



HAL
open science

Danse du labyrinthe et quêtes de nouveaux sens : Errand into the Maze de Martha Graham

Hélène Marquié

► **To cite this version:**

Hélène Marquié. Danse du labyrinthe et quêtes de nouveaux sens : Errand into the Maze de Martha Graham. HUMIÈRES (d') Catherine, POIGNAULT Rémy (Dir.). Le Minotaure, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2013. hal-01120504

HAL Id: hal-01120504

<https://hal.science/hal-01120504>

Submitted on 29 Jan 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.

Danse du labyrinthe et quête de nouveaux sens
***Errand into the Maze* de Martha Graham (1947)¹**

Hélène Marquié, Université de Paris 8

Si la figure du Minotaure, enfermé au fond du labyrinthe, semble *a priori* bien peu dansante, la danse est bien liée au mythe du labyrinthe. Selon certaines traditions, l'idée de sa construction serait née d'une danse. Marcel Detienne conteste cette version, mais souligne l'existence d'une danse du labyrinthe homologue de son parcours, appelée encore « danse de Thésée » ou « danse de la grue », et exécutée en Crète et à Délos, autour de l'autel d'Apollon². Dans son étude sur le labyrinthe, Hermann Kern considère qu'il s'agit probablement plus d'un espace de danse que d'une construction matérielle, et analyse les différentes significations de ces danses³. Construction ou espace, la danse est souvent mentionnée chez les anciens. Homère évoque une « place de danse » faite pour Ariane à Cnossos : « Là dansent des garçons et des filles, valant un grand nombre de bœufs, en se tenant par le poignet les uns les autres »⁴. Plus tard, Lucien relève « bien des histoires » de danses en Crète, citant Europe, Pasiphaé, les deux Taureaux, le Labyrinthe, Ariane, Phèdre, ...⁵. De nombreuses mentions de danses du labyrinthe, pratiquées en Grèce, à Troie, en Italie, ou plus loin, comme au Pays de Galles ou en Russie, sont mentionnées par différents auteurs⁶. Cette danse est figurée à Corinthe au VI^e siècle comme un branle⁷, où les danseuses et danseurs alternés formaient une file traçant une spirale, et effectuaient les mouvements tour à tour à gauche et à droite. Durant le parcours, le meneur devenait serre-file et réciproquement ; la danse figurait ainsi autant l'entrée que la sortie du domaine du Minotaure, réalisant ainsi l'une des significations symboliques du labyrinthe, la conjonction des oppositions⁸.

¹ « Danses d'Ariane et quêtes de nouveaux sens : *Errand into the Maze* de Martha Graham », in *Le Minotaure*, Catherine d'HUMIÈRES, Rémy POIGNAULT (dir.), Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2013, pp. 263-274.

² Marcel Detienne, *L'Écriture d'Orphée*, Paris NRF, Gallimard, 1989. p. 27 ; note 60 p. 192. Voir aussi Charles Kerényi, « La Jeune fille divine », in Carl Gustav Jung et Charles Kerényi, *Introduction à l'essence de la mythologie*, Paris, Payot, 1993, pp. 187-189.

³ Hermann Kern, *Labyrinthe : Erscheinungsformen und Deutungen 5000 Jahre Gegenwart eines Urbilds*, München, Prestel Verlag, 1995, pp. 49-64.

⁴ Homère, *L'Iliade* chant XVIII, Traduction, introduction et notes, Robert Flacelière, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1955, p. 427.

⁵ Lucien de Samosate, *Éloge de la Danse*, 49, traduit et présenté par Claude Terreaux, Paris, Arléa, 2007, p. 28.

⁶ Robert Graves, *Les Mythes grecs (Greek Myths)*, Cassell & C^o LTD, Londres, 1958), tome 1, Paris, Fayard, « Hachette/Pluriel », 1996, p. 318.

⁷ Les branles sont des danses en file, où les participant-e-s forment une chaîne ouverte ou fermée qui progresse de côté.

