HAL
archives-ouvertes.fr

À la recherche de l'animal qui danse, ou l'invention de nouveaux corps dansants

Hélène Marquié

To cite this version:

Hélène Marquié. À la recherche de l'animal qui danse, ou l'invention de nouveaux corps dansants. Daniel SIBONA. Notre animal intérieur et les théories de la créativité, L'Harmattan, pp. 121-138, 2009. <ujm-00607092>

HAL Id: ujm-00607092

https://hal-ujm.archives-ouvertes.fr/ujm-00607092

Submitted on 4 Feb 2017

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.

À la recherche de l'animal qui danse, ou l'invention de nouveaux corps dansants[1].

Hélène Marquié

Il ne sera pas ici question de l'animal en tant que thème ou personnage dans la danse scénique, mais de sa fonction dans l'imaginaire et dans les processus de création, dans l'élaboration du corps dansant et des esthétiques chorégraphiques. Après avoir précisé ce qu'un « devenir animal » peut apporter à la matière de la danse, nous verrons dans quels contextes la métaphore/métamorphose animale a été choisie comme processus créateur, et les significations de ce choix référentiel, notamment pour les femmes, plus nombreuses à avoir exploré cette voie[2].

I Matière animale et matière dansée

L'animalité est ici métaphore, métamorphose, qui relie imaginaire incorporé, transformation du corps dansant et genèse d'une danse singulière. Imiter un animal serait du registre de la comparaison et du mime, où la référence doit être signifiée. À sa différence, l'imaginaire de l'animal qui nous intéresse intervient en amont d'une volonté de signifier, comme image sensorielle et symbolique susceptible de générer un état de corps nouveau et une motricité inédite, chaque fois différents. Indépendamment d'une recherche de lisibilité, on devient un être hybride, singulier, ni soi, ni l'animal éprouvé, expérience d'une altérité reliée pourtant aux expérimentations et aux remémorations les plus intimes. L'imaginaire se déploie pour réactiver des mémoires, dépayser les sensations, en (re)découvrir de peu connues ou en inventer de nouvelles, inscrire des musicalités inédites, et plus prosaïquement sortir des références et connotations habituelles pour s'étonner soi-même.

Travailler sur l'animal permet d'explorer des paramètres fondamentaux de la danse : poids, énergies, impulsions, rythmes, etc., de devenir plus conscient-e de la pesanteur, des appuis au sol, du jeu de fibres musculaires peu exploitées. Le simple fait de jouer – à comprendre dans le sens du ludique et de l'écart modulable – avec ces paramètres, transforme le corps habituel en corps dansant. Se vivant animal, il expérimente d'autres énergies, d'autres rythmes vitaux (respiration, pulsations cardiaques), des contraintes morphologiques ou mécaniques nouvelles ; il crée des motricités, des musicalités, des combinaisons physiques

---

[1] Publié dans *Notre animal intérieur et les théories de la créativité*, Daniel SIBONA (dir.), Paris, L'Harmattan, 2009, pp. 121-138.

[2] Sur les liens entre métaphore et métamorphose, sur les « stratégies » qu'elles révèlent, et notamment l'animalité, dans la création féminine, voir H. Marquié, *Métaphores surréaliste*, pp. 563-584.

inédites. L'expérience imaginaire de l'animal permet d'échapper aux schémas moteurs engrammés, donc, d'une certaine façon, à l'anatomie, et de traverser des états et des façons de se mouvoir encore inconnus.

La qualité du mouvement et sa précision trouveront leur origine dans les perceptions mêmes, et non dans la représentation que l'on se fait du mouvement ou de ce qu'il donne à voir : devenir invertébré-e n'est pas donner l'illusion d'être dépourvu-e de squelette, donner une amibe ou une anémone de mer à voir, mais explorer un état de corps et de perception qui génère une danse particulière. Pour le regard extérieur, celle-ci pourra demeurer tout à fait abstraite, mais n'en sera pas moins marquée d'une qualité singulière, étrange sans doute. On peut aussi inventer son animal, multiplier articulations ou les palpes, devenir luminescent-e, respirer avec la peau, … La peau, les muscles, les articulations deviennent poreux à une sensation à la fois intérieure et extérieure. On s'inscrit dans de nouveaux ressentis, de nouvelles formes et de nouveaux rythmes, pour les moduler, les orchestrer, dans un constant va-et-vient entre la perception suscitée par l'image, l'état du corps qui se crée et modifie en retour l'image. C'est dans l'espace des sens et du sens ainsi ouvert que le mouvement devient poétique.

Se créer en s'inventant, et en inventant une danse singulière, c'est aussi découvrir l'étendue et la profondeur de sa propre capacité de métamorphose, donc de son être même. La métaphore animale est bien davantage qu'une méthode de création, il y va de l'identité, d'une recherche identitaire. Recherche intime, constamment reliée à une dimension collective d'altérité – devenir autre – et à une dimension d'universalité, comme toute référence à la Nature et aussi par la dimension culturelle symbolique de chaque l'animal. Elle est surtout jouissance, jouissance sensorielle procurée par l'expérimentation d'un autre corps ; et jouissance d'échapper, dans l'instant de la sensation, aux contraintes tant biologiques que sociales : la métamorphose animale est bien souvent porteuse d'une dimension transgressive. Je reviendrai sur ces différentes significations, après avoir envisagé l'aspect historique.

