



HAL
open science

Les jeux de la nature dans la danse moderne/contemporaine

Hélène Marquié

► **To cite this version:**

Hélène Marquié. Les jeux de la nature dans la danse moderne/contemporaine. Ginette CASTRO, Marie-Lise PAOLI (Dir.). Femme et Nature 2, Créativité et Imaginaire des Femmes, Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, pp. 17-31., 1999, 2-85892-244-6. hal-03644106

HAL Id: hal-03644106

<https://hal.science/hal-03644106>

Submitted on 18 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.

Les jeux de la nature dans la danse moderne/contemporaine

MARQUIÉ Hélène, « Les jeux de la nature dans la danse moderne/contemporaine », in *Femme et Nature 2*, Ginette CASTRO, Marie-Lise PAOLI (dir.), Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, Talence, 1999, pp. 17-31.

La danseuse est une femme qui danse. Danse (contemporaine), femme, nature. Les fleurs et les flammes symbolistes de Loïe Fuller, Isadora Duncan, les danses libres... Jusqu'à Catherine Diverrès, Régine Chopinot..., les nombreux *Sacre du printemps* (Mary Wigman, Martha Graham, Pina Bausch, Maryse Delente et Carlotta Ikeda dernièrement, etc.) ; en passant par toutes les affligeantes versions plus ou moins obscures de « la-femme-nature-qui-danse-dans-le-cosmos » des années 1980 et leurs mythologies sexistes de la féminité. Le champ est vaste. La relation à la nature est une expérience fondatrice de la danse moderne¹. Et celle-ci, qui a donné à la danse un statut d'art à part entière, est l'œuvre de femmes². Il s'agit de l'émergence d'un nouvel art, autonome, porteur d'exigences propres, forcément pluriel dans ses esthétiques. Qui se mettait à envisager et à exiger de lui-même d'avoir la même ampleur que les autres, de ne plus leur être inféodé (en particulier à la musique et au récit), à en exiger aussi une reconnaissance. Qui posait la nécessité d'un questionnement à inventer et à renouveler, portant sur sa théorie et sa pratique.

Une étude du rapport privilégié que les danseuses-chorégraphes ont entretenu avec la nature et de la nature de ces relations, depuis l'émergence de cette danse à la fin du siècle dernier, reste à faire. Je me limiterai ici à en présenter quelques aspects qui ne concernent pas les danses *dans* la nature (du moins pas directement), mais la création et l'expérience scénique. Laissant la nature comme thème, ou encore présences – visuelles ou sonores – dans les scénographies, pour m'attacher à sa présence et à son dynamisme dans

¹ La question d'une frontière entre danses moderne, post-moderne et contemporaine, si elle préoccupe l'historienne ou l'historien de la danse et de l'art, est ici sans intérêt. La qualification de *modern dance*, a été donnée par le critique John Martin en 1926, à la suite d'un spectacle de Martha Graham, pour définir la nouvelle danse qui naissait alors aux États-Unis, avec Doris Humphrey et Martha Graham essentiellement, mais qui avait aussi ses racines et ses développements en Europe avec Mary Wigman. Lui-même reconnaissait la difficulté qu'il y avait à situer cette *modern dance* par rapport à l'adjectif moderne, et par rapport à l'art moderne. « La danse moderne se démode très vite. C'est pourquoi j'utilise toujours le terme de "danse contemporaine" - qui est de son temps. Jamais, jamais je ne parle de "danse moderne". Ça n'existe pas », écrivait Martha Graham. M. GRAHAM, *Mémoire de la danse*, p. 198.

² Loïe Fuller, Isadora Duncan, Ruth Saint-Denis, Mary Wigman, Doris Humphrey, Martha Graham... Ajoutons un parcours isolé, celui de Nijinski, où la nature a une place déterminante et des rapports complexes avec l'esthétique de la danse classique.

l'élaboration de la matière première chorégraphique : le corps dansant. C'est pourquoi j'écrirai plus volontiers « danseuse/danseur », celle ou celui qui invente sa danse, que « chorégraphe » puisque l'aspect fondamental, surtout à propos de nature, me paraît être la création d'une matière et d'un langage singuliers, la danse, le corps dansant, avant leur agencement, la composition chorégraphique proprement dite. Il est bien évident que cela ne saurait concerner toutes les danses contemporaines (encore moins « la danse » en général), mais certains courants, certaines expériences, auxquelles mon expérience personnelle de danseuse/chorégraphe/spectatrice, forcément subjective, me relie.

Je m'appuierai sur Doris Humphrey (1895-1958) et Martha Graham (1894-1991), toutes deux fondatrices à partir des années 1920 de ce que l'on a appelé la modernité américaine de la danse, succédant à la génération d'Isadora Duncan et de Ruth Saint-Denis³. Leurs techniques, très différentes, servent toujours de référence. Chacune a créé une danse singulière et une esthétique appuyées par une réflexion constante sur leur art, et plus généralement sur la vie : les danseuses qui inventent une nouvelle danse imposent une nouvelle femme qui danse, et qui pense⁴. Pour elles, comme pour Martha Graham, « la danse, art absolu, ne se met pas au service de l'idée. Elle est une activité si hautement organisée qu'elle peut produire de l'idée. »⁵ Je prendrai aussi l'exemple de Carolyn Carlson dont la trajectoire singulière est étroitement liée à une philosophie de l'existence où la nature occupe une place centrale. Peu de ses chorégraphies qui ne fassent appel aux éléments naturels. Sur scène : de la terre, du sable, des cendres, des arbres, des mousses ; dans la musique : la pluie, le vent, l'orage, le galop d'un cheval ; *Wind, Water, Sand* ; *Undici Onde* ; *Wood, Light and Stone (Still Waters)*, *Underwood...* Carolyn Carlson danse dans la nature, ses films qui ne sont pas des captations de spectacle sont tournés en extérieurs. Et aux matières qu'elle donne à danser, à sa danse, elle confère les dynamismes et les ressentis d'une incessante métamorphose⁶. L'une de ses grandes références est le philosophe Gaston Bachelard⁷. S'il

³ En Allemagne, Rudolf von Laban et Mary Wigman (pour ne citer qu'eux) initiaient également, un peu auparavant, de nouvelles pratiques et réflexions sur la danse.

