



HAL
open science

**La voix des femmes chorégraphes américaines :
engagement et revendication du début du XXe siècle
aux années cinquante**

Claudie Servian

► **To cite this version:**

Claudie Servian. La voix des femmes chorégraphes américaines : engagement et revendication du début du XXe siècle aux années cinquante. *Miroirs : Revue des civilisations anglophone, ibérique et ibéro-américaine*, 2016, Vol.1 (4), pp.102-130. hal-03640092

HAL Id: hal-03640092

<https://hal.science/hal-03640092>

Submitted on 13 Apr 2022

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.

La voix des femmes chorégraphes américaines : engagement et revendication du début du XXe siècle aux années cinquante

Claudie Servian, Université Grenoble Alpes

Résumé

Les artistes américaines et en particulier les chorégraphes du début du XXe siècle jusqu'aux années soixante-dix jouent un rôle primordial dans les mouvements de réforme, d'évolution, de transformation et d'innovation artistiques. Elles mènent des expérimentations sur le mouvement, contestent les anciennes théories et transforment un art qui, au début du XXe siècle, ne présente pas vraiment de spécificité nationale. Des femmes comme Loïe Fuller, Isadora Duncan, Ruth Saint Denis, puis Martha Graham et Doris Humphrey contribuent à l'essor d'un art considéré par certains comme révolutionnaire, elles font de leur art un symbole de liberté et de connaissance de soi. Elles participent à la création d'une culture chorégraphique et peuvent être considérées comme les agents d'une dynamique artistique chorégraphique nouvelle.

La danse expressive, la danse moderne puis postmoderne et le féminisme partagent le même combat en problématisant le corps dansant. Les chorégraphes femmes ont créé des représentations de la femme issues des débats menés dans la société sur la sexualité et l'identité féminine. Elles se rebellent contre la tradition du ballet classique et contre les attentes de la société sur les valeurs véhiculées par la notion de genre. Elles permettent de briser des règles à la fois de la forme artistique et des normes culturelles attribuées aux femmes en proclamant la liberté pour le corps dansant féminin. Toutes participent à leur manière aux mouvements féministes européens et américains et au développement d'une danse différente sur les deux continents. Elles ne sont pas des féministes actives, elles ne sont affiliées à aucun groupe politique organisé, mais elles contribuent au discours sur les femmes et aux pressions que les femmes exercent contre les restrictions qu'elles subissent dans la sphère politique et la sphère culturelle.

Mots-Clés : Danse démocratique - Alternative aux normes dominantes – Corps libéré– Immanence Modernité

Abstract

Most of the important early modern dancers were women from the beginning of the twentieth century to the 1950's. Women were tolerated as dancers in the United States, a puritan country, even though their virtue was suspect. They felt a conflict between their personal desire to become dancers and traditional canons of respectability. Modern dance allowed women to proclaim their independence from both artistic and social stereotypes. Women artists like Isadora Duncan struggled against the containment of women in the private sphere, and they contested the Victorian experience of female cultural experience. The leadership of women in American modern dance corresponded with a broadening of opportunities for most women. Isadora Duncan and Ruth Saint Denis believed in the equality of men and women, Martha Graham never felt inferior to men. Women became famous creators and performers and used their own bodies as their medium of expression. Rebellious young women dancers questioned the values and standards of the dance world, and particularly of the ballet. They felt obliged to reinvent dance as they went along. Adventurous women choreographers developed new techniques from a study of elementary principles of movement. Whereas Graham emphasized the breath with the principle of "contraction" and "release", Humphrey stressed the balance. Her key words were "fall" and "recovery". Influenced by Delsarte's ideas, women choreographers developed their technique according to their expressional needs. These women had an attitude toward dance that encouraged the development of personal choreographic styles. Yet, although modern dancers stressed individual creativity and used a personal vocabulary of movement, their technique made it a vehicle for the expression of heightened emotions. Modern dance exemplifies American creatively permissive spirit and American women artists' ideal of non-conformity.

Key-words: A democratic dance - Beyond the mainstream - Free-form dances - Freeing the body – Transcendence - Modernism in dance

Les artistes américaines et en particulier les chorégraphes du début du XXe siècle jusqu'aux années cinquante jouent un rôle primordial dans les mouvements de réforme, d'évolution, de transformation et d'innovation artistiques. Elles mènent des expérimentations sur le mouvement, contestent les anciennes théories et transforment un art qui, au début du XXe siècle, ne présente pas vraiment de spécificité nationale puisque l'Amérique n'est encore qu'un lieu de tournées pour le ballet européen. Il n'existe pas de conception artistique chorégraphique purement américaine, pas de tradition chorégraphique.

Dans l'histoire de la danse, la première génération de femmes américaines à se rebeller contre la tradition chorégraphique et contre les attentes de la société concernant la notion de genre¹, n'hésite pas à briser les règles de la forme artistique et des normes culturelles attribuées aux femmes en insistant sur la liberté pour le corps dansant féminin. Loïe Fuller, Isadora Duncan, Ruth Saint Denis², puis Martha Graham et Doris Humphrey font de leur art un symbole de liberté et de connaissance de soi. Elles se libèrent des anciens thèmes abordés dans les chorégraphies en évitant de parler de mariage, elles créent un nouveau vocabulaire expressif de mouvements effectués par un corps libéré. Ces femmes contribuent à l'essor d'un art nouveau considéré par certains comme révolutionnaire. Elles participent à la création d'une culture chorégraphique et peuvent être considérées comme les agents d'une dynamique artistique chorégraphique novatrice. Nous concentrons notre étude sur ces artistes qui ont posé les bases d'une danse modernisée dite « moderne ».

La danse expressive, la danse moderne et le féminisme partagent le même combat en problématisant le corps dansant : les chorégraphes femmes créent des représentations de la femme issues des débats menés dans la société sur la sexualité et l'identité féminine. Elles se rebellent contre la tradition du ballet classique et contre les attentes de la société sur les valeurs véhiculées par la notion de féminin et de masculin. Elles proclament la liberté pour le corps dansant féminin. Toutes soutiennent à leur manière les mouvements féministes européens et américains en développant une danse moderne sur les deux continents. Elles ne sont pas des féministes actives, elles ne sont affiliées à aucun groupe politique organisé, mais

1 Cette notion exprime les différences entre les hommes et les femmes en insistant sur les différences culturelles plutôt que biologiques. Il s'agit d'un « système de bi-catégorisation hiérarchisé entre les sexes (hommes/femmes) et entre les valeurs et représentations qui leur sont associées (masculin/féminin). » (Laure Bereni, Sébastien Chauvin, Alexandre Jaunait, Anne Revillard, *Introduction aux études sur le genre*, de Boeck Supérieur, 2012.)

2 Les chorégraphes américaines prémodernes, Loïe Fuller (1862-1928) qui utilise des éclairages spéciaux pour créer des effets sur scène, Isadora Duncan (1877-1927) qui privilégie le naturel et la spontanéité du mouvement et fonde des écoles de danse en Europe (Russie, Allemagne) et aux États-Unis et Ruth Saint Denis (1879-1968) qui fonde une école d'art pluridisciplinaire la Denishawn School avec Ted Shawn, parlent d'une danse esthétique et interprétative. Elles osent proposer de nouvelles formes de danse qui étonnent l'Europe et les États-Unis.

elles contribuent au discours sur les femmes et aux pressions que les femmes exercent contre les restrictions qu'elles subissent dans la sphère politique et la sphère culturelle. Elles se produisent dans des lieux qui ne sont pas nécessairement des scènes d'opéra, lieux fréquentés par de nombreux hommes, mais sur des scènes plus intimes, dans des salons privés pour Isadora Duncan ou lors de réceptions mondaines pour Ruth Saint Denis, avec un public féminin.

Développement d'un art politisé

De la sphère privée à la sphère publique.

L'art retrouve le chemin de la créativité et de la recherche dans la période située après la Grande Guerre. Les artistes se préoccupent du contenu de leurs danses, comme le fait remarquer Doris Humphrey :

Le bouleversement social du premier cataclysme mondial fut plus que tout, responsable de l'émergence d'une théorie de la composition. [...] Tout fut réévalué à la lumière de la violence et des perturbations terribles, et la danse ne fut pas une exception. Deux centres réagirent particulièrement violemment dans le monde : les États-Unis et l'Allemagne où les danseurs se posaient des questions sérieuses : 'Quel est le sujet de mes danses ?' (Humphrey, 1959, 18)

La pression des groupes organisés de féministes activistes, mobilisés depuis 1890, faiblit avec l'obtention du suffrage en 1920. Les jeunes filles modernes branchées, nommées « the flappers », personnifient la liberté de penser et d'agir de la nouvelle femme, « the New Woman », sous les traits de chorégraphes comme Isadora Duncan, Loïe Fuller, Ruth Saint Denis puis Martha Graham, Doris Humphrey et Hanya Holm³. Engagées à défier les conventions esthétiques et sociales, ces « nouvelles danseuses » tournent leur art vers l'expression d'idées intellectuelles et de réflexions artistiques personnelles. Grâce à l'engagement de ces artistes, la danse américaine s'enrichit dans la décennie qui suit le suffrage des femmes. Les femmes bénéficient alors de plus grandes libertés : elles votent, vont à l'université et travaillent, elles ne sont plus dépendantes des hommes financièrement puisque le mariage n'est plus une nécessité économique pour elles. Surgit alors un nouveau discours sur l'égalité des sexes et la disparition du contrôle des hommes sur les activités des femmes. Cette libération des femmes dans les années vingt et trente reflète leur nouvelle

3 Martha Graham (1894-1991), danseuse et chorégraphe américaine, créatrice d'une danse dite « moderne », révolutionne l'art de Terpsichore. Elle dirige la Martha Graham Dance Company.

