schumann, ce dernier ne peut réfréner son enthousiasme au sujet du jeune visiteur. « Il est venu ici un jeune homme dont la musique superbe nous a profondément émus, et qui, j'en suis convaincu, fera sensation dans le monde musical ». Ces quelques lignes de louange, écrites hâtivement sur un papier, lanceront la renommée de Brahms dans toute l'Allemagne. « Les compliments que vous m'avez officiellement prodigués, auront suscité dans le public des attentes si exceptionnelles en ce qui concerne mon travail que je ne sais pas comment je pourrais si peu que ce soit les satisfaire. » répond-il à Schumann.

Son premier concerto en ré mineur est mal accueilli à Leipzig en 1859, malgré l'ardeur qu'il a mis à la tâche. La musique de Brahms déconcerte probablement le public, ni tout à fait classique, ni tout à fait romantique, peu orthodoxe. Pourtant Brahms s'impose comme l'un des plus grands compositeurs au point d'être nommé « le troisième B » (Bach, Beethoven, Brahms) par le compositeur autrichien Anton Bruckner (1824-1896).

La musique de Brahms est l'harmonieuse alliance entre le classicisme et le romantisme, de l'ordre et de la liberté : ample, mouvante, puissante et équilibrée, il s'en dégage un sentiment de plénitude, comme dans ses Symphonies. Brahms est aussi un génie de l'invention mélodique, qui se manifeste dans ses nombreuses variations..

La Danse n°5 en fa dièse mineur (allegro) est une pièce très entraînante, avec de brusques changements de tempos typiques du folklore hongrois. Du « pain béni » pour les claquettes, qui subliment le côté dansant de cette musique.

10 / NIKOLAÏ RIMSKI-KORSAKOV (1844-1908)



Rimski-Korsakov est surtout pour son *Vol du Bourdon* et sa suite symphonique *Schéhérazade* (1888), pièce inspirée du conte oriental des *Mille et Une Nuits*, qui fut chorégraphiée à Paris en 1910 et fit la gloire du ballet russe.

Rimski-Korsakov a été un pionnier de la musique classique russe. Il fit partie du « groupe des cinq », réunion de cinq compositeurs russes promouvant la mise en valeur du folklore slave et la rupture avec le « moule » musical européen. Ces cinq compositeurs sont : Mily Balakirev (1837-1910), César Cui (1835-1918), Modest Moussorgski (1839-1881), Nikolaï Rimski-Korsakov (1844-1908) et Alexandre Borodine (1833-1887).

Parmi les œuvres majeures de Rimski-Korsakov, on peut citer : *Schéhérazade, op. 35, l'Ouverture de La Grande Pâque russe, op. 36., le Capriccio espagnol, la Fantaisie sur des thèmes russes pour violons et orchestres*. Ce grand voyageur (il fut officier de marine) et excellent orchestrateur avait un goût prononcé du voyage et de l'exotisme oriental.

Le vol du Bourdon est la pièce idéale pour conclure en feu d'artifice notre parcours musical. L'interprétation de ce morceau aux claquettes est un véritable défi de vitesse et de précision. J'ai choisi des pas très rapides, avec une technique très ancrée dans le sol (« *close to the floor* ») pour reproduire à ma façon le bourdonnement entêtant.

À voir : la version du « *Vol du Bourdon* » par le pianiste Georges Cziffra.

11/ GEORGE GERSHWIN (1898-1937)



Au départ, c'est l'histoire d'une mère juive du quartier de Brooklyn à New-York qui se saigne pour acheter un piano à son fils aîné. Sauf qu'une fois le piano installé dans l'appartement (non sans difficulté), c'est le benjamin de la famille, George qui s'en empare aussitôt et joue à la surprise de tout le monde. « Le piano était à peine entré par la fenêtre dans le salon, que George s'y installait pour jouer une mélodie à la mode. »...

Le talent exceptionnel du jeune garçon étonne même les professeurs les plus avisés, chez qui il prend quelques leçons. « Si l'un de mes élèves doit un jour se faire un nom dans la musique, ce sera le nouveau. Ce garçon est un génie sans aucun doute. » s'exclame Hambitzer, un professeur de musique émérite.

