



HAL
open science

Voie du corps et voix de femmes : du singulier à l'universel dans la danse de Martha Graham

Hélène Marquié

► **To cite this version:**

Hélène Marquié. Voie du corps et voix de femmes : du singulier à l'universel dans la danse de Martha Graham. Ginette Castro; Marie-Lise Paoli. Écritures de femmes et autobiographie, Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, pp.247-263., 2001, 978-2-85892-288-8. hal-03640351

HAL Id: hal-03640351

<https://hal.science/hal-03640351>

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.

Voie du corps et voix de femmes : du singulier à l'universel dans la danse de Martha Graham

Hélène MARQUIÉ

MARQUIÉ Hélène, « Voie du corps et voix de femmes : du singulier à l'universel dans la danse de Martha Graham », in *Écritures de femmes et autobiographie II*, Ginette CASTRO et Marie-Lise PAOLI (dir.), « Créativité et Imaginaire des Femmes », Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, Pessac, 2001, pp. 247-263.

Le corps et le mouvement constituent la danse au sens strict, c'est-à-dire la matière du travail chorégraphique. De tous les arts, la danse est le seul où l'artiste et l'œuvre sont fait-e-s de la même chair se construisant simultanément, et mutuellement, sur le même trajet. Les problématiques de l'autoportrait ou de l'autobiographie trouvent de ce fait, dans le domaine chorégraphique, des formulations et des réponses très spécifiques. Autoportraits et autobiographies sont déjà présents dès que le corps devient auteur, matière, interprète et instrument de sa propre création¹. Le corps enregistre une histoire, tandis que l'imaginaire corporel tend à en réinventer la mémoire, à recréer continuellement son présent.

Plus que toute autre artiste, la danseuse se trouve au carrefour de trois perspectives ou histoires, imprimées à la fois dans les matrices de l'imaginaire et dans le corps : une histoire personnelle, une histoire socioculturelle qui impose à la fois un cadre référentiel et un cadre contextuel à toute création, enfin une histoire de l'art, ici histoire de la danse. Pour chacune d'elles, le fait d'être femme inscrit une spécificité résultant avant tout des catégorisations de sexe et de l'asymétrie des catégories de genre, féminin et masculin. L'imaginaire, la mémoire du corps, tout comme les processus qui régissent nos perceptions, notre façon de sélectionner et de traiter les informations, sont tributaires des schémas de genre². Le corps, ses représentations, et les re-présentations que constitue sa créativité incorporent l'ordre social de domination et ses stéréotypes, qui fondent une asymétrie entre les femmes et les hommes. Pourtant, si notre corps, avec ses réflexes, postures, rythmes

¹ Au niveau le plus élémentaire, je rappellerai l'existence de cette mémoire corporelle imprimée dans les tissus plastiques que sont les fascias (tissus riches en fibres plastiques, dont le collagène, qui enveloppent les organes et forment une trame à l'intérieur du corps), qui enregistrent le vécu physique et psychologique de chacun-e, et conservent dans leur structure la mémoire des gestes accomplis, des attitudes engrammées. Voir Irène DOWD, « Métaphores du toucher », *Nouvelles de danse*, Automne 96, n° 29, pp. 19-20.

² Sur le sujet, voir les travaux d'Anne-Marie DAUNE-RICHARD, Marie-Claude HURTIG, Marie-France PICHEVIN, en particulier dans *Sexes et catégories*, *Bulletin d'Information des Etudes Féminines (BIEF)*, n° 17, décembre 1985, Université de Provence, et aussi dans *La place des femmes (Les enjeux de l'identité et de l'égalité au regard des sciences sociales)*. Également dans ce dernier ouvrage, M. GODELIER, « Du quadruple

singuliers, et sa capacité créatrice sont structurés et orientés par cette triple histoire, en constituent une expression, ils sont aussi notre espace de liberté pour en jouer et dé-jouer les contraintes.

Dans l'histoire de l'art, la danse occupe un champ très particulier : en raison tout d'abord de son accession tardive à un statut d'art autonome, indépendant de la musique et capable de définir ses propres paramètres, ensuite de la position stratégique cruciale (au sens propre et figuré) occupée par le corps, enfin en raison du poids des valeurs idéologiques véhiculées par la danse classique, notamment celles dont résulte l'image de « la danseuse ». Par voie de conséquence, dès la naissance de la danse moderne à la fin du siècle dernier, l'histoire de la danse comme art qui se pense et l'émancipation des femmes, ainsi que la constitution d'une histoire – à la fois individuelle et collective – des femmes en tant que *sujet(te?)s* créatrices ont été nécessairement liées³. L'implication simultanée des femmes chorégraphes comme interprètes, à la différence de la distanciation prise par le chorégraphe homme du ballet classique, est d'ailleurs révélatrice d'une approche radicalement différente. Toutes voulaient être - et étaient - d'abord danseuses, avant d'être chorégraphes. La figure emblématique d'Isadora Duncan, danseuse, érudite, militante féministe et révolutionnaire, inscrit la première rupture. Mais la danse moderne posera ses bases et s'imposera de façon définitive aux États-Unis avec la génération de la *modern dance*⁴.

À partir de la fin des années 1920, Martha Graham (1894-1991) bouleverse les schémas de la danse tels qu'ils étaient établis, et ceux des corps féminins. Avec plus de 190 ballets, elle marquera toute l'histoire de l'art chorégraphique, et au-delà, s'imposera en tant que femme comme référence, jusqu'à devenir aujourd'hui symbole de la culture américaine. Je voudrais ici ébaucher comment, chez elle, se mettent en place des articulations entre les dimensions singulières, collectives et universelles, au travers d'un parcours où la danseuse est une femme qui danse, où créer une/sa danse est à la fois la source et l'expression d'un processus d'individuation.

« Dans la danse moderne, le mouvement n'est pas le produit d'une invention, mais d'une découverte », disait Martha Graham⁵. Une quête donc, dont je situerai le trajet entre mémoire et devenir. *Blood Memory* : le livre dans lequel elle a regroupé des souvenirs

rapport entre les catégories de masculin et de féminin ».

³ Voir Mark FRANKO, *Dancing Modernism/Performing Politics*, également Roger COPLAND, "Founding Mothers : Duncan, Graham, Rainer, and sexual politics".

⁴ En 1926, le critique John Martin nomme *modern dance* le courant dont Martha Graham et Doris Humphrey étaient les principales instigatrices et représentantes, qui pose réellement des bases techniques (différentes de l'une à l'autre) et théoriques qui feront référence pour toutes les formes de danse à venir.