⁸ M. Detienne, *L'Écriture d'Orphée*, *op. cit.* pp. 15-28 ; H. Kern, *Labyrinthe*, *op. cit.*, pp. 54-56.

Les mythes qui entourent le Minotaure ont inspiré bien des auteurs de ballets, ballets de cour, ballets d'action, danse académique jusqu'à Leonid Massine ou Maurice Béjart, mais aussi des chorégraphes modernes tels Martha Graham (*Errand into the Maze*, *Phaedra* et *Phaedra's Dream*), Doris Humphrey (*Dionysiaques*) ou Alvin Ailey (*Labyrinth*, *Ariadne*) et contemporains, comme récemment Blanca Li (*Le Songe du Minotaure*).

C'est la chorégraphe Martha Graham qui a certainement traité le mythe de la façon la plus novatrice, dans les choix esthétiques, le traitement corporel et chorégraphique, et surtout par le point de vue adopté, substituant à la perspective androcentrée originelle un point de vue féminin. *Errand into the Maze*⁹, créé en 1947, sur une musique de Gian-Carlo Menotti, avec des décors d'Isamu Noguchi, est aujourd'hui une œuvre du répertoire. D'une durée de quinze minutes, ce ballet est le quatrième du cycle des mythes grecs que Graham entreprit de revisiter à partir de la fin des années 1940¹⁰. La recherche de la chorégraphe était nourrie des textes anciens, notamment des tragédies grecques, mais aussi de la lecture de Robert Graves et de Joseph Campbell¹¹, un ami proche avec lequel elle eut de longues conversations. En outre, comme un certain nombre d'artistes américaines de sa génération, la chorégraphe s'intéressait à l'œuvre de Carl Gustav Jung. Cet intérêt relevait à la fois d'une démarche d'analyse personnelle, de la recherche d'une individuation, et d'une recherche artistique prenant pour matière les grands mythes et symboles d'un inconscient collectif.

I. Le ballet

Errand into the Maze met en scène deux personnages : Ariane et le Minotaure. Le plasticien Isamu Noguchi a réalisé un décor très stylisé et symbolique. Le labyrinthe est figuré par une corde qui serpente au sol, sur une diagonale qui va du fond de scène cour à l'avant-scène jardin. À son extrémité proximale, elle aboutit à une structure verticale en fourche aux branches inégales, conçue par Noguchi pour représenter les os pelviens d'un bassin.

Durant les quatre premières minutes, Ariane est seule en scène ; elle est vêtue d'une longue robe blanche où serpente un ruban noir ; d'abord hésitante, elle parcourt ensuite avec décision le labyrinthe jusqu'à son terme, en dansant au-dessus de la corde ; elle a déjà atteint et franchi la porte « pelvienne » à l'arrivée du Minotaure, en fond de scène. Le monstre portait

⁹ Le titre vient d'un poème de Ben Bellit.

¹⁰ Après *Dark Meadow of the Soul* (1946), inspiré par le mythe d'Até selon Platon, *Cave of the Heart* (1946), autour de la figure de Médée et *Night Journey* (1947), autour de celle de Jocaste.

¹¹ Professeur, écrivain, anthropologue américain, célèbre pour son travail dans les domaines de la mythologie comparée et des religions.

à la création un lourd masque de taureau, remplacé par la suite par un maquillage et, sur le front, un croissant de lune figurant deux cornes ; il est vêtu d'un simple slip noir, et sur son corps serpente un ruban noir et blanc reprenant le motif de la robe d'Ariane. Il est constamment entravé par le long bâton en forme d'os qui passe entre ses épaules et soutient ses bras, empêchant tout au long de la pièce, jusqu'à la chute finale, qu'il puisse les baisser. Ce bâton, qui rappelle le joug des bœufs, ne peut manquer d'évoquer aussi les barres utilisées lors des déplacements des esclaves noirs.

