



HAL
open science

Écriture de l'espace chez Martha Graham : une mémoire dansée des lieux

Lucas Serol

► **To cite this version:**

Lucas Serol. Écriture de l'espace chez Martha Graham : une mémoire dansée des lieux. Centre national de la danse. Recherche et répertoires chorégraphiques / dispositifs amateurs et patrimoine. Atelier des doctorants en danse, Feb 2019, Pantin, France. 10.4000/danse.1005 . hal-03005157

HAL Id: hal-03005157

<https://hal.science/hal-03005157>

Submitted on 25 Nov 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Écriture de l'espace chez Martha Graham : une mémoire dansée des lieux

En débutant ses mémoires par « Je suis danseuse¹ », Martha Graham présente ce texte comme une autobiographie de danseuse qui retracera son parcours d'artiste plutôt que de femme. La pratique de l'autobiographie chez les danseuses révèle une tendance commune à placer la danse au centre de leur écriture, à en faire le fil conducteur de leur vie. Dès lors, si la danse est essentiellement spatiale, cette écriture l'est tout autant. Nous pouvons nous référer ainsi à l'étude de Claudia Jeschke sur les écrits de Margitta Roséri. Elle remarque à propos de l'autobiographie de cette danseuse, intitulée *Souvenirs*, que les « chapitres s'enchaînent en fonction des lieux ; certains titres font allusion à des événements culturels, sociaux et politiques, dont l'artiste décrit les conséquences sur son parcours et sur ses états d'âme par rapport à son métier² ». Le même mécanisme se retrouve chez Graham : les différents lieux qu'elle évoque se présentent comme autant de balises qui permettent au lecteur de se repérer dans son parcours géographique et chorégraphique. Nous pouvons donc supposer qu'il s'agit d'une caractéristique des autobiographies de danseuses, en raison de nos propres recherches doctorales qui révèlent un fonctionnement similaire dans les écrits des danseuses modernes comme Loïe Fuller ou Isadora Duncan par exemple. Comme tout est raconté sous l'angle de la danse, les lieux sont également remémorés et interprétés dans l'optique d'un éclairage sur la pratique chorégraphique.

Cependant, si la danse est une expérience physique de l'espace, l'écriture demeure une approche abstraite. Il s'agit de reconstruire le lieu à l'écrit, par le souvenir ou l'imagination : le récit sera donc toujours biaisé et orienté. Les études en géographie sur le paysage ont ainsi mis en avant l'importance de la subjectivité dans le rapport à l'espace, notamment celle d'Armand Frémont qui rapproche le concept de paysage de celui d'espace vécu³, et initie alors la géographie des représentations. Cette question de représentation des lieux nous invite à convoquer une autre notion, celle de génie des lieux. Croyance mythologique, ce terme est devenu par la suite un véritable concept géographique sous la nouvelle appellation « esprit des lieux », que Laurier Turgeon définit comme « une dynamique relationnelle entre des éléments matériels (sites, paysages, bâtiments, objets) et immatériels (mémoires, récits, rituels, festivals, savoir-faire), [...] qui produisent du sens, de la valeur, de l'émotion et du mystère⁴ ». Or, quand Graham rend compte des lieux à travers ses écrits ou ses danses, il s'agit bien d'une construction de sens pour ces lieux, en les associant à des souvenirs, des images de danse, des concepts propres à son art. Nous pouvons

¹ Martha Graham, 1992, *Mémoire de la danse*, Christine Le Bœuf (éd. et trad.), Paris, Actes Sud, p. 9.

² Claudia Jeschke, 2015, « Des danseuses qui écrivent. Margitta Roséri : le tour du monde de la danse », *Recherches en danse*, n°3, consulté le 08 octobre 2018.

URL : <http://journals.openedition.org/danse/1005> ; DOI : 10.4000/danse.1005

³ Armand Frémont, 1999, [1976], *La région, espace vécu*, Paris, Flammarion.