⁵ "Movement in the modern dance is the product not of invention but of discovery", citée par E. STODELLE,

mêlés de réflexions, que l'on considère comme son autobiographie (traduit en français par *Mémoire de la danse*). « Chacun d'entre nous, mais surtout un danseur, à cause de l'intensité de sa vie et de son corps, possède une mémoire du sang qui peut lui parler [...] Nous sommes porteurs de milliers d'années de sang et de mémoire. »⁶ La « mémoire du sang » alimente la construction à venir ; elle conjoint les dimensions singulières – celles qui relèvent de l'autoportrait ou de l'autobiographie au sens strict –, collectives – les parentés que l'on se reconnaît ou que l'on invente –, et universelles – un inconscient collectif corporel, une mémoire du vivant au travers des mythes. Martha Graham se situe dans une perspective jungienne⁷. Pour elle, la danse devait exprimer les « paysages de l'âme »⁸, et en 1946, elle interprète le personnage de « Celle qui cherche » (*One who seeks*)⁹ dans *Dark Meadow of the Soul*, pièce qui conjugue l'expression des inconscients personnel et collectif au travers de la célébration d'un culte archaïque matriarcal lié à la nature et à la sexualité. Les *Notebooks* de Martha Graham témoignent par ailleurs de sa constante interrogation sur les femmes, sur les images de la femme. Jusqu'à la dernière chorégraphie qu'elle projetait avant sa mort, à 97 ans, sur l'image de la Grande Déesse et ses migrations. Sa propre quête d'individuation privée et artistique passe par ce questionnement. Son œuvre trace un portrait de femme(s), élaboré par l'écoute d'une mémoire issue de l'histoire personnelle et inscrite dans le corps – féminin –, qui se révèle (réveille) aussi par l'écoute d'autres voix féminines – nous verrons ici celles d'Emily Dickinson et Emily Brontë. Qui recourt enfin à une mémoire de l'immémorial, mémoire archétypique d'un universel féminin, ou plutôt un universel transcendant les catégories de sexe qui s'incarnerait dans de grandes figures mythiques féminines. Les empreintes qui constituent ce portrait apparaissent dans les thèmes traités, mais surtout seront restituées au travers du corps. Ainsi, bien que Martha Graham ait toujours été fondamentalement une individualiste, le « je » de sa danse et de sa quête dit un « nous » les femmes dont elle revendique la présence et l'héritage, et se fait l'écho d'un « elles/ils » universel (mon propos ne sera pas de discuter ici de la valeur de cet « universel »).

Deep Song (The Dance Story of Martha Graham), p. 56.

⁶ M. GRAHAM, *Mémoire de la danse*, p. 14.

⁷ Certaines divergences par rapport à celle de Freud méritent d'être soulignées pour leur importance dans le travail de la chorégraphe : - le rôle fondateur accordé à la pensée créatrice dans la structuration de l'individu-e - la visée prospective et, au-delà de l'analyse du passé, la recherche d'individuation - le dialogue avec l'inconscient - la place accordée à l'univers mythique et aux archétypes - et surtout celle accordée aux figures féminines dans la représentation de ces archétypes.

⁸ « La danse représente le paysage intérieur de l'homme », dira-t-elle encore. *Le Monde*, 15-4-1982.

⁹ Les autres personnages sont « Celui qui appelle » (*He who summons*), la Terre-Mère (*Earth Mother*) que Martha Graham associe Perséphone, et « Ceux qui dansent ensemble ». A. DE MILLE, *Martha (The life and work of Martha Graham)*, p. 267.

Voie singulière et corps sexués

À 14 ans, Martha Graham quitte Pittsburgh avec sa famille pour s'installer en Californie :

« 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* »¹⁰.

Autoportrait ? Souvenir autobiographique ? plutôt projet : *Frontier* (1935). Toute la danse se déroule dans la perspective tracée par les deux cordes tendues au travers de la scène et creusant une voie vers l'infini, avec, au fond, une barrière de bois¹¹ à laquelle la danseuse revient toujours, caracolant littéralement, remontant, descendant vers nous, recommençant sans cesse avec ivresse. Par ce décor et son costume, Martha Graham ravive aussi le souvenir de la conquête de l'Ouest et de ses pionnières auxquelles elle s'identifie, fortement consciente de son propre rôle de pionnière dans la danse, et également très imprégnée du sentiment d'appartenir à une nation américaine en devenir, qu'elle oppose à la « vieille Europe »¹². Mais l'œuvre est emblématique d'un destin, de sa propre décision d'explorer des territoires nouveaux, de rompre avec la voie commune, de la volonté d'emprunter désormais des passages personnels. L'ouest à conquérir est ici l'espace illimité d'une – de sa – danse ; une promesse qu'elle décide de considérer comme tenue d'avance.

Comment se constituera cette danse hors normes, imprégnée par la personnalité elle aussi hors normes de sa créatrice, et qui donnera naissance à « la technique Graham », enseignée aujourd'hui dans le monde entier ?

« Je suis danseuse. Je crois qu'on apprend par la pratique. Qu'il s'agisse d'apprendre à danser en pratiquant la danse ou d'apprendre à vivre en pratiquant la vie. [...] Pratiquer consiste à donner réalité, en dépit de tous les obstacles, à une vision, à une foi, à un désir »¹³. Ces phrases ouvrent *Blood Memory*. Elles résument en fait toute la démarche de la danse moderne ; l'être humain dans sa complexité est au cœur de son projet. Recherchant l'expression la plus juste et la plus puissante de la motivation intérieure, de telle sorte qu'elle dépasse l'individu-e, pour atteindre une dimension universelle, elle rejette tout autant l'expression libre que l'idéalisme désincarné de la danse classique. Il ne s'agit plus de créer

¹⁰ M. GRAHAM, *Mémoire de la danse*, p. 45.

¹¹ Le décor est d'Isamu NOGUCHI.

¹² Sentiment très ambivalent, puisqu'elle dénonçait aussi le puritanisme de cette nation américaine, son conservatisme, ainsi que le génocide des populations indiennes.

¹³ M. GRAHAM, *Mémoire de la danse*, p. 9.

des formes, encore moins de rechercher la beauté, pas plus que de faire preuve de technicité. Mais pour cela, la danse qui naît exige une remise en question permanente et un travail sans relâche. Martha Graham est certainement celle qui en a le plus affirmé la nécessité, jusqu'à l'ascèse, pour accéder à l'authenticité de l'être et de la danse. « Le monde du danseur, c'est le cœur de l'homme, avec ses joies, ses espérances, ses peurs et ses amours. Et le monde d'un danseur est modelé par des jours et des jours de travail, des semaines de travail, et des années de travail »¹⁴. La danse classique d'alors vise un idéal esthétique, dont le corps et surtout celui des danseuses tend à se faire le reflet¹⁵. Elle gomme l'individualité des ressentis et des expressions, la singularité corporelle, la subjectivité chorégraphique, en se constituant par un réarrangement de figures où le (et non la¹⁶) chorégraphe, procède au moyen d'un vocabulaire codifié. Se séparant par là radicalement de la perspective classique, la *modern dance* inscrit dans ses principes mêmes la spécificité individuelle et se fonde sur la singularité du corps et du vécu des interprètes-créatrices ; elle s'élabore à partir de l'expérimentation, désirant retrouver les sources d'un mouvement qui ne soit plus soumis aux codifications des cultures chorégraphiques et sociales. « Pourvu qu'on lui donne une voix puissante - affirme Martha Graham -, la laideur peut être belle »¹⁷. Le critique John Martin, après en avoir inventé le nom, définit la *modern dance* comme un « point de vue »¹⁸.