Doris Humphrey (1895-1958), danseuse et chorégraphe américaine, développe un style de danse moderne personnel en utilisant la technique de chute, de reprise et d'équilibre. Elle dirige la José Limón Dance Company et fonde le Julliard Dance Theatre.

Hanya Holm, danseuse et chorégraphe d'origine allemande, héritière du courant expressionniste allemand, s'installe aux États-Unis en 1931 où elle ouvre une école pour transmettre l'héritage de son maître Mary Wigman.

autonomie et leur accomplissement personnel. La rupture avec la génération victorienne constitue l'émergence de la culture américaine moderne. Lorsque ces femmes créent leurs compagnies féminines, lorsque les protagonistes de leurs pièces sont des femmes, le mouvement féministe est déjà éteint. Ces artistes ne sont pas des militantes actives mais ont grandi dans un univers féminisé. Au dix-neuvième siècle, les mouvements féministes étaient plus virulents qu'à leur époque : les femmes défendaient les droits à la santé, au travail, elles menaient des campagnes pour obtenir le suffrage. Nombreuses sont les femmes des années vingt et trente qui estiment que la bataille pour les droits civiques est gagnée. Elles peuvent accéder à de nouvelles carrières jusque-là réservées aux hommes et au même moment, ironiquement, le membre du cabinet de l'Administration Roosevelt, Frances Perkins, qui réduit la semaine de travail pour les femmes à 48 heures, demande expressément leur retour dans leur domaine réservé, la sphère privée, leur foyer. Grâce au programme de Franklin et Eleanor Roosevelt, les femmes bénéficient du WPA (the Works Progress Administration) proposant des aides aux artistes qui font de leur art leur profession. Les chorégraphes américaines évoluent dans un climat politique et économique plus favorable au développement de la personnalité féminine, dans tous les domaines.

Comme Isadora Duncan qui danse pour évoquer la liberté des femmes (« Je danserai la liberté de la femme » - Duncan, 1903, 25) les nouvelles chorégraphes luttent contre le cloisonnement des femmes dans la sphère privée. Elles contestent l'expérience victorienne de la culture féminine, rejettent la séparation entre les sphères privées et publiques. Pour exprimer cette contestation, elles libèrent les mouvements dansés du carcan des codes classiques, célèbrent la sensualité, et donnent naissance à une danse libérée. Elles se rebellent contre les préjugés anciens en affirmant leur identité d'artiste dans une Amérique puritaine qui tolère les danseuses, même si leur vertu peut être considérée comme suspecte. Les femmes ressentent un conflit entre leur désir personnel de devenir danseuses et les canons traditionnels de respectabilité. Dès 1926, Martha Graham déclare que le public vient la voir parce qu'elle est « une curiosité, une femme capable de créer ses propres œuvres » (Graham, 1992, 110). Leurs créations sont appréciées par le milieu de la gauche littéraire dans les années vingt et trente. Un art observateur et critique se développe pour symboliser le regard contestataire de ces artistes.

Un art au service d'un discours

La conscience de classe de la politique radicale américaine donne un contenu explicite à la révolution esthétique de la danse libre qui offre une perspective sur la façon dont les arts contribuent aux luttes du monde. Dans *Revolutionary Etude*, Isadora Duncan s'agenouille en frappant le sol avec les poings pour mimer un moment de conscience révolutionnaire. Avec ce geste, elle renvoie au fermier qui travaille la terre ou au travailleur d'usine qui martèle le métal dans une chaîne

d'assemblage. Puis la danseuse semble émettre un cri, le cri de la révolution. Ces thèmes se mêlent dans ses chorégraphies pour créer une femme emblématique spécifique : à la fois provocatrice, patriotique, passionnée et très impliquée dans l'émancipation féminine. Une historienne de la danse, Ann Daly, la compare à l'Amazone du tableau *La Liberté guidant le peuple* (1830) d'Eugène Delacroix qui représente de façon mi-allégorique, mi-réaliste, l'image de la liberté apparaissant la poitrine nue brandissant un fusil et un drapeau sur les barricades pendant la Révolution de 1830. Duncan affirme soutenir l'émancipation féminine. Pourtant sa vision de la libération politique est plus nationale que générique. Elle exploite les tensions entre l'expression personnelle et la signification universelle.

Le visage impassible de Martha Graham et son manque d'émotion personnelle dans ses premiers concerts peuvent être considérés comme une critique de la charge émotionnelle exagérée des danses d'Isadora Duncan perçue comme une faiblesse féminine. La nouvelle femme est une combattante affirmée, déterminée, libérée des préjugés et non soumise. Les femmes deviennent des créatrices, des actrices, des artistes politiquement, socialement et esthétiquement engagées et mettent leur art au service d'un discours, mais il faut attendre véritablement le crack boursier de 1929 et le début des années trente pour qu'une avant-garde socialiste essaie de redéfinir la culture et la politique en utilisant le corps comme moyen d'expression. Le corps des danseuses est mobilisé en action. Après la Dépression, de jeunes artistes radicales s'éloignent du modernisme de la danse moderne. La danse devient politico-expressive plutôt qu'esthétiquement apolitique. Un mouvement révolutionnaire apparaît avec la *Workers Dance League* qui présente son premier concert en 1934 incluant le *New Dance Group*, le *Theatre Union Dance Group*, *The Red Dancers*, *The Nature Friends Dance Group*, *The Modern Negro Dance Group* et *The New Duncan Dancers*. Ces artistes, souhaitant se débarrasser de préjugés racistes et sexistes, se mobilisent pour le développement de la danse des Noirs et encouragent les hommes à danser. Elles pensent que tout le monde doit avoir accès à la culture et à l'art, et créent des danses chargées d'un message politique. Cette avant-garde se revendique comme révolutionnaire en combattant en faveur des défavorisés, en condamnant la ségrégation raciale et en luttant aux côtés du monde ouvrier. Des chorégraphes se mobilisent dans le projet d'une danse militante au profit d'un prolétariat opprimé et défavorisé et construisent des danses en prise avec l'actualité contemporaine. En 1936, le Dance Congress s'engage à promouvoir et à soutenir le travail des Noirs dans tous les domaines de la création. L'oppression des Afro-Américains est un thème récurrent de leurs chorégraphies. Pearl Prismus danse dans *New World-A-Coming*, un spectacle historique, dirigé par l'écrivain de la Harlem Renaissance Langston Hughes, présenté à Madison Square Garden en 1943. Cette œuvre sert une fonction politique en promouvant une double victoire : « victoire sur le fascisme à l'étranger, victoire sur le racisme chez soi » (Simmons, 1997, 80). La danseuse remonte à l'esclavage des Afro-Américains dans *Slave Market* (1944) et développe le thème de l'oppression.

L'historien Stephen Susman écrit que « le génie du mouvement communiste américain des années trente offre davantage qu'un engagement politique, étroitement militant, il participe à la transformation de la culture pour et par le peuple » (Susman, 2003, 172). Les chorégraphes américaines subissent la pression d'un public de gauche espérant que la danse moderne radicale va s'exprimer avec réalisme. Les expressions dansées qui surgissent alors traduisent une palette de réactions diverses face aux mutations de l'environnement. Le climat politique de la fin des années trente et des années quarante explique le changement de comportement des chorégraphes et leur effort pour attirer le grand public. Elles parlent de sujets de société contemporaine et les gens se déplacent de Brooklyn, du Bronx pour aller voir ces artistes dont le but est d'utiliser la danse comme une arme dans la lutte des classes. Pour ces artistes, la danse est centrale à l'activisme artistique, elle est liée à l'action sociale et le médium de la danse doit prendre part à l'effort de modernisation de la société américaine. Un congrès national de danse est organisé à New York, 92^e Rue, en mai 1936 par des femmes de gauche, Helen Tamiris, Anna Sokolow, Edna Ocko, Miriam Blecher qui proposent des pratiques d'exploration du mouvement avec plusieurs participants pour créer une danse de masse dans laquelle l'improvisation et les mouvements simples permettent d'enclencher une expérience de partage. Supprimant toute hiérarchie, cette pratique suscite une coopération démocratique grâce à une création collective. Edith Segal, membre du *Red Dancers Group* crée des programmes tels que « Immigrants all ! Americans all ! » pendant l'été 1939 qui proclament la diversité du peuple américain comme base de la démocratie. Les premiers travaux chorégraphiques d'Edith Segal interviennent dans le cadre de parades en plein air du parti communiste américain.

Pour représenter ce qui est révolutionnaire, les chorégraphes des années trente sont amenées à faire des choix dans les mouvements dansés, la technique utilisée et l'esthétique véhiculée. Les artistes transposent des gestes de l'univers du travail et choisissent des couleurs spécifiques pour les décors et les costumes. Même s'il est important de développer des mouvements de danse en lien avec des slogans révolutionnaires, la danse révolutionnaire ne se matérialise pas nécessairement systématiquement par des mouvements exagérément intenses et suggestifs, comme fermer le poing en levant les bras, ou par des costumes rouges. Les chorégraphes sont conscientes qu'il doit y avoir des symboles plus riches que la pantomime, la musique, les lumières ou les couleurs. Pour elles, un travail devient politique lorsque l'artiste introduit un changement artistique en créant une alternative aux normes dominantes et aux formes existantes.

Un autre type de contestation apparaît au *Black Mountain College*, école d'arts de Caroline du Nord, ouverte en 1933, dans laquelle les arts sont au centre de nouvelles idées concernant la créativité et la vie. Le *Black Mountain* sert de lieu pour les expérimentations en tous genres où les artistes, des hommes et des femmes sur

un pied d'égalité, développent la notion d'interdépendance de tous les arts, qui curieusement se manifeste par leur indépendance. Ils transforment radicalement les anciens codes théâtraux en brouillant la distinction traditionnelle entre l'art réservé à une élite et l'art populaire : tout le monde peut participer comme spectateur et comme acteur. Ce courant, même s'il a été initié par John Cage, Merce Cunningham et Robert Rauschenberg, est fortement représenté sinon dominé par des femmes de plus en plus engagées dans le combat d'égalité des chances pour tous et d'accessibilité de l'art à toutes les catégories sociales.