⁴ Les danseuses, écrit Doris Humphrey « disent par leurs mouvements : Nous appartenons au vingtième siècle ; à la lumière de notre expérience contemporaine, nous avons quelque chose à en dire ; la danse est un art d'une envergure comparable à celle de la littérature, et comme les écrivains et les poètes, nous pouvons parler de l'homme moderne. » D. HUMPHREY, *Construire la danse*, p. 198-199.

⁵ Propos repris dans *Le Monde* du 19/9/1995.

⁶ On peut relever la récurrence de trois éléments dans ses titres, et les triptyques : le chiffre trois est celui de la matière et des dynamismes.

⁷ J'émettrai quelques réserves sur l'imagination de la matière telle que Bachelard l'envisage. Tout d'abord parce que lorsque Bachelard rêve ou imagine, il n'agit pas. On danse comme on rêve, mais en action. Et si sa matière est certes plastique, elle demeure constante en tant que matière – « la solide constance et la belle monotonie de la matière » -, qui « reste elle-même en dépit de toute déformation, de tout morcellement ». Sa matière ne se

fallait attribuer à chacune une nature, celle de Martha Graham pourrait être tellurique, une terre viscérale, volcanique et incandescente, le sang, porteuse de forêts tropicales : *Dark Meadow of the Soul* ; Doris Humphrey recevrait l'océan et le vent des grandes étendues : *Water Study*. Pour Carolyn Carlson, l'eau, celle qui court, bleue, transparente, et le vent. Celui des voyages, des quêtes⁸.

S'il est particulièrement complexe de traiter « la nature » dans la danse, et plus encore « les danseuses et la nature », c'est qu'on ne peut aborder la question que dans une perspective de circulations, intervalles, et que la question ne cesse de glisser et de se retourner sur elle-même pour montrer une nouvelle face. Une perspective qui est donc, doublement puisque la danse est un art vivant et scénique, celle des jeux.

Jeux sémantiques : quelle(s) nature(s) pour la danse ?

Nature comme lieux – des espaces et des temps sensibles – pour l'imaginaire. Quel imaginaire ? Plus que tout autre, l'imaginaire de la danse a une dimension transitive : multiplication et croisements des sensations et du sens, échanges, il se donne à percevoir, en, et hors de soi, à mesure qu'il se constitue. Il est, pour reprendre une formule d'André Breton « ce qui tend à devenir réel »⁹, puisqu'il est une pensée (non linguistique) d'emblée incarnée dans un corps en mouvement – et non d'une construction intellectuelle –, et que nos images sont toujours essentiellement kinesthésiques et tactiles. Nature comme lieux d'errances et de quêtes, eux aussi transitifs d'où émerge la substance même de la danse, les/nos corps à inventer pour les habiter ou les rencontrer, les mouvements des corps et de l'imagination. De quelle(s) nature(s) s'agit-il ici ?

La danse est le mouvement d'une pensée analogique, refusant la séparation –

transforme jamais qu'en sa propre substance, ses « combinaisons imaginaires ne réunissent que deux éléments, jamais trois. » Il oppose même cette imagination de la matière, constante, à une imagination qui va dans le sens des métamorphoses et d'un avenir, qu'il décrit. Il n'y a pas de réelle métamorphose dans sa matière. Elle n'appelle pas non plus à une métamorphose de nos perceptions. Elle ne danse pas. (G. BACHELARD, *L'eau et les rêves*. pp. 8-9 et 111-112).

⁸ Réponse de Carolyn Carlson à une question de Claude Rabant : « Le voyage, la danse, est-ce pour vous l'amour du vent ? » : « En effet, les secrets viennent avec le vent. Le vent me donne toujours mes meilleures inspirations. Je suis sûre d'avoir été magicienne, dans l'une de mes vies antérieures, shaman, je le sens. Quand le vent arrive vous entendez son hurlement. J'ai toujours pensé que les secrets venaient avec le vent. Alors je les cueille. » In *États de corps*, p. 42.

⁹ A. BRETON, « Il y aura une fois », *Le revolver à cheveux blancs*, O. C. t. 2, p. 50.

exclusion ou fusion –, au profit des circulations et des conjonctions, et la nature est son lieu. Le corps dansant, le corps imaginant, sentant, pensant, participe de cette nature. Elle sera éléments, animale, végétale, minérale. Elle sera nature-corps spirituelle et charnelle, dont la cohérence est celle de l'organique. Martha Graham ne cessait de dire que la danse devait exprimer les « paysages de l'âme ». *Dark Meadow of the Soul* en est la chorégraphie emblématique. Elle y a exprimé cette double signification : célébration de la nature et exploration des couches profondes d'un inconscient individuel et collectif. Précisons que dans notre perspective, le contact, la sensation, le sentiment de la nature ne constituent en aucun cas une attitude de régression, vers une nature-mère, nature-inconscience, un mythique âge d'or. Si la nature participe d'un archaïque de l'imaginaire, comme révélatrice d'une mémoire singulière et universelle, son expérience sensorielle et archétypique constitue la source d'un devenir, d'une danse a-venir, issue d'une perception et d'une pensée du monde, de corps qui, eux aussi sont en devenir ; c'est-à-dire questionnent ou remettent en question les présupposés esthétiques – mais pas seulement – d'une culture au présent. C'est ainsi que Martha Graham, Doris Humphrey, Carolyn Carlson (et d'autres) échappent à cette mythologie de la nature, de la femme, et de l'animalité qui tend à sombrer dans la mièvrerie ou le ridicule, et qui surtout, loin de mettre en péril l'ordre et les hiérarchies existants, ne fait que les confirmer de façon navrante.