La technique Graham, qui aujourd'hui apparaît comme l'une des plus codifiée, pour ne pas dire rigidifiée, s'est en réalité construite au fur et à mesure des besoins chorégraphiques. À chaque problème posé par le propos, l'expérimentation découvrait une solution possible. Comme toutes les danseuses modernes, Martha Graham a débuté en explorant les ressources de son propre corps, en chorégraphiant des solos. Elle restera d'ailleurs fidèle à cette forme jusqu'à la fin de sa carrière de danseuse (à l'âge de 75 ans), et beaucoup de ses chorégraphies de groupe ont été précédées d'une version en solo. Dès 1924, rejetant tout a priori formel elle passe des nuits entières et jusqu'à l'épuisement, pour extraire de l'expérience première qu'est la respiration, le cœur et le plus spécifique de sa danse : la pulsation du *contract-release*. Elle explore d'autres sensations, d'autres mouvements, observe les danses rituelles, étudie la démarche des animaux. Surtout, elle pratique la Kundalini Yoga, et ce travail associé à une écoute des rythmes internes – respiratoires ou cardiaques –, sera

¹⁴ *A Dancer's World* (Film de 1957).

¹⁵ Le corps y est toujours aujourd'hui contraint. Et le « Grand défilé » qui ouvre la saison de l'Opéra de Paris montre une image saisissante de danseuses clonées, défilant par classe d'âge. Le corps de ballet est une entité où le corps des danseuses perd toute individualité.

¹⁶ Encore aujourd'hui, la chorégraphie classique et néoclassique reste un privilège des chorégraphes masculins.

¹⁷ M. GRAHAM, *Mémoire de la danse*, p. 114.

¹⁸ J. MARTIN, *La Danse moderne* p. 34.

fondateur d'une danse profondément enracinée dans l'organique. Cette danse est donc à la fois le reflet/portrait d'une démarche singulière dans son parcours, et d'un vécu corporel singulier.

En se situant hors normes, en revendiquant une singularité et surtout celle d'un corps sexué, la danse de Martha Graham est d'emblée subversive. Là se manifeste une première articulation au collectif, à la fois au niveau chorégraphique par une opposition individuelle (soliste) / société (groupe), mais aussi, ce qui reste essentiel, par une revendication et une reconquête qui concerne toutes les femmes, et impose une visibilité à leur affirmation.

Heretic (1929) est une chorégraphie sur un vieux chant breton, qui conserve une sobriété et une force étonnantes encore aujourd'hui. Elle constitue une forme d'autoportrait de Martha Graham en tant que « celle qui lutte », et annonce un thème qui deviendra récurrent dans son œuvre, l'opposition de l'individuelle rebelle et du groupe, qui incarne la pression sociale. Hérétique : « En ce temps-là, je me sentais hérétique. J'outrepassais le domaine de la femme. Je ne dansais pas comme on dansait. Je me servais de ce que j'appelais *contraction* et *release*. Je dansais sur le sol. Je dansais pieds repliés. Je montrais l'effort. J'étais pieds nus »¹⁹, écrit-elle. Et encore : « Les gens étaient venus parce que j'étais un objet de curiosité : une femme capable d'une œuvre personnelle. »²⁰ De toutes les danseuses modernes, la plus hérétique est bien sans conteste Martha Graham, qui, non seulement affirme que dans ses chorégraphies, « le triomphe de la femme est absolu, total »²¹, refuse les stéréotypes, veut retrouver une « sauvagerie »²² qui rompt avec les normes de la féminité patriarcale qui enfermaient doublement la danseuse, en tant que femme et en tant que métaphore de la danse, mais aussi et surtout montre par sa danse que les danseuses ont un corps sexué.

C'est bien une nouvelle appréhension des corps de femmes, de leur image et de leur vécu, qu'inaugure la danse de Martha Graham. Son travail technique, son esthétique, son rapport à l'expression émotionnelle et à la forme s'inscrivent dans une pensée personnelle de la différence sexuelle. Il y a chez elle une affirmation du féminin qui devient norme, qu'il s'agisse du corps, ou du point de vue adopté. Au féminin désincarné à l'apparente fragilité de la danse classique, au féminin et à la danse certes libérés par Isadora Duncan, mais toujours liés au gracieux, au fluide, et à l'émotionnel, Martha Graham oppose des gestes saccadés,

¹⁹ M. GRAHAM, *Mémoire de la danse*, p. 98.

²⁰ *Id.*, p. 97.

²¹ *Id.*, p. 28.

²² « Je voulais être une créature sauvage et belle, d'un autre monde peut-être - mais très, très sauvage », écrit-elle. *Id.*, p. 72.

cassants, violents, des formes anguleuses, des costumes austères aux lignes géométriques, les jupes longues, des visages sévères aux cheveux tirés. Elle contraint l'émotion pour échapper à l'image d'un sentimentalisme et d'une fragilité féminine, et aussi pour dépasser l'aspect personnel et accéder à l'universalité des passions humaines. Dans les premières années, en révolte contre une féminité artificielle, elle lui oppose une « virilité » en réalité forgée par elle²³ : « virile gestures are evocative of the only true beauty »²⁴, dit-elle en 1928. Mais ce « viril » du geste – dirigé *contre* toute une mythologie de la féminité –, exprimant une énergie puissante, ne fait que révéler des possibilités de la danse féminine. D'autant plus que l'impulsion du mouvement provient de ce qu'elle appelait « the house of pelvic truth »²⁵, et que la *contraction* qui est la base de sa technique a initialement pour centre le bassin, plus précisément selon elle, le vagin. L'un de ses danseurs a pu ainsi constater que la *Martha Graham Dance Company* était la seule compagnie où les hommes souffraient d'une envie de vagin²⁶. Pour Martha Graham, la sexualité, comme la danse, est l'expression d'une énergie vitale. « J'ai toujours trouvé qu'érotisme est un beau mot », écrit-elle. « En ce qui concerne le sexe, je crois que c'est une très belle chose. Sans lui, je ne sais pas ce que serait la vie. [...] J'aime la beauté du corps et j'apprécie ce qu'elle exprime de vital. C'est la raison pour laquelle je ne renie pas le sexe. Je n'ai fait que rendre hommage à sa beauté. Seules les choses cachées sont obscènes. »²⁷ Comment une telle danse, ancrée dans des corps sexués, créée et diffusée par des femmes²⁸ n'aurait-elle pas été jugée intolérable, obscène²⁹ ? Les danseuses modernes ne pouvaient être de *vraies* femmes : « tous ces mouvements percutants et angulaires... j'ai toujours peur qu'elle n'accouche d'un cube », écrit un critique³⁰, tandis que l'un des soupirants d'Agnès de Mille, danseuse chez Martha Graham, effaré après avoir vu un spectacle, s'inquiétait de savoir si de telles femmes étaient capables de devenir de bonnes

²³ «an imaginary feminine masculinity», écrit Marc FRANCO (*Dancing Modernism/Performing Politics*, p. 56).