Lien entre la forme et le contenu pour une danse de protestation

Pendant la période de la Seconde Guerre mondiale, les femmes semblent bénéficier de nouveaux droits lorsqu'elles sont mobilisées pour travailler dans des secteurs en pénurie de main-d'œuvre. Pourtant, dans onze états, elles ne peuvent gérer leur propre salaire et ne peuvent signer des contrats dans seize états. Elles peuvent être poursuivies juridiquement en cas d'adultère et n'ont aucun droit de garde sur leurs enfants. Ce message partagé entre la jouissance d'une certaine liberté d'un côté et la réduction de ses droits à ses devoirs d'épouse et de mère de l'autre, se retrouve dans toute la culture populaire de l'époque : les femmes ne doivent pas perturber l'ordre social en menant une vie extérieure au rôle qu'on leur a imposé. Après la Seconde Guerre mondiale, lorsque l'on célèbre le retour des hommes et que les femmes doivent quitter les emplois qu'elles ont occupés pendant cette période, le nombre de femmes dans les universités chute considérablement et l'image de la femme se transforme. Le féminisme est alors considéré comme un courant qui détruit la famille américaine et la condition des femmes artistes se dégrade avec l'arrivée du mouvement artistique pictural, l'expressionnisme abstrait, phénomène socio-artistique machiste, qui « n'a pas besoin de dames » (Johnson, 1997). Le changement d'approche de la femme autonome dans les années vingt et trente, à la femme domestiquée dans les années quarante et cinquante, s'explique par une évolution culturelle. Les danseuses modernes pourtant semblent épargnées par ce mouvement sexiste et continuent à chorégraphier librement en évoquant des thèmes qui passent du patriotisme américain à l'exploration de leur propre psyché. Les danseuses expriment la vérité de leur moi intérieur par les gestes et le mouvement, elles développent une écriture féminine rénovée, stimulées par leur audace et leur désir de développer une danse à l'image de la démocratie américaine.

Une danse engagée de protestation se développe parallèlement aux États-Unis et en Allemagne. Les danseuses modernes parlent librement contre le régime de Franco en Espagne, elles s'opposent à Hitler et à la montée du fascisme en Allemagne et dans d'autres pays d'Europe. Martha Graham refuse, par exemple, de participer aux Jeux Olympiques de Berlin en 1936. Les chorégraphes modernes prônent la démocratie américaine comme idéal : « en combattant le fascisme à l'extérieur de notre pays, nous défendons la démocratie à l'intérieur de nos frontières » (*Dance*

Bulletin, 1938). La forme d'art révolutionnaire développée alors dépend de son contenu. Doris Humphrey crée *New Dance Trilogy*, dont la première pièce *New Dance* (1935) propose une réponse optimiste à la montée alarmante du fascisme et des dictatures communistes en Europe, en Asie et en Amérique latine au début des années trente. Cette pièce renvoie à une communauté utopique évoluant du chaos à une structure cohérente. Pour l'artiste, le monde de la danse est une micro-société politisée, dans laquelle les hommes et les femmes dansent d'abord chacun de leur côté puis se retrouvent pour évoluer et former un ensemble mixte, non hiérarchisé, démocratique et coopératif.

Katherine Dunham crée *Rites of Passage* (1941), démonstration-conférence donnée à Yale University sous forme d'approche anthropologique du théâtre, dans laquelle elle montre que la sexualité a une signification symbolique liée à la fertilité. La chorégraphe cherche à faire comprendre la signification sociale des mouvements du pelvis dans les danses d'Afrique et des Caraïbes. « Le mouvement africain, dit-elle, est un mouvement pelvien, naturel et inconscient. Il devient érotique sur la scène de la civilisation » (Lloyd, 1949, 190). Dunham présente une danse afro-américaine syncrétique, mêlant exotisme et danses sociales. Tour à tour intellectuelle, chercheuse, danseuse et chorégraphe, elle met en valeur la féminité de ses personnages.

La transformation esthétique de la danse moderne est liée à un contenu révolutionnaire politique. Les chorégraphes parlent d'une danse démocratique chargée d'un contenu spécifique et déterminent la forme de la composition par le sujet évoqué. La forme et le contenu sont liés. Les thèmes abordés sont des événements importants, des réactions contre la guerre, les droits des Noirs, le fascisme. Les chorégraphes perçoivent qu'elles doivent situer leur démarche créative par rapport à leur époque, comme le souligne Doris Humphrey :

Nous appartenons au XXe siècle, nous avons quelque chose à révéler à la lumière de l'expérience contemporaine ; la danse est un art dont la portée est identique à celle de la littérature et peut parler de l'homme moderne comme le font les auteurs et les poètes. (Humphrey, 1959, 174)

Les danseuses politisent l'esthétique, comme Martha Graham qui fait référence à des « pièces dansées » et non à des « chorégraphies » car elle a toujours plus à dire qu'à montrer, elle donne aux gens un sentiment d'engagement intellectuel. Elle s'intéresse plus aux idées qu'aux mouvements et à l'exploitation de l'espace. Martha reconnaît d'ailleurs : « Je crois que je n'ai commencé à chorégrapier que pour avoir l'occasion de m'exprimer. » Elle crée ses pièces les plus significatives à la fin des années trente et dans les années quarante à une époque où Simone de Beauvoir écrit que la femme est subordonnée à l'homme, qu'elle internalise son statut de l'« Autre »

que l'homme lui a attribué. Les chorégraphes américaines ne se revendiquent pas comme féministes mais préfèrent rester à l'écart du mouvement pour pouvoir critiquer la hiérarchie artistique et préconiser la diversité et la différence. Martha Graham ne s'est jamais sentie inférieure aux hommes. Elle, féministe ? Elle s'en défend :

Notre éducation avait pour but de faire de nous des demoiselles, destinées à devenir un jour des épouses. Que pouvions-nous devenir d'autre ? On était supposé se marier, avoir des enfants, et ainsi de suite. C'est ainsi qu'on nous élevait, et c'est ce comportement qu'on attendait de nous. Des féministes m'ont revendiquée comme l'une des leurs. Mais je ne me considère pas comme telle. Je ne me suis jamais posé la question, car je n'avais pas l'impression de me trouver en compétition. J'ai été élevée d'une façon très bizarre. Toute ma vie, j'ai été entourée d'hommes et ce mouvement ne me concernait pas réellement. Je ne me suis jamais sentie inférieure. Et quand tout cela a commencé, il y a une vingtaine d'années environ, j'ai été déroutée. Je ne m'y suis pas associée et j'ai toujours obtenu des hommes ce que je voulais sans rien leur demander. (Graham, 1992, 27)

Martha Graham est féminine mais pas féministe. La protagoniste de ses différentes chorégraphies est toujours une femme dotée d'un charisme exceptionnel, elle est Médée, Jocaste, Clytemnestre. Dans ses ballets, Martha donne à la femme la possibilité de se manifester comme une figure en puissance plutôt que comme un être uniquement gracieux et éthéré. Les femmes chorégraphes, Graham, Humphrey, Dunham, se redéfinissent et redéfinissent leur art, leur image et leur place dans l'histoire.

Les pionnières d'une expression chorégraphique libérée

Trois artistes vont contribuer au développement de la danse en Amérique et à sa transformation. Paradoxalement, elles connaissent le succès en Europe avant de se faire accepter dans leur propre pays. « Isadora Duncan et Ruth Saint Denis furent répudiées par leur terre natale, et atteignirent la gloire grâce à l'accueil enthousiaste des pays européens » (Humphrey, 1959, 169). Loïe Fuller est une source d'inspiration pour les peintres et architectes parisiens. Isadora Duncan part travailler en Russie et en Grèce, elle ouvre une école en Allemagne et une autre en France. Ruth Saint Denis fait des tournées en Europe. Toutes sont acclamées, encensées pour le caractère novateur de leurs conceptions sur l'art chorégraphique et pour leur audace. Elles ont la vision d'une danse nouvelle et d'une femme nouvelle qui étonne l'Europe. L'une devient la fée électricité, l'autre incarne la Liberté et la troisième Salammbô. Elles symbolisent la rupture avec la tradition, la nouveauté et la modernité. De même que l'image de la Liberté en France, après la Révolution, est

représentée par une femme, la notion de modernité est également symbolisée par une femme en littérature. En effet, en Allemagne, le critique littéraire Eugen Wolff décrit ainsi la modernité en 1888 : « Une femme, une femme moderne, animée par un esprit moderne » (Wolff, 1962, 138).

La danse de l'avenir

Les chorégraphes s'intéressent aux évolutions techniques et technologiques de la société dont elles s'inspirent pour créer un art original tourné vers l'avenir. Loïe Fuller incarne une nouvelle beauté née de l'électricité. Vénérée par les poètes symbolistes, les peintres de l'Art Nouveau et les architectes, elle joue avec la lumière pour apparaître puis disparaître sur scène. Elle tire profit des illusions d'optique. Sa première apparition sur scène en 1892 correspond à la naissance du cinéma et à l'utilisation de l'électricité dans les théâtres. Isadora Duncan compare le travail de Loïe Fuller à de la magie en adoptant « toute la magie de Merlin, la sorcellerie de la lumière, de la couleur, des formes fluides » (Duncan, 1927, 95). Dans son film de 1906, *Fire Dance*, Fuller tourne le dos au public pour supprimer le côté sexuel évoqué par le corps vu de face. Elle milite contre l'image féminine conventionnelle : elle cesse d'être une femme sur scène et transforme son corps projeté sur un écran sous forme d'images non-humaines. Mallarmé déclare qu'elle « n'est pas une femme », Jean Lorrain insiste sur son aspect surnaturel et parle d'une forme indistincte qui flotte « comme un fantôme » d'une blancheur spectrale sous un rayon de lumière. Il se réfère à sa nudité, terme à la fois métaphorique et déssexualisé. Ses danses n'ont pas d'intrigues, ne peignent pas les relations humaines. Fuller ne parle pas d'amour sur scène, elle présente une silhouette isolée, dépourvue de genre, ressemblant à un élément de la nature.