Et puis, la nature est, selon le Petit Robert, ce qui se produit « sans intervention de l'homme ». Il faudra aussi interroger cet aspect particulier, où l'homme est l'être humain, mais sa culture dominante est masculine. L'expérience de la nature pour accéder à la conscience d'un féminin créateur refoulé par les normes et les conditionnements, hors des formes et des processus imposés par la culture patriarcale. La danse met en jeu le corps, et les enjeux du corps sont considérables. La danse moderne est née du corps/pensée - du corps pensé - de femmes. L'émancipation de la danse et l'émancipation des femmes, ainsi que l'apparition d'une problématique de la différence sexuelle, sont liées¹⁰. « Les gens étaient venus parce que j'étais un objet de curiosité - écrit Martha Graham - une femme capable d'une œuvre personnelle »¹¹. « 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

¹⁰ Y a-t-il simple coïncidence dans le retard que ces deux émancipations ont eu en France ?

¹¹ M. GRAHAM, *Mémoire de la danse*, p. 97.

nus.»¹² Donc découvrir sa nature, les principes qui nous animent, identités toujours s'inventant, nature créatrice, danser, penser, créer, s'imposer. Autant de seuils à dégager. Les danseuses devenaient emblématiques d'une libération. Devenaient ? En 1977, Lise Brunel écrivait de Carolyn Carlson : « Elle est l'image-clé d'une nouvelle conception chorégraphique, le symbole de la double libération de l'art et de la femme dans la société contemporaine. »¹³

Déjà, Isadora Duncan *incarnait* la femme libre et la danse libre, et *militait* en faveur de l'une et de l'autre¹⁴. La génération suivante s'inscrit dans les mêmes engagements, empruntant toutefois des voies différentes, pour ne pas dire opposées. « Tout d'un coup - écrit Doris Humphrey - les danseuses décident de n'être ni jolies, ni gracieuses, ni romantiques [...] Nous refusons d'être prisonnières de la beauté et du romantisme. »¹⁵ Martha Graham est sans doute celle qui a le plus marqué le passage à une autre image, une autre conception du corps dansant, qu'elle voulait à l'opposé du corps féminin gracieux, joli, fin, aérien, raffiné..., asexué, de la danse classique. Elle cherche l'authenticité d'une danse issue de corporéités féminines, au travers du corps sexué et de son vécu, puis à partir des années 1940, au travers des grands mythes. Dans le même temps, elle entreprend de lutter contre les images réductrices de la femme (donc de la danseuse), et certaines des expressions du féminin qu'elle refuse sont, précisément, celles qu'Isadora Duncan avait défendues. Isadora Duncan voulait libérer la femme et la danse, au travers d'une subjectivité émotionnelle directement exprimée. Pour Martha Graham, toute cette émotion apparaît comme une faiblesse féminine. L'une voulait le geste et le corps naturels, l'autre démontre que l'abstraction, la rigueur, la forme sont aussi le domaine de la femme. Par « féminisme » elle luttait contre l'image de la fragilité féminine, et à la féminité artificielle qu'elle refuse, oppose une « virilité », en réalité forgée par elle¹⁶ : « virile gestures are evocative of the only true beauty »¹⁷, dit-elle en 1928. Pour émanciper la danse féminine, elle cherche le geste viril, dans des corps féminins, bien sûr. Car le corps grahamien est fondamentalement corps de femme. La pulsation de base de sa danse est le *contract-release*, et la contraction s'origine au niveau pelvien ; elle demandait à ses danseuses de « danser avec leur vagin »¹⁸. Pourtant, ce corps n'est pas « naturel », il est

¹² *Id.* p. 98.

¹³ L. BRUNEL, « Carolyn Carlson », *Art press international*, 5 mars 1977, p. 28.

¹⁴ Voir I. DUNCAN, *Ma vie*, 1927, Gallimard, NRF, Paris, 1987, et l'analyse que lui consacre Mark FRANKO, dans *Dancing Modernism/Performing Politics*.

¹⁵ D. HUMPHREY, *Construire la danse*, p. 198-199.

¹⁶ «an imaginary feminine masculinity», écrit Marc FRANKO (*Dancing Modernism/Performing Politics*, p. 56).

¹⁷ M. ARMITAGE, *Martha Graham*, p. 97.

¹⁸ La Martha Graham Dance Company, est la seule compagnie, dira l'un de ses danseurs, où les hommes souffrent d'une envie de vagin. M. GRAHAM *Mémoire de la danse*, p. 177.

contraint. « Even against nature »¹⁹, disait-elle. Son œuvre, et de nombreuses pièces, manifesteront cette tension. Le corps, comme les éléments naturels, doivent être maîtrisés pour exprimer les énergies vitales qui les habitent. *The Rite of Spring* apparaît ainsi comme un rituel à la fois sauvage et hiératique, épuré, à l’opposé de la version initiale de Nijinski, ou encore de celle de Pina Bausch. De façon générale, si les décors, souvent réalisés par le sculpteur Noguchi²⁰, utilisent et symbolisent des éléments naturels, c’est à la manière des jardins zen, pour créer un espace symbolique qui en concentre les énergies.