C'est que Gershwin ne se contente pas de jouer les classiques, à la façon d'un élève modèle. Ce qu'il veut jouer, c'est du jazz, la musique à la mode dans l'Amérique du début du XX^e siècle. Il se plonge passionnément dans ce répertoire en pleine éclosion et en extrait des harmonies audacieuses, qui s'imbriquent dans une écriture « classique » de la musique.

Gershwin n'a pas peur du public. Il débute comme *piano pounder*, sorte de jukebox vivant, où il joue de la musique à la demande des passants, sur la Tin Pan Alley à New-York. Mais Gershwin se lasse vite de cet emploi de forçat et se tourne vers la composition de chansons. Il se fait un nom dans le show-business. C'est avec la *Rhapsodie in Blue* que son nom va rayonner dans toute l'Amérique. Ce « concerto jazzique », est une véritable œuvre de génie, où il mixe avec virtuosité les éléments de la musique jazz (swing, altérations...) et de la musique classique (la forme). Dès la première présentation en concert, c'est une véritable ovation, et ce morceau restera comme l'un des plus grands succès du XX^e siècle.

Gershwin a composé de nombreuses chansons, sur les paroles de son frère Ira. Il écrit pour les shows de Broadway (*Un américain à Paris*). Son opéra *Porgy and Bess* foisonne de tubes éternels comme *Summertime*.

I got rhythm, chanson composée en 1930, est une musique qui m'est chère. Le rythme c'est les claquettes, c'est la musique, c'est le jazz, c'est la vie!

UNE BRÈVE HISTOIRE DU TAP DANCE

Le *Tap Dance* est un art complexe, à la fois danse et instrument de percussion. Son histoire, tout aussi complexe, reflète trois siècles d'évolution de la société et de la culture américaines. Cette danse est appelée « Claquettes » en France, « *Tip Tap* » en Italie, « *Sapateado* » au Brésil, « *tchitchotka* » en Russie... Une infinité de déclinaisons idiomatiques qui ne saurait faire oublier la racine afro-américaine du *Tap Dance* et son ancrage dans la culture du blues et du swing.

De cet art complexe, nous connaissons surtout les comédies musicales de l'âge d'or d'Hollywood (représentées par les figures emblématiques de Fred Astaire, Gene Kelly ou encore Ginger Rogers et Eleanor Powell) et moins les autres « trésors » qu'incarnent les pionniers de cette expression : Bill Robinson, John Bubbles, Les Nicholas Brothers, Gregory Hines, Savion Glover...

De l'époque du Congo Square à la Nouvelle-Orléans, aux premiers « *challenges* » entre danseurs africains et irlandais dans les Five-Points de New-York, en passant par les Minstrel shows, les lumières du cinéma et de Broadway, jusqu'aux « *tap festivals* » contemporains, les claquettes sont le fruit d'une longue et riche histoire que nous allons vous raconter.

Le *Tap Dance* (« claquettes américaines ») est un art issu du mélange des musiques et danses africaines et européennes. Ce brassage culturel remonte aussi loin qu'au XVII^e siècle, avant même la création des États-Unis, à l'époque où les africains, réduits en esclavage, sont débarqués de force en Amérique du Nord.

Le Sud des États-Unis, où se trouvaient les plantations, fut l'épicentre de ce brassage culturel. L'état du Mississippi fut le berceau du Blues. La ville de la Nouvelle-Orléans devint le lieu de naissance du Jazz. Le Jazz et le Blues, qu'ils soient combinés ou séparés l'un de l'autre, seront le socle de la musique américaine d'où émergeront toutes les autres musiques provenant des États-Unis : swing, jazz, boogie woogie, big band, rock n' roll, rockabilly, country, R&B, disco, soul, funk, punk rock, heavy metal, hip hop... et d'innombrables autres genres musicaux puisant leur source dans ce mélange de cultures.

MASTER JUBA, LE « PÈRE DU TAP DANCE »

Un autre lieu majeur de ce brassage culturel est le Five Points District, un quartier des bas-fonds de New York. Dans ce bidonville, les Noirs libres côtoyaient la misère des immigrants irlandais, arrivés en masse au milieu du XIX^e siècle pour fuir la grande famine. Ce quartier était aussi connu pour ses nombreux « *Concert Saloons* » et autres « *Honky Tonk* » (bars licencieux), où l'on pouvait se distraire aux rythmes de la musique et de la danse.