Le passage qui suit est pour partie combat entre les deux personnages, pour partie duo amoureux, mais c'est la danse d'Ariane qui demeure au premier plan et fait évoluer l'action. Entravé, le Minotaure ne peut utiliser ses mains et ses bras dans les portés, et c'est donc Ariane qui les impulse. La danse elle-même est caractéristique du style de Graham : *contraction et release*¹², tilts, ..., toujours en tension et en suspensions au bord de la rupture, puissante. La pièce s'achève avec la chute du Minotaure qui demeure inanimé au sol, tandis qu'Ariane, au centre de la « porte », se tend vers l'avant-scène, comme une figure de proue.

II Le mythe au féminin

1. Le point de vue des femmes

La plupart des mythes et tragédies grecs ont pour figure principale un héros, incarnant des valeurs viriles, et consacrent la soumission et la défaite des femmes¹³. Tandis que les hommes entreprennent quêtes et conquêtes, déclenchent les actions, les femmes réagissent ; elles sont définies en fonction de leurs relations aux hommes et ne mènent pas d'action autonome qui ne soit en rapport avec l'un d'entre eux. Elles demeurent aussi dans la sphère du sentiment et du privé et n'accèdent pas à celle du politique et des cités : contraintes (Hélène) ou motivées (Médée) par leurs passions amoureuses, elles n'ont pas l'initiative première, et agissent très rarement dans une perspective politique ou même collective. On observe également dans les interprétations qui ont été faites des mythes une caractéristique du processus de genre (*gender*) : la dissymétrie qui fait de la catégorie homme et du masculin, à la fois une catégorie sexuée et, dans le même temps, la catégorie générique neutre du genre humain, qui fait référence et peut englober les femmes et le féminin. Ainsi les mythes et

¹² La contraction est, avec le *release*, à la base de la danse de Graham, il s'agit d'une dynamique et non d'une forme, un étirement intérieur concentrique dont le centre se situe au niveau du bas ventre, une aspiration par le dos qui correspond à une expiration et courbe le corps légèrement vers l'avant et vers le haut. Le *release* correspond une phase d'inspiration et d'expansion.

¹³ Voir les travaux de Nicole Loraux, *Façons tragiques de tuer une femme*, Paris, Hachette, 1985 ; *Les Mères en deuil*, Paris, Seuil, 1990.

personnages d'Œdipe, Dédale, Thésée ou du Minotaure sont-ils considérés comme porteurs de sens et de passions universelles. Les femmes ne sont jamais figures paradigmatiques de l'humain, elles incarnent le spécifique, la « différence », par rapport à la référence masculine.

La relecture des mythes grecs par Martha Graham met au jour une dimension universelle des femmes de la tragédie antique. Elle renverse les hiérarchies et place systématiquement des héroïnes au cœur des tragédies : « En tant que femme et interprète, je suis peu intéressée par Œdipe »¹⁴, écrit-elle. Elle souhaite également dépasser un point de vue singulier, pour atteindre une dimension collective et universelle : « 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. »¹⁵ Martha Graham ne se contente pas d'inverser la perspective en donnant l'initiative aux femmes et plaçant le récit de leur point de vue, elle procède à une universalisation de l'expérience des femmes. Elle construit donc les récits autour de Médée (*Cave of the Heart*, 1946), Jocaste (*Night Journey*, 1947), Ariane (*Errand into the Maze*, 1947), puis Andromaque, Hécube, ..., Phèdre, non pas comme représentantes exclusives du sexe féminin, mais comme référentes universelles des passions humaines. Aujourd'hui, une telle perspective, même si elle n'est pas si fréquente, ne nous surprend plus. Mais dans les années 1940, elle était tout à fait novatrice. D'un point de vue chorégraphique, et à l'aide d'un vocabulaire très stylisé (la « technique Graham »), passant par l'extrême rigueur de la technique et de la forme, toute la recherche de Martha Graham porte sur la façon d'approfondir une psychologie du mouvement qui singularise chacune de ses héroïnes, et hausse la simple représentation d'un drame singulier à l'expression d'une tragédie universelle. En cela, elle se situe peut-être dans la droite ligne de la tragédie grecque. Les personnages masculins de ses ballets ont une place périphérique et leur danse apparaît moins subtile dans l'expression psychologique. Ici, Thésée est absent, non seulement de la scène, mais aussi du drame que vit Ariane.