Jeux de sensations

Le travail de la sensation, essentiel pour la danse moderne, s’enracine dans la nature. La réactivation des mémoires sensorielles, la nature comme simulacre pour faire naître un corps dansant nouveau, et chaque fois différent. Corps se donnant naissance, où l’imaginaire crée la sensation comme extérieure, où celle-ci devient perception de soi ; et la perception est mouvement²¹. Le travail ? Sans doute ; mais avant tout la jouissance de la sensation, le plaisir d’un voyage. L’espace sensoriel est ici espace désirant.

Première expérience de danseuse débutante (mais on y reviendra toujours) : être dans l’eau, ou encore être l’eau. Ne pas réfléchir. Le jeu s’instaure, les surprises, les métamorphoses. L’eau glisse, coulée, les gouttes, tiédeur, fraîcheur, couleurs, transparences, et puis les reflets ; éclaboussement, poussée, tourbillons, les bruits, et puis les poissons ; elle est symbolique, mythique, elle devient air, elle devient feu, elle est déjà chair. La danse est le mouvement incarné de la pensée qui imagine, de ses perceptions et de ses émotions. On danse dans des matières, ou on devient matières, leur contact, leur texture, leur chaleur, leurs voix, leurs résistances, donnent une qualité unique au mouvement, dans l’oscillation du ressenti et de la mémoire. Au corps qui se métamorphose en imaginant répondent de nouvelles sensations, et à leurs métamorphoses répond un nouveau corps dansant. Le mouvement trouve dans sa qualité même sa finalité. Dans la texture de son parcours, plus que dans une forme à atteindre. Expérimenter les mouvements secs, râpeux, ruisselants, gluants, embués, ceux qui

¹⁹ Lettre à Frances Wickes du 25/1/52, in A. DE MILLE, *Martha (The life and work of Martha Graham)*, p. 201.

²⁰ Isamu Noguchi (1904-1985) collabore avec Martha Graham à partir de 1935 (*Frontier*), jusqu’aux années 1980.

²¹ La science affirme aujourd’hui ce que la danse savait depuis toujours : le mouvement - la motricité - n’est jamais séparé ni séparable de la sensation. Voir Alain BERTHOZ, *Le Sens du mouvement*, Odile Jacob, Paris, 1997.

ont la consistance de l'écorce (du pin), son odeur, ... C'est souvent cela, danser.

La précision du geste naît de l'image . Il ne s'agit plus de pousser, tirer, serrer (maîtriser le corps), ni de visualiser une forme, mais de ressentir ; laisser infiltrer le corps par l'imagination. La forme et le trajet du mouvement seront « justes ». « La contraction n'est pas une position - écrit Martha Graham. C'est un mouvement vers quelque chose. Comme un caillou jeté dans l'eau, qui provoque des ondes circulaires au moment où il en frappe la surface. La contraction se déplace. »²² La métaphore est aussi une sensation, autrement elle ne serait pas poétique. C'est aussi dans l'espace des sens qu'elle ouvre que le mouvement devient poétique. J'ai appris la contraction musculairement, techniquement, comme un exercice : serrer (les fesses), avaler (l'estomac), rentrer (la poitrine) ; et respirer ? Ce n'était pas mon chemin, et je n'ai compris la contraction qu'en entrant dans les métaphores, celles du corps, celles de la nature. Le souffle s'y inscrivait, il ne s'agissait plus d'exercice, mais de danse.

La danse sollicite tous les sens, mais la danse contemporaine accorde au toucher une importance particulière. Toucher de soi, toucher de l'autre, toucher de l'espace, autant de nouvelles expériences²³. L'un de ses premiers actes a bien été d'enlever les chaussons, et de retrouver le sol. Dans le temps où les mêmes qui la fondaient rejetaient les corsets et libéraient le corps féminin. Le pied développe une sensibilité propre, une conscience particulière qui se réfléchit dans l'image. Je veux imaginer que je marche dans le sable, mais c'est de mon pied, et de lui seul que me vient la sensation - légère douleur qui pour être imaginaire n'en est pas moins réelle -, l'image, du coquillage coupant. En réalité, la sensation fait naître l'image et simultanément le mouvement, la façon unique dont le pied appréhendera le sol pour se déplacer. La danse moderne s'attache à développer en premier lieu les qualités du contact, du pied avec le sol, de la peau avec l'air qui sculpte l'espace, des tensions intérieures qui déterminent l'intensité et la qualité du mouvement, ses trajets dans le corps, ses répercussions et ses résonances en soi, avec les autres, avec le monde. La perception du mouvement est un toucher – d'ailleurs, toucher suppose un mouvement –, comme celle de la pesanteur²⁴. L'écoute, qui est perception des présences, soi, l'autre, l'espace environnant, est

²² M. GRAHAM, *Mémoire de la danse*, p. 211.

²³ Chez le danseur classique, les contacts, peu nombreux, entre deux parties du corps, ou entre partenaires, restent limités aux nécessités de l'efficacité dans l'exécution d'un mouvement, ou l'esthétique d'une forme. Ce n'est jamais la qualité même du contact qui est l'élément majeur. En conséquence, les mains, restent le territoire corporel auquel est dévolu le sens du toucher. Fonctionnelle ou décorative, la main ne peut plus rêver, elle ne danse pas de façon autonome.