II L'animal entre en danse avec la modernité

La référence à l'animal a toujours été présente dans les danses populaires. Dans la tradition scénique, elle n'est pas centrale dans le ballet de cour sous l'Ancien Régime (sauf pour des divertissements). Au XIXe siècle, l'animal se trouve être fréquemment un thème de ballet, mais même si la danse gagne alors en autonomie par rapport à la pantomime et à la narration pour amorcer une poétique de l'expression et de la sensation, la codification importante de la danse académique limite considérablement les possibilités d'une réelle

« incorporation-métamorphose ». Paradoxalement, un rapide recensement montre que les thématiques animales se trouvent essentiellement dans la danse académique, tandis que la danse moderne, qui a largement puisé dans l'animalité comme matière à élaboration, n'en a que rarement fait un sujet à part entière (voir annexe) ; les usages de la métaphore animale pourraient bien être paradigmatiques de la tension qui a traversé l'art chorégraphique entre imitation et expression.

La première référence à l'animalité comme productrice, et non sujet, de danse, se trouve chez Heinrich Kleist, qui, en 1810, trouve dans l'ours de foire comme dans la marionnette des modèles de danseurs parfaits[3]. Mais Kleist n'était pas danseur ; privé de conscience créatrice, il manque à l'ours – comme à la marionnette – la dimension autoréférentielle et ludique pour faire de sa danse un art.

Avec la danse moderne, la référence à l'animal devient une expérience fondatrice de la création chorégraphique ; et elle n'a quasiment produit aucune œuvre sur une thématique animale, étant presque exclusivement centrée sur l'humain et sur son temps. Pour simplifier et sans entrer dans des querelles de définition[4], le courant historiquement désigné comme danse moderne au sens large, débute avec Loïe Fuller et Isadora Duncan au tournant des XIXe et XXe siècles, se déploie surtout aux États-Unis et en Allemagne, pour céder progressivement la place à la danse postmoderne[5] dans les années 1960, le chorégraphe Merce Cunningham faisant en quelque sorte la transition. Une particularité de la danse moderne est d'avoir été créée et portée très majoritairement par des femmes[6]. Malgré la diversité des esthétiques, de grandes caractéristiques sont communes à toutes les tendances de la modernité en danse.

---

[3] H. Kleist, *Sur le théâtre de marionnettes*.

[4] L'expression "danse moderne" désigne d'un point de vue chronologique la danse spectaculaire apparue à l'extrême fin du XIXe siècle et au début du XXe, développée jusqu'à la Seconde Guerre mondiale, se voulant en rupture avec le ballet académique et revendiquant une singularité créatrice. Indépendamment des problèmes posés par les différentes définitions des termes "moderne", "modernité" ou "modernisme", la danse moderne et la modernité en danse sont loin d'être homogènes, même si on peut repérer certains traits généraux, comme le travail du poids, le rapport au sol, l'importance accordée à l'expression et aux tensions entre l'individu, le collectif et un sentiment d'universel. Les deux figures pionnières phares de la modernité sont Loïe Fuller et Isadora Duncan. Par la suite cette modernité se déclinera avec plusieurs courants, dont les plus connus sont, aux États-Unis celui dénommé par le critique John Martin *modern dance* (J. MARTIN, *The Modern Dance*, 1933), représenté principalement par Martha Graham, Doris Humphrey, Hanya Holm, Helen Tamiris, et, en Allemagne, *l'Ausdruckstanz* avec pour figures majeures Rudolf Laban et Mary Wigman.
Pour une histoire des débuts de la danse moderne aux États-Unis, voir E. KENDALL, *Where She Danced: The Birth of American Art-Dance*.

[5] Terme commodément utilisé pour désigner la danse qui se développa, en grande partie en réaction à la *modern dance*, à partir des années 1960. Il a été tout d'abord utilisé par Yvonne Rainer pour décrire la danse expérimentée à la *Judson Church*. Aussi peu homogène que la danse moderne, la danse *post-modern dance* se caractérise notamment par un refus de l'expressivité, de la virtuosité, des cadres et mises en scène traditionnels du spectacle. Voir S. BANES, *Terpsichore en baskets - Post-modern dance*.

[6] Ce qui n'a jamais été le cas de la danse académique, et le sera de moins en moins dans la danse postmoderne et contemporaine.

Parmi celles qui éclairent notre sujet, l'« humanisme », qui fera explorer l'animalité comme soubassement de l'être humain. Contrairement à la tradition classique, la danse moderne se veut ancrée dans la réalité humaine et ne plus raconter des histoires de fées – ou d'animaux. « L'essence de la danse me paraît être d'exprimer l'homme, le paysage de son âme »[7], écrit Martha Graham. Chaque style, chaque courant, va naître de l'expérimentation de personnalité, de démarches singulières et de corps singuliers, créant des danses idiosyncrasiques ; le solo sera d'ailleurs une forme privilégiée dans les débuts de la modernité. Un second aspect fondamental réside dans un questionnement constant sur les articulations entre le singulier, le collectif et l'universel. Les danseuses et danseurs modernes vont chercher une forme d'authenticité dans un « retour » à la nature au sens large – et je mentionnerai tout le courant de la danse libre, issu notamment des recherches d'Isadora Duncan (1877-1927), qui se fonde sur l'expérimentation des mouvements et des énergies de la nature, éléments, végétaux, animaux. Ils vont aussi étudier d'autres cultures dans lesquelles la danse est souvent inspirée par des animaux, comme les danses des Amérindiens ou des Africains américains ; enfin, ils vont se pencher sur les grands symboles et mythes humains, dans lesquels les animaux occupent aussi une place importante.