⁴ Laurier Turgeon, 2008, « L'Esprit du lieu: entre le matériel et l'immatériel - Présentation de la thématique du colloque », Québec, Canada, consulté le 17 décembre 2019, URL :

https://www.icomos.org/quebec2008/cd/toindex/papers_ouverture/inaugural-Turgeon.pdf.

mettre cela en parallèle avec la démarche de Michel Butor dans *Le Génie du lieu*⁵, où chaque étude fait l'objet de digressions sur l'histoire et la littérature qui marquent les lieux traversés et commentés. À partir de ses souvenirs et de ses connaissances, il donne un sens à ces lieux et ne se limite pas à une simple description du paysage. Graham procède ainsi en rappelant comment l'histoire de son parcours de danseuse s'est inscrite dans certains lieux en particulier. Autrement dit, par la danse et par la pratique autobiographique, Graham élabore une représentation singulière des lieux, pour les habiter de son propre esprit des lieux : sa pratique chorégraphique.

Dès lors, en nous appuyant principalement sur son autobiographie, nous pouvons suivre le parcours géographique de la danseuse, pour voir comment Graham habite chaque lieu, chaque espace, par la danse, par le biais de ce que nous nommerons une « mémoire dansée » des lieux. Cette expression désignera la manière dont la danseuse se souvient des lieux qu'elle a traversés : une mémoire dansée d'une part parce qu'elle est constituée de danses (certaines chorégraphies de Graham s'inspirent de ses voyages ou de lieux en particulier), et d'autre part, car chaque souvenir est déterminé par la danse qui met en mouvement la mémoire de la danseuse. Pour interroger ce traitement dansé des lieux dans l'écriture, et par extension étudier l'influence des différents lieux sur la pratique de la danse et ses représentations, nous observerons dans son texte les trois échelles que sont l'espace personnel, l'espace national, et l'espace international.

L'espace personnel : habiter le lieu par la danse

L'espace personnel renvoie aux lieux habités quotidiennement par la danseuse. Avant de nous intéresser à des lieux concrets, considérons l'espace le plus resserré, le plus étroit : l'espace intérieur. En effet, Graham se représente dans son texte l'esprit d'un danseur, en ayant recours à des termes géographiques :

« Le mouvement ne ment jamais. C'est la magie de ce que j'appelle l'espace extérieur de l'imagination. Il existe, me semble-t-il, un espace considérable, loin de nos vies quotidiennes, où notre imagination erre parfois. Elle peut y découvrir une planète ou ne rien découvrir, et ainsi fait un danseur⁶. »

L'évolution personnelle du danseur est présentée comme un véritable déplacement spatial, en témoignent le verbe « errer », mais également les repères spatiaux « extérieur », « loin de », et la répétition du mot « espace ». Graham décrit ainsi l'indescriptible, l'esprit du danseur, en termes géographiques pour rendre visible le procédé de développement de l'artiste. Son for intérieur est donc déjà un espace habité par la danse.

Plus concrètement, le premier espace physique consacré à la danse, dans son texte comme dans son quotidien, est celui du studio de danse, dont les descriptions ne servent pas uniquement à planter le décor du récit, mais donnent des informations sur le quotidien de l'artiste et sur sa pratique.

« Chaque jour de répétition pour un nouveau ballet, j'arrive un peu avant deux heures de l'après-midi et je reste assise seule dans mon studio, afin de jouir d'un instant de tranquillité avant l'arrivée des

⁵ Michel Butor, 1958, *Le Génie du lieu*, Paris, B. Grasset.

⁶ Martha Graham, *op. cit.*, p. 13.

danseurs. Je me moque de moi-même en disant que je cultive ma nature de Bouddha ; mais la réalité c'est que je me sens si bien en ce lieu ; j'y suis en sécurité, tout est clair, j'ai un but⁷. »

En termes de coordonnées, le studio serait le repère 0 de la vie de la danseuse, son centre, son point de départ. Nous voyons dans ces propos que c'est bien le lieu en lui-même, et non pas la solitude, qui lui offre cette sérénité et cette clarté, qui semblent être à l'origine de l'inspiration artistique. Or, ce lieu, tout en étant un centre et un espace reculé, est également une ouverture sur l'extérieur. La description du studio se poursuit ainsi :

« Il règne un certain désordre dans la salle car nous partons bientôt en tournée. Des caisses d'emballage, qui sont alignées avec les éléments créés pour moi par Isamu Nooguchi et qui voyageront avec nous, portent en lettres noires : *Appalachian Spring*, *Herodiade* ou *Night Journey*⁸. »

La tournée reste à l'esprit car elle est physiquement marquée dans l'espace du studio. Il y a donc un rappel constant du statut complexe de ce lieu : tout ce qui s'y fait a pour but d'en sortir, d'être présenté ailleurs, sur scène. L'enclave du studio n'est en somme qu'une antichambre, un lieu de préparation dans lequel le danseur et la danse n'ont pas vocation de rester. Il s'agit donc tant d'un espace de repli que d'un sas de sortie, permettant l'épanouissement de la pratique artistique.