²⁴ Rappelons que l'équilibration et la perception des mouvements du corps dans l'espace se font au niveau de

un toucher ; le danseur écoute avec sa peau. Le toucher est émotion et partage. Pour le spectateur, la réception est épidermique, même si l'œil en est médiateur. Est-ce bien de peau-surface dont il s'agit ? Tout est peau sensible, peau en et hors de moi, peau organique et peau osseuse qui se replie dans son espace. La qualité du mouvement dansé dépend de l'importance accordée au toucher. Jusqu'à l'apparition de la danse-contact, fondée sur la dialectique du donner/recevoir des corps, de l'échange gravitaire. Échanges « naturels », fondés sur une écoute réciproque et intuitive des états de corps physiques et poétiques.

Espaces de jeux

Merleau-Ponty²⁵ déployait la chair du monde, mais peut-être sa conceptualisation est-elle encore trop subordonnée à la vue, même si celle-ci renvoie constamment au tactile et au tangible. La danse déploie une chair du monde qui fait naître le sensible du tactile, du kinesthésique. Le toucher nous amène à la nature comme expérience de participation, de communication.

« Je veux faire partager cette force inhérente au solo – écrit Carolyn Carlson –, il faut du courage pour s'y mettre, parce qu'il s'élabore dans la plus parfaite solitude. Puis soudain, au plus profond de cet isolement, vous entrez en communion avec les éléments, les saisons et l'univers entier. »²⁶ La pensée primitive confère à la nature les valeurs de lieu sacré et de lieu de médiation. Un monde entre-deux, sacré et profane, spirituel et matériel. À la recherche d'une unité, qui ne soit pas le Un mais le multiple, le plastique, le réseau, le résonant. Beaucoup de danseu(rs)ses – parmi lesquelles Martha Graham, Doris Humphrey et Carolyn Carlson – en parlent comme d'une expérience mystique, d'un rapport au sacré²⁷. Mystique athée. La danse exprime l'indicible²⁸. J'ai parlé plus haut d'expérience sensorielle et archétypique de la nature. Les deux perspectives se conjuguent : le travail de la sensation, les résonances symboliques, constituent des dynamismes de l'imaginaire²⁹. L'expérience de la

l'oreille interne, par contact de liquides en rotation ou de concrétions sur les cils de cellules sensibles, et aussi par le contact du pied avec le sol, de la peau avec l'air, des articulations entre elles.

²⁵ MERLEAU-PONTY Maurice, *Le Visible et l'invisible*, Gallimard, Paris, 1964, « Tel », 1996, en particulier « L'entrelacs - le chiasme », pp. 172-204, et pp. 302-304.

²⁶ *Figaroscope*, 6 au 12 nov. 1997.

²⁷ « Pour moi, c'est l'ensemble des choses qui doit constituer une expérience mystique... Je pense que tout fait partie d'un immense cercle, le cosmos, cette fabuleuse énergie circulaire que nous avons partout. » C. CARLSON, *États de corps*, p. 35.

²⁸ C. CARLSON, *États de corps*, p. 38.

²⁹ Archétypes et sensations ne sont d'ailleurs pas indépendants, puisque l'archétype n'est pas une image ou une

nature est aussi la perception d'une relation énigmatique, toujours de l'ordre de l'indécidable quant à sa réalité même, et de l'ordre du désir. L'expérience, c'est-à-dire l'intuition, la reconnaissance d'une cohérence qui s'interprète en termes d'énergie, de dynamique, d'organicité et non de construction téléologique ou encore d'abstraction. Par organique, j'entends cette cohérence du vivant – nature encore –, qui n'assure pas l'ordre de constantes, mais entretient un état de perpétuel équilibre et échange entre les éléments d'une totalité. Traversant les épaisseurs de conscience, pour relier le soi au monde, elle ne peut être que cohérence du mouvement, celui d'une danse. Les jeux d'une intuition. Avec Michèle Fèbvre³⁰, je placerai Carolyn Carlson au côté de Martha Graham, parmi les chorégraphes de l'intuition.

Remarquons, même s'il n'est pas possible de le développer ici, que les danses qui font davantage appel à la perception de la nature sont aussi celles qui privilégient la conscience du toucher, comme le trajet et la circulation du mouvement, le sens kinesthésique, l'impulsion du geste, c'est-à-dire sa motivation et sa source corporelle (un centre moteur, le privilège du souffle), l'é-motion. Ce sont celles qui inventent leur espace imaginaire par la sensation, et par une temporalisation de la sensation. Conscience gravitaire, conscience de filer par le mouvement une substance temporelle (encore le souffle). Cet espace est un lieu de médiation, celui de l'échange et de la rencontre, car toutes ces consciences, sont dirigées en et hors de soi, auto- et hétéro- affectives. Les danses qui opèrent davantage sur la forme, l'impact (privilégiant le but sur le projet et le trajet), font davantage appel à la vue, et se réfèrent rarement à un ressenti de la nature (bien que celle-ci puisse être présente dans le cadre d'une philosophie personnelle, d'inspiration orientale par exemple). Une danse qui opère sur (dans) le visible – le classique ou celle de Merce Cunningham par exemple –, est davantage liée à l'occupation de l'espace qu'à sa création, et procède à une mise à distance/séparation. La perspective – qui est temporalisation de l'espace – est figée ou abolie. La danse qui fictionne et façonne l'espace de son univers en fait un espace relationnel ; Martha Graham ou Carolyn Carlson procèdent ainsi par cette temporalisation à une mise en perspective.

représentation héritée, mais une notion énergétique, une tendance, une impulsion qui prend forme en fonction de l'expérience. Une expérience à faire aussi, qui réactive une énergie imaginante, donc productrice de mouvement et de sens.

³⁰ M. FEBVRE, *Danse contemporaine et théâtralité*, p. 124.