2. Mémoires d'anciens rituels

La dimension rituelle est constitutive de la danse et de l'univers de Martha Graham, qui considérait la scène comme un espace sacré. La danse d'Ariane, plus que toute autre, avait pour elle valeur de rite, une sorte de prière, qu'elle pouvait répéter mentalement. Parlant de la

¹⁴ Martha Graham, *l'Avant-scène Ballet/Danse*, Paris, juin-août 1982, p. 48.

¹⁵ Martha Graham, *Mémoire de la danse (Blood Memory)*, Doubleday, New York, 1991), Arles, Actes Sud, 1992, p. 28.

longue dépression et du coma qui suivirent l'arrêt de sa carrière de danseuse, la chorégraphe évoque *Errand into the Maze* comme symbole de ce qui lui avait donné la force de poursuivre, d'aller vers l'avant : « C'était pour moi la seule façon d'échapper à la peur continue de ce qui pouvait arriver. »¹⁶ Elle relate aussi comment, se trouvant en situation critique dans un avion, elle avait dansé trois fois *Errand* mentalement, comme une invocation : « Cela représentait pour moi le franchissement de l'inconnu vers la vie. Et nous sommes arrivés sains et saufs à Téhéran. »¹⁷ Et encore, lorsqu'elle fut hospitalisée à quatre-vingt-quatorze ans : « Inlassablement, je me répétais dans ma tête *Errand into the Maze*. Ce fut la corde de sauvetage à laquelle je me raccrochai. »¹⁸

Errand into the Maze est aussi conçu en référence à d'anciens rituels féminins et à la religion crétoise, où Pasiphaé et Ariane apparaissent comme avatars de la Grande déesse. Notons qu'une autre grande chorégraphe de la danse moderne, Doris Humphrey, a traité un thème similaire en 1932, dans *Dionysiaques*, présenté comme un rituel païen au cours duquel une Grande Prêtresse est sacrifiée au Minotaure. Mais chez Martha Graham, c'est le Minotaure qui est sacrifié.

La chorégraphe s'est passionnée pour les différents avatars de la Grande déesse et a longtemps projeté d'en faire une chorégraphie ; commencée trop tard en 1991, *The Eyes of the Goddess* est demeurée inachevée à sa mort, en 1996. La Crète passe pour avoir été, avant l'arrivée des Achéens, une civilisation matriarcale attestée par les fresques et la statuaire retrouvées. Le décor d'Isamu Noguchi montre à l'arrière-plan une figure stylisée, avec un croissant de lune, qui pourrait bien être la double hache, la labrys, symbole de la grande déesse crétoise (et repris comme symbole par beaucoup de groupes féministe en Europe et aux États-Unis). Selon Robert Graves, la danse du labyrinthe, avant d'être celle de Thésée, était un hommage à la déesse Pasiphaé, la grande déesse lunaire de l'ancienne Crète, l'amante du taureau blanc sacré de Poséidon et la mère du Minotaure¹⁹ ; Ariane fut d'ailleurs assimilée à Pasiphaé, en tant que figure de Grande déesse. Une statuette à Héraklion montre une déesse à jupe de serpents. J'ignore si Martha Graham connaissait, en 1947, l'existence de cette représentation, mais elle connaissait les représentations de Coatlicue, la Grande déesse mexicaine, dont la jupe est également ornée de serpents ; le serpent étant l'animal sacré symbolisant les forces chthoniennes des déesses. Un ruban serpente sur la robe d'Ariane

¹⁶ *Ibid.*, p. 199.

¹⁷ *Ibid.*, p. 221

¹⁸ *Ibid.*, p. 224.

¹⁹ Robert Graves, *Les Mythes celtes The White Goddess*, Faber and Faber, 1948, Monaco, Éditions du Rocher, 1995, p. 382 et R. Graves, *Les Mythes grecs, op. cit.*, pp. 317-318.

conçue par Graham elle-même²⁰, comme sur le costume du Minotaure qui devient servant de la déesse. La danse d'Ariane est aussi celle d'un serpent, par toutes les ondulations, les oscillations et les spirales du dos. 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 trois reprises le serpent²¹.