Dans la *Danse du lys*, la danseuse disparaît dans le tourbillon ascendant des voiles, pour évoquer une forme mi-naturelle, mi-artificielle. Le côté humain de la danseuse disparaît, ainsi que son côté sexué. « Rien de bestial ne subsiste. Il ne demeure aucun lieu de repère où le désir s'attacherait » (Adam, 1893). La transformation de l'image du corps contribue à la disparition du regard voyeuriste, attaché aux représentations traditionnelles de la danseuse comme objet érotique. L'artiste aspire à une expression dépourvue de tout enracinement charnel. Dans *La Danse du feu*, le corps de la danseuse dématérialisé, suspendu dans l'espace, éclairé par en-dessous, semble flotter au milieu d'une « auréole lumineuse », grâce à des dispositifs scénographiques novateurs. La danseuse trouble toute notion de l'identité humaine et sexuée. L'agent fondamental de cette dématérialisation est la lumière décomposée. Plus sorcière ou magicienne que séductrice, Fuller rejette le côté provocateur souvent associé aux danseuses au profit d'une image mythique évoquant la sagesse. Fuller revisite la vieille figure de la sorcière, évocation du pouvoir, pour donner une image de la femme contrôlant les forces de l'univers aidée par la science, par l'utilisation de l'électricité. Elle projette l'image d'un artificier, d'un savant, d'un

créateur de merveilles. Fuller ne prétend pas être féministe dans sa détermination de donner à la femme le rôle de scientifique dépassant la sphère naturelle imposée par le dix-neuvième siècle. Elle cherche à échapper à l'image stéréotypée de la sorcière des contes de fées en devenant une professionnelle des artifices lumineux, domaine habituellement réservé aux hommes. Après tout, Mallarmé estime que la danseuse est une réussite née de la révolution industrielle, « une ivresse d'art simultané, un accomplissement industriel » (Mallarmé, 2003, 174). Audacieuse, elle prétend être scientifique : elle construit symboliquement une fusée qui s'élance de la lune jusqu'au Pôle Nord. Elle incarne « un délire métamorphique » (Ducrey, 1990, 108) et s'emploie à perturber le regard en effaçant les frontières corporelles habituelles pour dématérialiser le corps.

Le mépris des conventions

Le conflit classique/moderne naît de la place du corps dans l'imaginaire collectif. L'idéologie du corps, et toute une vision du monde, est une caractéristique identifiant les différentes tendances de la danse moderne. André Levinson décrit Mary Wigman, moderne allemande, comme « une femme sans jeunesse ni beauté, brune au faciès de Mongole, aux allures hommages [...] dont les mouvements brusques et contrariés sont arrachés, assésés, projetés avec une dépense injustifiée d'énergie musculaire » (Levinson, 1933). Il oppose ce type de femme à la ballerine, « être artificiel, factice, un instrument de précision, à qui il faut un labeur quotidien pour échapper à la récurrence de son humanité première » (Levinson, 1929). Les modernes considèrent le classique comme un exercice de virtuosité antinaturelle, incapable de porter la spiritualité revendiquée dans leur langage. Les artistes américaines dites libres ou modernes tirent de leur américanité le mépris des conventions ; elles veulent innover, transformer la tradition séculaire du ballet, dont elles critiquent la nature élitiste. Elles se révoltent contre l'hégémonie du ballet européen inadapté à la société américaine. Elles affranchissent le mouvement dansé du carcan de la discipline classique et soulignent ainsi que les normes établies du ballet ne sont plus valables. Les pré-modernes et les modernes s'éloignent de la virtuosité technique et de la structure classique, elles développent un nouveau vocabulaire de mouvements. Même si le danseur parfois utilise des positions classiques comme le torse droit et la tête haute, les jambes et les pieds en-dehors, ces positions évocatrices de la technique classique se fondent en des mouvements bien plus naturels. La danseuse peut tourner le dos au public, effectuer de simples marches, partir en déséquilibre, des caractéristiques qui violent considérablement les canons de la danse théâtrale classique.

Ces femmes, et en particulier Ruth Saint Denis et Isadora Duncan, détestent l'artificialité du ballet. Elles en combattent la rigidité des codes pour privilégier le mouvement expressif. Cette tension entre les traditions établies codifiées et les nouveautés non-codifiées développent à la fois une dialectique et un défi contre le

statu quo. Sans se connaître, ces artistes possèdent toutes deux une vision d'une danse nouvelle dont les racines se situent dans le passé mais dont les idées sont fermement ancrées dans leur présent. Elles apportent à la danse américaine un nouveau souffle, en se démarquant de la rigueur technique du ballet, et en rejetant ses valeurs hiérarchiques pour développer un art démocratique qui naît des émotions. Dans son autobiographie, Doris Humphrey analyse le travail de Duncan et de Saint Denis en faisant ressortir le côté paradoxal de la dialectique du nouveau et de l'ancien abordée par ces deux artistes sous forme d'émancipation des formes codifiées et d'ancrage dans une thématique familière :

Ces deux danseuses dansaient des 'états d'être', héroïques, tragiques et mystiques. Les nouveautés introduites par ces danseuses, les pieds et les membres nus, la silhouette sans corset, les costumes exotiques ou classiques. En un sens, il n'y avait pas de rupture avec la tradition dans cette nouvelle danse. Son âme se situait encore dans le romantisme du XIXe siècle, et les spectateurs bien que stimulés, se trouvèrent sur des chemins familiers qu'ils avaient foulés les époques précédentes. (Humphrey, 1959, 173)

Pour ces danseuses, la forme doit changer, le ballet classique leur sert de contre-modèle. Contrairement au classique codifié, leurs gestes et leurs mouvements sont instinctifs, guidés par les émotions ressenties. Isadora Duncan revendique un art qui célèbre le naturalisme, la démocratie, la libération du corps et de la femme, et milite contre la rigidité du ballet. Ses mouvements sont simples : elle marche, sautille, court. Elle associe des gestes de pantomime à un visage profondément expressif reflétant des émotions. Comme le souligne Doris Humphrey en analysant les évolutions dansées de l'artiste, « Isadora Duncan supprime complètement l'histoire de la danse et insiste sur le fait que la danse peut éventuellement être une émanation de l'âme et des émotions » (Humphrey, 72). Isadora brise les codes classiques, elle accentue les mouvements du torse et n'hésite pas à utiliser le sol, son immobilité est éloquente. Elle danse en solo pour faire ressortir son combat en tant que femme libérée et femme-artiste novatrice. Elle est influencée par les changements sociaux dans une Amérique qui se veut démocratique. Doris Humphrey parle de cette nouvelle danse où toute notion de hiérarchie disparaît : « Les changements sociaux révolutionnèrent les formes de l'ancien roi, de la reine et des courtisans, de telle façon que le corps de ballet devint fréquemment un groupe composé entièrement de solistes sans roi, ni reine en vue » (Humphrey, 1959, 29). Les mouvements de la danseuse servent le sens de ses chorégraphies : l'ampleur de ses mouvements évoque la conquête des vastes espaces. Elle veut danser l'Amérique et créer une danse spécifiquement américaine :

Pourquoi nos enfants devraient-ils plier les genoux dans cette danse servile et fastidieuse, le menuet, ou tourner dans les dédales de la fausse sentimentalité de la valse? Laissez les plutôt avancer à grandes enjambées, sauter et bondir avec le front levé et les bras étendus, danser le langage de nos pionniers, la force de nos héros, la justice, la bonté, la pureté des femmes, et symboliser tout l'amour que cela inspire et la tendresse de nos mères. Quand les enfants américains danseront de cette manière, ils deviendront des êtres magnifiques dignes du nom de démocratie. Ce sera la danse américaine. (Duncan, 1928, 22)

La danse ne doit plus être une affaire de cour mais une affaire de cœur, elle devient le théâtre de l'âme. Isadora Duncan rejette la discipline raisonnée du ballet ainsi que les conventions sociales et intellectuelles de la société où est né cet art. Pour elle, tout l'entraînement des danseurs de ballet semble avoir pour but de :

Séparer complètement les mouvements du corps et ceux de l'âme, mais l'âme ne peut que souffrir ainsi tenue à l'écart de cette rigoureuse discipline musculaire. C'est juste le contraire de toutes les théories sur lesquelles j'avais fondé mon école, dans laquelle le corps devient transparent et n'est que le truchement de l'âme et de l'esprit. (Duncan, 1932, 168)

Pour s'opposer au ballet classique et à ce qu'elle a appris à *Denishawn*, Martha Graham n'utilise pas la grâce et le lyrisme de la femme, mais des mouvements dansés énergiques, angulaires et saccadés. Alors que le ballet classique cherche à dissimuler l'effort, Graham n'hésite pas à le montrer sur scène avec de profondes contractions pour atteindre une grande intensité dans le mouvement sous prétexte que la vie elle-même est un effort. Comme le contenu, la forme du mouvement et la technique servent à éclairer le sens. Les danses de Graham reflètent le climat social de protestation en utilisant des mouvements vigoureux, une grande seconde position en contraction avec les bras étendus tournés vers le ciel, les pieds parallèles. Les positions debout avec les épaules basses et la tête penchée font lire, depuis Delsarte, la terreur, la solitude et le mal être. La danseuse s'arc-boute contre les forces qui s'opposent à la vie pour prendre en charge l'évolution de l'humanité du chaos primitif à la vie spirituelle. De son côté, Doris Humphrey utilise la dissymétrie, les angles droits et les formes angulaires pour exprimer les structures sociopolitiques conflictuelles :

