

CN D LES PRATIQUES PÉDAGO- GIQUES GRAHAMIENNES : COLLECTE, ANALYSE ET TRANSMISSION

Rafael Molina

Aide à la recherche et au patrimoine
en danse 2019 - synthèse déc. 2020

RÉSUMÉ DU PROJET

« Les pratiques pédagogiques grahamiennes : collecte, analyse et transmission », par **Rafael Molina**

[pédagogie]

SOMMAIRE

La genèse du projet

L'objectif de la recherche et la méthodologie

L'exercice de l'entretien, colonne vertébrale de cette recherche

Analyse et premiers résultats possibles

La recherche en pratique

I. MICRO (les agents individuels)

A- Un objet difficile à cerner

B- Qu'est-ce que les pédagogues disent de la matière qu'ils transmettent ?

C- Une pédagogie aux multiples visages

C1- Les multiples visages du pédagogue grahamien

C2- Les multiples visages de l'élève grahamien

D- Les principaux obstacles à la transmission

II. MACRO (les contextes)

A- La maison-mère à New York, le berceau du Graham

B- Deux institutions new-yorkaises liées à la maison-mère

C- Israël, la plus importante extension du monde grahamien

D- Le Royaume-Uni, un héritage indirect très fécond

E- La France, le sursis d'une technique pourtant massivement rejetée

F- Rudra-Béjart, une exception

III. PROSPECTIF (diagnostic, enjeux et pistes de réflexion)

A- Où la technique Graham a-t-elle survécu ? Où peut-elle s'épanouir ?

B- Clarification des enjeux

C- Pistes de réflexion pour la survie du Graham

D- Quelles ressources pour la postérité ?

E- Un nouveau champ d'études et une problématique transversale

F- Une « juste » transmission de l'héritage grahamien ?

La genèse du projet

Ce projet de recherche est né d'une passion et d'une impasse.

Une passion pour la pratique et la transmission grahamiennes. Une passion pour le potentiel de vie de cet héritage. Et une impasse : celle d'une réflexion sur la pédagogie grahamienne et son histoire.

Mon expérience de l'enseignement grahamien en tant qu'élève, enseignant et fondateur du réseau européen *Graham For Europe*, m'a permis de dresser les constats suivants :

Premier constat : la prévalence d'une **approche didactique et conservatrice** plutôt qu'une approche pédagogique.

Pourtant, la fécondité de l'enseignement grahamien ne se situe pas tant dans le contenu (didactique) que dans sa transmission si particulière (cadre et pratiques pédagogiques) ainsi que la vision artistique et la philosophie qu'elle présuppose (doctrine).

Deuxième constat : l'**absence de ressources et documentation concernant la diversité des pratiques** pédagogiques grahamiennes et leurs multiples **transpositions** dans des contextes donnés, représentant pourtant des espace-temps très divers.

Il est nécessaire de prendre en compte l'héritage de cette transmission dans son ensemble, dans sa multiplicité et de reconnaître à la fois la spécificité et la validité des pratiques pédagogiques à l'extérieur du Martha Graham Center.

Troisième constat : l'**absence de réflexion sur les pédagogies grahamiennes** qui va de pair avec un manque de ressources avéré pour les professionnels de la danse.

Le travail grahamien porte en lui un magnifique potentiel de mouvements mais on ne peut ignorer qu'il était lié à un projet esthétique particulier conçu dans une société qui ne nous ressemble plus et un monde de l'art qui a radicalement évolué. Pensé pour préparer au répertoire, le Graham a eu *de facto* d'autres finalités que la formation de danseurs pour la compagnie Graham mais celles-ci ne sont pas

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2019

toujours assumées. Il s'agit alors d'explorer les finalités et objectifs pédagogiques du Graham hors de son contexte d'origine.

À partir de ces constats, des enjeux clairs se dessinent pour ce projet de recherche. **Comment contribuer à une transmission juste de l'héritage grahamien ?** Quelles sont les conditions favorables au développement de pratiques pédagogiques s'inscrivant dans la veine de Martha Graham ?

La tension entre la didactique et la pédagogie impacte directement les possibilités de survie de cet héritage. L'idée du mouvement prôné par Martha Graham refuse le figement et l'enfermement non créatif au sein des exercices. Ce risque de « mécanisation » et de « sclérose » est lié à une mauvaise compréhension du système codifié à transmettre, du processus de transmission et des enjeux selon la spécificité de la situation d'enseignement. Il me semble que seule une réflexion pédagogique peut donner un sens à la didactique qui n'est qu'un outil. L'approche purement didactique ignore le caractère évolutif qui fait partie de l'ADN de la technique Graham, le caractère vivant que doit garder toute transmission et la question de sa transposabilité hors du contexte d'origine.

L'objectif de la recherche et la méthodologie

Pour répondre aux enjeux identifiés, l'objectif de cette recherche est de **faire naître une véritable parole de la pédagogie grahamienne**, de nourrir un corpus de **savoirs spécifiques sur l'action pédagogique** de Martha Graham et de ses disciples voire une histoire des pédagogies de la danse grahamienne et des transpositions effectives. In fine, il s'agira de pouvoir valoriser ses vertus et d'interroger son potentiel de vie dans le monde actuel.

Outre un recensement de ce qui a déjà été produit et existe dans les archives, le projet se propose de créer une **nouvelle matière pédagogique grahamienne** : des enquêtes par entretien suivant l'épistémologie bachelardienne, se basant sur la conquête, la construction et la constatation de faits. J'ai interrogé trente enseignants grahamiens, sollicités pour leur représentativité, leur sensibilité au questionnement pédagogique voire les innovations dont ils ont fait preuve. Ils ont été interrogés sur leur rencontre avec le travail grahamien, leur parcours puis leurs pratiques et les situations d'enseignement : discours, posture, valeurs, objectifs éducationnels, stratégies d'apprentissage, dispositifs, outils, méthodes, relation aux élèves et différents profils d'apprentissage de ces derniers. Ils ont également été interrogés sur leur perspective en ce qui concerne l'actualité et l'avenir de cette pratique, le potentiel de cet héritage et les ressources existantes ou nécessaires.

L'exercice de l'entretien, colonne vertébrale de cette recherche

L'enquête paradoxalement planifie un questionnement pour en obtenir des réponses spontanées. Il a été nécessaire d'abandonner les concepts et mots-clés pour faire émerger cette matière et la regarder

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2019

telle qu'elle se présente, sans a priori. Il faut bien avoir conscience que lorsque je viens interroger les pratiques grahamiennes et le travail d'un héritier, j'arrive sur un terrain miné, rempli de visions sanctuarisées, de croyances et d'évidences souvent inconscientes. Un terrain où plane le fantôme de la légende de Martha Graham.

Plus on se rapproche du cœur de la matrice, régulièrement documenté et pris dans un processus de mystification, plus il est crucial d'opérer un travail de réinitialisation. Quelle est cette réalité grahamienne en 2020 ? Comment ces pédagogues aux premières loges la pensent-ils, la vivent-ils et la produisent-ils ? Mon souhait a été d'emmener les enseignants vers une conscientisation et une réflexivité, à la croisée des trajectoires personnelles et des aventures collectives. La confiance joue alors un rôle déterminant pour faire advenir un espace de parole qui permet une certaine liberté et une honnêteté, loin des discours trop construits, des poncifs et des réflexions déjà établies.

En accueillant la parole d'un pédagogue, dans la rencontre avec cette personne, dans la rencontre qu'elle peut y faire d'elle-même, sa vision se dévoile, son parcours la situe et en quelque sorte le « masque » tombe. Au-delà d'un récit de soi-même influencé par des enjeux de pouvoir et de légitimité, certains mots reviennent, s'imposent et font apparaître les éléments structurant le parcours et la manière d'enseigner.

La **grille de questions** utilisée a été la même pour tous et a servi de base de discussion. Les questions étaient volontairement ouvertes en début d'entretien. Tant que l'interviewé n'épuisait pas son autonomie de parole, je ne l'interrompais pas, j'observais le fil de sa pensée et son cheminement. J'ai souvent constaté que mes questions étaient entendues de manière très différente d'un individu à l'autre. Il était aussi fréquent que la réponse à une de mes questions arrive à un autre moment de l'entretien, par un détour. J'ai particulièrement apprécié les questions qui soit appelaient une réponse immédiate, d'une clarté et précision incisives, soit surprenaient et suscitaient une vraie réflexion, parce qu'il s'agissait d'une question que l'interviewé ne s'était jamais posée.

Analyse et premiers résultats possibles

La collecte ne s'est pas toujours limitée au seul entretien mais a pu comprendre l'observation de cours et une étude du terrain. Si l'on se fie aux témoignages, la théorie est relativement claire et univoque ; la pratique, complexe et diverse. Les échanges de paroles et la consultation d'archives ne peuvent suffire. Il m'a fallu littéralement prendre à bras-le-corps cette matière, l'éprouver et ne pas se limiter à la seule recherche théorique, une démarche assez évidente pour le danseur que je suis. Cette connaissance intime des pratiques permet de déceler le fossé entre les intentions du pédagogue et la réalité de la transmission ou ses résultats.

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2019

Mon analyse a pris en compte autant le moment vécu de l'entretien que sa transcription. La communication non verbale, les silences, les regards ont pu être parlants. Ils ont exprimé l'invisible, l'indicible, l'inaudible.

Il n'est pas possible à ce stade de présenter des résultats complets de recherche d'une part, parce que la matière est dense et riche, d'autre part étant donné le caractère unique de chaque contexte et de ce qu'il a produit.

Je donnerai un aperçu de la matière, dans un premier temps, à un niveau **micro** et proposerai des typologies de pédagogues et élèves grahamiens. Dans un second temps, une analyse **macro** permettra de caractériser les contextes et les transpositions qu'elles ont engendrées. Ce que je propose n'est qu'une manière schématique de naviguer sur ce territoire, avec des grands axes qui structurent le paysage mais ne prétendent en rien rendre compte de sa totalité et sa complexité. Dans un dernier temps, celui de la **prospective**, il s'agira de prendre de la hauteur, de clarifier les enjeux et proposer un diagnostic avec différentes pistes de réflexion pour une survie du Graham.