Je me focaliserai sur la grande figure de la *modern dance*, Martha Graham (1894-1991), qui a tout particulièrement exploré les champs ouverts par la métaphore animale. La technique qu'elle a créée, aujourd'hui si codifiée et rigidifiée qu'elle semble aux antipodes du naturel, doit pourtant ses bases au travail de l'animalité. Sur ses débuts, elle raconte :

> 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[8].

Elle passait de longues heures au zoo, et décrit sa fascination devant l'étrangeté et la familiarité animales, ce « contact avec quelque chose de vivant qui n'était pas humain », de « mystérieux et sage »[9], des créatures d'un autre monde « comme toutes les créatures de notre imaginaire »[10]. Son mouvement emprunte à l'animal cette disponibilité, l'illusion d'une spontanéité, la qualité d'impulsion, et la sensualité.

> Il y a des moments où il est vraiment essentiel de ressentir une sensualité animale dans la danse. Je ne parle pas de l'aspect sexuel, mais plutôt de la sensorialité. Comme les mouvements les plus primitifs

---

[7] M. Graham, *Mémoire de la danse*, p. 11.
[8] *Ibid*., p. 91.
[9] *Ibid*., p. 31.
[10] *Ibid*.

des animaux - comme le lion de la M. G. M., ou la façon dont un chat marche[11].

Beaucoup d'éléments de la technique mise au point par Martha Graham empruntent à l'animal : ses deux pulsions fondamentales, *contract* et *release*, possèdent la qualité sensuelle et élastique du lion ; les *prances*, une démarche caracolante, est donnée par le cheval ; le serpent est dans toutes les ondulations, les oscillations et les spirales du dos.

La métaphore animale intervient aussi dans la construction des personnages de ses ballets : le cheval pour la pionnière de *Frontier* (1935) qui « piaffe » d'impatience devant le chemin qui s'ouvre devant elle, caracole littéralement, remontant, descendant sans cesse vers le public avec l'ivresse des jeunes pouliches. Jocaste (*Night Journey*, 1947) est aussi jument, et pour le chœur de *Night Journey*, elle imagine des faucons. Dans ce bestiaire, parmi les plus belles manifestations de la vie animale pour Martha Graham, les oiseaux occupent une place privilégiée : « Nul autre animal ne peut vous hanter comme un oiseau »[12], écrivait-elle. Elle évoquait souvent les cygnes de son enfance et, à la fin de sa carrière de danseuse, le cygne noir de Stéphane Mallarmé lui inspirera *Herodiade* (1944) ; un cygne bien éloigné de ce qui, malgré l'interprétation habitée d'Anna Pavlova, demeurait encore très imitatif dans *La Mort du cygne* (1907). Elle crée aussi une Médée possédée par la métamorphose animale pour *Cave of the Heart* (1946), sous-titré *Serpent Heart*. Elle dira que Médée n'était pas humaine, mais plus qu'humaine[13]. Les doigts de Médée deviennent des griffes, et sa danse frénétique est celle d'un insecte réduit à l'impuissance qui se dévorerait lui-même, « un insecte affamé dans les spasmes de l'éviscération et de la digestion » écrivait la chorégraphe Agnès De Mille[14]. Médée répète inlassablement le geste de déchirer quelque chose devant sa bouche. Tiré de son sein, le cordon rouge de ses entrailles, avec lequel elle danse avant de le dévorer, est un serpent issu de son propre corps. Car Médée est surtout liée au serpent. Lorsqu'elle regarde Jason, elle semble lovée sur le sol, la tête portée par les ondulations du cou. Sa danse de possession est bien celle des ménades qui, selon Euripide, chassent les serpents qu'elles tressent avec leurs cheveux, tandis que les bacchantes se font lécher les joues par les reptiles dont elles font des ceintures[15]. En 1944, Martha Graham avait été très impressionnée par un film montrant une prêtresse birmane exécutant un combat rituel avec un cobra. Après l'avoir épuisé à cracher son venin sur son sari, la danseuse achevait la danse sacrée en embrassant à

---

[11] « There are times it is almost necessary to feel an animal sensualness in dance. Not meaning sexy, but rather of the senses. Like completely primitive animal movements - like the MGM lion, or the way a cat walks. » M. Graham, citée par A. De Mille, *Martha*, p. 103.
[12] M. Graham, *Mémoire de la danse*, pp. 49-50.
[13] Martha Graham Center of Contemporary Dance Inc., Danmarks Radio, 1988.
[14] « Like a hungry insect in spasms of evisceration and digestion.» A. De Mille, *Martha*, p. 296.
[15] Euripide, *Les Bacchantes*, pp. 53 ; 70 ; 72.

trois reprises le serpent[16]. Médée porte sur sa robe noire un serpent doré, comme d'autres héroïnes de Graham : Ariane (*Errand into the Maze*, 1947) ou « Celle qui cherche » (*Dark Meadow of the Soul*, 1946), comme la Grande Déesse crétoise et comme la Mexicaine Coatlicue. Isamu Noguchi, qui a conçu les décors de beaucoup des chorégraphies de Martha Graham, insiste beaucoup sur la symbolique du serpent, dont le culte se retrouve chez les Amérindiens, en particulier chez tous les Indiens Pueblos, comme chez les Grecs[17].