Par ailleurs, la description même du lieu se fait à travers la danse. Lorsque Martha Graham présente le studio, elle évoque une sorte de génie des lieux, mais cette fois-ci au sens de *genius loci* tel qu'il désigne les croyances des sociétés gréco-latines : « Jadis, un ruisseau traversait ce lieu ; et je crois que le sol recèle encore un peu de cette eau cachée⁹ ». Cette formule s'accompagne d'une référence à la croyance des Grecs anciens pour qui chaque source d'eau est un courant de vie où se trouve une déesse. Elle présente donc l'histoire du studio avec un déterminisme du lieu qui viendrait affecter la danse dans une forme de mysticisme : il y a une « tension » et une « intensification¹⁰ » du corps dans le studio qui seraient la conséquence de cet ancien cours d'eau. Dès lors, le lieu affecterait la danse, ou plus certainement l'expérience de la danse influence la perception du lieu, et donc sa représentation à l'écrit.

Enfin, le troisième espace personnel est la ville de New-York, où elle vit au moment de l'écriture de l'autobiographie. Il s'agit donc d'un espace qu'elle traverse quotidiennement, en témoigne le récit de ses promenades à Central Park en particulier, qui sont elles aussi marquées par la danse :

« Je me rendais au zoo de Central Park et m'installais sur un banc en face d'un lion dans sa cage. Il marchait sans cesse d'un côté à l'autre de la cage, refaisant éternellement les mêmes pas, quatre dans un sens, quatre dans l'autre, avec un mouvement merveilleux pour se retourner. Je passais des heures à regarder ce lion aller et venir dans sa cage à grands pas silencieux. J'ai fini par apprendre à marcher comme lui. J'ai appris du lion l'inévitabilité du retour, le balancement du poids du corps. Le balancement du poids est l'un des aspects clefs de cette technique, de cette façon de se mouvoir¹¹. »

⁷ *Ibid.*, p. 11.

⁸ *Ibid.*, p. 11-12.

⁹ *Ibid.*, p. 13.

¹⁰ *Ibidem.*

¹¹ *Ibid.*, p. 90.

Dans cet extrait, nous constatons que pour présenter des points théoriques de son approche de la danse, elle passe par le souvenir d'une expérience d'un lieu, qui est marqué dans sa mémoire par ses réflexions sur la danse. Elle semble ici véritablement habiter cet espace dans une attitude de réflexion sur son art. La danseuse n'écrit donc pas cet épisode pour raconter sa vie, mais pour parler de danse. Ici, elle s'approprie l'espace public de Central Park par des réflexions sur sa pratique artistique. Dès lors, l'ensemble de cet espace personnel – les lieux qui font le quotidien de la danseuse – est entièrement habité par la danse puisque la pratique artistique en détermine la perception. Le récit autobiographique donne ainsi accès à une spatialité, en tant que « manière dont un individu pratique un espace, l'investit, s'y déplace, y développe des relations sociales, le charge de valeurs positives ou négatives¹² ».

L'espace national : danser et conquérir le territoire américain

Le patriotisme de Martha Graham nous invite à considérer plus attentivement son rapport au territoire américain. Avec la Grande Dépression qui marque les États-Unis dans les années 1930, l'Amérique devient de plus en plus un sujet pour les arts littéraires et scéniques. Graham exprime aussi l'amour pour son pays dans ses *solis* : *American Provincials* (1934), *American Lyrics* (1937), et *American Document* (1938). Elle s'intéresse à l'histoire des États-Unis, mais plus particulièrement à l'histoire du territoire, à sa conquête. C'est le cas en particulier avec *Frontier* (1935), auquel nous nous intéresserons plus particulièrement ici.