Souffles

La danse moderne, avec Doris Humphrey et Martha Graham, cesse d'être soumise à la musique. Elle cherche l'essence de sa musicalité en elle-même, dans le corps, la chair en mouvement. Il existe bien entendu de multiples façons de trouver son rythme. Ainsi, Rudolf von Laban définit-il le rythme à partir du travail et de l'effort, d'une scansion du temps linéaire, Ted Shawn à partir des rythmes industriels (notons qu'ils sont chorégraphes, théoriciens, mais n'ont pas réinventé une danse nouvelle, et son incarnation). Les danseuses modernes, Doris Humphrey, Martha Graham aux États-Unis, Mary Wigman en Allemagne, qui inscrivaient pourtant leurs danses résolument dans le monde contemporain (loin des féeries classiques, comme des exotismes et primitivismes en vogue) trouvent leur musicalité dans les rythmes naturels. Elles parlent de souffles.

Parallèlement, Martha Graham et Doris Humphrey cherchent à retrouver une authenticité de la danse par un retour aux rythmes et aux pulsions essentiels. Elles s'attachent à en découvrir la spécificité et les potentialités, et pour cela se tournent vers ses origines, vers les expériences primitives et fondamentales du corps que chacun possède, mais qui ne sont plus interrogées. L'expérience de la gravité, celles des mouvements vitaux, respiration, pulsations cardiaques, adaptations posturales et tonicité, motricité viscérale. La vie. S'y inscrire, en les modulant, les orchestrer ; auparavant, ce n'était que contingences, nécessités, que l'on tend à oublier tant qu'elles ne vous gênent pas. Le danseur classique travaille sa respiration pour qu'elle ne constitue pas un obstacle à sa danse, il les unit, les coule l'une dans l'autre. Mais la première ne donne pas naissance à la seconde, n'en constitue pas la substance même. C'est encore la conscience perceptive qui est convoquée, conscience du souffle, sans rapport avec une quelconque technique respiratoire. Conscience du souffle comme conscience du vivant, du flux qui nous traverse et qui nous relie au monde. « Ma technique – écrit Martha Graham – repose sur la respiration. J'ai fondé tout ce que j'ai fait sur la pulsation de la vie qui est, à mes yeux, celle de la respiration. Chaque fois qu'on inspire la vie ou qu'on expire, c'est un *release* ou une *contraction*. C'est aussi essentiel que ça pour le corps. Ce sont deux mouvements avec lesquels on naît et qu'on conserve jusqu'à la mort. »³¹

Rendre l'espace tactile permet d'y inscrire une temporalité, une musicalité propre au mouvement. Le rythme singulier, ce mouvement intérieur qui organise et qui sécrète l'espace imaginaire se perçoit mieux dans sa résonance avec les sons et les rythmes de la

³¹ M. GRAHAM, *Mémoire de la danse*, p. 47.

nature. Elle offre le « silence » qui rend possible l'écoute de leurs échos : l'écho des pulsations du cœur, des respirations, bruits du sang, les souffles de la nature.

Les rythmes naturels sont ceux de la nature – univers – et ceux du corps. Rythmes du monde et rythmes personnels. La musicalité de la danse : leurs souffles entrelacés. Sans doute la danse de Doris Humphrey fournit-elle ici la meilleure illustration. Elle a constamment recherché une harmonie cosmique dans le contact avec la nature, cherchant à accorder le mouvement aux lois naturelles de l'univers traversant le corps. L'essence de sa danse est dans la respiration de l'océan, le flux et le reflux, les suspensions, lâchers, rejaillissements ; sans relâche, elle chute-expire, se reprend, se redresse, traverse l'équilibre, chute de nouveau pour rebondir-inspirer : naissance du *fall-recovery*, fondement de sa technique. *Water Study* était une danse exécutée dans le silence, plus exactement avec pour seul accompagnement le souffle des danseuses, et les glissements de leurs corps. Doris Humphrey écrit à son propos : « ce qui distingue le rythme de la musique de l'autre rythme est probablement le battement mesuré de temps, qui a été éliminé de *Water Study* où le rythme est dans le flux d'un phrasé naturel, et non dans une métrique cérébrale. Les danseurs ne comptent pas, ils ont seulement la sensation de l'amplitude de la vague qui courbe le dos du groupe. »³² Les rythmes naturels ne sont jamais ceux du métronome. La fragilité (la force) de cette musicalité tient à ce que le rythme n'est plus une mesure du temps, mais résulte des pulsations d'un corps nouveau, celui du groupe. Ce corps se constitue dans sa participation à un rythme qui n'est autre que la sensation de la vague. Au-delà de ses sonorités, le glissement, la pression et la température de l'eau, la sensation kinesthésique de son parcours et de sa dynamique ; tous les sens qui entrent en résonance, qui sont aussi des émotions. La musicalité résulte de l'articulation de trois niveaux : celles des perceptions singulières pour harmoniser une perception et une expression collective, qui soient traversées par un universel.

Bien sûr, fonder la musicalité sur le souffle, c'est encore rendre le corps perméable au monde. Préférer aussi l'impulsion du geste à son impact.

Jeux d'identités

Il faut « dépayser la sensation », écrit André Breton³³, faisant ainsi référence au

³² D. HUMPHREY, *An Artist First (An Autobiographie)*, p. 85.