On voit déjà, au glissement que je viens d'opérer, l'étroite corrélation entre la sensation, la création du mouvement et le sens symbolique de la métamorphose/métaphore animale que je développerai par la suite.

III De la danse postmoderne à nos jours

La danse dite postmoderne qui s'est surtout développée dans les années 1960-1970 aux États-Unis, s'est voulue en rupture avec celle qui l'avait précédée[18]. Refus d'expressivité, de narration, d'intention, et surtout, pour une part importante des chorégraphes, recherche de corps les plus « neutres » possible, de corps objectifs, de corps qui soient « signes » : « Le corps n'est pas un objet. Mais on peut le rendre plus ou moins signe. C'était un idéal à atteindre » raconte Yvonne Rainer, ajoutant qu'elle voulait à l'époque « abdiquer sa personnalité »[19]. Beaucoup de chorégraphes, et les plus reconnu-e-s, se sont ainsi tourné-e-s vers l'abstraction, les concepts et la mise en évidence des processus de création. Nulle présence animale de ce côté. Mais un autre courant, plus marginal, a développé ses recherches autour du corps, instrument « naturel » du mouvement, cherchant à (re)trouver quelque chose de l'ordre du « non domestiqué », qui échappe aux codes culturels, et s'est concentré sur l'improvisation, renouant d'une certaine façon avec le courant de la danse libre, bien que rejetant toute volonté expressive. L'expérience animale est ainsi demeurée une base de recherche pour des chorégraphes comme Simone Forti (1935-) :

> Lorsque j'étais enfant, mon père nous accompagnait, ma sœur et moi, au zoo de Los Angeles pour dessiner les animaux. […] Plus tard, en tant que danseuse, j'ai repris cet exercice. J'utilisais mes observations comme base de travail pour mes études de mouvement, à partir desquelles je construisais ma danse. Peu à peu, je me suis rendu compte qu'à chaque fois que j'allais au zoo, j'apercevais, à un certain moment de la journée, un animal en train de danser. Ce n'était pas la beauté du mouvement qui me faisait dire que je regardais une danse, mais plutôt l'attitude intérieure de l'animal[20].

---

[16] M. Graham, *Mémoire de la danse*, p. 104.
[17] I. Noguchi, in A. De Mille, *Martha*, pp. 279-280, et in *Martha Graham*, l'*Avant-scène Ballet/Danse*, p. 61.
[18] Voir S. BANES, *Terpsichore en baskets - Post-modern dance*.
[19] *Danser* n° 214, octobre 2002, p. 8.
[20] S. Forti, *Manuel en mouvement*, p. 187.

Elle établissait une sorte d'empathie avec l'animal, qui lui permettait d'entrer en état de danse :

> Retourner au zoo encore et encore s'explique pour moi par la sensation que j'atteins parfois en regardant un animal particulier les yeux dans les yeux. C'est comme si, à ce moment-là, la chaleur coulait à flot entre nous, comme si j'étais ensorcelée[21].

Pour elle, la danse naît de cet état, cette « attitude intérieure » qui « provient de la relation du mouvement avec tout autre aspect de la vie de l'individu. »[22]. Elle insista aussi beaucoup sur la dimension de jeu avec le mouvement qui lui semble inhérente à toute danse, animale ou humaine.

> Et comme je suis une danseuse et non une naturaliste, je peux me permettre d'être poétique et de simplement croire ce que je vois. J'expérimente beaucoup sur mon corps. Je prends un jeu des ours, je prends un jeu des chimpanzés, et je les essaie dans mon studio de danse, et mon corps peut dire si c'est un jeu, je peux dire par la manière dont mon esprit fonctionne si c'est un jeu, si c'est un jeu de mouvement[23].

Partant des mouvements animaux, Simone Forti a développé tout un vocabulaire, des fondamentaux qui ont servi de base à ses compositions ; elle a également créé plusieurs pièces à partir de ses observations.

Citons encore, pour la même période, Steve Paxton, le chorégraphe qui a initié la danse-contact ou *contact improvisation*, et a aussi puisé des fondamentaux de son travail dans la motricité et le comportement animal.

Actuellement, au tournant des XXe et XXIe siècles, l'animalité est peut-être davantage évoquée pour les apprentissages, comme méthode pédagogique visant à développer la créativité (et seulement pour certaines formes de danse), que comme terrain d'élaboration de matière chorégraphique scénique ; la danse contemporaine reconnue internationalement est devenue majoritairement, soit axée sur la performance physique, soit conceptuelle. Les chorégraphes qui explorent toujours l'animalité ont souvent des parcours singuliers, sont attachés à une exploration corporelle poussée, et ont développé des styles très personnels. Beaucoup ont étudié des pratiques extra occidentales[24]. C'est le cas de la Française d'origine japonaise Carlotta Ikeda (1941-), chorégraphe de butoh, qui explique : « Quand on décale le mouvement, l'imaginaire suit cet écart. Cela n'engendre pas un imaginaire normal mais un

---

[21] S. Forti, « Dancing at the Fence », *Avalanche*, décembre 1974, p. 22, in S. Banes, *Terpsichore en baskets*, p. 81.
[22] S. Forti, *Manuel en mouvement*, p. 187.
[23] *Ibid*., p. 189.
[24] C'est en étudiant les danses aborigènes que Jiry Kylian, l'un des rares chorégraphes néoclassiques à avoir incorporé l'animalité dans une chorégraphie, a conçu *Stamping Ground* (1983).

monde qu'un homme normal ne pourrait même pas imaginer. »[25] Vivre l'animal permet de constituer cet écart.