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2019

La recherche en pratique, 30 entretiens, 37 heures au total, 5 pays, 7 villes

Octobre / Novembre 2019 - Séjour à New York

(Martha Graham Center, Alvin Ailey, Juilliard, Neighborhood Playhouse, Rioult Dance Center)

Consultation des archives au Martha Graham Center

12 entretiens d'une durée totale de 13 heures 31 min.

Les professeurs interrogés ont tous dansé pour la compagnie Graham et enseigné dans l'école. Nous précisons ici les autres institutions dans lesquelles ils ont principalement enseigné et les fonctions présentes ou passées de direction au sein de la maison-mère.

#1 Miki Orihara (1h07) ➤ université de Hartford

#2 Janet Eilber (0h36) ➤ actuelle directrice compagnie Graham

#3 Susan Kikuchi (0h58) ➤ ex-directrice Martha Graham Ensemble, Ailey, Boston Conservatory

#4 Peggy Lyman (0h43) ➤ programme de pédagogie école Graham, université de Hartford

#5 Virginie Mécène (1h14) ➤ ex-directrice école Graham, enseignante dans le programme de pédagogie et actuelle directrice du Graham 2

#6 Christine Dakin (0h58) ➤ ex-directrice compagnie Graham, Ailey, Neighborhood Playhouse, Juilliard, Ballet Nacional de México, Ballet Folklórico Universidad de Colima

#7 Terese Capucilli (1h18) ➤ ex-directrice compagnie Graham, Juilliard, Nutmeg Ballet Conservatory

#8 Stuart Hodes (2h03) ➤ ex-directeur école Graham, NYC High School of Performing Arts

#9 Joyce Herring (1h31) ➤ ex-directrice école Graham, Rioult Dance Center, Rudra-Béjart, Marymount Manhattan College

#10 Marnie Wood Thomas (1h32) ➤ ex-directrice école Graham, université de Berkeley

#11 Penny Frank (0h47) ➤ Ailey, NYC High School of Performing Arts

#12 Denise Vale (0h44) ➤ répétitrice actuelle compagnie Graham, Ailey, université d'Oklahoma, Marymount Manhattan College

Février 2020 - Séjour en Israël (Tel Aviv, Jérusalem et Haïfa)

8 entretiens d'une durée totale de 7 heures 12 min. et consultation des archives de danse à la bibliothèque de Tel Aviv

#13 Rena Gluck (1h13) ➤ ex-Batsheva, ex-doyenne puis directrice du département danse de la Jerusalem Dance Academy

#14 Rina Schenfeld (1h01) ➤ ex-Batsheva

#15 Noa Sagie (1h21) ➤ formée à Ailey, enseignante dans plusieurs lycées à Tel Aviv et Haïfa

#16 Racheli Shapira (0h20) ➤ formée à la Kibboutz Dance, enseignante à la Reut High-School for the arts à Haïfa

#17 Galia Gat (0h25) ➤ ex-Batsheva

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2019

#18 Tamara Mielnik (1h28) ➤ Jerusalem Dance Theater

#19 Batia Cohan (0h47) ➤ ex-doyenne du département Danse de la Jerusalem Dance Academy

#20 Yair Vardi (0h37) ➤ ex-Batsheva, Rambert à Londres, Dancity à Newcastle

Mars 2020 - Séjour à l'école Rudra-Béjart (Lausanne)

1 entretien avec Tancredo Tavares ainsi qu'avec la musicienne Anne Vadagnin qui accompagne les cours de Graham dans l'école depuis 1997

#21 Tancredo Tavares (2 heures 11 min.) ➤ ex-danseur compagnie Graham, école Graham, Ailey, CUNY, CNR d'Avignon

Juillet et octobre 2020 : 3 entretiens à Paris d'une durée totale de 4 heures 14. Min.

#22 Iris Florentiny (0h50) ➤ ex-danseuse compagnie Graham, CNSMD de Paris, IFPRO, école de danse de l'Opéra national de Paris

#23 Claire Baulieu (2h01) ➤ école de danse de l'Opéra national de Paris

#28 Christophe Jeannot (1h23) ➤ ex-principal compagnie Graham, CNSMD de Paris, Le Pont supérieur

Octobre 2020 - Séjour à Londres

3 entretiens en présentiel et 3 en ligne, d'une durée totale de 9 heures 52 min.

#24 Sarah Sulemanji (durée : 2h17) ➤ Middlesex University

#25 Siân Hopkins (1h02) ➤ Middlesex University, Rambert

#26 Kenneth Olumuyiwa Tharp (2h38) ➤ ex-London Contemporary Dance Theater, ex-directeur de The Place

#27 Paul Liburd (0h42) ➤ ex-London Contemporary Dance Theater, Rambert, Middlesex University

#29 Robert Cohan (1h59) ➤ ex-compagnie Graham, ex-directeur The Place et London Contemporary Dance Theater

#30 Geneviève Grady (1h14) ➤ Conservatoire Trinity Laban

I. MICRO (les agents individuels)

Présenter la matière et situer les acteurs

A- Un objet difficile à cerner

Qu'est-ce que notre matière, communément appelée « technique Graham », plus rarement « méthode Graham », quasiment jamais « danse Graham » ? Peut-on la caractériser par un ensemble d'attributs essentiels et nécessaires à son identité et à sa fonction ? Ce serait l'essentialiser et prétendre qu'elle est une et qu'elle est stable.

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2019

La technique Graham n'est pas une. Elle est fondée sur une chose, le travail de Martha Graham, mais elle part dans des directions diverses. Quand bien même Graham représenterait un langage commun, la manière dont il est interprété, transmis et reçu, lui donne une multitude de réalités. Il n'existe en fait que des applications concrètes et des manifestations de la technique.

Il n'est rien de plus vivant, de plus libre, de plus évolutif qu'une pratique artistique en ce qu'elle reflète la vie, par définition non figée. Au gré de l'arrivée des nouveaux venus, de nouvelles affinités se créent, des rapprochements se font, rendant caduques toutes les tentatives de classement et de séparation stricte entre les pratiques.

Nous nous méfions des notions d'« identité » et de « technique » dans ce qu'elles peuvent avoir de rétrécissant et de figé. Elles entravent l'évolution créatrice d'une idée. La réalité est belle dans son mouvement, sa multiplicité, sa diversité, ses incertitudes et ses reliefs.

Nous parlerons plutôt de **principes fondamentaux** (qui sont également les principes fondateurs) et de **lois** qui régissent la danse grahamienne.

B- Qu'est-ce que les pédagogues disent de la matière qu'ils transmettent ?

Pour tous les pédagogues, il est clair qu'il ne s'agit pas avec Graham d'un simple style ou d'une esthétique chorégraphiques mais bien d'une technique avec des concepts mûrs et sophistiqués. Ils ne s'attendent pas juste à ce que les élèves connaissent les principes fondamentaux et les lois mais bien qu'ils puissent les incarner dans leur chair et les appliquer dans le mouvement. Le processus a par ailleurs toute sa valeur : il faut certes comprendre les mécanismes mais également comment et pourquoi Martha Graham a produit ce système.

Une définition en creux

Contre toute attente, les professeurs peinent à voir une spécificité pédagogique concernant le Graham. Selon eux, si la transmission se démarque de celle des autres techniques de danse moderne, c'est parce que Graham est intensément codifié et enseigné comme un ensemble cohérent et progressif. La structure de l'entraînement et le formalisme le rapprochent ainsi du ballet classique. L'attitude en cours est également perçue comme un facteur qui la différencie. Il existe un fort respect voire une vénération pour le cours, pour le travail en lui-même et parfois pour le professeur.

Principes techniques

Le **centre** (le *core*)

La **respiration**

L'**initiation** du mouvement, à l'intérieur du bassin

La **spirale** - la mobilité du bassin et du dos

Le rapport à la **gravité** (déplacement de poids du corps et connexion au sol)

Les **oppositions** (de tension et d'énergie)

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2019

La circulation d'énergie - la **vibration**

L'**organicité** du mouvement - l'alignement du squelette

L'**engagement** musculaire - le **processus** qui fait naître le mouvement et propulse d'un geste à l'autre

Principes philosophiques

➤ **Expression poétique et dramatique - Signification du mouvement**

Le Graham cherche à se transmettre dès le cours comme un langage qui peut parler poétiquement et dramatiquement, une forme d'expression complète. Il n'est pas pensable de séparer l'action physique et les exercices de son corollaire : le ressenti, le travail émotionnel et l'incarnation. L'imagination est fortement mise à contribution grâce à la visualisation, l'utilisation fréquente d'analogies et de métaphores dans un travail proche de celui du comédien, riche de références littéraires et psychologiques. C'est ce qui donne toute sa profondeur et son épaisseur au mouvement grahamien qui ne peut être simple mécanique. Il naît d'une intention. Il signifie.

➤ **Extrême physicalité - Intégrité - Puissance**

La danse grahamienne est tout sauf neutre, elle est puissante. Les pédagogues transmettent et exigent une passion, une intensité constante et ce que l'on pourrait nommer une « hyper présence » : la capacité de remplir une scène sans même bouger, de repousser ses limites, de donner naissance à la version la plus élevée de soi-même, la plus spectaculaire, plus grande que nature, comme les personnages qu'ils sont amenés à incarner. Outre l'extrême physicalité, le danseur grahamien travaille un mouvement pur, vrai et honnête, un mouvement nécessaire, vital, avec un sentiment d'urgence.