Il s'agit d'une chorégraphie qui traite explicitement de l'espace, puisque le titre renvoie à la conquête de l'Ouest, et a pour sous-titre *American Perspective of the Plains*¹³. Il s'agit de la première pièce de Graham qui aborde la question de l'identité américaine. Cette représentation de la traversée du continent est tirée d'une expérience personnelle qu'elle explicite dans son autobiographie à travers le récit de son voyage en train vers l'Ouest pour emménager avec ses parents à Santa Barbara :

« Le train nous éloignait de notre passé, dans le véhicule du présent, vers notre avenir. Devant moi, les rails étincelaient, que nous roulions droit devant nous ou traversions des montagnes récemment excavées. Ces rails embrassaient le pays, ils sont devenus un élément vivant de ma mémoire. Ces lignes parallèles dont le sens paraissait inépuisable, dont la destination était l'infini. Telle fut, pour moi, l'origine de mon ballet *Frontier*¹⁴. »

L'expérience du voyage est retranscrite ici par la description des visions et sensations que le transport en train procure, pour aboutir à la mention de son solo. Encore une fois, l'autobiographie vient compléter sa danse. Nous retrouvons dans cette description le *topos* de l'immensité du continent américain, mais il est intéressant de noter que l'accent est mis sur les rails, présentés comme des formes géométriques, des lignes. C'est cette conversion du paysage en formes géométriques qui amorce la conversion de cette expérience en danse. Il y a également dans cette description une sorte d'ivresse de la traversée du territoire américain, et c'est ce sentiment qui sera reproduit dans les mouvements.

Les images de ce solo révèlent un décor sobre, mais très important puisqu'il s'agit de

¹² Pascal Clerc, 2016, « *Épépe*. Une géographie expérimentale », *L'Espace géographique*, t. 45, p.295-307, consulté le 31 mai 2020, URL : <https://www.cairn.info/revue-espace-geographique-2016-4-page-295.htm>

¹³ « Perspective américaine des plaines », nous traduisons.

¹⁴ *Ibid.*, p. 45.

la première pièce de Graham avec un décor, preuve de l'importance ici de rendre visible le territoire américain. Une poutre horizontale symbolise la barrière d'un champ, deux cordes symbolisent les rails fuyant à l'horizon, et un fond bleu reproduit le ciel californien. Ces lignes sur lesquelles elle insiste dans son texte sont très visibles dans la chorégraphie, matérialisées tant par les cordes que par les mouvements de la danseuse (avec ses bras et ses jambes notamment).

Il s'agit bien d'une forme de sublimation de son expérience de l'espace, qui aboutit à une représentation générale de la conception du rapport à l'espace des Américains, à savoir un rapport de conquête : la conquête du territoire étant ici remplacée par la conquête de la scène. La création de cette chorégraphie correspond à une « artialisation » de la traversée du continent américain. Ce concept d'Alain Roger désigne l'intervention de l'art dans la transformation de la nature selon des normes culturelles, et peut être *in situ* lorsque l'art est implanté sur un site ou *in visu* si l'œuvre engendre une représentation de ce site en participant ainsi à la création de modèles culturels¹⁵. Graham ici participe à la représentation topique de l'espace américain comme un espace immense, sans limite, qui s'offre à la conquête des Américains.

Pour prolonger cet exemple, notons que, lors de son arrivée sur la côte ouest, elle décrit une balade sur une falaise à Santa Barbara, qui lui a fait prendre conscience des limites du pays et en même temps de son ouverture sur le monde. Elle décrit cette sensation sur la falaise : « j'en absorbais tout ce que mon corps était capable de saisir¹⁶ ». Ainsi, l'expérience de ce lieu et du paysage devient profondément corporelle. Or, Graham rattache ce souvenir à sa danse, puisque son écriture se construit librement selon un principe d'associations d'idées qui fait se succéder dans le texte la découverte de la côte ouest et la danse en studio (« il m'arrive aujourd'hui, dans le studio, de penser à cet instant de mouvement¹⁷ »). Cet épisode de son enfance est ainsi suivi d'un développement sur sa technique et sur les mouvements de *release* et de *contraction*. C'est le souvenir de cette découverte du paysage californien qui semble alors être à l'origine de ces éléments-clefs de sa technique, puisqu'elle établit un lien entre ce lieu et ces mouvements, l'expérience étant ravivée par la pratique chorégraphique. La danse devient alors une forme de mémoire de l'expérience physique du paysage.