²⁴ « Les gestes virils sont évocateurs de la seule vraie beauté ». Citée par M. ARMITAGE, *Martha Graham*, p. 97.

²⁵ D'où le surnom donné à son école de New York : « the House of Pelvic Truth » : « Le Temple de la Vérité pelvienne » (A. DE MILLE, *Martha (The life and work of Martha Graham)*, p. 98). Avec le jeu de mot sur « pelvic thrust », « élan pelvien » (M. GRAHAM, *Mémoire de la danse*, p. 177).

²⁶ M. GRAHAM *Mémoire de la danse*, p. 177.

²⁷ *Id.*, p. 177.

²⁸ Jusqu'en 1936, la compagnie n'était composée que de danseuses. Cependant, si la danse moderne en général naît des recherches de femmes, au sein de groupes presque exclusivement féminins, en faisant émerger une réelle réflexion, en se fondant sur la personnalité et la corporéité de chacun-e, bouleversant les codes jusque-là en vigueur, elle conduit à faire émerger une danse où les danseurs sortent, eux aussi, des stéréotypes.

²⁹ En 1962, lors d'une tournée de la compagnie de Martha Graham en Europe, deux députés de New York protestent contre l'exportation à l'étranger de *Phaedra*, spectacle jugé trop sexuel pour représenter l'Amérique. *Life Magazine* titre : « Martha trop sexy pour l'exportation » (Entretien avec Lise Brunel, *Libération*, 24-1-1984). Le « bloc de l'est » n'est pas en reste ; en 1969, Madame Furtseva, ministre de la culture soviétique, refusait également la danse de Martha Graham, « trop sexuelle » pour être présentée en URSS. A. DE MILLE, *Martha (The life and work of Martha Graham)*, note pp. 237-238.

mères³¹.

Au-delà de cet aspect symbolique – la transgression des tabous sur le corps féminin –, en mettant l'accent sur le bassin, comme centre moteur et d'impulsion – donc à la base d'une certaine ex-pression –, en faisant de la *contraction* un élément de référence de sa technique, c'est un nouveau rapport des femmes à l'espace que Martha Graham démontrait possible, tant par un travail technique qui rejoint ici les techniques orientales (arts martiaux ou yoga), que par une revalorisation au niveau de l'imaginaire du sexe féminin. Les femmes et les hommes ont culturellement – socialement et symboliquement – une conscience totalement différente de cette région du corps. Lieu exclu de la représentation, lieu de honte, lieu d'appropriation par les hommes, lieu du manque pour la psychanalyse, sexe et bassin ne sont jamais lieux de valorisation pour les femmes. La « féminité » consiste à appartenir au (beau) sexe, mais à ne pas en avoir. La virilité se construit au contraire sur le fait d' « en avoir ». Dès lors, c'est toute une relation à l'espace et au mouvement qui se révèle être asymétrique entre les femmes et les hommes, par une assimilation au niveau de l'imaginaire de schémas qui seront réactivés par la pression sociale. Car on ne peut se projeter dans l'espace « danser grand », sauter haut, qu'en plaçant l'impulsion du mouvement au niveau du bassin, et si les hommes ont « naturellement » plus de facilités, ce n'est nullement pour des raisons anatomiques, physiologiques, encore moins comme voudraient nous le faire croire certaines dérives psychanalytiques, en raison de leur sexualité, mais en raison d'un conditionnement en partie inconscient résultant de leur position culturellement dominante³². Les femmes ont à l'inverse un travail de dé(re)conditionnement à effectuer pour parvenir aux mêmes résultats. Une pratique différente du mouvement, qui donne une conscience différente du corps, modifie donc leurs relations à l'espace, dans la façon de s'y mouvoir, mais aussi dans la façon de le représenter³³. C'est ce travail dans la danse que Martha Graham et ses danseuses ont effectué. Le « geste viril » qu'elle revendiquait est en réalité celui d'un féminin désaliéné.

³⁰ M. GRAHAM, *Mémoire de la danse*, p. 222.

³¹ Agnès de MILLE, *Martha (The life and work of Martha Graham)*, p. 99.

³² Je ne prétends pas dénier toute influence à l'anatomie ou à la physiologie. Mais cette influence reste tout à fait négligeable en regard des conditionnements ; le rapport au corps, la posture et la musculature, sont d'ailleurs également construits par la vie sociale et les modèles imaginaires. Et surtout, si les femmes sautent moins et moins haut que les hommes de façon générale, il convient de considérer les rapports à l'espace et à l'action de (se) projeter imposés par un conditionnement implicite 1) du fait de la différence entre l'imaginaire des corps chez les femmes et les hommes, au sein d'un système de domination, 2. du fait des comportements induits et imposés par l'environnement culturel et social. Faire de la projection (qu'il s'agisse de danse ou de peinture) un indice phallique ou de virilité est une pure construction idéologique, qui ne saurait être soutenue de façon un tant soit peu sérieuse, scientifiquement et logiquement, par aucun essentialisme biologique ou psychanalytique.

³³ Mon propre travail avec des amateur-e-s m'a permis de confirmer cette asymétrie de base dans la majorité des cas, en grande partie indépendante de l'affirmation de soi et de l'aisance acquises sur d'autres plans.