La Québécoise Marie Chouinard (1955-) a étudié les danses classique, contemporaine, africaine, le butoh, et puisé dans ces différentes pratiques et références des éléments déclencheurs de sa propre expression. Comme pour celles et ceux qui explorent l'animalité, c'est dans l'expérience et l'expérimentation intimes du corps et de sa sensorialité que sa danse se constitue : un jeu subtil d'intensités, énergies retenues, impulsions, vibrations et résonances, circulations, qui dialoguent et composent une symphonie corporelle. Chaque articulation, chaque muscle possède sa partition. Les gestes se décomposent, jouent entre eux, se minimalisent ou s'amplifient. De nouveaux corps naissent, qui ne rentrent plus dans des catégories d'interprétation. Dès ses débuts, une matière dansée très singulière émerge de nombreux solos, comme *Marie chien noir* (1982) ou le célèbre *Après-midi d'un Faune* (1987) qui, selon une critique « entreprend de nous ramener humblement à nos origines animales »[26]. Solos ou pièces de groupe, rares sont ses spectacles où la critique ne fait pas référence à l'animalité. Les créatures dansantes qui peuplent ses univers sont d'étranges hybrides, animaux mâtinés de végétaux, porteuses d'un fort potentiel sensuel, voire érotique. « Chez l'animal – explique la chorégraphe –, c'est la copulation et le combat qui portent le corps vers ses extrêmes, et si le corps veut danser, c'est parce qu'il est appelé à vivre ces extrêmes-là. Je danse pour faire naître l'occasion de porter le corps vers ces intensités. »[27] Et encore : « Enfant, j'ai été marquée par les danses de rut des animaux »[28]. Marie Chouinard est l'une des chorégraphes qui donne le mieux à percevoir le trajet de métamorphoses au travers des sensations et des musicalités proprement animales qu'elle invente : « tout peut-être antenne, tout est plaque sensible, tout est feuille appelant le contact »[29] dit-elle.

IV Question de genre : les sens de la métaphore animale

Devenir une « créature de notre imaginaire », pour reprendre les mots de Martha Graham[30], faire entrer l'animal dans sa danse, revêt une triple signification – triple jouissance aussi. D'une part éprouver d'autres modalités d'être, de percevoir et de se mouvoir, on l'a vu ; mais aussi faire naître un corps qui échappe en se jouant à sa place et à son image, et notamment, pour les femmes et les danseuses, à l'image de beauté et de grâce féminines

[25] In *Aï Amour, Carlotta Ikeda et son Butôh*.
[26] Anne-Christelle Le Hir, *Dfdanse*, 6 octobre 2003.
[27] *Libération* 21-22 février 1998.
[28] Marie Chouinard, *Danser* 182, novembre 1999.
[29] *Libération* 21-22 février 1998
[30] M. Graham, *Mémoire de la danse*, p. 31.

symbolisée par la ballerine, s'opposer à toute forme de normalisation ; enfin, c'est aussi toucher à une dimension symbolique. Si le premier aspect est commun aux hommes et aux femmes, les autres ne le sont pas, du moins pas toujours, et pas de la même façon. L'animalité est une forme d'altérité. Face à elle, les femmes et les hommes ne sont pas culturellement situés de façon équivalente : l'autre du référent masculin universel est, avant l'animal, la femme. S'emparer d'une figure de l'altérité à laquelle elles ont toujours été renvoyées, la maîtriser et l'imposer est un acte de positionnement pour beaucoup de femmes. Notons que si le déplacement, le rythme, les sensations des animaux sont tout autant travaillés par les danseurs que par les danseuses, une sélection apparaît au niveau chorégraphique, dans le choix des espèces incarnées ; on a vu par exemple beaucoup de femmes serpents ou insectes, mais bien peu d'hommes dans la même situation, tandis que les félins et les oiseaux se répartissent plus équitablement. Comme s'il y avait, pour les femmes, un territoire à affirmer et une transgression à effectuer, tandis que les hommes s'y aventurent moins, préférant de nobles références.

1. Expérimenter, transgresser

La référence à l'animal a longtemps été un acte transgressif pour les femmes, dès lors qu'il s'agissait de s'emparer d'une image et non de s'y soumettre. Le devenir animal comporte une dimension symbolique transgressive, réelle et symbolique. Au niveau de la production artistique professionnelle, la chose était beaucoup plus marquée dans la période de la danse moderne, où l'animal permettait de transgresser à la fois les canons de la féminité, et ceux de l'académisme de la danse ; mais la dimension transgressive demeure à l'heure actuelle importante dans le travail de beaucoup de femmes amatrices de danse. J'ai pu observer en atelier que, beaucoup plus que les hommes, les femmes jubilent en découvrant les infinies possibilités de corps étranges ou monstrueux, du ramper, grouiller, s'articuler ou se désarticuler, de l'extrême sensualité au cocasse ; elles vont plus loin et se montrent plus inventives dans ces domaines.

L'anthropologue Mary Douglas observe que les espèces hybrides ou inclassables, notamment par leur mode de locomotion, renvoient à l'impureté[31]. En particulier tout ce qui a des mouvements de type indéterminé, qui rampe, se traîne, glisse, grouille, se tord. « Le grouillement, mode de propulsion qui n'est propre à aucune classe particulière défie la

[31] M. Douglas, *De la souillure*. Elle rappelle que dans le *Lévitique* « les hybrides et autres confusions sont des abominations » (p. 72).

classification de base. »[32] L'idéal classique veut la verticalité, sa danse est l'expression la plus haute de l'idée de locomotion humaine. En se rapprochant de la terre, en demandant au corps de se faire animal, les danseuses modernes ont développé des modes de locomotion hybrides : marchant sur les genoux, rampant, grouillant ou vibrant, échappant en effet aux classifications de base.