C'est ici, dans les années 1840, que William Henry Lane, un Noir né libre, mixe habilement des éléments de rythmes africains et de danse irlandaise (la *jig* et le *reel*). Williams Henry Lane devint une attraction vedette, suscitant même l'admiration du grand écrivain Charles Dickens, lors d'une tournée en Angleterre à laquelle Henry Lane eut l'unique privilège de participer en tant que performer afro-américain. Les spécialistes considèrent aujourd'hui William Henry Lane, connu sous le nom de Master Juba, comme le père du *Tap Dance*. Les descriptions de ses danses dans les journaux semblent, en effet, témoigner d'un jeu inédit et sophistiqué de percussion des pieds, utilisant différents angles et mouvements issus à la fois de la danse africaine et du jig irlandais. Le *Tap Dance* était né.

AU PAYS DES MINSTRELS SHOWS

À cette époque, entre 1840 et 1870, le genre de spectacle qui domine aux États-Unis est le Minstrel Show. Les hommes blancs se peignent le visage en noir avec du liège brûlé et présentent des numéros de variétés mêlant comédie, chant et danse. Ces spectacles racistes, caricaturant « les esclaves des plantations », sont extrêmement populaires. Ils ont contribué à propager des stéréotypes négatifs sur les Noirs à travers les États-Unis. Un passif avec lequel les États-Unis sont encore aux prises aujourd'hui.

Parmi les numéros de *Tap Dance*, le « *soft shoe* » était à la mode dans les Minstrel shows. Les danseurs de « *soft shoes* » combinaient leurs pas de claquettes avec des mouvements gracieux, semblables à ceux du ballet. Ils s'habillaient de manière élégante et se

présentaient avec politesse et sophistication. Dans les années 1920, cette approche de la danse est qualifiée de « *Class Act* ». De nombreux Européens connaissent Fred Astaire. Son personnage de scène, avec toute sa sophistication débonnaire, trouve ses origines dans le « *soft shoe* » du *Minstrel Shows*.

À partir des années 1870, un nouveau genre de divertissement supplanta progressivement les *Minstrel Shows* : le Vaudeville. Ce spectacle de variétés, devient roi aux États-Unis et restera le genre de divertissement le plus populaire jusqu'en 1928.

BILL BOJANGLES ROBINSON, « THE MAYOR OF HARLEM »

Au début des années 1900, Bill « Bojangles » Robinson devient la star du vaudeville. Son triomphe est tel qu'il se produit seul sur scène à Chicago en 1915, brisant l'interdiction faite aux artistes noirs de se produire en solo. Peu d'artistes noirs ont pu atteindre les sommets de gloire de Bill Robinson, star du Vaudeville, de Broadway mais aussi du cinéma. Robinson a lutté contre le racisme tout au long de sa carrière, brisant « la règle des deux couleurs » au Vaudeville et dansant plus tard avec Shirley Temple à Hollywood. Robinson et Temple dansant ensemble fut une image que beaucoup d'américains n'étaient pas encore prêts à accepter, dans une Amérique en proie au racisme et à la ségrégation.



Robinson influence grandement l'évolution des claquettes, en créant une technique basée sur la pointe des pieds. Son approche de la danse et son swing ont durablement façonné l'art du *Tap Dance* de la même manière que le jeu de Louis Armstrong a influencé l'histoire du jazz.

LES DÉBUTS DU CINÉMA PARLANT

En 1928, le premier long métrage avec son synchronisé, « *Le chanteur de jazz* », sort aux États-Unis. C'est un succès immédiat et le public en redemande ! Ce nouveau divertissement sonne le glas du Vaudeville, qui ne résiste pas à la force d'attraction du cinéma parlant. De nombreux artistes du Vaudeville sont absorbés par l'industrie cinématographique, qui recherche désespérément des artistes qualifiés. Le public européen connaît le célèbre film *Singin' in the Rain* (1952), incarné par Gene Kelly, qui illustre bien la transition chaotique du vaudeville au cinéma parlant.



JOHN BUBBLES, LE PÈRE DU « RHYTHM TAP »

Dans les années 1930, John Bubbles apparaît sur scène et transforme à jamais le *Tap Dance*. Il crée une nouvelle façon de danser, avec des rythmes complexes, plus de sons dans la mesure, moins de répétitions et davantage d'improvisation. La plupart des *Tap Dancers* d'aujourd'hui continuent de pratiquer ce style, inventé par le charismatique Bubbles il y a presque un siècle ! John Bubbles reste une légende dans la communauté des claquettes et est connu comme le père du « *Rhythm Tap* » (claquettes rythmiques).