Il est possible que l'angle droit soit le principal symbole de notre époque, éloquent de conflit. Sa parente, la ligne droite est la plus belle lorsqu'elle est luisante et nue, légèrement pointée comme l'extrémité d'une arme. La ligne 'propre' est un culte. Tout ceci suggère la force, trop d'acier et de stérilité et cet autre symbole primordial : le fait. L'angle droit et le fait sont les voix de notre époque. À New York, deux bâtiments spectaculaires sont des exemples de l'angle droit nu : le *Lever Brothers Building* et le *United Nations Headquarters*. (Humphrey, 1959, 30)

Doris Humphrey privilégie la géométrie des lignes pour refléter l'urbanisation galopante de son pays. Pour cette artiste, les lignes opposées suggèrent toujours la force et l'énergie. Se déplacer dans deux directions dramatise et accentue l'idée même d'énergie et de vitalité. Le dessin en opposition dit le conflit ou la joie exubérante. Une succession asymétrique maintient un état d'expectative sans l'équilibre stérile de la symétrie. La symétrie, au contraire, présente un état sans passion, comme on le rencontre dans la danse classique. D'un autre côté, elle possède une expérience de la danse libre dans le sillage duncanien : l'essentiel de la technique, pour elle, doit être basé sur les lois naturelles du corps, et « un mouvement sans signification est impensable », ce qui la différencie de l'esprit de la danse classique. Elle explore l'espace et les limites du corps jusqu'à la perte d'équilibre, alors qu'en classique le danseur est en recherche d'équilibre. Elle pense que « l'art de la danse est unique dans le pouvoir d'évoquer des émotions dans son vocabulaire, d'éveiller un sens cinétique, de parler des subtilités du corps et de l'âme » (Humphrey, 15). Un sentiment n'est jamais linéaire, donc pour évoquer des sensations, le mouvement ne devra pas être linéaire. La danse libre et la danse moderne constituent une révolte contre l'hégémonie du ballet, inadapté à la nouvelle société américaine, où la femme s'affirme émancipée et créatrice.

La modernité des chorégraphes femmes

La danse libre et la danse moderne sont les seules formes artistiques presque exclusivement dominées par des femmes. Les pré-modernes américaines, précurseurs du phénomène de la modernité, Loïe Fuller, Isadora Duncan et Ruth Saint Denis, développent une esthétique formaliste et ne qualifient pas leur danse de « moderne » mais la veulent « esthétique » ou « interprétative ». Les chorégraphes femmes introduisent de nouveaux styles, de nouvelles techniques et traitent de nouveaux sujets. Elles sortent les femmes de leur passivité passée pour qu'elles s'expriment activement. « Dans le passé, il était possible de construire une histoire de l'art dominant sans les femmes. À l'avenir, ce ne sera plus possible, en grande partie à cause des contributions faites pendant cette période » (Rosen, 1989, 22).

Un corps libéré et expressif

L'art politique est totalement impliqué dans le médium utilisé. La danse semble dominée par des femmes qui soutiennent une expression féminine et redéfinissent la notion de corps. Loïe Fuller, Isadora Duncan, Ruth Saint Denis libèrent le corps de costumes encombrants en se débarrassant des corsets et des chaussons. Elles dansent presque nues, vêtues de voiles, de tuniques amples et transparentes et de mousselines qui laissent paraître les formes du corps. Elles enlèvent leurs chaussons et évoluent pieds nus, pour provoquer l'Amérique puritaine. Elles libèrent le corps féminin de toute entrave et font fi des préjugés. À Boston, Isadora Duncan danse *La Marseillaise* la poitrine nue. Elle déclare alors : « ils disent que je gère mal mes vêtements. Un simple dérangement de vêtement ne signifie rien. Pourquoi devrais-je me préoccuper de quelle partie du corps je révèle ? » (Duncan, 1981, 49) Elle veut libérer le public de Boston des chaînes qui l'entravent, des chaînes du puritanisme. Ces aspects de libération du corps de la danseuse servent de métaphore pour incarner son idée de libération morale, spirituelle et politique. Loïe Fuller, quant à elle, fait virevolter des voiles et s'ouvre comme une fleur. Elle joue avec la lumière, elle la sculpte, elle est « l'initiatrice des grands mystères de la lumière » (Rastignac, 1893, 26). Elle l'utilise pour faire naître sur scène un espace hors du réel. Sa danse est une succession d'effets et non pas de figures, de gestes et non de pas. Il ne s'agit pas d'une danse codifiée comme le classique mais d'une danse ressentie, impulsive et spontanée. L'artiste n'apporte pas à la danse une technique, elle lui donne une liberté, une instantanéité. La danse se crée dans l'instant. Ces nouveaux codes esthétiques permettent à la corporalité féminine de s'afficher en dehors de la joliesse dans laquelle la confinait la division des sexes et de leur rôle social.

La vie personnelle de ces artistes influe sur leur création artistique. Les chorégraphes américaines travaillent souvent avec leurs compagnons, Ruth Saint Denis et Ted Shawn, Martha Graham et Erik Hawkins, Doris Humphrey et Charles Weidman, mais ces derniers, dans leur ombre, restent leurs disciples. Les femmes artistes américaines s'affirment émancipées, créatrices, voire même révolutionnaires. Pour elles, la vocation de la danse n'est pas celle d'un naturalisme copieur qui inmanquablement la réduit au mime, ou à la pantomime, elle doit au contraire devenir un moyen d'expression. Martha Graham connaît des relations difficiles avec son mari Erick Hawkins, dont elle se sépare. Leurs conceptions artistiques divergent. Martha se consacre presque entièrement à son travail et sa relation houleuse avec Erick lui inspire la chorégraphie *Night Journey* enrichie des théories de Freud et du complexe d'Œdipe. Elle raconte le mythe du point de vue de la femme, contrairement à Sophocle, pour donner plus d'importance au rôle de Jocaste. La relation publique qu'entretiennent Jocaste et Œdipe dans la pièce de Sophocle disparaît totalement chez Graham. Seule la relation amoureuse est mise en avant, vue du côté de la femme : Graham insiste sur le désir de Jocaste et non sur celui d'Œdipe. Cette perspective privée et intensément érotique modernise et féminise le mythe. Sophocle décrit des citoyens qui souffrent, Graham décrit une

passion amoureuse, le désespoir à propos de l'échec de l'amour ; elle met en scène un univers de sensibilité et d'émotions secrètes qui, dans le domaine de la culture dominante moderne et individualiste des WASP (White Anglo-Saxon Protestants) aux États-Unis à la fin des années quarante, était considéré comme faisant partie du domaine de la femme. Graham appelle cette danse « un instant de douleur intense ». La pièce est jouée comme un drame intérieur pour la protagoniste. Pour perturber le déroulement chronologique des événements du récit, Graham commence par la fin en utilisant un flash-back. La scène s'ouvre sur Jocaste tournant le dos au public et contemplant la corde dont elle va se servir pour se pendre, symbole du cordon ombilical et de sa mort et symbole de son crime contre la civilisation et la vie. La corde renvoie aussi aux liens passionnels. Les mouvements sont expressifs sans être de la pantomime. La danse peut être lente ou rapide, l'artiste insiste sur les contrastes. Jocaste s'agenouille et penche le buste en arrière comme pour contempler son destin. La reine est rebelle, elle refuse l'avertissement de la foule qui l'incite à ne pas épouser Œdipe, et elle se marie tout de même par passion. Cette chorégraphie présente le conflit entre le plaisir sexuel et la représentation puritaine d'une relation amoureuse. Jocaste est tourmentée par la culpabilité, elle est la métaphore de l'ambivalence perceptible en elle : la vierge et l'épouse qui berce son bébé avec joie et inquiétude à la fois. Le danseur est le porteur, il la soulève, mais contrairement aux portés du ballet classique, son soutien n'aide pas la danseuse à se soulever, elle reste rigide comme une poupée, elle se laisse manipuler, passive. Elle se montre plus active et plus vivante dans ses soli. Les mouvements semblent relativement simples mais le développement de l'histoire ne tient pas compte des repères traditionnels, pour suivre une ligne narrative basée sur l'évocation des sentiments plus que sur l'enchaînement chronologique des événements, auquel Martha n'attache pas beaucoup d'importance dans ce cas. Elle danse aussi avec Hawkins la jalousie dévorante, elle Médée, lui Jason dans *Cave of the Heart* (1946) ou l'amour tendre dans *Appalachian Spring*, lui le prisonnier, elle son épouse. Ces chorégraphies semblent si proches de la vie réelle, de son vécu, que par moments, elle se sent mal en les interprétant. La femme, dans les œuvres de l'artiste, revêt toujours trois aspects différents : la vierge, la séductrice et la mère. Martha peint les côtés contradictoires de la vie des femmes, leur force, leur dépendance, leur sagesse, leur innocence, leurs désirs et leurs craintes. Le point de vue personnel de Graham concernant les femmes est psychologique plutôt que politique : les femmes entretiennent des relations houleuses, révèlent leurs émotions et leurs sentiments sans se laisser dominer par la volonté masculine.

Graham, Humphrey et leurs contemporaines, qui toutes refusent le mariage, sont précisément l'image de la femme moderne qui a réussi sa carrière dans les arts, la science, le sport et d'autres professions. *Night Journey* mélange une série d'influences contrastées en jouant sur l'opposition objet/sujet, en mettant en scène une femme à la fois dominatrice et dominée, une héroïne émancipée sexuellement et cependant soumise à un homme maître et esclave, conquérant et conquis.