Généalogies

Dans une culture où les références proposées et les « maîtres » sont presque exclusivement des hommes ou des valeurs masculines, beaucoup de femmes artistes ont ressenti la nécessité de tisser un lien avec d'autres femmes, de restaurer (d'instaurer) un réseau d'affinités et de connivences. Martha Graham apparaît précurseuse à cet égard. Généalogies, *Blood Memory* : elle fera entendre par son corps les voix d'Emily Dickinson et d'Emily Brontë, dans deux œuvres charnières réalisées à peu de temps d'intervalle : *Letter to the World* (1940), et *Deaths and Entrances* (1943). Aucune de ces chorégraphies ne constitue une adaptation, encore moins un hommage ; ni biographies, ni autobiographies. Pourtant, la première s'ouvre sur ces mots d'Emily Dickinson : « I'm Nobody ! Who are you ? / Are you – Nobody – Too ? / Then there's a pair of us ! »³⁴. Loin de chercher une quelconque identification, Martha Graham trouve un écho et un élan pour sa propre quête dans celle que chacune des deux écrivaines a menée pour parvenir à son identité créatrice. Elle qui voulait explorer les paysages intérieurs – *The dark meadow of the Soul* –, entendait la voix d'Emily Brontë : « Thy mind is ever moving / In regions dark to thee »³⁵. Au-delà des résonances personnelles, le propos de Martha Graham s'inscrit dans un questionnement beaucoup plus général sur le destin des artistes, plus particulièrement celui des femmes. Emily Brontë était une rebelle, éprise d'absolu, luttant toujours contre ce qui limitait sa liberté. « There cast my anchor of Desire / deep in unknown Eternity / Nor ever let my spirit tire / With looking for *What is to Be* »³⁶ écrivait-elle. « *What is to Be* », c'est être danseuse pour Martha Graham. Une évidence, mais à laquelle on se doit de répondre, quelles que soient les contraintes, les efforts, les sacrifices à opérer, qui ne sont que les signes d'une liberté toujours renouvelée, une quête où le désir d'absolu s'appuie sur une volonté sans défaillance : « Il y a une merveilleuse expression islandaise qui désigne la fascination du destin. On est fasciné par son destin, en dépit des pires épreuves. [...] Et un artiste éprouve cette fascination, mais ce n'est pas lui qui choisit son destin. Il est choisi, marqué, emporté. »³⁷

Dans ses chorégraphies, affirme Martha Graham, « le triomphe de la femme est

³⁴ « Je suis Personne ! Qui êtes-vous ? / Êtes-vous - Personne - Aussi ? / Donc nous faisons la paire ! », E. DICKINSON, *Escarmouches*, pp. 42-43.

³⁵ « Ton esprit toujours s'avance / Dans des régions pour toi obscures », E. BRONTË, « Le cahier 'E.J.B.' », *Cahiers de poèmes*, pp. 48-49.

³⁶ « J'ai jeté mon ancre de Désir / Au creux inconnu de l'éternité / sans que jamais mon esprit ne dévie / De sa quête de *Ce qui doit être* », *id.*, pp. 124-125.

³⁷ M. GRAHAM, *Mémoire de la danse*, p. 101.

absolu, total »³⁸. Sans doute(s). Mais pas sans luttes, ni sans douleurs, pas sans sacrifices. *Letter to the World* est le premier ballet où la soliste n'est pas une « hérétique » s'opposant au groupe, mais à la fois victime et victorieuse d'un sacrifice accompli par elle-même, renonçant à l'amour pour accomplir son destin d'artiste. Elle y traite des révoltes et des choix d'Emily Dickinson, de ses luttes face à l'*Ancêtre*, autre figure féminine dans laquelle on peut voir tout autant la représentante de l'ordre social et du puritanisme, que de la part sclérosée et paralysante en chacune, celle qui a intégré cet ordre. L'accomplissement passe par le renoncement à l'amour, qui constitue l'attraction d'une vie ordinaire, et une entrave à la liberté. L'amoureux d'Emily, *The Dark Beloved*, était interprété par Erick Hawkins, amant puis mari de la chorégraphe, dont le désir d'autonomie et les ambitions chorégraphiques ne seront pas étrangers à la rupture intervenue par la suite³⁹. Autobiographie ? Prescience ?

Avec *Deaths and Entrances* en 1943, le thème précédent trouvera sa forme la plus aboutie. « And if I pray – the only prayer / That moves my lips for me / Is – 'leave the heart that now I bear / And give me liberty.' [...] 'This all that I implore – / Through life and death, a chainless soul / With the courage to endure ! »⁴⁰. Certes, dans les *Poèmes de Gondal* par exemple, le « triomphe de la femme est absolu, total », mais il se paye aussi du sacrifice. Dans la pièce, la poétesse doit aussi renoncer à l'amour. La rébellion d'Emily Brontë devant la double menace pesant sur celle qui veut s'échapper, – le monde familial clos qui étouffe et la pression sociale extérieure – reflète celle de Martha Graham. Erick Hawkins jouait encore le rôle du frère Branwell, une figure austère qui est aussi celle du Heathcliff de *Wuthering Heights*, et du père d'Emily Brontë. Martha Graham dira : « C'est un portrait psychologique moderne... de femmes incapables de se libérer d'elles-mêmes par elles-mêmes, pour suivre les désirs de leur cœur. Le solo le plus puissant est celui d'Emily, celle qui a su écrire : 'des visions naissent et changent, qui me font mourir de désir'. »⁴¹ Martha Graham montre par la danse le corps comme site d'affrontement des désirs contradictoires, qui conduisent au bord de la folie. Margaret Lloyd décrit ainsi la pièce : « C'est une maison où la protagoniste

³⁸ *Id.*, p. 28.

³⁹ La séparation surviendra en 1950, laissant Martha Graham dans une profonde dépression dont elle sortira grâce à ce désir et cette volonté qui ne la quitteront jamais : accomplir son destin de danseuse.

⁴⁰ « Si je prie - la seule prière / qui pour moi remue mes lèvres / est - 'Laisse le cœur que je porte / et donne-moi la liberté.' [...] C'est tout ce que j'implore - / A travers vie et mort, une âme sans chaînes / Et le courage d'endurer ! », E. BRONTË, « Le cahier 'E.J.B.' », *Cahiers de poèmes*, pp. 54-55.

⁴¹ « It is a ' modern psychological portrait ... of women unable to free themselves of themselves to follow their hearts' desires. The most powerful solo goes to Emily, the Brontë who could write : 'And visions rise, and change, that kill me with desire », citée dans A. DE MILLE, *Martha (The life and work of Martha Graham)*, pp. 252-253.

La citation d'Emily BRONTË provient des *Poèmes de Gondal*, et la version dont je dispose est légèrement différente : « And visions rise and change wich kill me with desire », *Cahiers de poèmes*, p. 190.

immature ne se nourrit que de visions, de rêves et de souvenirs, au point d'en devenir folle. Et dans cette terrifiante scène de folie, Martha Graham commence par une minute de tremblements du haut de la poitrine, des épaules, avec un étrange déplacement du cou et de la tête qui, d'emblée, prouvent la folie. Elle met si cruellement à nu l'essence de cet état que les momeries d'Ophélie avec ses fleurs, les déformations classicisées de Giselle, semblent jolies en comparaison. Elle bouge disloquée, le corps tordu, l'aberration mentale se lit sur son physique et les échos de tout ça se répètent dans la musique... C'est repoussant comme le bâillement de la fosse aux serpents... la fin la montre, dressée dans une robe de satin noir suspendue et comme en équilibre au moment de l'ultime vision. »⁴² Les *Notebooks* de Martha Graham témoignent de son obsession pour la folie, un thème qu'elle reprendra avec celle de Médée (*Cave of the Heart*).