➤ **Individuation - Subjectivité - Liberté**

Martha Graham ne formait pas des corps à sa manière de bouger mais elle faisait en sorte que chacun trouve sa propre physicalité, sa propre voix (et voie) à partir des outils proposés. Les pédagogues grahamiens affirment que la personne et la personnalité du danseur, son potentiel et sa liberté expressive représentent l'objectif éducatif ultime. L'artiste en devenir doit s'épanouir dans sa singularité. La formation vise donc un processus d'individuation.

➤ **Humanité - Animalité - Divinité**

La nature humaine et l'âme humaine sont au cœur du travail. Il s'agit de se connecter à la mémoire ancestrale, à l'inconscient collectif et à des vérités universelles. Dans le même temps, le danseur est appelé à trouver un ancrage et une expression gutturale, viscérale, primaire et animale. La notion de sacré se transmet souvent également. L'entraînement du danseur est sacré, la scène est sacrée, le corps est sacré, le maître est sacré. Il faudrait servir le mouvement et s'engager dans son entièreté. C'est bien d'une « transcendance » qu'il s'agit, même si le mot n'est quasiment jamais prononcé.

C- Une pédagogie aux multiples visages

Dans la tradition d'un grand maître, le pédagogue est un passeur (cf. le portrait du pédagogue en danse de Marie-Pierre Chopin¹) qui se montre garant de l'institution et perpétue la pratique.

À partir des trente entretiens réalisés, j'ai pu dresser trois grandes typologies de pédagogues grahamiens et deux typologies d'élèves comme perçus par les pédagogues. Bien évidemment un même professeur peut croiser plusieurs catégories selon les circonstances, la ou les catégories d'élèves présents dans le cours et la période de sa vie.

¹ Chopin, Marie-Pierre, *Pédagogues de la danse, transmission des savoirs et champ chorégraphique*, Fabert, Paris, 2016.

C1- Les multiples visages du pédagogue grahamien

Typologie en fonction de leur objectif éducationnel

Le pédagogue qui se situe en fonction de la norme grahamienne héritée

➤ Le **Puriste** renforce la norme

Loyal et traditionaliste, il enseigne un Graham pur, académique, traditionnel, c'est-à-dire un système codifié d'entraînement non évolutif. Lorsqu'il opère dans un contexte où le Graham est institutionnalisé, on le qualifiera de « puriste légitime ». S'il enseigne dans un contexte où la pratique n'est pas ancrée et légitimée, il s'agira d'un « puriste hors-sol ». Le puriste a généralement idéalisé ses années de formation et cherche à faire revivre cet âge d'or.

➤ Le **Réaliste** adapte la norme

Il fait le travail de recontextualiser le Graham en tenant compte de la réalité du terrain pour s'assurer qu'il puisse survivre et demeurer pertinent. Il adapte ainsi l'enseignement qu'il a reçu pour transmettre les grands principes mais en aucun cas le syllabus en entier. Sans dénaturer, il préserve l'intégrité de la technique et justifiera par exemple toujours les variations qu'il enseigne par rapport à l'exercice traditionnel. S'il ne dispose pas d'assez de temps et de moyens au sein d'un programme de formation, le réaliste renoncera à enseigner le Graham.

➤ Le **Chorégraphe** utilise la norme

Il utilise le Graham en tant qu'artiste pour développer sa propre voix chorégraphique (comme Kazuko, Pearl Lang, Robert Cohan, Jacqlyn Buglisi, Pascal Rioult) et/ou dans le but de former des professionnels entraînés dans ce langage pour son travail chorégraphique (comme Rena Gluck en Israël, Robert Cohan au Royaume-Uni). Cela lui donne une vue plus large sur l'application qui peut être faite du cours et de la technique.

➤ L'**Innovateur** fait évoluer la norme

Il a une posture de recherche et prend autant de liberté qu'il le souhaite. Selon lui, la technique doit continuer à se développer. Il peut y incorporer de nouveaux éléments et remettre en question certains fondamentaux ou pratiques. Il lui arrive aussi de redécouvrir le Graham à travers le prisme d'une autre technique (comme la méthode Alexander ou Feldenkrais, yoga, Pilates, Gyrokinesis, les arts martiaux) et d'adapter les méthodes pédagogiques habituelles.

➤ Le **Rebelle** déconstruit la norme

Électron libre, intuitif et indépendant, il a une approche anti-scolaire, anti-normative et antidogmatique. Il aime être sur le terrain. Il se méfie du « Graham pur » et de la formalisation. Il lui arrive d'être en réaction par rapport à ce qu'il a vécu dans son apprentissage du Graham et insiste pour apporter autre chose. Il se pourrait bien qu'en déconstruisant la norme et en gardant à l'esprit une vision d'ensemble, il soit finalement plus puriste que les puristes.

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2019

Le pédagogue au service d'une institution qui encadre les objectifs de formation

➤ L'**Officiel** forme au Graham

Il travaille au Graham normé, au Graham institutionnel et porte le poids de l'héritage en étant directement impliqué dans la transmission au sein de la maison-mère. Il se doit de produire des danseurs Graham pour la compagnie et faire en sorte que l'institution reste une référence au niveau artistique et technique. Son Graham sera d'ailleurs la référence qui servira au puriste pour se légitimer.

➤ Le **Complémentaire** forme à travers le Graham, pas au Graham

Il travaille dans une institution qui lui donne les moyens de former des danseurs professionnels, athlétiques à l'aide du Graham. Il jouit d'une vraie légitimité et liberté pour construire son syllabus et sa propre pédagogie. Il forme des artistes bien au-delà de la spécificité du Graham (comme Juilliard, Rudra-Béjart, CNSMD de Paris, l'université de Berkeley quand David et Marnie Wood ont ouvert et dirigé le département Danse).

➤ Le **Militant** légitime le Graham tant bien que mal

Il doit lutter contre les stéréotypes et résistances au sein d'une institution et auprès des élèves. Il travaille donc avant tout à légitimer le Graham. Il est isolé, en général hors des États-Unis, là où l'héritage grahamien est peu présent ou a été rejeté. Il mène une bataille pour changer les mentalités avant de pouvoir transmettre quoi que ce soit. Il cherche par conséquent à édulcorer son Graham ainsi que le rendre le plus dynamique et avenant possible.

➤ Le **Challenger** propose autre chose au travers de Graham

Disposant de peu de temps, face à un public peu formé ou dans un cadre très normé, il apporte une autre expérience du corps et une autre vision de la danse au travers de Graham. Son Graham permet d'expérimenter mais sans travail de fond, il ne peut en aucun cas prétendre former au Graham ou entraîner.

Le pédagogue à la conquête de nouveaux territoires

➤ L'**Ambassadeur** diffuse le Graham

Il se fait le porte-parole du Graham, démocratise et introduit la pratique partout où il en a l'occasion. Il peut décomposer la technique, la simplifier, introduire des séquences préparatoires ou variations plus abordables d'un concept fondamental. Il croit en la fécondité et la générosité de cette pratique et n'hésite pas à l'adapter à tous publics : mineurs, amateurs, débutants, handicapés...

➤ Le **Bâtitseur** conquiert de nouveaux espaces pour le Graham

Il va plus loin que l'ambassadeur et promeut la technique en lui redonnant ses lettres de noblesse et en créant des espaces pour qu'elle existe. Il déplace les montagnes s'il le faut pour assurer son

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2019

rayonnement. Il est à l'initiative par exemple d'écrits, de lieux et événements : travaux de recherche, écoles, compagnies, festivals...

TYPOLOGIE en fonction de leur LÉGITIMITÉ

En l'absence du maître, la quête de légitimation est inévitable.

Quelle(s) forme(s) d'autorité ?

❖ **L'Autorité statuaire (être l'autorité)** correspond au **pouvoir légal**. Elle est établie et légitimée par le droit et l'institution. S'il fait partie de l'institution, le pédagogue est statutairement cette forme d'autorité. Il la représente.

❖ **L'Autorité personnelle (avoir de l'autorité)** correspond à une **influence personnelle**, forme de charisme. Elle s'établit par la relation et se caractérise a minima par un respect du leader, a maxima par une obéissance.

❖ **L'Autorité experte (faire autorité)** relève de la compétence, d'un savoir-faire particulier. S'ils sont tous « experts » en la matière, les pédagogues grahamiens ne jouissent pas de la même reconnaissance quant à leur savoir-faire selon le pays et le cadre dans lequel ils enseignent.

Quel type d'héritage ?

❖ **L'Héritier naturel** est extrêmement rare. Susan Kikuchi est la seule : fille de Yuriko, elle a « grandi » dans le studio de Martha Graham.

❖ **L'Héritier sacré** est une légende et perçu comme intouchable. Il s'agit soit d'un pédagogue de premier plan qui représente parfois même un véritable courant à l'intérieur du langage grahamien (comme Pearl Lang, Yuriko, Robert Cohan au Royaume-Uni) soit un très grand interprète de la compagnie Graham (comme Peggy Lyman, Terese Capucilli et Christine Dakin).

❖ Le **Double Héritier** a hérité de la tradition grahamienne mais également d'une autre tradition d'un grand maître (Alvin Ailey par exemple). Il se réclame d'autre chose que de Graham et tend à être moins conservateur et dogmatique.

❖ **L'Héritier de « deuxième » génération** n'a pas eu d'accès privilégié et approfondi avec l'institution Graham. Il s'agit soit d'un **Héritier indirect** qui a reçu d'un disciple de Graham qui lui a servi de mentor (par exemple Robert Cohan au Royaume-Uni, Bill Louthier en Israël) soit un **Héritier illégitime** qui n'a pas été « touché » par Martha Graham ou qui n'a pas été formé à la source.

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2019

TYPOLOGIE en fonction de leur EXPÉRIENCE au préalable

- Savoir transférer la compétence grahamienne, du danseur au pédagogue

Le danseur grahamien comprend instinctivement le travail, il le vit dans son corps. L'enseignant doit appréhender de manière mentale, consciente le travail. Il doit le disséquer, en extraire les fondamentaux et développer des chemins pour le transmettre. Son expérience de danseur professionnel n'est pas non plus une expérience de leader.