Immanence et transcendance

Les chorégraphes femmes développent une danse nouvelle en prenant en compte les facteurs biologiques qui différencient les hommes et les femmes. Le fait que les hommes ont plutôt tendance à s'orienter vers l'extérieur alors que les femmes sont plus tournées vers l'intérieur se justifie par la différence anatomique évidente entre un homme et une femme. L'existence de l'essence féminine biologique et psychologique se retrouve dans le vocabulaire chorégraphique et les thèmes évoqués. Un danseur de Martha Graham déclare un jour que « la compagnie de la chorégraphe est la seule compagnie de danse dans laquelle les hommes ont une envie de vagin » (Graham, 1990, 177). Des problèmes spécifiques à l'expérience féminine et au corps féminin sont explorés à travers des sujets tels que la sexualité féminine et le rôle des genres. Cela renvoie aux observations de Simone de Beauvoir dans *Le Deuxième Sexe*⁴ (1949), qui développe deux notions : l'immanence et la transcendance. L'immanence est l'état d'être dans le corps. La transcendance permet au corps de s'élever pour pénétrer dans le domaine de l'abstrait. Par leur nature, les femmes sont définies comme inextricablement liées à leur corps, attachées à leur immanence et par conséquent incapables de le transcender, elles sont la proie de leur espèce. La transcendance appartient à l'homme. L'immanence féminine se manifeste de diverses manières dans la danse. Dans *Brahms Waltzes*, Duncan décrit les diverses facettes de l'amour en donnant l'impression d'une confiance. Elle tourne le dos au spectateur, évolue sur scène avec timidité, plus virgine que séductrice. Graham, de son côté, mobilise le torse d'où partent les mouvements de contraction et de détente intrinsèquement liés aux fonctions organiques en même temps qu'à l'affectivité de la danseuse. Elle pense que c'est au niveau du torse que l'émotion est rendue visible. Une de ses danseuses, Dorothy Bird explique que « Martha ouvrait les portes d'un monde où l'on pouvait jouer, au moins symboliquement avec ce qu'elle appelait souvent 'les profondes questions du cœur' » (Bird, 1997, 72).

Bouleversement de la notion de genre

Le fait que ces artistes soient des femmes affecte à la fois la nature de ce qu'elles choisissent de dire et la façon dont elles le disent. Elles veulent promouvoir le changement social, politique et esthétique. La race, la religion, l'histoire personnelle et l'orientation sexuelle des femmes artistes contribuent à leur philosophie esthétique et à son expression à travers la danse. Peut-on parler d'art féminin ? Il est vrai que si nous choisissons des pièces d'artistes hommes contemporains de ces femmes, les problèmes abordés sont différents, de même que les moyens utilisés pour les aborder. La notion de changement est caractéristique de l'art contemporain, les femmes le font différemment des hommes. La façon dont certains thèmes sont abordés donne des clés sur le sexe de leur créateur et prouve que l'œuvre a été réalisée par une

4 Dans cet ouvrage Simone de Beauvoir évoque la condition féminine, l'avortement et fait la constatation suivante : « l'on ne naît pas femme, on le devient. »

femme. Il est improbable qu'un homme ait chorégraphié *Night Journey* de la même manière que Martha Graham. De même qu'un homme n'aurait pas réécrit l'histoire d'Adam et Eve comme Laurie Anderson qui donne toute son intensité au personnage d'Eve. Certains styles chorégraphiques sont plus spécifiquement masculins ou plus spécifiquement féminins. Ainsi, le ballet semble réservé aux chorégraphes hommes, la danse moderne aux femmes. Même après le mouvement féministe au tournant du siècle et après les progrès dans le domaine politique et culturel pour les femmes, la révolution sexuelle n'est pas terminée. Les chorégraphes femmes découvrent au même moment, sans travailler ensemble et dans des lieux différents, les avantages artistiques que peuvent leur apporter à la fois la sécession et l'altérité. Elles proposent des changements radicaux, suggèrent comment l'expérience féminine permet d'engendrer de nouvelles formes d'expressions artistiques et spirituelles. La danse jusqu'à la fin des années cinquante est à la fois intellectuelle et émotionnelle. Lorsqu'elle est masculine, la danse est intellectuelle, lorsqu'elle est féminine, elle est émotionnelle. Traditionnellement la danse est caractérisée comme émotionnelle ou expressive plutôt qu'intellectuelle, la liant par conséquent aux femmes.

Curieusement, les chorégraphes femmes modernes ne se sont jamais revendiquées comme féministes. Il faut attendre le courant postmoderne des années soixante et soixante-dix pour que les chorégraphes femmes, féministes libérales et radicales, parlent de féminisme dans leur art. Les postmodernes Yvonne Rainer, Trisha Brown, Lucinda Childs, entre autres, répudient ces stéréotypes en devenant les précurseurs de la négation de la notion de genre, en développant une danse asexuée qui prône l'égalité entre les hommes et les femmes. Les chorégraphes femmes ne parlent plus de sexualité féminine, comme leurs prédécesseurs. L'accent, porté sur l'égalité des sexes, renvoie au mouvement féministe de l'époque, avec la publication de *The Feminine Mystique* en 1963 de Betty Friedan. Les interprètes chez Yvonne Rainer sont unisexes : le corps dansant féminin, traditionnellement séducteur, évolue sans virtuosité, sans grâce, sans sexualité. Rainer transcende l'idée de genre dans son travail et part à la recherche de la transcendance non pas en reniant le corps mais en reniant son côté féminin. *Trio A* illustre une certaine liberté par rapport aux idées traditionnelles de la féminité. Trisha Brown, de son côté, évoque le corps mobilier « pas nécessairement aussi utile qu'un meuble, mais construit solidement, carré, répondant aux principes de l'équilibre, du soutien et capable de conserver sa forme posé sur les pieds ou sur ses côtés. Le corps non organique. Le corps comme objet » (Brown, 1990).

Une peinture de femmes dominatrices

Les chorégraphes des années vingt prennent la génération précédente comme modèle : Humphrey et Graham se rebellent dans leur vie et dans leur art contre la mentalité victorienne de la classe moyenne, contre la supériorité raciale et la

répression sexuelle. La critique Ann Douglas déclare que les femmes modernes américaines étaient « au moins tout aussi impatientes que leurs homologues masculins de saisir les libertés de l'autonomie aventureuse, de l'expression de soi rigoureuse et créative, et de l'exposition totale à la diversité raciale et ethnique, des libertés contre lesquelles la matrone victorienne avait impitoyablement mené campagne » (Douglas, 1995, 247).

Opposition à la mentalité victorienne

Humphrey découvre les plaisirs de se comporter comme un homme, de penser comme un homme et de travailler comme un homme. Elle participe à la condamnation de la matrone victorienne manipulatrice et tyrannique. Les modernes font intervenir des sorcières, des mères, de jeunes amants, comme dans le ballet classique mais rejettent les sylphes, les Willis, les fées et autres créatures surnaturelles⁵. Les rôles identiques sont revus et réécrits sous la perspective de la femme nouvelle. La sorcière devient un être positif à la fois effrayant et attirant. Une mère peut être destructrice plutôt que nourricière. Ce sont les côtés de la féminité de la femme nouvelle en danse. *New Dance* est la première pièce de la trilogie *New Dance Trilogy*, que Doris a chorégraphiée, mais correspond thématiquement à la fin du contenu sémantique de la trilogie. Dans *Theatre Piece* (1936), la seconde partie de la trilogie, Doris parle du thème de la vie dans les affaires, le sport, le théâtre et évoque les relations personnelles. Cet univers chaotique reflète le conflit, la brutalité et l'aliénation du monde capitaliste où l'individu ne peut survivre qu'avec une concurrence impitoyable. Le monde des affaires engendre des dictateurs, la commercialisation du sport déforme les plaisirs procurés par les corps athlétiques. Le théâtre lui-même est devenu une arène pour des acteurs rivaux et égotistes. Avec la dernière section, *With My Red Fires*, Humphrey reprend les mots suivants du poème *Jerusalem*, de William Blake : « Elevate into the Region of Brotherhood with my red fires » (Blake 1808). Ces mots sont prononcés par Vala, personnage terrifiant qui fusionne des images multiples, celles de la volonté féminine, de la nature maternelle et du dragon. Elle séduit, détruit et trahit. Les hommes effectuent des gestes répétitifs, un peu comme des travailleurs d'usine et les femmes vêtues de robes rouges à manches longues évoluent les pieds fléchis. Les mouvements sont si abstraits qu'ils peuvent représenter une chaîne d'assemblage ou des rites anciens de fertilité. Le couple fait des gestes symétriques, des pas identiques. Leur étreinte semble évoquer la confiance et la camaraderie plutôt que l'amour et la passion. L'image de la matrone est typiquement celle des belles-mères de contes de fées, elle ressemble à la sorcière malveillante des frères Grimm, elle demande à la jeune fille d'obéir si elle ne veut pas devenir une mauvaise fille. La qualité expressive de sa danse vient de son corps plutôt que de son visage comme chez l'acteur grec portant un masque. La micro-histoire de famille devient une métaphore macro-politique

⁵ Dans *Giselle* (1841), par exemple, le spectre de la villageoise est condamné à errer éternellement la nuit, dans les clairières, avec ses compagnes, les Willis, esprits de jeunes filles trahies.

de la société. Cette femme tyran évoque la femme dépossédée dans une société où les femmes ne peuvent rien posséder personnellement. L'image de la matrone, « the Matriarch » connote le pouvoir politique, elle renvoie à l'amour maternel destructeur, au conflit générationnel. Deborah Jowitt explique : « vous commencez à voir un rouage mécanique de destruction remonté inexorablement par son chef, un rouage qui donne des frissons, analogue à celui qu'Adolf Hitler mettait en marche » (Jowitt, 196). Le dictateur, dans ce cas, est une femme. Humphrey ne fait plus référence à la tyrannie domestique mais aborde, à travers cette femme, la sphère plus large de la tyrannie politique. Le groupe de danseurs, le chœur hostile effectuant des mouvements d'ensemble, forme une image terrifiante parce qu'ils s'opposent à l'union. Leur danse est un modèle de psychologie, de foule de la société, de masse automatisée. Les deux thèmes principaux de sa danse renvoient au domaine public et privé : le thème macro-politique du dictateur dans la communauté et micro-politique du conflit mère/fille. Le succès du mariage contre les forces extérieures est porteur d'une double signification : le triomphe des amants évoque la liberté de la tyrannie politique et les droits des enfants de choisir le partenaire de leur choix. Mais le couple reste seul, coupé de la communauté, de la famille et de la société. Humphrey met en scène l'émancipation des femmes modernes qui réagissent contre les mythes et archétypes victoriens d'une maternité sacrée. Ces êtres passifs et influençables qui subissent toutes les humiliations possibles renvoient à la période de la montée du fascisme et des dictatures communistes de l'époque. Les relations conflictuelles présentes dans la société sont un thème favori des danseurs expressionnistes allemands. Le style expressionniste allemand avec ses thèmes politiques influence les chorégraphes américaines.