La Médée de Martha Graham se livre à une danse frénétique et sauvage au sol, trépigne sur ses genoux spasmodiquement ouverts puis refermés, se tord, recommence obsessionnellement le même parcours, monstrueuse. Serpent et insecte se trouvent associés chez Médée ; on les retrouve chez une autre grande chorégraphe moderne, Doris Humphrey, incarnés par l'impressionnante figure de la Mère de *With my Red Fires* (1936). La femme-insecte rejoint d'ailleurs la femme-serpent et Méduse, sous la figure de la mante religieuse dans l'imaginaire masculin et occidental[33]. C'est encore Doris Humphrey qui créa l'impressionnant *The Life of the Bee (Droning chorus)* (1929), une danse où les vibrations des abeilles se superposaient à leurs trajectoires frénétiques, avec des bourdonnements pour seul accompagnement sonore. Le sujet, emprunté à Maeterlinck, concernait la lutte d'une jeune femme pour le pouvoir et la chorégraphie était inspirée par les mouvements et déplacements frénétiques des abeilles. Selon Marcel Detienne, Dionysos rend les femmes possédées semblables à des abeilles[34]. La pièce entière, écrira John Martin, faisait littéralement frémir[35].

Le corps des danseuses modernes se libérait des carcans qui l'emprisonnaient, dans son quotidien et dans sa créativité. Martha Graham affirmait vouloir retrouver une « sauvagerie » qui rompe avec les normes de la féminité. « J'étais presque animale dans mes mouvements. Je voulais être une créature sauvage et belle, d'un autre monde peut-être - mais très, très sauvage »[36] écrit-elle.

> 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[37].

Observant la démarche du lion, elle puisait aussi son énergie contenue, « étudiant son potentiel de violence, étudiant comment il prenait la mesure de sa captivité et tournait sur lui-même »[38]. La métaphore animale est aussi utilisée par la critique, mais cette fois de façon

---

[32] *Ibid*., p 75.
[33] Voir R. Caillois, « La Mante religieuse ».
[34] M. Detienne, *Dionysos à ciel ouvert*, pp. 83-84.
[35] D. Humphrey, *An Artist First*, p. 86.
[36] M. Graham, *Mémoire de la danse*, p. 72.
[37] *Ibid*., p. 98.
[38] « Studying his potential for violence, studying how he measured his captivity and turned on himself. » M. Graham, in A. De Mille, *Martha*, p. 104.

péjorative. Le chorégraphe classique Mikhail Fokine décrivait les danseuses de Martha Graham comme « 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. »[40] Dénaturent ? Quelle nature ?

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, ... de la danse académique.

2. Animalité et mythe

Pour beaucoup d'artistes femmes, l'expérience de l'altérité (la nature et ses avatars) a souvent représenté (et représente parfois encore) une voie d'accès à une *conscience* créatrice refoulée, hors des formes et des processus imposés par la culture patriarcale. Retrouver l'animal en soi, c'est contacter une force créatrice, et se relier à de grands symboles et mythes, une dimension importante pour les femmes qui disposent de peu de mythes qui ne soient pas exclusivement masculins. Martha Graham a revisité, en les féminisant, de grands mythes grecs, d'autres (peintres notamment), se sont tournées vers les mythes celtes où la présence féminine est beaucoup plus forte. Beaucoup d'artistes, surtout aux États-Unis, ont également été attirées par les écrits de Jung, non seulement dans une perspective d'introspection, mais aussi pour leur richesse dans le domaine des mythes et comme source d'inspiration. Ce fut le cas de Martha Graham comme, beaucoup plus récemment, de Carolyn Carlson (1943 -). Leurs styles et démarches apparaissent à première vue sans grand rapport, mais toutes deux ont mis en œuvre un certain nombre de références communes[41]. En 1951, en pleine dépression, et dialoguant avec une amie, psychanalyste jungienne, Martha Graham projetait une chorégraphie intitulée *La Pointe aux loups*, dans laquelle elle voulait exprimer la crise traversée par une femme, son passage des ténèbres à l'aube[42]. Travaillant sur *Vu d'ici* (1995), Carolyn Carlson lisait *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 ce solo en forme de parcours initiatique, parcourant une sorte de labyrinthe où elle explore de multiples facettes de sa danse, elle se fait louve, oiseau, cheval, serpent.