- Savoir transférer la compétence grahamienne, de l'élève au pédagogue

L'« élève » n'a pas vécu dans sa chair le répertoire, la « danse Graham ». Il est moins évident pour lui de soutenir le travail d'expression et d'interprétation par la technique mais n'en est pas la cause première. Il doit transformer ce qui a pu lui être présenté comme un but ultime, l'acquisition de technique Graham, en un simple moyen. Un moyen à des fins que lui seul se doit de définir en fonction de qui il est et du contexte dans lequel il transmet.

C2- Les multiples visages de l'élève grahamien

TYPOLOGIE en fonction de leur EXPÉRIENCE au préalable

▣ Graham marteau piqueur et concurrent

Face à des élèves déjà disciplinés par une technique formelle académique, dans la plupart des cas le ballet classique, le pédagogue grahamien doit « défaire » ou au moins relativiser la façon dont les corps ont été construits et l'endoctrinement qui peut en résulter. La transmission des fondamentaux de la danse grahamienne entre en concurrence avec la norme qui lui préexistait dans l'expérience de l'élève. Le pédagogue ouvre des possibles, propose une autre organisation du corps en mouvement et transmet d'autres savoir-sentir.

▣ Graham normatif et académique

Face à des élèves qui n'ont pas connu de formation académique poussée ou de technique formelle, le pédagogue grahamien doit transmettre les bases de la danse académique et les valeurs du monde professionnel de la danse. La formation se concentre alors sur la structuration du corps, son placement et une démarche analytique. La transmission des fondamentaux de la danse grahamienne sont contemporains de la transmission des fondamentaux de la danse et de la professionnalisation.

▣ Graham ciblé et utilitariste

Lorsqu'une compagnie professionnelle ou un groupe apprend une pièce de répertoire sans formation préalable à la technique Graham, la transmission se cantonne à fournir les outils strictement nécessaires en un temps court.

Le pédagogue grahamien transmet alors pour répondre spécifiquement à cette pièce et au groupe en question. Par exemple, avec des danseurs classiques, il privilégiera le caractère ancré du Graham et non son lyrisme.

TYPOLOGIE en fonction de leur PROFIL d'apprentissage

- L'**Analyste** est dans le mental et le besoin de comprendre avant de faire. Il a été conditionné par les académismes et le cadre scolaire. Malgré toute l'expérience qu'il a, cela ne l'aide pas à trouver le chemin le plus court pour appréhender le Graham.
- L'**Instinctif**, plus créatif que technique, part du ressenti. S'il exagère au début et passe par une caricature, il est cependant dans la bonne direction. C'est le plus facile à former pour le pédagogue grahamien.
- Le **Réfractaire** est en résistance, en grande partie à cause de préjugés esthétiques. Il rejette en bloc ce que cet enseignement représente et peut apporter.
- Le **Passif** subit le cours, la technique. Il ne porte pas d'intérêt, de curiosité pour la pratique, son histoire et ce qu'elle peut générer.

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2019

B- Les principaux obstacles à la transmission

Un pédagogue évolue par nécessité lorsqu'il rencontre des obstacles qu'il va alors s'efforcer de surmonter. Nous terminerons donc cette partie par les principaux obstacles à la transmission grahamienne, révélateurs des directions qu'empruntent la pédagogie.

Le curriculum caché et la transmission non consciente

Les pédagogues grahamiens transmettent à leur insu, des normes, valeurs et croyances qu'ils véhiculent dans le studio. Ils emploient d'ailleurs rarement les termes d'« idéologie », de « doctrine » ou de « dogme », un peu plus le terme de « philosophie », connoté positivement. Ce qu'ils incarnent peut également se montrer déterminant, plus déterminant même que leurs intentions et le contenu proposé en cours.

Lutter contre la (mauvaise) réputation de Graham et maintenir une expérience plaisante du cours

La majorité des danseurs abordent leur premier cours avec une conception rigide du Graham et de ce qu'est le travail technique en danse. Il revient à l'enseignant de rappeler et démontrer qu'il s'agit de danse et de quelque chose de créatif. Malgré sa réputation, le Graham peut s'avérer d'une grande subtilité et douceur. Il s'est pensé comme organique et logique. Il faut bien reconnaître que de nombreux préjugés et contresens sont dus à un enseignement dogmatique et violent. Ils sont si peu d'ailleurs à souligner le manque de bienveillance, la pression voire l'aliénation qui ont pu faire partie du processus d'apprentissage et dont ils ont hérité.

Lutter contre les pièges de la codification et du cadre disciplinaire

La transmission Graham a généré un système codifié, certes très élaboré et reproductible mais que les danseurs doivent réussir à transcender. Sans cela, le Graham devient un académisme de plus, une reproduction d'enchaînements et de formes sans but d'éducation plus large, sans laboratoire permanent et débats possibles.

Pour le professeur, le danger consiste à s'appuyer sur les exercices et la structure du cours comme une série de recettes à appliquer, indépendamment du mode de transmission, de sa posture et du cadre pédagogique. Le professeur ne peut en aucun cas se contenter d'énoncer les lois corporelles redécouvertes et théorisées par Martha Graham. La transmission dépend de la réception de ces lois par les élèves et de leur capacité à les appliquer de manière efficace dans le mouvement et l'expression du corps.

En outre, les « lois » sur lesquelles se fonde l'école grahamienne ne doivent en aucun cas requérir une obéissance aveugle. L'objectif est que les danseurs intègrent ces lois en conscience, qu'ils puissent les dépasser, les rejeter ou les faire évoluer.

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2019

Conserver un processus créatif et une pédagogie évolutive

Dès que travail grahamien est perçu comme quelque chose de construit (un produit) et non comme quelque chose qui se construit (un processus), il perd son potentiel de vie sur le plan artistique comme pédagogique. L'héritage se poursuit alors avec des « techniciens spécialisés » qui reproduisent « ces » danses et non des artistes qui font évoluer les danses avec des formes personnelles et des interprétations uniques.

Trouver un cadre pédagogique qui peut produire les mêmes effets que le cadre d'origine

Force est de reconnaître que la majorité de la transmission grahamienne s'est faite hors du cadre pédagogique dans lequel opérait Martha Graham et avec des objectifs qui ne peuvent être les mêmes, l'objectif premier ayant été de former des artistes qui pourraient travailler avec Martha Graham. Un cadre différent implique d'autres modalités de transmission et nécessite de questionner jusqu'à la possibilité même d'arriver à des résultats similaires ou équivalents.

Les obstacles liés aux nouvelles générations

Comme nous l'avons vu, le temps est un facteur-clé pour la transmission grahamienne. La matière est complexe, les concepts mûrs et l'entraînement exigeant. Or l'époque d'une fidélité exclusive, de la notion de maître unique semble bel et bien révolue. La création contemporaine, multiple, éclectique, requiert une formation plus globale, moins spécifique. Seule la norme du ballet classique, même pour le danseur contemporain, a perduré. Par manque de temps et d'engagement, la formation à la danse moderne se retrouve superficielle, en tout cas plus approximative. Cette volatilité pédagogique s'accompagne également d'une attitude plus passive et consumériste dans un contexte où l'accès généralisé à internet a accru la visibilité des mondes chorégraphiques existants.

En outre, le niveau athlétique du danseur et les capacités techniques, bien plus élevés de la nouvelle génération, peuvent se montrer contre-productives. Produire les formes grahamiennes ne nécessite plus le même effort, le même *struggle*. Martha Graham ne voulait pas que cela paraisse facile. Son travail mobilise le corps entier et l'énergie de manière intense. Certaines séquences sont mêmes impossibles à réaliser sans une puissante initiation et si l'on se contente de traverser avec aisance la chorégraphie.

II. MACRO (les contextes)

Présenter les contextes de transmission et leur spécificité

Le travail du pédagogue grahamien s'inscrit dans une histoire et une géographie bien plus vastes que sa propre personne. Les témoignages des pédagogues grahamiens nous plongent dans une généalogie, des lignées, en suivant une diaspora.

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2019

À partir des entretiens et parfois à la lumière également des ressources existantes, nous allons caractériser ces différents espace-temps, permettant ainsi d'historiciser les pratiques. En effet, le contexte institutionnel, historique, culturel, économique et politique structure les modalités de la transmission. Si cette dernière se déploie dans des époques successives et sur des espaces géographiques distincts, que nous analysons séparément, cela ne signifie en rien qu'il n'y a pas d'interaction, de superposition, de temporalité cyclique.

A- La maison-mère à New York, le berceau du Graham

Le Studio de Martha, « the house of Martha », se pense autour de la figure du maître et d'une approche techniciste : il y a un curriculum bien défini, des étapes à franchir et un graal à atteindre (devenir un danseur grahamien et intégrer la Martha Graham Dance Company). Les professeurs ont une conception au préalable des savoirs à maîtriser et de ce que le futur « disciple » est venu chercher. Le travail pédagogique s'en trouve largement empêché.

Le technicisme dans les cours se trouve quelque peu atténué de fait, grâce à la diversité du corps professoral, au travail sur le répertoire et à la présence de la compagnie, personnification vivante du travail grahamien où la technique est outil et non fin en soi.

Si pour certains pédagogues la maison-mère représente la Mecque par excellence, d'autres s'en méfient. Ambiance pesante, austère, peu conviviale, il s'agit parfois d'un panier de crabes où jalousie, compétition et drames peuvent prendre le pas sur la générosité de cette transmission.

Martha Graham ne dispense pas de formation pédagogique. Le terrain se charge de le faire. Les artistes endossent le rôle d'enseignant pendant leur carrière d'interprète pour deux raisons principalement : la nécessité économique et la responsabilité de transmettre l'héritage. Graham laissait beaucoup de liberté aux professeurs. Elle ne remettait jamais en question leur légitimité et n'imposait pas de définition du « mouvement Graham ». Il leur était possible de « grahamiser » n'importe quelle gestuelle tant que les principes de la technique y étaient appliqués.