Ces femmes ne chorégraphient pas spécifiquement des danses traitant du statut politique et culturel des femmes mais revendiquent un monde où la culture et l'art sont accessibles aux femmes comme aux hommes. Humphrey et Graham ont été élevées dans des foyers dominés par les femmes. La *Bennington School of Dance* où elles travaillent à leur début est dirigée par une femme, Martha Hill. Sur 141 élèves, 5 hommes seulement font partie de la population estudiantine de cette école. Les troupes de l'époque sont presque exclusivement féminines. Hanya Holm chorégraphie le processus de la survie des hommes dans *Trend* (1937) avec une compagnie de danseuses, Anna Sokolow dénonce le fascisme italien avec sa troupe de danseuses dans *Façade-Espozione Italiana* (1937). Martha Graham retrace cent ans d'histoire américaine des Indiens aux Puritains jusqu'à la *Déclaration d'Indépendance* et l'émancipation des esclaves avec ses vingt-deux interprètes femmes et un homme dans *American Document* (1938). Contrairement à Martha Graham et à Hanya Holm, Doris Humphrey choisit de travailler avec un groupe mixte codirigé avec Charles Weidman. Mais comme Graham, elle consacre sa vie à son art et refuse d'avoir une relation sérieuse avec un homme jusqu'à son mariage avec un marin, Charles Woodford, qu'elle ne voit que rarement. Son foyer est constitué de son partenaire

Charles Weidman, de son amie Pauline Lawrence, de son fils et du danseur José Limón. Peu attirée par les devoirs domestiques, elle confie son enfant à ses collègues ou aux amis de ses collègues. Pour ces artistes, la vie créative est plus importante que la vie familiale.

La chorégraphe américaine, hérétique et provocatrice ?

Les exigences de l'art semblent être incompatibles avec les exigences de féminité imposées par la société : le mariage et la maternité. Cette incompatibilité est protégée par l'éducation et les mentalités fortement ancrées dans les esprits. La femme est perçue comme femme objet de l'art plutôt que comme sujet de l'art. La femme ne s'exprime pas, elle est la possession de l'homme. Les femmes, chez les chorégraphes femmes, ne sont plus la production des hommes et ne sont donc plus représentées comme les objets des désirs de l'homme et de sa possession. Elles deviennent des sujets à part entière et ne sont plus des objets sexuels. L'audace dans le domaine de la création chorégraphique vient des femmes : plus que les hommes elles osent choquer, perturber le regard en ayant recours à des formes provocatrices.

Les chorégraphes femmes, téméraires, n'hésitent pas à défier la bienséance. Fuller, Duncan et Saint Denis utilisent des stratégies chorégraphiques littéralement ou métaphoriquement pour être indépendantes des hommes sur scène. Toutes trois rejettent le thème du mariage au théâtre. Isadora Duncan veut créer la danse de l'avenir tout en s'inspirant de la mythologie grecque et de la nature. On l'appelle « la fille de Prométhée », elle symbolise la libération sexuelle, physique et spirituelle. Dans *Brahms Waltzes*, elle parle d'amour en évoquant tour à tour la séductrice, la mère et l'amante. En donnant naissance à des enfants hors mariage, elle critique l'institution du mariage et affirme son féminisme en unissant la sexualité, la nature et la maternité.

Ruth Saint Denis prête une grande attention au corps dansant féminin d'où émane le spirituel en revêtant le rôle de l'Autre, la déesse qui se détourne des biens terrestres. Ruth Saint Denis révèle l'érotique dans le transcendant, elle s'approprie l'Autre exotique à qui elle attribue une identité féminine américaine en s'inspirant de la danseuse japonaise Sada Yacco qu'elle rencontre à l'Exposition universelle à Paris. À travers la danse de Yacco, elle perçoit la dignité de la danse féminine. Pour Saint-Denis, « Yacco possédait en elle une aura de tranquillité tellement différente de nos acrobaties occidentales » (Duncan, Kendall, 1979, 48). De plus, les personnages de Yacco sont des femmes qui assument leur sexualité sans ressentir de culpabilité. Saint-Denis utilise des mouvements abstraits pour distancier la sexualité du corps féminin. Sa danse *Radha*, la danse des cinq sens, évoque l'âme humaine cherchant l'union avec le divin, Krishna. Les sens sont symbolisés par divers objets, des bijoux pour la vue, des cloches pour l'ouïe, des guirlandes pour l'odorat, une grappe pour le goût et des baisers sur la main pour le toucher. Ses mouvements semblent incarner

la musique, présageant les futures visualisations musicales, ses bras remplissent l'espace. Son vocabulaire de mouvements est simple : elle tourne comme un derviche tourneur, s'immobilise dans quelques poses évoquant les sculptures érotiques des temples indiens, le dos cambré, la tête en arrière. Elle ajoute la position du lotus, les mouvements angulaires des bras utilisés par les danseuses en Inde, le mouvement de rotation des mains et un peu de danse du ventre. Être américaine lui donne la liberté de s'inventer comme femme autonome et non soumise. Elle offre une alternative à une culture qu'elle trouve sclérosante. Elle veut dépasser la maîtrise du corps héritée d'Europe pour trouver des façons de bouger sur scène mettant en valeur le corps féminin. Radha est à la fois sensuelle et puissante. La danseuse est assise sur un piédestal au-dessus des prêtres qui la vénèrent ou bien lorsqu'elle évolue sur scène, les hommes sont assis au sol autour d'elle. Littéralement, elle est supérieure aux hommes. Jamais ils n'entrent en contact avec elle, jamais ils ne dansent avec elle. La féminité est représentée comme un univers supérieur et séparé. Il est tout de même significatif qu'elle apparaisse avec un ensemble d'hommes, contrairement à la ballerine du dix-neuvième siècle qui danse entourée de femmes. Saint Denis est la seule femme sur scène, ce qui accentue son caractère distant et dominateur. Elle inverse les rôles de genre comme si elle était le puissant souverain entouré d'un harem d'hommes. Radha est la déesse, la dirigeante supérieure aux hommes, elle est aussi leur maître. Cette relation basée sur la notion de pouvoir et de domination atténue le contenu érotique de sa danse : « Il n'y a pas une atmosphère de sexe autour d'elle. Voici une femme qui pourrait danser totalement dévêtue et être l'incarnation de la pureté inconsciente. Et cependant, sa beauté n'est pas une beauté sans sexe » (Hale, *in* Saint Denis, 1939, 135). *Radha* transmet un message unissant la sensualité et la spiritualité, la danse fait ressortir la dualité entre la déesse et la séductrice sous les traits de la danseuse. Le Dieu Krishna n'est jamais représenté sur scène, *Radha* semble danser pour elle-même, elle est autonome et indépendante. L'union de la sensualité et de la spiritualité fait partie des thèmes abordés dans la mythologie et la poésie hindoues, on la rencontre également dans les contes bouddhistes qui décrivent la vie des sages. *Radha* n'évoque pas la confession chrétienne car l'expérience des cinq sens n'est pas décrite en termes de péché ou de mal. Dans la philosophie hindoue et bouddhiste, transcender le corps et la servitude des sens c'est sortir du corporel pour atteindre le côté spirituel. Au lieu de séduire les hommes, contrairement à la sylphide, la déesse utilise sa sensualité pour transmettre aux hommes une leçon spirituelle. Cela renvoie à l'image victorienne de la femme gardien spirituel de l'homme, l'éduquant pour qu'il ne se laisse pas tenter par les désirs de la chair. Mais on peut lire aussi l'opposé : la restauration de l'érotisme dans le sacré. Puis *Radha* choisit d'abandonner la vie des sens afin d'atteindre un niveau plus élevé de l'existence, symbolisé par la statue, signe de non vulnérabilité : elle se désintéresse alors des plaisirs de la chair. Dans la tradition chrétienne, la sylphide paie en mourant pour le fait d'avoir eu des plaisirs sensuels, ce n'est pas le cas de *Radha*. Saint Denis libère le corps de la moralité puritaine et

illustre la façon dont on peut jouir de ses sens, tout en insufflant au corps une sorte de spiritualité.