³³ A. BRETON, « Situation surréaliste de l'objet / situation de l'objet surréaliste », 1935, *Position politique du surréalisme*, O. C. t. 2, p. 481.

dérèglement raisonné de tous les sens préconisé par Rimbaud³⁴. Martha Graham parle de « l'accélération de la sensibilité »³⁵, introduisant un mouvement. La sensation est d'emblée un dépaysement, puisqu'elle crée constamment un lieu de libre jeu entre l'intériorité et l'extériorité. L'univers naturel offre la possibilité d'imaginer (de s'imaginer) des natures encore inconnues et d'en traverser les métamorphoses. Il y a donc le dépaysement de la sensation dans l'espace même des sensations. S'imaginer : devenir animale ou végétale, ou une forme de vie inconnue. Se recréer en s'inventant. Le monde animal reste une source intarissable. Martha Graham passait de longues heures au zoo, elle était fascinée par l'étrangeté et la familiarité animales, ce « contact avec quelque chose de vivant qui n'était pas humain », de « mystérieux et sage »³⁶, ces créatures d'un autre monde « comme toutes les créatures de notre imaginaire »³⁷. Au travers de la sensation animale, il y a la possibilité d'échapper à l'anatomie et de réellement expérimenter d'autres façons de se mouvoir. C'est la nature même de la danse qui se constitue. La technique Graham, aujourd'hui si codifiée et rigidifiée qu'elle semble aux antipodes du naturel, doit pourtant ses bases au travail de l'animalité. « À cette époque, je n'avais pas de technique à proprement parler. [...] Mais dans la technique que j'allais élaborer par la suite, le poids est balancé de façon étrange, animale, qui différencie du ballet la danse contemporaine – ce balancement du poids est la clé du mouvement. En un sens, nous avons perdu cette qualité animale à cause de notre sentiment de sécurité mais, à l'instar des animaux, notre corps doit rester capable de passer d'une position à une autre. »³⁸ Elle emprunte beaucoup aux chevaux, des images pour *Jocaste (Night Journey)*, l'un des pas de base de sa technique, les *prances*, une démarche caracolante. Dans *Frontier*, danse-autoportrait, Martha Graham, est piaffante d'impatience devant le chemin qu'elle voit s'ouvrir devant elle, elle caracole littéralement, remontant, descendant vers nous, recommençant sans cesse avec l'ivresse qui saisit les jeunes poulains.

Au-delà d'une recherche concernant la qualité du mouvement, il y a encore la dimension d'une recherche personnelle, et la dimension symbolique. Devenir animale sera devenir « créature de notre imaginaire », l'une de celles que nous sommes. Travaillant sur *Vu d'ici*, Carolyn Carlson lit *Femmes qui courent avec les loups*, de Clarissa Pinkola Estés, analyste jungienne, qui traite des archétypes de la femme sauvage au travers des contes. Dans

³⁴ « Le Poète se fait voyant par un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens », Lettres dites du « voyant », Rimbaud à Paul Demeny, *Poésies*, NRF Gallimard, « poésie », seconde édition, 1984, p. 202.

³⁵ M. GRAHAM, *Mémoire de la danse*, p. 171.

³⁶ *Id.*, p. 31.

³⁷ *Id.*

³⁸ *Id.* p. 91.

ce solo, elle sera, louve, oiseau, cheval, serpent.

Une double jouissance. Celle d'expérimenter un « être » nouveau, animal (ou végétal), dans chaque fraction du corps : dans les muscles, le regard, ... jusqu'aux ongles ; d'en épouser le rythme ; d'en inventer les sensations. Et aussi celle de faire naître un corps qui échappe en se jouant à sa place et à son image. La danseuse échappe à sa métaphore. L'ancienne petite fille qui rêvait de devenir une ballerine au corps diaphane dans un tutu blanc, tendue sur ses pointes vers l'idéal du beau, du sans poids, du verticale, jubile en découvrant les infinies possibilités de corps étranges ou monstrueux, du ramper, grouiller, s'articuler ou se désarticuler, chuter, de l'extrême sensualité au cocasse. Encore une fois, il ne s'agit pas de « régression », ni de pseudo-primitivisme, mais de jeux dont les processus nécessitent un apprentissage, souvent long. Celui de la perception et des voyages qu'elle permet, celui d'une libération des carcans qui, en nous-mêmes, emprisonnent la créativité du corps. La ballerine en tutu est une idole qu'il n'est pas toujours facile de renverser. Elle l'est encore moins dans l'esprit de beaucoup de spectateurs, où elle reste la projection d'un fantasme, sensée incarner (désincarner) l'essence de la féminité. Ainsi, Mikhaïl Fokine voyait dans les danseuses de Martha Graham, couchées, assises, les pieds plats, « des jeunes filles qui aboient »³⁹. « Je me mis - écrit-il - à plaindre ces jeunes filles qui dénaturent ainsi leur âme. Tout ce que je voyais était laid de par sa forme et haineux de par son contenu. Les pieds étaient placés n'importe comment, toujours en dedans. »⁴⁰ Dénaturent ? Quelle nature ? Quant à Martha Graham, « toute son apparence semble rejeter par principe le moindre signe de coquetterie, de féminité, de beauté : une longue chemise, des cheveux démonstrativement tirés en arrière, un dos voûté, des coudes écartés, des épaules rentrées en avant, des poings serrés ou des mains avec des doigts tendus... Tout indique qu'elle a dépassé le concept "vieilli" de la beauté, de la grâce, qu'elle le rejette par principe »⁴¹.

Aujourd'hui encore, on peut entendre les mêmes critiques : danser pieds nus, danser au sol, ne pas être gracieuses, être trop lourdes (trop grosses), ne pas savoir se mettre en valeur... On hésite. Est-ce de la danse, de la danseuse, ou de la femme dont il est question ?

Au terme de ce rapide survol, il apparaît que la nature fait bien partie de notre expérience de danseuses et de danseurs, historiquement et au quotidien. Cette expérience

³⁹ M. FOKINE, in *Martha Graham, L'Avant-scène Ballet/Danse*, p. 72.