Les années 1940-1950, formalisation collective de la technique

La technique est le résultat d'un travail collectif et d'une collaboration intense avec le *core group* des années 1940-1950, une petite dizaine de solistes de la compagnie (Yuriko, Pearl Lang, Mary Hinkson, Ethel Winter, Helen McGehee, Linda Hodes, Betram Ross, Robert Cohan, David Wood) avec de fortes personnalités. Le cours de Martha Graham et sa technique sont un produit de l'exploration artistique qu'elle menait avec ses danseurs. Ces derniers prennent part au processus créatif.

Le format du cours est plus ou moins en place. Le contenu se stabilise et se formalise tout en continuant à se renouveler au quotidien avec les expérimentations de Graham et les besoins des nouvelles productions. Sur le plan chorégraphique, cette période a été considérée comme son apogée, un âge d'or absolu. En cours, elle invente sur le moment et il revient souvent à celui qui démontre de proposer

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2019

des comptes et mettre en forme ce qui devient par la suite l'exercice ou la variation d'exercice à enseigner dans tous les cours Graham.

Avant d'enseigner à l'école ou d'être envoyés dans une autre institution par Martha Graham, les danseurs de la compagnie devaient démontrer les exercices dans le cours qu'elle enseignait. Les questions de légitimité et de fidélité à un modèle préétabli ne se posaient donc pas. S'ils enseignent bien la même matière, ils se la sont appropriée, la transposent et l'enrichissent de leur personnalité et qualités. Ces multiples approches donnent toute son ampleur et sa puissance didactique à la technique Graham.

Les stars de la compagnie sont aux premières loges de l'enseignement grahamien dans la maison-mère mais également dans les autres institutions new-yorkaises (Juilliard, High School of Performing Arts, Neighborhood Playhouse et plus tard l'école Alvin Ailey) puis dans les décennies suivantes à l'étranger (principalement Batsheva et The Place).

Leur positionnement par rapport au maître est triple : celui qui reçoit du créateur, celui qui observe le créateur et celui qui transmet sous son égide. Les grands disciples de cette période ont donc une relation multi-facettes à Graham et connu une intense collaboration :

- maître à élève ;
- maître à assistant (répétiteur pour le répertoire et/ou démonstrateur pour la technique) ;
- artiste à artiste dans la compagnie (co-créateur des rôles et chorégraphies).

Ce triple positionnement se réduira progressivement. Plus aucune génération n'aura un tel degré de connaissance et d'implication dans le travail.

Les années 1960-1970, institutionnalisation et internationalisation d'une « technique moderne classique »

En 1969, Martha Graham quitte la scène à contrecœur et sort du rôle de danseuse-créatrice pour endosser celui de chorégraphe-pédagogue. Elle enseigne de moins en moins et n'est plus le principal acteur du développement et de la transmission de la technique. Son travail se déploie dans le monde entier, principalement à travers des satellites du monde Graham (Batsheva et The Place). Certains professeurs qui avaient fait partie du *core group* des années 1940-1950 partent d'ailleurs pour cofonder et/ou diriger ces institutions-relais.

À cette époque, les danseurs de la compagnie et futurs enseignants ne sont plus formés directement par Martha Graham et sont même souvent formés en Graham ailleurs, Juilliard en tête. Chorégraphiquement, le Graham commence à être dans son propre monde. Certaines créations utilisent le vocabulaire existant sans l'étendre et reprennent certaines phrases chorégraphiques d'autres pièces en les réagençant seulement. Certains apprennent même la technique en même temps qu'ils apprennent et dansent le répertoire. La plupart d'entre eux ont connu un enseignement

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2019

académique poussé de danse classique, et font évoluer l'esthétique grahamienne avec leurs lignes, leur souplesse et virtuosité. Toute cette génération de professeurs a tout de même travaillé de longues années avec Martha Graham et été marquée par elle, son processus de travail et son idéologie. Cependant, la Martha Graham qu'ils côtoient est désormais une institution, un monument de la danse, une légende.

Les années 1990, la disparition de Martha Graham et la crise

Martha Graham disparaît le 1^{er} avril 1991. Elle a supervisé tellement longtemps le travail grahamien que les bases et la philosophie semblent bien ancrées dans les pratiques. Cet événement est cependant déterminant pour le potentiel de vie de cet héritage. L'école Graham perd sa légitimité suprême : entrer dans la compagnie Graham en étant choisi par Martha Graham et travailler avec elle. La mentalité ne sera plus la même. Le sentiment d'appartenance, d'engagement mutuel et la notion de « servir » Martha et son art de la danse s'atténuent. Dans une démarche plus individualiste, on se sert désormais de la compagnie Graham comme d'une opportunité.

En l'absence du maître, de cette force motrice incroyable que représentait Martha Graham, l'intérêt s'amoinde également pour les enseignants, moins enclins à poursuivre la passation. Le lien à la fois intime et profond entre la chorégraphie et la technique est rompu. Il revient dorénavant aux professeurs de comprendre, seuls, ce lien, d'incarner l'institution et d'assurer sa postérité. Les différentes générations et leurs multiples vérités se concurrencent sans qu'aucune ne bénéficie potentiellement de l'approbation de Martha Graham.

Comme dans tout héritage litigieux, une bataille juridique s'engage pour que le Martha Graham Center récupère les droits sur la technique et le répertoire face à Ron Protas, l'héritier désigné par Martha Graham et aux intentions douteuses. La bataille sera finalement remportée par le Centre mais le mal est fait : l'école et la compagnie ont dû fermer quelque temps, véritable traumatisme, d'autant plus que le bâtiment des studios de danse de Martha Graham est détruit. Cette coupure brutale et la réputation entachée de l'institution se traduisent par une perte de soutiens et financements.

Les années 2000, au-delà de la crise

Graham a perdu une partie non négligeable de ses ancrages au niveau mondial et de ses « extensions ». Depuis le décès de Martha Graham en 1991 et la crise qui s'en est suivie, suffisamment de changements sont intervenus pour que la mémoire des pédagogies puisse se raconter différemment. Elle peut se libérer des liens affectifs forts et des questions sensibles de pouvoir et de légitimation avec une nouvelle génération d'enseignants qui n'a pas eu de rapport direct au maître. Il pourrait s'agir d'une opportunité pour mieux capter l'essence du travail, pour freiner le technicisme et conservatisme à l'œuvre.

Il faut toutefois noter que la pédagogie grahamienne se caractérise désormais par une formation de plus en plus formelle. Le *Teacher Training Program* certifie les étudiants avec un programme qui définit

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2019

clairement les savoirs à acquérir et transmettre. Elle peine à se libérer d'une approche purement didactique. La légitimité, quoique traditionnellement liée à la connaissance intime du répertoire et des principes de la technique vécus dans sa chair, se construit désormais autour d'un diplôme et une maîtrise scolaire de ces savoirs normalisés.

N'étant pas complètement étanche au monde extérieur, la pédagogie grahamienne évolue aussi, comme le reste du monde de la danse, vers une remise en question de certaines pratiques violentes et d'un cadre trop disciplinaire. Les futurs disciples sont d'ailleurs des danseurs qui *cross train* et expérimentent plusieurs techniques de danse dans leur parcours ainsi que d'autres pratiques corporelles.

B- Deux institutions new-yorkaises liées à la maison-mère

Le Graham fait partie de l'identité des deux institutions prestigieuses que sont Juilliard et l'école Alvin Ailey. Le département de danse de Juilliard a été cofondé par Martha Graham et bien que le Graham n'y soit enseigné que pendant les deux premières années et non plus les quatre de la scolarité, il n'en demeure pas moins une technique fondamentale. L'école Alvin Ailey a, quant à elle, été cofondée par Pearl Lang, grande disciple de Graham. Dans ces deux écoles, la technique Graham y est institutionnalisée.

C- Israël, la plus importante extension du monde grahamien

Implanté en Israël, le monde grahamien s'est intégré dans un nouvel éco-système et a répondu à des enjeux locaux. Les échanges ont été nombreux avec les héritiers qui venaient directement de la maison-mère mais également avec ceux qui travaillaient désormais en Europe, à The Place (Jane Dudley, Robert Cohan, Noemi Lapzeson, Bill Louther) ou même à Mudra (Flora Cushman). La compagnie Batsheva a été la première pierre posée à l'édifice mais d'autres institutions vont se construire et utiliser le langage grahamien. Yehudit Arnon fonde en 1970 la Kibbutz Contemporary Dance Company. Hassia Levy fonde en 1965 le département Danse de la Jerusalem Dance Academy. Martha Graham et ses disciples y enseigneront pendant le stage d'été des décennies durant. Bat-Dor compagnie et école fondée en 1968 fera également une place centrale au Graham dans son cursus.

Quelques années après son importation, la technique Graham jouit d'une grande popularité dans tout le pays et est entérinée comme norme avec l'ouverture de programmes professionnels dans les lycées qui enseigneront entre autres cette discipline.

Batsheva, une greffe réussie

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2019

La Batsheva représente un exemple de greffe réussie du travail grahamien et la seule compagnie au monde qui a débuté sous l'égide de Martha Graham comme conseillère artistique et a eu la possibilité de danser le répertoire grahamien pendant une décennie. Au total, sept pièces du répertoire existant ainsi qu'une nouvelle création de Graham (fait exceptionnel) auront été présentées sur les scènes du monde entier. Cette intense collaboration s'explique par les liens personnels qui liaient Martha Graham et Batsheva de Rothschild ainsi que le rôle déterminant que la baronne a joué en tant que mécène de la compagnie Graham.