La modernité met en avant le corps féminin. Les danses et la technique de Martha Graham, par exemple, sont considérées comme profondément sexuelles. Martha est fière de représenter sur scène ce que la plupart des gens dissimulent au plus profond de leurs pensées. À New York, on appelle son école « La Maison de la vérité pelvienne », au motif que tant de mouvements sont issus d'un élan pelvien. *Night Journey*, son ballet de 1947 est une danse entre Jocaste et Œdipe, la mère et le fils, elle est d'un érotisme extrême. Jocaste évoque la façon dont Œdipe l'a séduite, l'a domestiquée. Les thèmes choisis et les mouvements utilisés pour les exprimer renvoient à la sexualité et à l'érotisme, mais, pour elle, c'est différent de la « blue channel » à la télévision, la nuit. C'est la raison pour laquelle, elle ne renie pas le sexe, elle ne fait que rendre hommage à sa beauté. Pour son mouvement de contraction du bassin, elle met l'accent sur le côté sexuel. Elle avoue à ce propos : « Toute ma vie, j'ai été une dévote du sexe, au meilleur sens du terme. Celui d'accomplissement, plutôt que de procréation – sinon j'aurais eu des enfants » (Graham, 1992, 135). Jocaste s'agenouille au sol, au pied du lit, puis se redresse et lance une jambe serrée contre son sein, puis contre sa tête. Une fois le pied bien au-dessus de la tête, le corps est ouvert en une profonde contraction. C'est « le cri vaginal, le cri qui vient du vagin » (Burt, 1998, 179). Le cri que Jocaste pousse en découvrant la vérité concernant son amant, son mari et son fils. Dans *Diversion of Angels*, une femme en blanc symbolise l'amour dans sa maturité, elle ne peut se déplacer qu'en harmonie avec son partenaire, son amant. Une jeune fille en jaune représente l'amour adolescent et une femme en rouge, qui traverse la scène en un éclair, symbolise l'amour érotique. Cette femme est très difficile à danser, elle doit paraître curieusement vulnérable, presque à bout de souffle et profondément sensuelle. Toutes les trois sont des aspects de la même femme.

Pour beaucoup de gens, Martha Graham est une hérétique. « Une hérétique, c'est une femme qui est contrariée dans tous ses actes, une femme qui a peur. Où qu'elle aille, elle se heurte à la cadence et au pas implacable de ceux auxquels elle s'oppose. On peut être hérétique sur le plan religieux, ou sur le plan social » (Graham, 1992, 98). Elle se sent hérétique, elle outrepassa le domaine de la femme. En effet, elle ne danse pas comme on danse à l'époque. Elle se sert de ce qu'elle appelle la contraction et la détente : « contraction » et « release ». De plus, elle danse au sol, les pieds repliés en n'hésitant pas à montrer l'effort. Comme Isadora Duncan, elle danse pieds nus. De bien des façons, elle montre sur scène ce que de nombreux artistes dissimulent, ce que la plupart des gens souhaitent fuir lorsqu'ils vont au théâtre. Elle crée un ballet intitulé *Heretic* dans lequel elle danse en blanc tandis que le reste de la compagnie est en noir, formant un mur intraitable que l'hérétique ne peut briser. La musique, un vieux chant breton, s'arrête et les femmes

en noir forment un nouveau groupe. Martha Graham est l'hérétique qui s'efforce désespérément de s'arracher à l'oppression de l'obscurité :

Tout ce que j'ai fait existe en chaque femme. Chaque femme est Médée. Chaque femme est Jocaste. Il arrive un moment où chaque femme devient une mère pour son mari. Quand elle tue, Clytemnestre est n'importe quelle femme. Dans la plupart des ballets que j'ai créés, le triomphe de la femme est absolu, total. Je sais que chez la femme, comme chez la lionne, il y a un violent désir de tuer si elle ne peut avoir ce qu'elle veut. Beaucoup plus que chez un homme. La femme tue, elle veut tuer. Elle est plus impitoyable que n'importe quel homme. J'ai cherché à montrer ces trois aspects de la femme dans *El Penitente*, ballet de 1940. La vierge, la tentatrice, la mère. C'est ça la réalité commune à toutes les femmes, pas la politique. (Graham, 1992, 98)

Les chorégraphes américaines du début du XXe siècle aux années cinquante sont impliquées dans la création de visions artistiques alternatives. Être à l'extérieur du groupe culturel dominant leur donne un avantage dans la mesure où elles peuvent se tenir en position de critique. Elles créent des images de la femme, développées par les débats menés dans la société sur la sexualité et l'identité féminine. La scène chorégraphique américaine critique les conceptions traditionnelles sur le corps féminin, met l'accent sur l'expression de la femme, redéfinit les rôles et propose une réflexion sur les tendances sociopolitiques, féministes et progressistes. Loïe Fuller, Isadora Duncan, Ruth Saint Denis, puis Martha Graham, Doris Humphrey, Katherine Dunham donnent de la liberté au mouvement et célèbrent la sensualité. Le dénominateur commun chez ces femmes est l'élan qu'elles prennent pour renouveler leur art. Elles instaurent un véritable dialogue avec le changement en transformant radicalement la danse classique et en regardant vers l'avenir. Ces chorégraphes femmes interrogent les notions d'identité et de subjectivité, elles font émerger des positions esthétiques et politiques originales, s'intéressent au concept de corporéité et modifient le rapport à la mémoire. Elles brisent les règles de leur forme artistique et des formes culturelles attribuées aux femmes en proclamant la liberté pour le corps dansant féminin, débarrassé du corset et des pointes, la liberté du sujet, la liberté de créer de nouveaux vocabulaires de mouvements expressifs. Elles contribuent à écrire l'histoire de l'art contemporain.

Bibliographie

- Armitage, M., 1978, *Martha Graham: The Early Years*, New York, Da Capo Press.
- Bernard, M., 2001, *De la création chorégraphique*, Pantin, Centre national de la danse.
- Bird, D., J., Greenberg, 1997, *Bird's Eye View: Dancing with Martha Graham and on Broadway*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press.
- Brown, T., janvier 1990 « Un mystère concret », *Bulletin du Centre national de danse contemporaine d'Angers*, 5.
- Burt, R., 1998, *Dance Research Journal*, Vol. 30, 1, Spring.
- Cohen, S. J., 1972, *Doris Humphrey, An Artist First*, Middletown, Wesleyan University Press.
- , 1998, *International Encyclopedia of Dance*, New York, Oxford University Press.
- Daly, A., 2002, *Critical Gestures: Writings on Dance and Culture*, Middletown, Wesleyan University Press.
- Desmond, J., 1997, *Meaning in Motion. New Cultural Studies of Dance*, Durham, Duke University Press.
- Douglas, A., 1995, *Terrible Honesty: Mongrel Manhattan in the 1920s*, New York, Farrar, Straus, and Giroux.
- Ducrey, G., 1990, "Loïe Fuller ou le règne de l'ambivalence", in *La Danse, art du XXe siècle*, dir. Jean-Yves Pidoux, Lausanne, Payot Lausanne.
- Duncan, I., 2003, *La Danse de l'avenir*, Bruxelles, Complexe.
- , 1981, *Isadora Speaks*, San Francisco City Lights Books.
- , 1970, *The Technique of Isadora Duncan*, New York, Dance Horizons.
- , 1932, *Ma Vie*, Paris, Gallimard.
- , 1928, *The Art of the Dance*, New York, Hackett Inc.

- , 1927, *My Life*, Garden City, New York Star Books.
- Graham, M., 1992, *Mémoire de la danse*, Arles, Actes Sud.
- , 1991, *Blood Memory: An Autobiography*, New York, Washington Square Press.
- Hale, P., H. Boston, in Ruth Saint Denis (1939), *An Unfinished Life. An Autobiography*. New York, Harper and Brothers.
- Humphrey, D., 1959, *The Art of Making Dances*, New York, Grove Weidenfeld.
- Johnson, D., 1997, “The Training and Professionalism of North American Women Artists in the 20th Century”, in *The Dictionary of Women Artists*, Ed. Delia Gaze, Vol.1, London, Fitzroy Dearborn Publishers.
- Kendall, E., 1979, *Where She Danced*, New York, Alfred A. Knopf.
- Levinson, A., 1990, 1929, *danse d'aujourd'hui*, Arles, Actes Sud.
- , 1933, *Les Visages de la danse*, Paris, Grasset.
- , 1929, *La Danse d'aujourd'hui*, Paris, Duchartre et Van Buggenhoudt.
- Lloyd, Margaret, 1949, *The Borzoi Book of Modern Dance*, New York, Dance Horizons.
- Mallarmé, S., 2003, “Autre étude de danse”, *Divagations*, Paris, Gallimard.
- Martin, J., 1968, *America Dancing: The Background and Personalities of Modern Dance*, New York, Dance Horizons.
- Pidoux, J., 1990, *La Danse, art du XXe siècle?*, Lausanne, Payot Lausanne.
- Rastignac, 1893, « Courrier de Paris », *L'Illustration*, 14 janvier.
- Rosen, R., 1989, *Making Their Mark: Women Artists Move into the Mainstream*, Cincinnati, Cincinnati Art Museum.
- Saint Denis, R., 1939, *An Unfinished Life. An Autobiography*, New York, Harper and Brothers.
- Simmons, C., 1997, *The African-American Press: A History of News Coverage during National Crises*, Jefferson, McFarland Press.

- Warren, S., 2003, *Culture as History: The Transformation of American Society in the Twentieth Century*, Washington, Smithsonian Institution Press.
- Wolff, E., 1962, “Die Moderne”, in Erich Ruprecht, *Literarische Manifeste des Naturalismus*, Stuttgart.

Pour citer cet article

Référence électronique

SERVIAN, Claudie, « La voix des femmes chorégraphes américaines : engagement et revendication du début du XXe siècle aux années cinquante » Revue Miroirs [En ligne], 4 Vol.1 |2016, mis en ligne le 1 avril, 2016
<http://www.revuemiroirs.fr/links/femmes/volume1/article7.pdf>

Auteur

Claudie SERVIAN
Université Grenoble Alpes
CEMRA Centre d'Études des Modes de la Représentation Anglophones
ILCEA 4 Institut des Langues et Cultures d'Europe et d'Amérique
claudie.servian@u-grenoble3.fr

Droits d'auteur

© RevueMiroirs.fr