⁴⁰ *Id.*

⁴¹ *Id.* p. 71.

demande que l'on ait bien entendu le désir de la faire. Elle nécessite aussi un apprentissage, une culture, ne serait-ce que celle de la perception. Apprendre à développer toute la virtuosité et la subtilité des ressentis, pour en moduler le jeu avec ceux de la temporalité, de la spatialité, avec lesquels ils s'entrecroisent. Apprendre les trajets d'une construction et d'un déploiement réciproques : celle, celui, qui danse avec la (sa) danse. Percevoir ces déploiements : la réception. Une culture de toutes et tous comme public.

Il apparaît aussi que c'est dans le perpétuel déplacement des seuils sémantiques du mot nature, dans les circulations de leurs questionnements, le travail de leurs articulations, de leurs résonances possibles, imaginées et découvertes, que la danse se construit avec/dans la nature.

Reste la question de savoir s'il y a là une spécificité du féminin. Y a-t-il, dans les faits, un lien privilégié des danseuses à la nature ? Ce lien revêt-il une spécificité, autrement dit, les hommes, chorégraphes et danseurs, ont-ils la même expérience ? À la deuxième question, je crois que l'on peut répondre oui. C'est tout à fait évident en ce qui concerne les débuts de la danse contemporaine, et largement au-delà. Peut-être cependant la relation à la nature tend-elle à devenir également répartie entre les deux sexes. En raison d'un côté de l'apport important des cultures extrêmes-orientales ces dernières années, qui a suscité un intérêt pour d'autres rapports au corps et à l'univers, chez les danseurs comme chez les danseuses. D'un autre, de la méfiance également partagée envers toutes les pseudo-mystiques de la nature.

Y a-t-il une spécificité du rapport à la nature ? Il faut distinguer. Je crois que dans l'expérience de la nature, la différence des sexes n'intervient pas directement, cette expérience étant de toute façon singulière, éprouvée dans des corps anatomiquement et historiquement singuliers, dont le sexe n'est qu'une composante, et donnant lieu à des danses singulières. Toutefois la singularité du corps et du vécu est aussi (surtout ?) le reflet des conditionnements, des images et des codes sociaux. Et même s'il ne les reflète pas, il se positionne par rapport à eux. Les danseuses (les femmes), ne sont pas biologiquement plus proches de la nature. Elles le sont souvent par désir, par choix, et leurs motivations sont alors extrêmement variées ; elles s'opposent même souvent. Il faudrait donc une analyse très fine pour tenter de répondre plus précisément, en prenant en compte les multiples paramètres en jeu, et surtout la spécificité artistique de la danse dans son vécu, ainsi dans les images et les codes qu'elle véhicule, souvent inconsciemment.

Les danseurs comme les danseuses développent une culture et un imaginaire de

la perception, du corps, qui passe nécessairement par les questionnements et les expériences de la (de nos) nature(s), et du vivant. La danse est peut-être un domaine où se réalise plus facilement une ouverture à un champ commun de recherches. Peut-être parce qu'elle reste précisément la « nature », comme marge, d'une culture méfiante devant des corps qui échappent à la maîtrise du discours, produisant d'autres langages et d'autres discours.

Hélène Marquié

Bibliographie

- BACHELARD Gaston, *L'Eau et les rêves (Essai sur l'imagination de la matière)*, Librairie José Corti, Paris, 1942, Le Livre de Poche, « Biblio essais », Paris, 1993, 225 p.
- BRETON André, *Œuvres complètes*, Édition établie par Marguerite Bonnet, avec la collaboration de Philippe BERNIER, Étienne-Alain HUBERT et José PIERRE, « Bibliothèque de la Pléiade », NRF, Gallimard, Paris, 1988.
- FEBVRE Michèle, *Danse contemporaine et théâtralité*, Chiron « Art nomade », Paris, 1995, 166 p.
- FRANKO Mark, *Dancing Modernism/Performing Politics*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 1995, 192 p.
- ARMITAGE Merle, *Martha Graham*, Los Angeles, 1937, New York, 1989, 132 p.
- DE MILLE Agnès, *Martha (The life and work of Martha Graham)*, Hutchinson/Random House Inc., New York, 1992, 510 p.
- DE MILLE Agnès, *America Dances*, A Helene Obolensky enterprises, Inc. Book, Mac Millan Publishing CO. Inc., New York, Collier Mac Millan Publishers, London, 1980, 222 p.
- DOBBELS Daniel, *Martha Graham*, Bernard Coutaz, Paris, 1990, 120 p.
- CARLSON Carolyn, « Entretien avec Carolyn Carlson », Laurent DAUZOU, Claude RABANT, Hambourg, 27/2/93, in *États de corps, Io, Revue internationale de psychanalyse*, n° 5, 1994 Éditions Cérès, 198 p.
- GRAHAM Martha, *Mémoire de la danse*, [*Blood Memory*, Doubleday, New York, 1991], Actes Sud, Arles, 1992, 240 p.
- HUMPHREY Doris, *Construire la danse*, [*The Art of Making Dances*, Rinehart and Company, 1959], Bernard Coutaz, Paris, 1990, 212 p.
- HUMPHREY Doris, *An Artist First (An Autobiographie)*, Édité et complété par Selma Jeanne COHEN, Introduction by John Martin, Foreword by Charles Humphrey-Woodford, chronology by Christera L. Schlundt., Wesleyan University Press, Middletown Connecticut, 1972.
- Martha Graham, L'Avant-scène Ballet/Danse*, Paris, Juin-août 1982, 100 p.
- MARTIN John, *La Danse moderne*, [*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, Arles, 1991, 132 p.
- MORGAN Barbara, *Martha Graham : Sixteen Dances in Photographs*, Sloan & Pearce, 1941, Morgan & Morgan Inc., New York, 1980, 168 p.
- 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, 330 p.