Batsheva cherche à soutenir le processus de construction et de légitimation de l'État israélien. Elle choisira de financer l'émergence de la danse israélienne dans le but qu'elle devienne un jour une référence dans le monde. Son projet, sa vision et les moyens mis en œuvre éclairent le succès de la compagnie et l'engouement suscité. Batsheva souhaitait donner une voix aux chorégraphes israéliens. En effet, des solistes comme Rena Gluck et Rina Schenfeld avaient leur propre compagnie et ont rejoint la Batsheva aussi pour cette opportunité d'avoir une « plateforme » où continuer leur création chorégraphique. La Batsheva était une compagnie de répertoire, fait relativement rare à l'époque, et invitait beaucoup de chorégraphes ou de directeurs artistiques étrangers.

Les danseurs de la première génération de Batsheva ont été formés et coachés par Martha Graham elle-même et par ses plus proches collaborateurs, d'abord à New York pendant plusieurs mois puis ensuite à Tel Aviv lorsque la compagnie avait été officiellement lancée. Même quand il s'agit de chorégraphies qui ne sont pas du répertoire de Graham, les danseurs créaient avec des chorégraphes issus de la mouvance grahamienne (Glen Tetley, John Butler, Pearl Lang, Sophie Maslow, Robert Cohan). Pour la Batsheva, Martha Graham n'est donc plus l'unique voix chorégraphique mais seulement la figure centrale de ce monde grahamien, enrichi d'autres travaux chorégraphiques qui s'inscrivent dans le même langage.

Ce contexte unique est en plusieurs points similaire aux débuts de Graham à New York :

- enjeu de définition d'une danse nationale et volonté de reconnaissance artistique ;
- approche non scolaire à travers la pratique du répertoire et de la technique par une compagnie ;
- danseurs majoritairement issus de l'immigration et de milieux populaires avec une approche gymnastique de la danse et non institutionnalisée.

Aujourd'hui, l'enseignement grahamien dans sa forme traditionnelle a presque disparu en Israël. Soit il n'a pas perduré dans les grandes formations suite à un changement de direction (Batsheva, Jerusalem Dance Academy, Kibbutz Contemporary Dance Company), soit les institutions qui l'abritaient ont fermé (Bat-Dor). La culture israélienne, plus hostile à l'institutionnalisme et la codification, explique aussi que le Graham ait été dilué et soit présent aujourd'hui sous une forme moins identifiable. Enfin, la glorification de Martha Graham n'est plus à l'œuvre dans un pays qui s'est finalement trouvé son propre dieu de la danse, Ohad Naharin. Ce dernier, même s'il ne s'en revendique pas, est pourtant l'un des héritiers de Graham, d'un point de vue personnel et institutionnel.

D- Le Royaume-Uni, un héritage indirect très fécond

Quand le mécène Robin Howard voit la compagnie Graham pour la première fois à Londres en 1954, ce sera le début d'une immense passion et de sa vision pour le développement de la danse moderne au Royaume-Uni. Il fait appel à Robert Cohan² qui a dansé pour Martha Graham de 1946 à 1967 et enseigné dans les plus grandes institutions pour importer le travail grahamien et produire toute une génération de danseurs, chorégraphes et pédagogues contemporains. À l'époque, mis à part la danse classique, le niveau de la danse professionnelle n'est pas élevé. Les disciples de Laban n'ont pas hérité de technique *per se* et ceux qu'ils forment se dirigent en général vers l'enseignement pour trouver un travail. En 1967, Robert Cohan prendra la direction artistique de la toute nouvelle compagnie London Contemporary Dance Theater et de son école la London School of Contemporary Dance, appelée également The Place. Pour son lancement, la compagnie était constituée de stars de la compagnie Graham (Noemi Lapzeson, Bill Louthier, Robert Powell) et d'élèves de l'école.

S'en est suivie une intense période de création et de diffusion de la danse à travers le pays : tournées, conférences-démonstrations, résidences scolaires... Le langage grahamien se développe sous l'impulsion de Robert Cohan qui l'utilise pour former des danseurs professionnels et pour créer ses chorégraphies. D'autres grandes figures grahamiennes forment dans l'école ou chorégraphient. Contrairement à la Batsheva cependant, le répertoire ne sera pas ou très peu dansé, qu'il s'agisse de la compagnie et de l'école. Assumant sa propre interprétation de la technique Graham, Robert Cohan parlera après plusieurs années de « Cohan method ».

The Place a été une adaptation réussie et a permis l'émergence de la danse contemporaine au Royaume-Uni. Comme en Israël, l'enseignement grahamien se fait plus rare aujourd'hui. Quand le London Contemporary Dance Theater³ ferme en 1994, The Place retire l'enseignement Graham-based de son cursus et n'a à ce jour jamais été réintégré. Middlesex University poursuit l'héritage de Cohan avec plusieurs professeurs enseignant la technique et la constitution des archives. La Rambert School et le Trinity Laban Conservatoire constituent les deux seules grandes institutions où l'enseignement est toujours dispensé.

La pédagogie grahamienne au Royaume-Uni a été fortement façonnée par la pédagogie du maître « Cohan » et son importante contribution. Cela désamorce toute tentative de glorification de Graham et la mystique qui l'entoure. La légende de Martha Graham opère à travers la légende de Robert Cohan. Ce dernier est d'ailleurs toujours en activité et présent sur le terrain. Il continue d'être une force motrice pour ses héritiers. Par conséquent, les enseignants britanniques se montrent bien plus ouverts et souples par rapport au soi-disant « modèle » de la maison-mère, qu'ils relativisent. Qu'ils aient été

² Jackson, Paul, *The Last Guru: Robert Cohan's Life in Dance, from Martha Graham to London Contemporary Dance Company*, Dance Books Ltd, 2013.

³ Mckim, Ross, *The Inheritance of the London Contemporary Dance Theater*, Dance Books Ltd, 2004.

également formés à New York ou non, ils se positionnent dans un héritage double et difficile à séparer, celui de Martha Graham et de Robert Cohan.

E- La France, le sursis d'une technique pourtant massivement rejetée

La France n'est pas un terrain, contrairement aux autres étudiés, où le Graham a structuré le paysage de la danse. Au contraire, l'enseignement grahamien y a été fortement rejeté, à tel point qu'aujourd'hui encore les enseignants semblent devoir faire face à une grande coalition anti-Graham. Les ouvrages de Jacqueline Robinson⁴ documentent la réception de l'enseignement grahamien en France dans les années 1960 et 1970, les figures et lieux qui l'ont porté.

Les fondateurs de la danse contemporaine française revendiquent une discipline « sans références et sans modèle » et par là renoncent à l'académisme et à toute « technique ». Dominique Dupuy, s'inscrivant dans la lignée de la danse moderne allemande, parle même d'une « colonisation par les Américains »⁵ pour évoquer l'arrogance et le dogmatisme des professeurs arrivés de New York. Parmi les techniques importées, seuls Nikolais et Cunningham ont marqué durablement la nouvelle danse en gestation. Ceci s'explique par les choix des grandes institutions et de l'État français qui laisse peu de marge de manœuvre aux initiatives privées et non subventionnées. Nikolais devient le premier directeur du Centre national de danse contemporaine d'Angers et son héritage s'épanouit ensuite à travers son héritière Carolyn Carlson et le Groupe de recherches théâtrales de l'Opéra de Paris. Quant à Cunningham, malgré une technique formelle et athlétique correspondant aux normes de la danse classique, il bénéficiera d'une forte reconnaissance en France, à la fois sur le plan chorégraphique et pédagogique. Deux de ses héritiers dirigeront également le CNDC (Viola Farber et Robert Swinston).

Si le Graham n'a pas été une composante essentielle de la danse contemporaine française, son enseignement est pourtant toujours présent sur le territoire dans des formations supérieures, plutôt jazz d'ailleurs (IFPRO, AID, Choreia) et fait partie du cursus de grandes maisons (école de danse de l'Opéra national de Paris depuis 1993, Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris depuis 2011). Son dynamisme actuel doit beaucoup au nombre, toutes proportions gardées, assez important de la jeune génération qui part se former à la maison-mère new yorkaise.

Les enseignants français se confrontent à une réalité assez différente de celle des États-Unis où enseigner est nécessaire à tout danseur professionnel pour gagner sa vie. De ce côté de l'Atlantique, enseigner implique une spécialisation et un certain statut social. La volonté de transmettre est conditionnée par l'obtention d'un diplôme d'État.

En termes de pédagogie, les résistances opposées peuvent entraîner les professeurs à questionner leurs pratiques et à déconstruire le Graham « traditionnel » pour mieux y revenir en l'adaptant au contexte.

⁴ *L'Aventure de la danse moderne en France (1920-1970)*, Bougé, 1996, et *Une certaine idée de la danse, réflexions au fil des jours*, Chiron, 1997.

⁵ <https://entretiens.ina.fr/en-scenes/Dupuydominique/dominique-dupuy/transcription/18>

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2019

Ils transmettent dans un pays qui aime institutionnaliser et pousse volontiers à la justification de ses objectifs pédagogiques voire à l'intellectualisation.

F- Rudra-Béjart, une exception

Le Graham a d'abord fait partie des enseignements ponctuels de l'école fondée par Béjart avant de devenir en 1997 l'unique autre technique de danse à y être enseignée quotidiennement aux côtés du ballet classique. L'objectif de Maurice Béjart et de Michel Gascard, le directeur de l'école, était clair : l'enseignement de la technique Graham ne doit pas produire des danseurs grahamiens mais d'excellents interprètes avec une belle présence scénique et des qualités expressives. Béjart a besoin de solistes en puissance dans sa compagnie et apprécie le Graham, d'autant plus que sa progressivité et la structure similaire au classique en font une discipline idéale.

Depuis 1997, deux anciens de la compagnie Graham se sont succédé à ce poste : Myra Woodruff et depuis 2004 Tancredo Tavares. L'entraînement rigoureux et athlétique forme de très bons danseurs qui étudient de manière intensive la technique Graham. Contrairement à Juilliard ou Alvin Ailey, le Graham n'a pas la même résonance dans la mesure où l'école à Lausanne se situe loin du berceau de la danse moderne américaine et de son idéologie.