Devenir animale ou représenter l'animal sera donc une façon de (re)nouer une

---

[39] M. Fokine, in *Martha Graham*, p. 72.
[40] *Id.*
[41] Notons l'influence exercée par des auteurs comme Joseph Campbell, grand ami de Martha Graham. Son travail sur les mythes constitue également une référence pour Carolyn Carlson.
[42] M. Graham, *Mémoire de la danse*, p. 159.

expérience symbolique. Le cheval, l'oiseau, le serpent, la louve, pour ne considérer que ceux-là, symbolisent les transitions, et sont souvent ambivalents. Ce sont les animaux associés aux figures archétypiques de Déesses Mères[43]. Pour ne prendre l'exemple que du cheval, Macha, Rhiannon, Epona[44], sont des cavalières divines. Déméter tente d'échapper au viol de Poséidon en se métamorphosant en jument, Déméter-Erynnie est célébrée sous cette forme. Le cheval est un avatar de la puissance féminine, et s'est donc vu attribuer un aspect satanique. Le mot cauchemar - cauque/mare -, comme l'anglais nigth/mare et l'allemand Nacht/mahr, signifie cavale ou cavalière nocturne[45]. Il est lié aux divinités lunaires, et symbole de l'inconscient ainsi que de l'impétuosité du désir, aux passages. Symbole aussi de liberté, on l'a vu animal fétiche de Martha Graham, il l'est aussi de Carolyn Carlson (*Year of the Horse*, *Steppe*, *Vu d'ici*).

Conclusion

La métaphore animale ouvre des champs d'exploration considérables pour créer d'autres corps qui, parce qu'ils deviennent autrement conscients d'eux-mêmes et de leurs rapports au monde et parce qu'ils jouent des infinies possibilités offertes, sont, avant toute chorégraphie, déjà dansants. Le devenir animal est source de créativité et d'un devenir esthétique ; mais, à la différence d'autres processus, il est bien davantage.

Par ses symboliques, par les connotations qui lui sont liées, l'animalité, lorsqu'elle est réellement incarnée par le corps dansant et dans le même temps travaillée par une conscience créatrice, plonge des racines dans ce qu'il y a de plus intime ; elle touche aussi, symboliquement, à une forme d'humanité archaïque et simultanément à ce qu'il y a de plus élaboré dans la culture, la sensibilité esthétique. Parmi toutes les significations prises par la métamorphose animale, qui sont autant de motivations pour les artistes, on trouve toujours la dimension de retour, peut-être plutôt d'invention, d'un corps plus proche de sa nature animale (même s'il s'agit d'un fantasme), la dimension de liberté et de libération, parfois liée à celle de transgression, dimensions qui imposent d'inclure le travail sur l'animalité à toute démarche basée sur l'improvisation et cherchant un lien entre le mouvement et l'imaginaire.

L'expérimentation de l'animalité se rencontre chez des chorégraphes très différent-e-s, mais qui présentent des caractéristiques fortes : le goût de l'expérimentation corporelle et de l'improvisation (du moins dans la phase de recherche), l'envie de se surprendre, la recherche

---

[43] Ces figures sont parfois composites. Ainsi Déméter Erinnye est représentée avec une tête de jument portant des serpents. Sur les Déesses-juments, voir J. Markale, *La Femme celte*, pp. 111-121.
[44] Respectivement en Irlande, au Pays de Galles et en Gaule.
[45] Voir aussi *Coche-mare*, *Frénésie*, n° 3, printemps 87, pp. 7-34.

d'une singularité qui passe par l'intime – la recherche d'une source de créativité qui relie la spécificité de chacun-e à un fond humain (culturel et aussi biologique) et à la nature. Pour les femmes, l'aspect transgressif et le lien avec le mythe ont été, et demeurent souvent, une motivation supplémentaire.

Bibliographie

Aï Amour, Carlotta Ikeda et son Butoh, 1998, vidéo, réalisation : Kamal Musale, coproduction : Les Films du Lotus, Mémoire d'images, Cie Ariadone, Art Vidéo danse, TSR, AV Baden Baden.

Banes Sally, *Terpsichore en baskets - Post-modern dance* (*Terpsichore in Sneakers*, Hougton Mifflin Company, Wesleyan University Press, 1987), Paris, Chiron / Centre National de la Danse, 2002.

Caillois Roger, « La mante religieuse », *Minotaure* n° 5, mai 1934, pp. 23-26.

Detienne Marcel, *Dionysos à ciel ouvert*, Paris, Hachette, 1986.

Douglas Mary, *De la souillure - Essai sur les notions de pollution et de tabou* (*Purity and Danger*, London, Routledge and Kegan Paul Ltd., 1967), Paris, Maspero, 1971, 1981.

Euripide, *Les Bacchantes*, traduction H. Berguin et G. Duclos, Théâtre complet 3, Paris, Flammarion, 1966.

Forti Simone, *Manuel en mouvement*, Bruxelles, *Nouvelles de danse* n° 44/45 automne - hiver 2000.

Graham Martha, *Mémoire de la danse* (*Blood Memory*, New York, Doubleday, 1991), Arles, Actes Sud, 1992.

Humphrey Doris, *An Artist First - An Autobiography*, Édité et complété par Selma Jeanne Cohen, Wesleyar University Press, Middletown Connecticut, 1972.

Kendall Elizabeth, *Where She Danced: The Birth of American Art-Dance*, New York, Knopf, Arnold A., 1979.

Kleist (von) Heinrich, *Sur le théâtre de marionnettes* suivi de *De l'élaboration progressive des pensées dans le discours*, 1810, Rezé, Sequences, 1991.

Markale Jean, *La Femme celte (mythe et sociologie)*, Paris, Payot, 1972, 1989.

Marquié Hélène, *Métaphores surréalistes dans des imaginaires féminins. Quêtes, seuils et suspensions ; souffles du surréel au travers d'espaces picturaux et chorégraphiques*, Presses universitaires du Septentrion, Lille, 2002, 2 volumes.

Martha Graham, l'Avant-scène Ballet/Danse, Paris, juin-août 1982.

Mille (de) Agnes, *Martha (The life and work of Martha Graham)*, New York, Hutchinson/Random House Inc., 1992.