Plus largement, outre le fait que sa danse prend source dans des expériences du territoire américain, il existe chez la chorégraphe une volonté d'inventer une danse américaine, dont l'identité repose sur le rapport à l'espace. Lorsqu'elle décrit l'origine de son ballet *Appalachian Spring*, elle précise en effet : « Je voulais un ballet américain. [...] C'était la légende de Pocahontas, la légende de la terre d'Amérique, de sa jeunesse, du pays. Une rencontre entre colon et Indien¹⁸ », et plus loin elle ajoute qu'« *Appalachian Spring* est avant tout la danse d'un lieu¹⁹ ». Dès lors, le rapport à l'espace et l'identité américaine sont intrinsèquement liés, et cette association est à l'origine de l'esthétique de Graham. C'est pourquoi, selon Claudie Servian, elle cherche à représenter par les mouvements ce qu'elle ressent en tant qu'américaine :

¹⁵ Alain Roger, 1997, *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des sciences humaines », p.15-18.

¹⁶ Martha Graham, *op. cit.*, p. 46.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *Ibid.*, p. 190.

¹⁹ *Ibid.*, p. 193.

« Elle donne aux mouvements un sens symbolique. Elle suggère l'immensité de l'Amérique, évoque les grands espaces par les mouvements amples car " le mouvement de [son] pays est large. Il est centré. Le geste est en l'air, il surgit du sol. La danse moderne est formulée dans le rythme de notre époque, elle est urbaine, elle n'est pas pastorale "20. »

Dès lors, la danse est en elle-même l'expression de l'occupation de l'espace américain, et la pratique artistique est nourrie par les différentes expériences des lieux et des paysages qui ont constitué l'identité de la danseuse, en tant qu'américaine et en tant qu'individu.

L'espace international : les conséquences du déplacement de la danse

À une plus petite échelle, l'espace international est lui aussi exploré grâce à la danse, et la pratique chorégraphique en détermine la perception. L'un des exemples les plus évidents dans l'autobiographie de Graham est le traitement qui est fait de l'Europe. Elle raconte notamment une tournée sur ce continent, initiée par son mari, qui est marquée par de mauvais souvenirs :

« L'Europe ne m'intéressait pas et, assez curieusement, j'en avais peur. Je me souviens encore du moment exact, à Paris, dans *Every Soul is a Circus*, où je me suis fait mal au genou. Erick et moi nous trouvions au centre du plateau ; je faisais un simple plié, et mon genou a lâché. J'ai chuchoté à Erick que je m'étais fait très mal, qu'il devait m'aider, et nous sommes parvenus à la fin de la danse. Mais quand enfin le rideau est tombé, mon genou avait la taille d'un pamplemousse²¹. »

La seule évocation de l'Europe la renvoie à sa blessure sur scène à Paris. Il s'agit d'une description assez précise : elle se rappelle le mouvement et le moment exact. Il y a ainsi un traumatisme, intrinsèquement lié à sa pratique artistique, qui est fixé au souvenir de ce lieu. La danse impose ainsi un filtre particulier à la perception des pays étrangers. Pour la même raison, Graham tient un discours plutôt virulent sur l'Allemagne :

« En mars 1932, on m'attribua la première bourse accordée à un danseur par la Fondation John Simon Guggenheim. On m'offrait la possibilité d'aller étudier en Europe avec la danseuse allemande Mary Wigman, mais je refusai. Je n'avais pas envie d'aller dans une Europe coupée de l'Amérique, et je choisis donc Mexico à la place. Il y a encore des gens qui croient que j'ai travaillé avec Wigman. Mais ce n'est pas le cas²². »

On remarque ici que les espaces sont marqués par des danseurs et des types de danse, et l'Allemagne apparaît comme le territoire de Wigman, en témoignent les deux mentions de la chorégraphe, et la manière avec laquelle Graham insiste pour dire qu'elles n'ont pas travaillé ensemble. Apparaît ici en filigrane une sorte de cartographie de la danse, chaque danseur occupant un territoire.