Le serpent est présent dans la corde qui figure le labyrinthe au sol, comme une spirale mouvante. Les danses en spirale sont liées aux cultes des déesses. Pour Charles Kerényi, la spirale intervenait probablement dans les danses aux mystères d'Éleusis, en hommage à Perséphone, ainsi qu'à Rome, en l'honneur de la déesse, et sans doute aussi dans le culte grec de la Korè : on y dansait avec une corde qui se déroulait selon une spirale figurant un labyrinthe.²² Maria Daraki signale aussi qu'aux Anthestéries, des rituels exclusivement féminins liés au culte de Dionysos, les *aiorai*²³, se déroulaient en expiation de la pendaison d'Erigone et des jeunes filles d'Athènes après le meurtre du roi Ikarios. Ils commémoraient aussi la mémoire des pendues de la mythologie²⁴ parmi lesquelles Erigone, Arachné, les héroïnes tragiques Jocaste, Antigone, mais aussi Hélène²⁵, Ariane et sa sœur Phèdre, liées toutes trois à l'histoire de Thésée. Ariane se serait pendue par peur d'Artémis ou par désespoir²⁶. Dans son étude sur la mort des femmes par pendaison, Nicole Loraux écrit que « le nœud du lacet (*brokhos*) actualise le nœud métaphorique du malheur »²⁷. Lorsqu'à la fin de la chorégraphie, Martha Graham ramasse la corde pour la nouer autour des deux branches de la fourche, elle s'empare de ce lien, du destin peut-être, pour lui imposer son propre tissage.

III. Une danse d'individuation

Les danses du labyrinthe à Cnossos semblent avoir une valeur d'initiation, notamment pour le personnage de Thésée²⁸. *Errand into the Maze* en fait le cœur et le sens de la danse d'Ariane. On a vu que cette danse occupait une place très particulière dans l'œuvre de Martha

²⁰ Le costume de Médée porte aussi des serpents dans *Cave of the Heart* (1946), primitivement intitulé *Serpent Heart*.

²¹ M. Graham, *Mémoire de la danse*, *op. cit.*, p. 104.

²² C. Kerényi, « la jeune fille divine », *op. cit.*, pp. 187-189.

²³ Maria Daraki, *Dionysos et la déesse terre*, Paris, Flammarion "Champs", 1994, pp. 87-92.

²⁴ Sur ces pendaisons, voir N. Loraux, *Façons tragiques de tuer une femme*, *op. cit.*

²⁵ Selon Pausanias (*Description de la Grèce*, III), Hélène aurait été pendue à Rhodes par les servantes de Polyxo, veuve Téléphos, mort pendant la guerre de Troie.

²⁶ Plutarque, *La Vie de Thésée*, XX.

²⁷ N. Loraux, *Façons tragiques de tuer une femme*, *op. cit.*, p. 104 note 8.

²⁸ H. Kern, *Labyrinthe*, *op. cit.*, p. 56.

Graham. Mais pour elle, la dimension singulière est toujours à considérer dans ses résonances avec le collectif et l'universel. La lutte de chaque personne contre les forces sociales, à l'extérieur et à l'intérieur d'elle-même, le combat pour construire un destin choisi, constituent des thèmes récurrents dans son œuvre. Ses héroïnes mythiques sont confrontées à des événements qui leur sont imposés, mais elles sont avant tout en lutte avec elles-mêmes pour parvenir à accomplir ce qu'elles sont ; les personnages masculins ne sont finalement que prétextes à un parcours d'individuation, tout comme les personnages féminins de mythes ou de contes le sont en général dans les trajets des héros masculins. Dans *Errand into the Maze*, le personnage de Thésée a disparu. Les deux seuls protagonistes sont Ariane et le Minotaure, et peut-être bien Ariane seule avec une part d'elle-même, ce Minotaure qui souvent apparaît comme son ombre, et danse derrière elle, très proche. Ariane, tout comme avant elle Médée ou Jocaste, plus tard Andromaque, Hécube ou Phèdre, affronte son destin, ou plutôt choisit et assume son destin ; pour cela, elle affronte ce qui, en elle, y fait obstacle.