FRED ASTAIRE ET GENE KELLY, L'ÂGE D'OR DES CLAQUETTES À HOLLYWOOD



Encore aujourd'hui, Fred Astaire et Gene Kelly demeurent les deux grandes icônes mondiales des claquettes. Ils ont incarné la grande période du *Musical* hollywoodien, de la fin des années 30 au début des années 50.

On connaît Fred Astaire pour ses grands rôles à Hollywood, *Top Hat* (1935), *Swing Romance* (1940), *Royal Wedding* (1951)... mais au-delà du danseur de génie, Astaire a aussi révolutionné la fabrication des films musicaux en imposant l'idée de plans séquences longs et filmés de plein pieds. En effet, Fred Astaire concevait les chorégraphies non pas comme de simples numéros de divertissement, mais comme des moments clés de l'histoire du film. Fred Astaire a mis en valeur la dimension narrative de la danse au cinéma.

The Great American Songbook (répertoire des plus grands standards de jazz américains) doit aussi beaucoup à Fred Astaire. De nombreuses chansons ont été composées spécialement pour Astaire (*Night and Day*, *Cheek to Cheek*, *The Way You Look Tonight*, *They Can't Take That Away From Me*, etc.) par les plus grands compositeurs de l'époque, avant de devenir de grands standards repris par Sinatra, Sarah Vaughan, Dean Martin et autres grandes stars américaines de la chanson.

Le style de Fred Astaire est unique en son genre. C'est un mélange de danse de salon, de danse classique qu'il a étudié enfant et de danse de cabaret héritée des vaudevilles et de Broadway. Fred Astaire incarne le *Class Act*, ce numéro qui allie prouesse visuelle et élégance raffinée.

À l'inverse, Gene Kelly séduit par son côté naturel et accessible, pour les Américains il incarne *the boy next door* (« monsieur tout le monde »). En termes de style de claquettes, Gene Kelly insuffle une dimension athlétique nouvelle, qui sied à son allure sportive. Il est connu mondialement pour ses rôles dans *Un Américain à Paris* (1951) et *Chantons sous la pluie* (1952), devenus de grands classiques du cinéma.

Danseur surdoué et charismatique, Gene Kelly est aussi un immense cinéaste. Il participe en effet à chaque étape du processus de production de ses films, en tant que chorégraphe, réalisateur et producteur.



LA MORT DES CLAQUETTES (« THE DEATH OF TAP »)

De 1840 à la fin de la seconde guerre mondiale, les claquettes ont été la forme de danse la plus importante de la culture populaire américaine. Les spectacles de Minstrels, le Vaudeville, Broadway, Hollywood, les boîtes de nuit et les big bands itinérants présentaient tous des numéros phares de *Tap Dance*. Cependant, après la seconde guerre mondiale, vers les années 1950, les claquettes ont commencé à décliner et, à la fin des années 1950, elles ont pratiquement disparu de la culture populaire américaine. De nombreuses nouveautés ont contribué à ce déclin de la popularité des claquettes, comme l'émergence du Rock n' Roll, l'ouverture de l'Amérique à d'autres types de danse dans ses films et ses comédies musicales et la montée en puissance des petites formations de musiciens de jazz jouant du Bebop.

Ce fut une période difficile pour la plupart des artistes de *Tap Dance* américains qui se retrouvèrent à lutter pour trouver du travail.

Cholly Atkins est un exemple emblématique de la reconversion des *Tap Dancers* à cette époque. Après avoir connu le succès avec son partenaire Honi Coles et leur célèbre « *class act* », le duo se sépare et s'oriente vers

de nouvelles activités artistiques. Cholly Atkins rejoint le label Motown, où il est chargé d'encadrer de jeunes talents comme Diana Ross et les Supremes, ou encore Aretha Franklin. En tant que mentor et chorégraphe, il a profondément influencé l'évolution de l'industrie musicale américaine. À titre d'exemple, c'est à lui qu'on doit la présence d'une scène remplie de danseurs de « *back up* » (ensembles) lors d'un concert moderne typique. D'autres *Tap Dancers* n'ont pas eu la même chance que Coles et Atkins et ont disparu dans l'anonymat.