Les deux chorégraphies évitent le piège de la biographie en opérant une diffraction ; la remémoration dédouble son sujet, tenant l'interprète à distance. Il y a deux Emily Dickinson : « Celle qui parle » (Jean Erdman) et « Celle qui danse » (Martha Graham). Dans *Deaths and Entrances*, les trois sœurs Brontë sont aussi dédoublées : les trois adultes (Jane Dudley / Charlotte, Sophie Maslow / Anne, Martha Graham / Emily), nommées « les enfants qui se souviennent » (*The Remembered Childrens*), contemplant au travers des années les trois enfants qu'elles ont été (Pearl Lang, Nina Fonaroff, Ethel Butler). Le temps est replié sur lui-même dans le monde clos de l'enfance et de la sororité. Les enfants Brontë s'exerçaient à des rêves éveillés, dans l'atmosphère sombre des landes et des ruines au romantisme exacerbé ; Martha Graham s'est longuement imprégnée de l'atmosphère de ces paysages, penchée sur leurs légendes, en partie grâce à ses conversations avec Joseph Campbell. La chorégraphie est construite comme un rêve éveillé, où ce que l'on imagine et ce que l'on vit n'ont plus de frontières distinctes. Le critique Edwin Denby soulignait la cohérence de l'œuvre, comme révélatrice des processus d'association subconscients qui annulent la différence entre les expériences de la réalité et de l'imaginaire⁴³.

Martha Graham, qui avait elle-même deux sœurs, ne met pas ses souvenirs en scène ; pourtant, les remémorations sensorielles et émotionnelles constituent un processus important de son travail. Plus précisément, dans *Deaths and Entrances*, les danseuses et les danseurs travailleront sur le souvenir de leur propre enfance pour trouver la qualité juste du mouvement. La chorégraphe utilisera des objets symboliques porteurs de mémoire : pièce d'échec, calice, coquille, éventail, foulard. Elle fournira peu d'indications concernant

⁴² M. LLOYD, citée dans D. DOBBELS, *Martha Graham*, p. 66.

⁴³ E. DENBY, *Dance Writings*, p. 186.

l'interprétation : « Je ne dirai qu'une seule chose à chacun d'entre-vous : tous les adultes viennent de partir, et ces objets sont simplement ceux qu'il vous est interdit de toucher. »⁴⁴

Là encore, les « paysages intérieurs » que Martha Graham explore en déployant toute une psychologie du mouvement sont ceux des femmes. À partir de la fin des années 1940, elle abordera ceux des héroïnes mythiques, pour y lire une universalité des passions humaines.

Vers un universel féminin

Chaque danseuse rêve de trouver *sa* danse. *Errand into the Maze* (1947) est la danse de Martha Graham, où retraçant le parcours d'Ariane dans le labyrinthe, elle a conçu sa propre renaissance. C'est aussi l'œuvre la plus exemplaire d'une in-corporation réciproque des dimensions individuelles et universelles. Il s'agit d'un duo, mais le Minotaure qu'elle combat et dont elle triomphe n'est qu'un prétexte, un élément de l'inconscient d'Ariane qui se confronte à elle-même, parcourant le chemin sinueux de la corde symbolique au sol, jusqu'à la fourche, l'os iliaque⁴⁵, d'où – dit-elle – « sort l'enfant que je n'ai jamais eu, mais d'où le seul enfant qui sorte est moi-même. »⁴⁶ Le mythe n'est ni illustré, ni même réinterprété, il est réactivé par la danse, et retrouve la dimension originelle de tout mythe: un pouvoir de régénération. La chorégraphe raconte en effet comment, se trouvant dans des situations critiques – par exemple un vol qu'elle effectua et qui faillit lui coûter la vie –, elle répète mentalement cette danse qui représente « le franchissement de l'inconnu vers la vie »⁴⁷.

Le labyrinthe symbolise l'individuation. Dès son origine, il a été assimilé à une danse⁴⁸. C'est-à-dire à un parcours, et non pas à une construction⁴⁹, un espace mouvant, tel celui que dessine la chorégraphie. Pour Marcel Detienne, le labyrinthe est aussi un espace double excluant à la fois le plus concret et le plus mystique⁵⁰ ; c'est dire aussi qu'il les conjugue. La danse restituée à Ariane sa dimension mythique qui est d'être l'homologue de

⁴⁴ « I only have one thing to say to any of you : All the grown-up have just gone and these simply are objects that you are forbidden to touch », Rapporté par l'une des danseuses, Patricia BIRCH, citée par A. DE MILLE, *Martha (The life and work of Martha Graham)*, p. 254.

⁴⁵ Le décor est d'Isamu NOGUCHI.

⁴⁶ *Martha Graham*, l'Avant-scène Ballet/Danse, p. 62.

⁴⁷ M. GRAHAM, *Mémoire de la danse*, p. 221 (voir aussi p. 224).

⁴⁸ Certaines traditions veulent que l'idée du labyrinthe soit née d'une danse, opinion que ne partage pas Marcel DETIENNE (*L'Écriture d'Orphée*, note 60 p. 192).

⁴⁹ La « danse du labyrinthe », ou « danse de Thésée », ou encore « danse de la grue », était exécutée en Crète, ou à Délos, autour de l'autel d'Apollon. Elle est figurée à Corinthe au VI^e siècle comme un branle, où les danseuses et danseurs alternés formaient une file traçant une spirale, et alternaient les mouvements à gauche et à droite. Durant le parcours, le meneur devenait serre-file, et réciproquement. M. DETIENNE, « La grue et le labyrinthe », *L'Écriture d'Orphée*, pp. 15-28.

⁵⁰ M. DETIENNE, « La grue et le labyrinthe », art. cit., p. 27.

Dionysos, elle aussi circulant entre les opposés, à la fois divine et mortelle⁵¹. Dans l'ancienne Crète, la danse du labyrinthe était un hommage à la déesse Pasiphaé, amante du taureau blanc sacré de Poséidon et mère du Minotaure⁵², et Ariane était associée à Pasiphaé. Une statuette à Héraklion montre une déesse à jupe de serpents, le serpent étant l'animal sacré symbolisant les forces chthoniennes des déesses. Martha Graham connaissait-elle, en 1947, l'existence de cette représentation ? un ruban noir serpente sur la robe d'Ariane, la danse du labyrinthe serpente, corps ondulant, enroulant déroulant la longue corde partenaire dont elle se lie à l'arche figurant le bassin. On retrouvera des serpents sur le costume de Médée, dans *Cave of the Heart*, primitivement intitulé *Serpent Heart*.