Le labyrinthe n'est pas une construction, un piège dont il faut trouver la sortie. C'est un espace, et Ariane l'a déjà parcouru avant l'arrivée du Minotaure. L'objectif n'est donc pas dans l'issue, mais dans le parcours initiatique et la confrontation au monstre, qui seule donne une valeur symbolique à la traversée des os pelviens, « d'où – écrit Graham –, sort l'enfant que je n'ai jamais eu, mais d'où le seul enfant qui sorte est moi-même. »²⁹ La *contraction*, au centre de toute la danse de Martha Graham réactualise ce passage. La traversée du bassin pour accéder à soi, se donner véritablement naissance, c'est-à-dire s'accomplir.

Dès ses premières chorégraphies, Martha Graham met en scène l'affrontement entre une femme et les forces qui l'empêchent d'exister, parfois extérieures comme dans *Heretic* (1929) mais le plus souvent intériorisées. Ses héroïnes sont en lutte avec elles-mêmes, avec leurs peurs, avec des aspirations contradictoires où amour et création s'opposent bien souvent. Là encore, elle opère un renversement de perspective : à la figure (elle aussi mythique) de l'artiste masculin, du créateur qui doit renoncer à l'amour pour ne pas voir son génie s'engluer dans la matière (thème amplement développé par la littérature des XIX^e et XX^e siècles dans une vision prométhéenne de l'artiste), elle substitue la problématique concrète vécue par les femmes artistes, bien souvent contraintes de choisir entre amour et carrière artistique. Elle pose la nécessité, pour une artiste, de transgresser les normes sociales mais aussi de sacrifier une part d'elle-même en renonçant à ce qui, dans la façon dont l'amour est socialement conçu, entrave la création des femmes et le libre exercice d'une carrière d'artiste. Ses héroïnes assument volontairement, bien que douloureusement, un acte transgressif qui ne

²⁹ Martha Graham, *L'Avant-scène Ballet/Danse*, p. 63.

devient emblématique qu'au prix d'un arrachement partiel de soi. L'idée que la souffrance est nécessaire, qu'il faut sacrifier quelque chose, traverser en quelque sorte sa propre mort pour prix de sa propre naissance comme individu consciente et surtout créatrice traverse l'œuvre de Graham. « 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 »³⁰, écrit Martha Graham ; mais pour accomplir ce destin, l'artiste doit mener une lutte intérieure, jusqu'au sacrifice. « Pour chacun d'entre nous, il existe des potentialités vitales, si nous voulons les saisir. Si nous ne le voulons pas, c'est que nous avons peur. »³¹ La faute serait de renoncer, de faire un mauvais usage de son libre arbitre, ou d'échouer. Elle explique avoir découvert avec bonheur que dans l'art du tir à l'arc, « pécher » signifie « manquer sa cible »³². Elle n'a cessé de retravailler le thème³³, et surtout dans deux œuvres emblématiques inspirées par le destin de deux femmes artistes, Emily Dickinson pour *Letter to the World*, 1940, et Emily Brontë pour *Deaths and Entrances*, 1943.

En 1947, c'est Ariane/Graham qui affronte la question et le Minotaure ; ce dernier est interprété par Eric Hawkins, le grand amour de sa vie auquel elle refusera cependant de sacrifier sa carrière. C'est bien ce choix qui est ici transposé, dans sa dimension tragique, avec au final le sacrifice du Minotaure, qui est à la fois personnage extérieur et une partie d'Ariane elle-même.