Certains danseurs ont cependant continué à travailler pendant cette période de la « Mort des claquettes » (« *Death of Tap* »), en cherchant de nouvelles façons de faire évoluer cet art. Dans les années 1960 et 1970, Baby Laurence émerge du monde déclinant du *Tap Dance* en se produisant dans des festivals

de musique jazz. Il aborde les claquettes à la manière d'un instrumentiste, échangeant des mesures avec les autres musiciens sur scène et utilisant beaucoup d'improvisation. Il invente le terme *Jazz Tap* et œuvre à faire reconnaître les claquettes comme un véritable instrument. Pour lui, le *Tap Dancer* n'est plus un simple amuseur mais un véritable musicien.

LA RENAISSANCE DES CLAQUETTES

À la fin des années 1970, on assiste à la « renaissance des claquettes » (« *Renaissance of Tap* »), que l'on doit à une petite communauté de femmes, issues de la danse moderne. Celles-ci commencent à réhabiliter l'apprentissage des claquettes, une discipline qu'elles avaient pratiquée lorsqu'elles étaient jeunes, mais qu'elles avaient abandonnée pour étudier le ballet et la danse moderne. Elles s'intéressent à nouveau à cette forme de danse et demandent à certains des maîtres noirs oubliés du *Tap Dance* de leur enseigner. Parmi les femmes à l'œuvre dans ce mouvement de redécouverte des claquettes, nous pouvons citer Brenda Bufalino, Lynn Dally et Linda Sohl-Ellison.



Ces femmes troquent les talons hauts et les robes à paillettes pour des chaussures plates et des pantalons. C'est le féminisme appliqué aux claquettes et cela va changer la façon dont les danseuses dansent, chorégraphient et se présentent sur scène.

Progressistes et motivées par une soif de légitimité, elles veulent faire passer le *Tap Dance* du statut de simple divertissement de la culture pop à celui d'Art à part entière. C'est ainsi qu'elles créent les premières compagnies de claquettes, qu'elles veulent aussi légitimes que les autres compagnies de danse. Elles initient également les premiers concerts et festivals de claquettes (« *Tap festivals* »), dans lesquels interviennent leurs mentors, que le public redécouvre avec joie. Grâce à eux la nouvelle génération renoue avec l'héritage des claquettes. C'est à ce moment-là que les claquettes commencent à obtenir une respectabilité qu'elles n'avaient jamais eue auparavant. Grâce aux festivals fréquentés par des participants internationaux, la pratique du *Tap Dance* commence à se répandre dans le monde entier. Une nouvelle scène apparaît, incluant des artistes de tous continents.

GREGORY HINES ET SAVION GLOVER, LE TAP DANCE MODERNE



La « renaissance des claquettes » est aussi incarnée par un homme nommé Gregory Hines, qui devient célèbre à Broadway à la fin des années 1970. Hines et son frère Maurice avaient été formés à New York par certains des anciennes légendes du *Tap*. La carrière de Gregory Hines, à Broadway et au cinéma, a été récompensée par de nombreuses distinctions (Emmy & Tony Awards etc.). C'est lui qui a été le visage des claquettes aux États-Unis et à l'étranger jusqu'à sa mort d'un cancer du pancréas en 2003.

Dans les années 1970 et 1980, Hines a transformé les claquettes en adaptant son style à la musique et à la mode de l'époque. Il a rendu les claquettes accessibles

à une nouvelle génération qui n'avait pas grandi en voyant des claquettes à l'écran et qui pensait que les claquettes étaient démodées, un divertissement pour les grands-parents. Hines a non seulement modernisé la forme, mais il lui a donné une visibilité que seule une grande star peut donner. Il a chorégraphié pour les nouvelles compagnies de claquettes qui émergeaient aux États-Unis, a parfois été la tête d'affiche de leurs concerts de danse et a pris grand plaisir à faire redécouvrir au public certains vieux maîtres (*Tap Masters*) de la grande époque du *Tap Dance*, comme Sandman Simms, Bunny Briggs et Steve Condos, par exemple.

Hines a joué un rôle déterminant dans le mentorat de Savion Glover, le danseur qui allait prendre son relais en tant qu'icône du *Tap Dance*. Tout comme Hines, Glover redonne vie aux claquettes dans les années 1990 en dansant sur de la musique hip hop et en rendant la forme attrayante pour sa propre génération. Le public européen ne connaît peut-être que le « son » de Savion Glover, puisque c'est lui qui se cache derrière la bande-son des films d'animation *Happy Feet* (2006).