« Tout ce que je fais 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. »⁵³ La relecture des mythes – grecs pour l'essentiel – par Martha Graham met à jour la dimension universelle des femmes de la tragédie antique. « En tant que femme et interprète, je suis peu intéressée par Œdipe »⁵⁴. Et ce, sur la scène mythique, comme sur la scène psychanalytique. Aujourd'hui, une telle perspective, même si elle n'est pas si fréquente, ne nous surprend plus. Mais, en 1947, bien peu d'auteur-e-s s'étaient intéressé-e-s à la tragédie de Jocaste⁵⁵. Martha Graham sera Médée (*Cave of the Heart*), Ariane (*Errand into the Maze*), Jocaste (*Night Journey*), Andromaque (*Andromache's Lament*), Phèdre (*Phaedras' Dream*), Clytemnestre (*Clytemnestra*), Hécube (*Cortege of Eagles*)... Ce faisant, elle réactive les mythes en leur donnant de nouvelles perspectives, par le biais d'une double opération. Je ne m'attarderai pas sur la première, qui consiste à substituer aux mots la matière des corps dansants, à susciter un nouveau questionnement au travers d'un autre langage, celui de la danse. C'est sans doute la seule chorégraphe qui ait réellement créé une danse mythique. Mais surtout, elle subvertit l'ordre patriarcal relaté par ces mythes ; la danse moderne est bien en effet, pour reprendre l'expression de John Martin, un nouveau « point de vue ».

De tragédies fondées sur l'arbitraire divin, où les héros (représentant les valeurs humaines universelles comme masculines) subissent leur destin, nous passons à des tragédies fondées sur la volonté de femmes responsables. D'une autre façon, Martha Graham

⁵¹ Ainsi que Dionysos, elle apparaît comme figure des enfers ; elle connaît la mort plusieurs fois, tuée par Artémis ou Persée, morte en couche, ou encore pendue de désespoir.

⁵² R. GRAVES, *Les Mythes grecs*, pp. 317-318.

⁵³ M. GRAHAM, *Mémoire de la danse*, p. 28.

⁵⁴ Martha Graham, *l'Avant-scène Ballet/Danse*, p. 48.

⁵⁵ Sauf Racine dans *La Thébàide*. Aujourd'hui, il y a *Le Nom d'Œdipe*, opéra tiré du *Chant du corps interdit*, d'Hélène CIXOUS (Des Femmes, Paris, 1978).

explore toujours le même thème, celui d'un destin choisi, traduisant une révolte individuelle, et qui est assumé au travers d'un sacrifice, en forme d'apothéose. Ainsi, contrairement au théâtre grec qui veut que la mort des femmes soit exclue de la scène⁵⁶, dans *Night Journey*, elle devient le point focal de la tragédie, à la fois initial et final par l'utilisation du *flash-back* ; tandis que Médée dans *Cave of the Heart* triomphe dans un char solaire (conformément au texte d'Euripide). Le flash-back est une mise en perspective. Il renforce le point de vue subjectif, la dimension de responsabilité assumée. L'inceste a été commis par ignorance, mais Jocaste décide de le revivre en toute conscience par la remémoration. Pour Martha Graham, l'échec serait le renoncement, et aucune de ses héroïnes n'échoue réellement. Outre le fait de replacer le mythe, non pas hors du temps, mais dans un autre temps, son travail sur la temporalité opère une profonde subversion de la pensée grecque classique qui repose sur un ordre de la succession temporelle et le principe de non-contradiction. L'inceste chez Sophocle est moins transgression d'un interdit sexuel que celle des lois sur la filiation patrilinéaire, fondées sur une conception du temps linéaire. « Le temps voit tout ; le temps malgré toi te découvre, dénonçant le passé, le couple impur, l'enfant s'accouplant à qui l'enfanta ! »⁵⁷. Jocaste ne se pend pas parce qu'elle a pris son fils pour amant, mais parce qu'elle a « conçu tour à tour un mari de son mari et des enfants de son enfant »⁵⁸. Martha Graham accentue ce nœud temporel, lorsqu'elle précise que le lit – figuré par Isamu Noguchi comme un bassin – représente celui où Jocaste est née, où elle a conçu Œdipe, consommé ses amours et conçu les enfants d'Œdipe, et que, par « le cri qui vient du vagin », elle pleure « son amant, son mari, ou bien elle pleure ses enfants »⁵⁹. *Night Journey* se situe dans un temps spiralé, qui renvoie à celui de la pensée pré-olympienne, circulaire, où l'inceste n'a pas la même valeur⁶⁰. Ainsi, cette opération sur la temporalité est aussi subversion au féminin, faisant de la répétition cet acte volontaire dont Louise Dupré souligne la récurrence dans certaines écritures au féminin : « la répétition se donne comme un geste actif qui n'est pas la simple reprise du même : elle introduit la différence, l'altérité féminine absente de la linéarité caractérisant l'historicité masculine. »⁶¹. La spirale est à la fois une forme, une structure et une dynamique fondatrices de la danse de Martha Graham.

Dans *Night Journey*, la danse exprime les conflits entre les passions

⁵⁶ Voir N. LORAU, *Façons tragiques de tuer une femme*, pp. 49-50.

⁵⁷ SOPHOCLE, *Œdipe roi*, p. 136.

⁵⁸ *Id.*, p. 137.

⁵⁹ M. GRAHAM, *Mémoire de la danse*, p. 179.

⁶⁰ Sur le sujet, voir l'ouvrage de Maria DARAKI, *Dionysos et la déesse terre*.

⁶¹ L. DUPRE, *Stratégies du vertige*, Les Editions du Remue-ménage, Montréal, 1989, p. 206.

amoureuses, de l'amante et de la mère, et devient, pour reprendre les termes de Martha Graham « d'un érotisme extrême »⁶². Elle choisit d'exprimer le ressenti individuel de Jocaste-femme, dans la mesure où il est susceptible d'être perçu et de résonner de façon universelle : « chaque femme est Jocaste ». Et pour dépasser le simple expressionnisme, ou la dimension de Martha-femme, elle passe par l'extrême rigueur de la technique et de la forme. On retrouve les éléments caractéristiques de son vocabulaire : *contract-release*, *tilts*, geste de tirer à l'arc, ... Mais avec une qualité d'exécution qui n'appartient qu'à Jocaste. De façon générale, elle donne à chaque nouvelle figure féminine une dimension unique par la déclinaison de ce vocabulaire. Toute la recherche de Martha Graham est dans l'approfondissement d'une psychologie du mouvement qui hausse la simple représentation d'un drame singulier à l'expression d'une tragédie universelle. Et qui, dans le même temps, met l'accent sur les individualités féminines, à l'intérieur même de la tragédie grecque. À noter que les personnages masculins de ses pièces mythologiques sont relativement interchangeables, et loin de posséder l'épaisseur psychologique et la subtilité des femmes.