Annexe

Quelques ballets académiques diffusés en France ayant un animal pour héros principal (de nombreux autres ballets, tel *La Belle au bois dormant*, font intervenir des animaux dans des divertissements) :

Jocko ou *Le Singe du Brésil* (1825, Théâtre de la Porte-Saint-Martin). Ballet d'après la pièce en 2 actes d'Edmond de Rochefort et Gabriel Lurieu, inspirée par un conte de Charles de Pougens. Chorégraphie : Frédéric-Auguste Blache ; musique : Alexandre Piccini ; décors : Pierre Cicéri. Le spectacle eut un immense succès (162 représentations en 1825) et suscita des imitations : *Sapajou* (1825), créé au Théâtre de la Gaîté la même année, *Damina* ou *Le Singe brésilien* (1826) créé à Stuttgart par Filippo Taglioni, puis repris à Berlin, etc.

La Chatte métamorphosée en femme (1837, Opéra de Paris). Ballet en 3 actes créé à l' Opéra de Paris. Chorégraphie : Jean Coralli ; livret : Anne Honoré Duveyrier ; musique : Alexandre Montfort.

La Volière ou Les Oiseaux de Boccace (1838, Opéra de Paris), Ballet-pantomime en 1 acte, créé le 5 mai 1838. Chorégraphie et livret (d'après Boccace) : Thérèse Elssler ; musique : Casimir Gide ; avec Fanny et Thérèse Elssler. Dans le cas de ce ballet, il n'y a pas d'animal à proprement parler, ce sont des hommes qui sont pris pour des volatiles.

La Tarentule (1839, Opéra de Paris). Ballet en 2 actes. Chorégraphie : Jean Coralli ; musique : Casimir Gide.

Le Papillon (1860, Opéra de Paris). Ballet en 2 actes. Chorégraphie : Marie Taglioni ; musique : Jacques Offenbach ; livret : Jules Saint-Georges.

Le Lac des cygnes : Ballet en 4 actes créé en 1877 par Wenzel (Julius) Reisinger à Moscou, avant d'être repris plusieurs fois et de trouver son achèvement en 1895, dans une chorégraphie de Marius Petipa (actes 1 et 3) et Lev Ivanov (actes 2 et 4) ; musique : Piotr Tchaïkovski. Quelques recréations : N. Sergueïev 1934 Londres, V. Bourmeister 1960 Opéra de Paris, John Neumeier 1976 Hambourg, Mats Ek 1987 Umea (Suède).

Les Deux pigeons (1886, Opéra de Paris). Ballet en 3 actes. Chorégraphie : Mérante ; livret : Henry Régnier et Mérante ; musique : André Messager.

Le Cygne (1899, Opéra-Comique). Chorégraphie : Mariquita ; livret : Catulle Mendès ; musique Charles Lecocq.

La Mort du cygne (1907, Saint-Pétersbourg), solo de 3 minutes. Chorégraphie : Michel Fokine ; musique : Saint-Saëns.

L'Oiseau de feu (1910, Opéra de Paris avec les Ballets russes). Ballet en 2 tableaux. Chorégraphie : Michel Fokine ; musique : Igor Stravinski. Autres versions : A. Milloss 1913, Balanchine 1949, Yvonne Georgi 1951, Serge Lifar 1954, Walter 1957, Cranko 1964, S. Golovine 1965, Jeannine Charrat 1969, Maurice Béjart 1970, John Neumeier 1970 et 1983, H. Spoerli 1973, Boris Eifman 1975.

Le Festin de l'araignée (1913, Théâtre des Arts à Paris). Chorégraphie : Leo Staats ; livret : Gilbert Des Voisins ; musique : Albert Roussel. Version suivie de celle chorégraphiée par Mme Stichel en 1923 à l'Opéra Comique, et de celle chorégraphiée à l'Opéra de Paris en 1939 par Albert Aveline.

Le Chant du Rossignol (1920, Opéra de Paris). Chorégraphie : Leonid Massine ; musique : Stravinski. Recréations : George Balanchine (1925), E. Walter (1957), John Cranko (1968), A. Millos (1971), J. Taras (1972).

Le Renard (1922, Opéra de Paris). Ballet en 1 acte. Chorégraphie : Bronislava Nijinska ; musique : Igor Stravinski.

La Chatte (1927, Théâtre de Monte-Carlo). Chorégraphie George Balanchine ; musique : Henri Sauguet.

Les Animaux modèles (1942, Opéra de Paris). Ballet en 1 acte, 1 prologue, 6 scènes, 1 épilogue. Chorégraphie : Serge Lifar ; musique et livret : Henri Sauguet.

Le Massacre des Amazones (1951, Théâtre municipal de Grenoble). Ballet en 1 acte. Chorégraphie : Jeannine Charrat ; livret : Jeannine Charrat et M. Sarrazin ; musique : Semenoff.

Le Loup (1953, Théâtre de l'Empire, Paris). Chorégraphie : Roland Petit ; livret : Jean Anouilh et Georges Neveux ; musique : Henri Dutilleux.

Deux des rares créations de danse moderne ayant pour thème un animal :

The Cobras (1906), solo de Ruth Saint-Denis. Musique : Léo Delibes (extrait de Lakmé). Danse réalisée exclusivement avec les deux bras.

The Life of the Bees (1929, Guild Theater New York) Chorégraphie : Doris Humphrey ; sans musique.