Pour la psychanalyste jungienne Claire Douglas, qui a travaillé sur l'imagination active³⁴, la quête d'individuation se présente pour les femmes sous une forme tout aussi active et héroïque que celle des hommes. Toutefois, les femmes ont une étape supplémentaire à franchir, puisqu'elles doivent avant tout se différencier de la pseudo-réalité d'une féminité dont elles sont captives, qui n'est que projection masculine. « Se libérer de la vision inconsciente que l'homme a de la femme et incarner le sentiment qu'elle a d'elle-même »³⁵. Le combat contre cette forme captive, part aliénée d'elle-même, se fait par le passage au

³⁰ M. Graham, *Mémoire de la danse*, op. cit., p. 101.

³¹ *Id.*

³² *Ibid.*, p. 227.

³³ Le sacrifice de la vierge de *Primitive Mysteries* 1931, la solitude finale de « celle qui cherche » dans *Dark Meadow* 1946, le sacrifice encore de l'Éluë de *Rite of Spring* 1984, etc.

³⁴ L'imagination active est une méthode d'introspection qui « consiste en l'observation du flux des images intérieures : on concentre son attention sur une image de rêve incompréhensible ou sur une impression visuelle et spontanée et l'on observe les transformations qui se produisent dans l'image. Naturellement, pendant cette observation toute critique doit être éliminée et ce qui se produit doit être noté avec une objectivité absolue. » Carl Gustav Jung, in Carl Gustav Jung et Charles Kerényi, *Introduction à l'essence de la mythologie*, op. cit. p. 225.

³⁵ Claire Douglas, « Nouveau regard sur les visions de Christiana Morgan : un regard en arrière », *Cahiers jungiens de psychanalyse* n° 64 « Voies de femmes », Paris, 1^{er} trimestre 1990, p. 58.

monstrueux. « C'est le féminin lui-même, sous sa forme de dragon, de serpent, ou sous d'autres formes de féminité 'repoussante' qui a le pouvoir d'accomplir la plus difficile et la plus solitaire des tâches, sa propre délivrance. »³⁶ Pour la femme, il ne s'agit pas alors de tuer un monstre extérieur, à la différence des mythes initiatiques masculins, mais de s'unir à lui, comme à une part de soi-même. Cette rencontre et cette union font apparaître « le potentiel créatif d'une féminité active qui s'affirme »³⁷.

À la lumière de ce qui précède, le Minotaure peut s'interpréter comme la part obscure de son subconscient à laquelle Ariane doit se confronter pour la vaincre, vaincre ses peurs, mais aussi pour s'unir à la force créatrice dont elle est porteuse ; elle doit l'affronter encore pour connaître son propre désir. Cette union n'est pas sans rappeler le but du parcours initiatique représenté par le labyrinthe, qui symbolise la conjonction des opposés ; l'union d'Ariane et du Minotaure laisse celle-ci libérée et riche de nouvelles potentialités, tournée vers l'avenir, comme la dernière image de la pièce.

Ainsi s'explique le caractère ambigu du monstre, figure à la fois effrayante et inhumaine mais entravée, marqué du signe de l'esclavage par le bâton qui l'entrave, et encore du symbole de la déesse, par les cornes en forme de croissant de lune et le costume qui reprend les motifs de la robe d'Ariane. Ce Minotaure peut aussi être Dionysos. Le dieu de la danse, le dieu de la circulation et de la conjonction des opposés, est un dieu cornu. Le monstre peut donc être interprété de différentes façons, non exclusives, et c'est ce qui fait la richesse de sa présence, face à la figure centrale d'Ariane.

Le corps d'Ariane lui-même devient monstrueux dans certains passages, comme s'il était en proie à des forces difficilement contrôlables, il lutte, se tord, roule sur le sol. La danse lui restitue sa dimension mythique qui est d'être l'homologue de Dionysos, elle aussi circulant entre les opposés, à la fois divine et mortelle, entre monstruosité et pureté. « Pourvu qu'on lui donne une voix puissante, la laideur peut être belle »³⁸, écrivait Martha Graham, revendiquant une esthétique qui brise l'image des danseuses jolies, gracieuses. « 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. »³⁹ Le plus « monstrueux » est sans doute, nous sommes en 1947, les connotations explicitement sexuelles de cette danse, de cette Ariane tourmentée par le désir, corps contracté à hauteur du bas ventre, les mains croisées à hauteur

³⁶ *Id.*

³⁷ *Ibid.*, p. 59.