Cette période de la « Renaissance des claquettes », s'étend de la fin des années 1970 au début des années 2000 et se termine avec le décès de Gregory Hines en 2003.



LES CLAQUETTES AUJOURD'HUI

A ce stade, nous entrons dans la période actuelle des claquettes, il est donc beaucoup trop tôt pour cerner la façon dont notre époque va affecter l'avenir de la forme. Les *Tap Dancers* modernes sont les héritiers de tout ce qui les a précédés: la *nature swing* de Bill Robinson, la complexité rythmique de John Bubbles, la musicalité de Baby Laurence, la modernisation de la forme de Gregory Hines, le féminisme de Bufalino, Dally, Sohl-Ellison et de leurs contemporains et leur innovation des compagnies de claquettes, des concerts et festivals. La lutte contre le racisme et les stéréotypes négatifs des Noirs a également traversé toute l'histoire des claquettes. Les claquettes sont profondément liées à l'histoire des États-Unis. Elles ont été le reflet de la culture populaire américaine, mais l'ont aussi transformée.

Note : Ce dossier est basé sur le cours d'histoire que le danseur de claquettes Steve Zee enseigne à la California State University, Long Beach.

Note : Les danseurs de claquettes adorent débattre de l'histoire des claquettes et peuvent être contrariés par l'omission du nom de certains danseurs. George Primrose, Charles Durang, Daddy Rice, Williams & Walker, Aida Overton Walker, Greenlee & Drayton, les Whitman Sisters, Hal Le Roy, Ruby Keeler, Busby Berkeley, Ann Miller, Eleanor Powell, Cora La Redd, Jeni Le Gon, Jimmy Slyde, Buster Brown, Chuck Green, Teddy Hale, Arthur Duncan, The Nicholas Brothers, The Condos Brothers, The Four Step Brothers, Shirley Temple et bien d'autres merveilleux danseurs de claquettes du passé ont leur place dans l'histoire du *Tap Dance*. Heather Cornell, Dianne Walker, Fred Strickler, Sam Weber, Anita Feldman, Camden Richman et d'autres danseurs talentueux et dévoués de la période de la Renaissance ont tous leur place dans l'histoire des claquettes, également. Des danseurs plus jeunes, actuellement sur la scène, comme Dormeshia-Sumbry Edwards, Ayodele Casel, Jason Samuels Smith, Max Pollak, Michelle Dorrance, Sarah Reich et Cartier Williams, pour n'en citer que quelques-uns, sont tous des danseurs merveilleux qui auront également leur place dans l'histoire du *Tap Dance*. Sans offense aux autres merveilleux danseurs de claquettes actuels. Certains pourraient également être surpris que Fred Astaire et Gene Kelly ne reçoivent qu'une brève mention dans une discussion sérieuse sur l'histoire des claquettes. Ce dossier est destiné à évoquer les périodes clés de l'histoire des claquettes à travers quelques uns de ses personnages emblématiques.

Note : Les citoyens français peuvent se sentir éloignés de cette discussion sur l'histoire des claquettes, mais il y a quelques connexions qui méritent d'être considérées. La Nouvelle-Orléans est au centre de l'évolution de la culture populaire américaine et la Nouvelle-Orléans est, bien sûr, une ville française. La population créole de la Nouvelle-Orléans envoyait ses enfants en France pour étudier la musique, l'art, la danse et la culture. Ces enfants revenaient à la Nouvelle-Orléans avec un bagage culture agrandi. Il n'est donc pas surprenant que nombre des premiers musiciens et compositeurs de jazz soient créoles. En outre, la France joue un rôle dans la préservation de la culture populaire américaine car, pendant des décennies, surtout après la Seconde Guerre mondiale, la France est devenue un refuge pour les musiciens noirs comme Count Basie et les danseurs noirs comme les Nicholas Brothers qui ont constaté qu'ils étaient mieux traités à l'étranger qu'aux États-Unis. Sans parler de Joséphine Baker, que les Français connaissent bien.

Steve Zee

Tap Dancer et Professeur d'histoire du *Tap Dance*
Université de Californie, Los-Angeles, USA