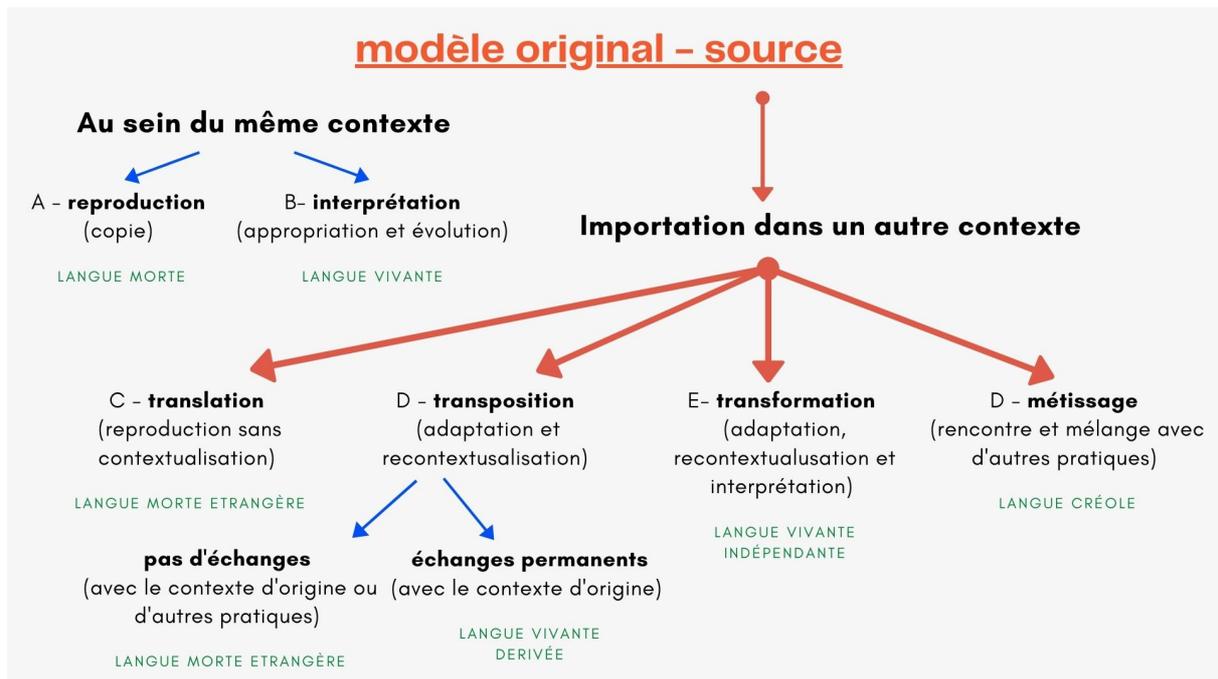
Rudra représente une véritable exception : aucun autre grand maître de la danse, venant du classique qui plus est, n'a choisi l'enseignement grahamien pour son école et fait une telle place à la pédagogie d'un autre « génie ».

III. PROSPECTIF

Diagnostic, enjeux et pistes de réflexion

A- Où la technique Graham a-t-elle survécu ? Où peut-elle s'épanouir ?

D'un contexte à l'autre, que se passe-t-il à partir du « modèle » original ? Le schéma ci-dessous représente différentes évolutions possibles et, pour mieux les illustrer, compare le Graham à une langue parlée.



Dans les pays où il a été importé, l'enseignement grahamien hors des grandes institutions survit difficilement à plusieurs décennies. Il finit généralement par perdre de son effervescence, par ne plus intéresser au regard des besoins du monde du travail et des nouveaux territoires à défricher.

Plusieurs facteurs apparaissent comme structurants pour une transmission féconde du Graham :

- le temps d'enseignement (fréquence du cours, étalement sur plusieurs années) ;
- l'implication des élèves (choix d'apprendre le Graham, engagement, mentalité studieuse comme dans un conservatoire) ;
- la liberté pédagogique (être le seul professeur en charge et/ou ne pas devoir suivre un syllabus, bénéficier de la confiance de l'institution) ;
- un véritable objectif éducatif au-delà du technicisme.

B- Clarification des enjeux

Le cadre institutionnel

On ne peut faire l'économie d'une réflexion sur le cadre institutionnel et ses conséquences. Au sein d'une institution, lieu de hiérarchisation et de prescription par excellence, ne quitte-on pas le champ de l'exploration, de l'esprit critique et donc de l'émancipation, nécessaire à toute formation artistique ? Ne quitte-on pas l'artistique au nom d'un savoir fonctionnel ?

La délégitimation du maître et la normalisation de la formation

La transmission et l'expertise dans une discipline artistique se voient de plus en plus légitimés par un diplôme, une scientification et l'acquisition de savoirs normalisés, processus encadré directement par l'État dans certains pays. Les techniques sont protégées par des droits d'auteur, tandis que la pédagogie, par nature évolutive, suggérerait de ne rien figer dans ce domaine, de minimiser l'importance d'une définition des savoirs et de dépasser les textes prescriptifs. Il s'agit là d'un important changement de paradigme, en cours également au Martha Graham Center.

Tensions irrésolubles

La « mission » de l'héritier s'avère délicate. S'il s'approprie et importe un Graham malléable et vivant, ce dernier risque de se diluer avec le temps et devenir illisible pour la prochaine génération. S'il transmet le Graham de manière stricte, dans un cadre trop scolaire et parfois même avec dogmatisme, celui-ci perdure mais se déconnecte et se désubstantialise, n'étant plus qu'une technique technicisée.

Comment s'ouvrir, créer, être soi et en même temps « conserver » ?

Par ailleurs, il existe au cœur de la transmission grahamienne une tension entre le travail de répertoire et le travail de technique. Dans la préparation des rôles, la technique est secondaire, considérée par le répétiteur soit comme acquise soit comme en cours d'acquisition, ce qui n'entraverait pourtant en rien l'interprétation. Cela entre en contradiction avec l'attitude en cours, où le professeur traite, dans la majorité des cas, la technique comme un but ultime, indépassable.

À quel moment du processus éducatif doit-on relativiser et freiner le technicisme ?

Déterminisme et normativité

Les témoignages et leur analyse mettent en évidence le fait que les caractéristiques principales de la pédagogie grahamienne sont liées à la spécificité de la matière tout autant qu'à l'expérience de sa transmission. Cette expérience laisse des traces profondes, puissantes d'autant plus que la matrice du monde Graham opère comme une « secte » qui aurait peine à se décroiser et à atténuer son mysticisme.

On est en droit de se demander dans quelle mesure l'enseignement grahamien condamne au déterminisme et à une loyauté restrictive ?

Le Graham produit une norme, il produit du « même », un même qui semble immuable, alors précisément qu'il n'est à ce moment-là que du « majoritaire » (plus important numériquement) ou du « dominant » (plus important car énoncé par des pédagogues jouissant d'une forte autorité). Cela n'invalidé en rien le reste.

Il demeure pour chaque disciple une réelle possibilité d'appropriation ou de distanciation par rapport à chacun des éléments de cet héritage. De plus, nous avons tous des identités et loyautés plurielles,

qu'elles soient données, héritées, transmises ou choisies. Cette multi-appartenance permet de relativiser le déterminisme et la normativité grahamienne.

C- Pistes de réflexion pour la survie du Graham

Décodifier le Graham ?

Martha Graham s'est démarquée parmi les innovateurs de la danse moderne et s'est assurée une postérité en grande partie grâce à un processus intense de codification de sa technique. Il me semblerait aujourd'hui que seule une décodification puisse permettre de former à nouveau des artistes éclairés et non de dociles exécutants. Il s'agirait finalement de retrouver ce qu'il y a d'organique dans la technique Graham, retrouver ces mouvements traversés par un souffle, trop fréquemment transformés en positions avec des comptes arrêtés et en poses inexpressives.

Ne pas opposer art et science ?

Le Graham peut autant exister comme un art transmis par un maître que comme une science transmise par un expert. C'est l'art de développer une personnalité, de former un artiste-danseur-créateur et d'encourager son expressivité. C'est également un système scientifique de lois corporelles à la recherche d'une organicité, une biomécanique sophistiquée sans affect ni penchants esthétiques. D'ailleurs, pourquoi opposer les deux approches ? L'expérimentation en cours dans la formation artistique n'est-elle pas aussi une caractéristique de la science ? L'histoire de la transmission grahamienne montre clairement que, dans certains contextes, la technique a su parfaitement s'adapter, incorporer des éléments ou approches extérieurs et répondre aux besoins du terrain.

Replacer la pédagogie au centre et renoncer à reproduire des « méthodes » ?

Qu'est-ce qui explique la fécondité de l'enseignement de Martha Graham et de ses proches disciples ? Cet enseignement se fonde sur la transmission d'un savoir associé à un état d'esprit, à une philosophie à travers un processus créatif et une démarche expérimentale. Il est illusoire voire contre-productif de viser un simple perfectionnement physique ou esthétique du corps sans prendre en considération l'approche globale, holistique, sans placer l'individu au centre de l'apprentissage.

Par ailleurs, la fécondité de la transmission de Martha Graham ne résultait pas tant de ce qui serait une méthode mais de sa personne et sa « mission ». Elle s'imposait comme une grande pédagogue parce qu'elle était une artiste du mouvement en recherche, innovante, dramaturge hors pair, capable de former quelqu'un et le révéler à lui-même. Les grands enseignants de la technique, quoique plus « grahamiens » et technicistes que Martha Graham elle-même, n'en demeurent pas moins des personnalités qui se sont beaucoup nourris d'art et du processus créatif que leur métier exigeait.

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2019

C'est un tel enseignement qui explique toute la force et la portée pédagogique dont est capable le travail grahamien, qui explique comment il a suscité chez les élèves un éveil de la personnalité, une puissance expressive, une disponibilité intérieure, une clarté du geste et précision de l'intention.