³⁸ M. Graham, *Mémoire de la danse*, *op. cit.*, p. 114.

³⁹ *Ibid.* p. 98.

du sexe, etc. Car le Minotaure est aussi le désir, la sexualité où Ariane puise la force de sa danse et de son parcours, de son devenir, mais aussi à laquelle elle renonce partiellement. La danse de Martha Graham a pour centre la région pelvienne, le bassin ; l'impulsion provient de ce qu'elle appelait « *the house of pelvic truth* »⁴⁰. « J'ai toujours trouvé qu'érotisme est un beau mot – écrivait-elle [...] Il y a une forme de beauté dans le sexe qui ne peut être exprimée que par l'érotisme. 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. »⁴¹ Elle écrivait cela en évoquant le scandale suscité par un autre ballet, *Phaedra*, créé en 1962 sur une musique de Robert Starer et qui met en scène la sœur d'Ariane, Phèdre. Beaucoup moins reconnue qu'*Errand into the Maze*, la pièce a surtout marqué par le scandale suscité par son côté ouvertement sexuel, inscrit dans la danse et dans les décors, également réalisés par Isamu Noguchi. Une petite Vénus épinglée au mur sur une sorte de pomme, ou le cœur d'une orchidée, ouvrait notamment les jambes de façon explicite au moment de la consommation de l'acte sexuel. Ce ballet a eu l'unique distinction d'être dénoncé comme obscène par deux membres du Congrès, qui reprochèrent à Graham de toucher de l'argent pour faire de la pornographie⁴². L'incident servit surtout à faire de la publicité au spectacle ; le public se précipita... et fut grandement déçu par une danse qui demeurait bien loin d'être pornographique.

S'il me fallait présenter un seul ballet à un enfant de six à huit ans – et un tel choix n'est pas une chose aisée – je choiserais *Errand into the Maze*. Ce ballet est exemplaire, grâce à l'usage qui y est fait de la corde sur le sol et des objets dans l'espace, de l'étrange univers dans lequel on s'engage, c'est une chose qu'un enfant peut comprendre. C'est une victoire sur la peur – la découverte de ce lieu unique sur la scène où vit l'oiseau qui vous donne envie de danser⁴³.

Dans un art, la danse, auquel on reproche souvent de vieillir rapidement, *Errand into the Maze* est demeuré jusqu'à nos jours emblématique dans l'œuvre, considérable, de Martha Graham. C'est que ce ballet, dense, allie la force, la sobriété et la rigueur de sa construction et de son interprétation, à une richesse de contenu qui s'impose, sans être démonstrative, comme par transparence. L'un des grands projets de la danse moderne de la première moitié du XX^e siècle a été de travailler les articulations entre des expressions singulières, les grandes

⁴⁰ In Agnes de Mille, *Martha (The life and work of Martha Graham)*, Hutchinson/Random House Inc., New York, 1992, p. 98.

⁴¹ M. Graham, *Mémoire de la danse, op. cit.*, p. 177.

⁴² Agnes de Mille, *Martha (The life and work of Martha Graham)*, *op. cit.*, pp. 354-355.

⁴³ M. Graham, *Mémoire de la danse, op. cit.*, p. 221.

questions collectives et sociales contemporaines, et des dimensions universelles, notamment au travers des mythes. L'œuvre de Martha Graham s'inscrit fortement dans ce mouvement, et *Errand into the Maze* y est exemplaire. Le plan individuel, celui de l'artiste Graham tendue entre des aspirations incompatibles, se superpose à une dimension collective, celle des femmes et plus particulièrement des femmes artistes soumises aux contraintes et aux normes sociales ; enfin, ces deux niveaux trouvent place dans un espace mythique à portée beaucoup plus large, dans le temps et dans l'espace.