Cette idée de cartographie s'applique également à la manière d'appréhender et de présenter son propre travail chorégraphique selon le lieu de représentation. Les tournées internationales affectent ainsi le travail de Graham, et posent la question de sa réception, comme cela est évoqué à propos d'une tournée en Asie et Moyen-Orient :

²⁰ Claudie Servian, 2014, *Martha Graham : une fleur de serre exotique*, Paris, Editions Publibook, p. 220 ; citation de Martha Graham dans Alice Helpert, 1994, *The Technique of Martha Graham*, Dobbs Ferry New York, Morgan & Morgan, p. 13.

²¹ Martha Graham, *op. cit.*, p. 153.

²² *Ibid.*, p. 121.

« Avant notre départ, des gens me demandaient sans cesse : "Mais comment comprendra-t-on vos danses, là-bas ? Serez-vous perturbée si le public ne comprend pas ce que vous faites ?" Je répondais : "Peu m'importe qu'il le comprenne ou non. Ce qui m'importe, c'est qu'il le sente"²³. »

Par son autobiographie, elle oppose ainsi deux approches de la danse : la compréhension qui implique d'interpréter la danse et donc d'en trouver le sens, et la sensation, qui implique seulement la transmission d'émotions. Sachant que, dans son autobiographie, Graham précise à plusieurs reprises dans ses textes le sens de ses chorégraphies ou de ses mouvements, il y a bien pour elle un sens en danse, quelque chose à comprendre. Dès lors, le lieu de représentation de la danse va définir la réception, ainsi que la priorité pour les interprètes. Les travaux de Lucia Victoria Phillips²⁴ montrent à cet égard comment les relations entre la danseuse et le gouvernement américain ont influencé la représentation de son travail lors de tournées à l'étranger : en Asie on accentue les formes orientales de ses danses, en Israël on met en avant les héroïnes bibliques de ses pièces, et en Europe on souligne le choix de sujets issus de la Grèce antique. Dès lors, les déplacements géographiques ne font pas que nourrir la pratique de la danseuse, ils en modifient l'exécution et l'image auprès du public.

Ces exemples montrent ainsi que, selon les différentes échelles envisagées, chaque lieu, qu'il soit fréquenté ponctuellement ou régulièrement, habité, traversé ou seulement envisagé, n'est évoqué qu'en fonction de la danse. C'est la danse qui habite ces lieux et qui vient les fixer dans la mémoire de Graham et donc dans son texte. Réciproquement, les voyages de la chorégraphe nourrissent sa pratique et font évoluer son art. Par conséquent, cette étude montre combien les écrits de danseurs, malgré leur position en marge des écrits littéraires, permettent également « d'analyser des géographicités, c'est-à-dire des relations entre des individus et les dimensions spatiales de leurs vies, de les analyser en profondeur, en finesse, le plus souvent au singulier de l'être, intimement, à travers ses pratiques spatiales²⁵ ». En nous inscrivant dans le prolongement des études de Pascal Clerc sur l'écriture du géographique dans des romans et des textes littéraires, nous tâchons ici de montrer l'intérêt des écrits d'artistes de la danse pour penser les rapports entre l'individu et les lieux dans lesquels il évolue. Pour ce qui est des études en danse, ce rapport à l'espace que nous avons étudié pourrait définir la conception de la modernité chorégraphique telle que Graham l'envisage, puisqu'elle déclare en 1937 que ce siècle est défini par les questions d'espace et que le langage spatial est un langage compréhensible pour tous²⁶, permettant alors à la danse de devenir un langage universel.

²³ *Ibid.*, p. 171.

²⁴ Victoria Phillips, 2019, *Martha Graham's Cold War: The Dance of American Diplomacy*, Oxford University Press.

²⁵ Pascal Clerc, 2016, « *Épépé*. Une géographie expérimentale », *op. cit.*

²⁶ « All of life today is concerned with space problems, even political life. Space language is a language we understand » (« De nos jours, la vie toute entière est concernée par des problèmes spatiaux, y compris la vie politique. Le langage spatial est un langage que nous comprenons » nous traduisons), cité dans Merle Armitage, 1937, *Martha Graham – The Early Years*, Merle Armitage, Da Capo Press, p. 87.