Dans le domaine privé comme dans le domaine artistique, Martha Graham a toujours affirmé son individualisme. Elle n'a jamais été une militante féministe⁶³. Mais sa présence et son travail s'inscrivent pourtant dans le mouvement d'émancipation des femmes, dont ils ont été à bien des égards, des catalyseurs. Réappropriation d'un corps féminin sexué et créateur, élaboration d'une pensée de la danse et de principes qui, aujourd'hui, sont ceux de la danse contemporaine. Au-delà, posant des modèles psychologiques universels à partir de figures féminines, Martha Graham anticipait une visée féministe des années 1970, qui reste un projet utopique : constituer une universalité qui transcende réellement les sexes. Et grâce à elle, la danse moderne (de ses débuts à nos jours) a fait entrer dans la réalité ce qui reste également encore une visée utopique dans les autres domaines de la création, quels qu'ils soient : les femmes y font référence. En effet, s'il n'y a pas de réel progrès à entendre des hommes – artistes ou non – revendiquer un féminin qu'eux-mêmes ont projeté (féminin, écriture ou peinture-femme), le changement capital, marqué socialement et culturellement

⁶² M. GRAHAM, *Mémoire de la danse*, p. 178.

⁶³ « 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. [...] Je ne me suis jamais sentie inférieure [...] et j'ai toujours obtenu des hommes ce que je voulais sans rien leur demander. » M. GRAHAM, *Mémoire de la danse*, pp. 27-28.

dans la réalité des faits comme dans l'imaginaire collectif serait, pour citer Marcelle Marini, « qu'il y ait enfin, pour les deux sexes, des identifications possibles, avouables, avouées, socialement reconnues, à des artistes femmes. Qu'il y ait enfin des filiations symboliques croisées, seule chance d'une culture réellement mixte. »⁶⁴ Nous en sommes encore loin, ajoutait-elle en 1990. Les choses n'ont pas changé en 2000. Sauf dans le domaine de la danse, qui fait exception, où de telles filiations existent. Des hommes, chorégraphes et danseurs, reconnaissent leurs affinités et leurs dettes envers des femmes, et surtout envers Martha Graham qui a ouvert la voie.

Bibliographie sur Martha Graham :

ARMITAGE Merle, *Martha Graham*, Los Angeles, 1937, New York, 1989, 132 p.

COPLAND Roger, "Founding Mothers : Duncan, Graham, Rainer, and sexual politics", *Dance Theatre Journal*, Vol. 8 n°3, Autumn 1990, (Laban Center, London).

DE MILLE Agnes, *L'Âme de la danse*, Avant-propos de Jean-Louis BARRAULT, préface d'Yvette CHAUVIRE, Golden Press, New York, 1963, Editions du Livre d'Or Flammarion, Paris, 1964, 252 p.

DE MILLE Agnes, *Martha (The life and work of Martha Graham)*, Hutchinson/Random House Inc., New York, 1992, 510 p.

DE MILLE Agnes, *America Dances*, A Helene Obolensky enterprises, Inc. Book, Mac Millan Publishing CO. Inc., New York, Collier Mac Millan Publishers, London, 1980, 222 p.

DENBY Edwin, *Dance Writings*, Introduction : Robert CORNFIELD, "Edwin Denby , 1903-1983" : William MAC KAY, Dance Book Ltd., London, 1986, 610 p.

DOBBELS Daniel, *Martha Graham*, Bernard Coutaz, Paris, 1990, 120 p.

FRANCO Mark, *Dancing Modernism/Performing Politics*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 1995, 192 p.

GRAHAM Martha, *Mémoire de la danse*, Actes Sud, Arles, 1992, 240 p. Ed. originale : *Blood Memory*, Doubleday, New York, 1991.

Martha Graham, l'Avant-scène Ballet/Danse, Paris, Juin-août 1982, 100 p.

MARTIN John, *La Danse moderne*, Titre original : *The Modern Dance*, Textes de quatre conférences données à la New School for Social Research à New York pendant la saison 1931-1932, Actes Sud, « L'art de la danse », Arles, 1991, 132 p.

MORGAN Barbara, *Martha Graham : Sixteen Dances in Photographs*, Sloan & Pearce, 1941, Morgan & Morgan Inc., New York, 1980, 168 p.

PUJADE-RENAUD Claude, *Martha ou le mensonge du mouvement*, Manya, Levallois, 1992, 120 p.

⁶⁴ M. MARINI, « D'une création minoritaire à une création universelle », p. 59.

STODELLE Ernestine, *Deep Song (The Dance Story of Martha Graham)*, A Dance Horizons Book, Schirmer Books, A Division of Macmillan Inc., New York, Collier Macmillan Publishers, London, 1984, xxi, 330 p.

Autres ouvrages cités :

BRONTË Emily, *Cahiers de poèmes - The EJB manuscript, The Gondal manuscript, Selected*, traduit et présenté par Claire Malroux, José Corti, Paris, 1995, 224 p.

DARAKI Maria, *Dionysos et la déesse terre*, Arthaud, Paris, 1985, Flammarion « Champs », Paris, 1994, 290 p.

DETIENNE Marcel, *L'Écriture d'Orphée*, NRF, Gallimard, 1989, 236 p.

DICKINSON Emily, *Escarmouches*, bilingue, traduit et présenté par Charlotte Melançon, Orphée/La différence, 1992, pp. 42-43.

GRAVES Robert, *Les Mythes grecs*, Ed. Originale : *Greek Myths*, Cassell & C° LTD, Londres, 1958, Fayard, Paris, 1967, « Hachette/Pluriel », 1996, Tome 1, 430 p., Tome 2, 448 p.

LORAUX Nicole, *Façons tragiques de tuer une femme*, Hachette, Paris, 1985, 127 p.

MARINI Marcelle, « D'une création minoritaire à une création universelle », *Les Cahiers du Grif*, n° 45 *Savoir et différence des sexes*, automne 1990, pp. 51-66.

Place (La) des femmes (Les enjeux de l'identité et de l'égalité au regard des sciences sociales), Ephesia, Editions de la Découverte, Paris, 1995, 744 p.

Sexes et catégories, *Bulletin d'Information des Etudes Féminines (BIEF)*, n° 17, décembre 1985, Université de Provence.

SOPHOCLE, *Œdipe roi*, Théâtre Complet, Garnier-Flammarion, 1964, 1990.