La pédagogie nécessite de s'adapter à l'actualité du danseur et comprendre le nouveau contexte afin de faire évoluer les « méthodes » pédagogiques sans perdre de vue les principes théoriques à l'origine de ces pratiques.

Utiliser la technique et s'engager ?

Pour la pionnière qu'était Martha Graham, la transmission du mouvement était primordiale dans un contexte où c'est l'art lui-même qu'elle cherchait à renouveler en rupture avec les normes de l'époque. Cette technique créée « accidentellement » prenait tout son sens car elle servait un propos actuel, réel. Martha Graham investissait le moment présent. Et c'est bien là que se situe peut-être son plus bel héritage : sans nécessairement parler de révolution, comment un individu ou un groupe peut-il utiliser les outils hérités de Graham pour explorer, s'exprimer et répondre à l'état du monde ?

De la nécessité de déconstruire et historiciser ?

Documenter la multitude des pratiques pédagogiques et des contextes de transmission, décentrer les sources permet de déconstruire le discours hégémonique, relativiser les modes de pensée dominants et rejeter les dogmes, au profit d'une constellation de postures distinctes.

Le processus de glorification dont a fait l'objet l'œuvre de Martha Graham a produit de nombreux mythes : mythes de l'universalité, de l'interracialité et de l'unicité de la technique Graham. Pourtant, la formalisation d'une pratique culturelle et de sa formation est un « processus historiquement et socialement situé, qui déplace voire produit l'authentique comme une fiction nécessaire »⁶. Les problématiques d'héritage, les enjeux institutionnels, de pouvoir, de conservation et de légitimation du passé accentuent encore le conservatisme actuel et la posture ethnocentriste. Est-on capable de définir l'ancrage contextuel de Martha Graham et prêt à réinterpréter le projet fondateur en fonction du contexte présent ?

Et que dire du plus grand mythe, celui de Martha Graham, cette figure du génie créateur solitaire ? Ce mythe qui lui a donné la maternité de la danse moderne américaine s'est construit aux dépens d'autres qui ont été invisibilisés. Graham a en effet cristallisé voire incarné la révolution de la danse moderne aux États-Unis. Mais elle a hérité de nombreuses pratiques et théories qui ont émergé dans les décennies précédentes : danse moderne allemande, d'arts martiaux, Denishawn, méthode de composition de Louis Horst, etc. Graham n'a été qu'un des agents de cette révolution. Même dans la construction de son langage de danse, son développement et sa diffusion, elle n'a été qu'un des agents.

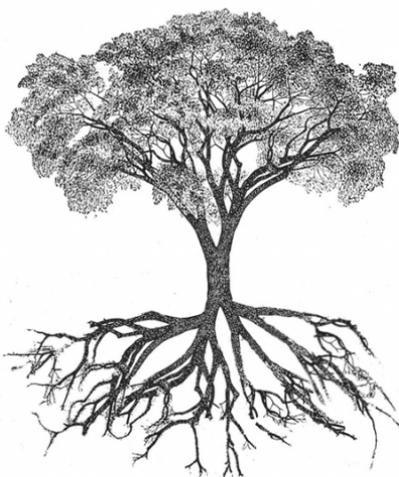
De l'arbre généalogique au rhizome

La « technique » Graham ne peut trouver sa raison d'être qu'en étant une technique en mouvement, une technique animée en permanence de flux poétiques, d'aventures artistiques et d'expérimentations pédagogiques.

Pour penser l'histoire de la transmission grahamienne, son évolution et lui assurer une postérité, je propose de représenter et relier les différents acteurs et contextes entre eux sous la forme d'un rhizome et non d'un arbre généalogique, d'après la théorie de Gilles Deleuze et Félix Guattari.

Le rhizome est une structure évoluant en permanence, dans toutes les directions horizontales et dénuée de niveaux, contrairement à une hiérarchie en pyramide/arborescence. L'arbre a une seule racine, un seul tronc à l'origine de plusieurs branchements. Le rhizome est polymorphe, polycéphale et chacun de ses éléments peut affecter ou influencer un autre et amener à une évolution de l'ensemble. Il n'a ni début ni fin ni direction ni progression prédéterminés.

⁶ « La formalisation des pratiques culturelles et de leurs formations », Chopin & Sinigaglia
<https://bssg.hypotheses.org/620>



Tree



Rhizome

D- Quelles ressources pour la postérité ?

Cet exercice de maïeutique laisse une trace écrite aux professionnels, accessible à la médiathèque du CND : 30 entretiens transcrits, une véritable monographie des pratiques pédagogiques grahamiennes. Elle rend compte de la complexité, la richesse et la diversité de la transmission grahamienne. Elle raconte une histoire décentrée, transnationale et plurielle de celle-ci. Elle invite à une (re)lecture critique de cette histoire pour contribuer à une juste transmission de l'héritage grahamien, en adéquation avec l'artiste actuel et la création contemporaine.

E- Un nouveau champ d'études et une problématique transversale

La pédagogie grahamienne est un champ d'études qui n'a pas encore émergé dans la mesure où les pratiques sont marginalisées et que la didactique domine dans une optique de conservation de la tradition. Pourtant, les pédagogues grahamiens, notamment lorsqu'ils ne transmettent pas à New York, expriment ce besoin d'échanger, de se confronter et de sortir des stéréotypes. Je ne peux que souhaiter que cette recherche contribue à construire ce champ et à développer des outils et des espaces pour que tous ceux qui pratiquent cette technique puissent la penser et modifier sa réalité. En outre, les innovations dont la pédagogie grahamienne a su faire preuve peuvent enrichir la pensée pédagogique de la danse dans son ensemble et les autres pratiques qui, à leur tour, peuvent enrichir le Graham et le régénérer.

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2019

À travers l'exemple de l'enseignement grahamien, c'est bien la question de la perpétuation des pratiques dansées au-delà du contexte de leur émergence et de leur survie dont il s'agit. Une question qui concerne tous les héritages chorégraphiques-pédagogiques et de leur récupération par les institutions. Comment faire en sorte qu'un enseignement respectueux du passé et reconnaissant des héritages ne se ferme pas à l'avenir et ne s'enferme pas dans des dettes vis-à-vis du passé ? Comment résister à une référence excessive à la tradition qui freine l'élan créateur et l'ouverture au monde actuel ?

Cette recherche s'adresse en priorité aux pédagogues de la danse et aux directeurs de formations responsables des contenus des cursus. Au-delà de la spécificité des techniques, il est fondamental de prendre conscience des compétences que permet l'apprentissage de la danse et de définir ce qu'on pourrait appeler les « humanités chorégraphiques ».

F- Une « juste » transmission de l'héritage grahamien ?

Quels éléments de réponse pouvons-nous d'ores et déjà apporter à la question de la « juste » transmission qui sous-tend cette recherche ? La transmission grahamienne ne s'assurera un avenir qu'en assumant son historicité, les raisons de ses fécondités ou stérilités passées et en faisant une vraie place à qui nous sommes et au présent. C'est enfin dans le dialogue entre les réponses personnelles et non définitives apportées par les différents héritiers que la pédagogie trouvera toute sa vivacité et richesse.

Ces rencontres, ces échanges, ces voyages à travers des espaces-temps étrangement reliés entre eux ont représenté une aventure humaine merveilleuse. Ils ont profondément modifié ma pratique, la vision que j'en ai et font désormais partie de mon héritage. `

Cette recherche n'en est qu'à son premier stade. La passion s'est accentuée. L'impasse n'en est plus vraiment une. Nous ferions même ce pari pour conclure : si l'âge d'or du travail grahamien n'était pas du vivant de Martha Graham mais à travers son héritage ?

« Sans doute le danseur peut-il, au soir de sa vie, penser avec amertume qu'il ne laisse pas, comme le sculpteur, l'écrivain ou le peintre, une trace matérielle derrière lui. C'est une erreur. Ceux qui, comme Martha Graham, sont venus « porter un feu sur la terre », n'ont pas laissé de trace matérielle : ni Socrate, ni Jésus. Ils vivent parce que la flamme qu'ils ont communiquée par la parole et par le geste à leurs disciples immédiats, s'est répandue en ondes de plus en plus vastes jusqu'à gagner le monde. Leur vie la plus intense a commencé après eux, comme une résurrection. Une résurrection du corps. Le corps d'une Martha Graham, même lorsqu'elle ne danse plus, est présent dans tous les rythmes passionnés, militants ou amoureux de notre siècle. Peu importe, même, que la caméra ait magnifiquement enregistré, lorsque Martha Graham incarnait Jocaste dans *Night Journey*, sa passion démesurée ou ses sanglots d'un instant. Ce qui importe, c'est sa présence dans le rythme de nos jours et le rythme de notre vie. Et que de cette présence, nous sachions vivre et transmettre le feu vivant⁷. »

⁷ GARAUDY, Roger, *Danser sa vie*, Paris, Seuil, 1973, p. 109-110.

Annexe : recensement des ressources existantes

La transmission grahamienne dans son berceau

- HOROSKO, Marian, *Martha Graham, The Evolution of her Dance Theory and Training*, University Press of Florida, 2002 ;
- HELPERN, Alice, *The Technique of Martha Graham*, Morgan & Morgan, 1994 ;
- SIDOROWICZ, Sylvaine, *Étude des enjeux de la notion d' « école » en danse, à travers l'exemple de l'école Martha Graham*, Paris, 2000 ;
- Captation du *Six Generations Seminar*, tenu le 19 mai 1988 à la *Asian Society* (archives Graham).

Le contexte israélien

- GLUCK, Rena, *Batsheva Dance Company 1964-1980. My story*, Jerusalem: Carmel, 2006 ;
- GLUCK, Rena, *Conversations on Dance in Israel* (projet documentaire d'entretiens filmés).

Le contexte britannique

- JACKSON, Paul, *The Last Guru: Robert Cohan's Life in Dance, from Martha Graham to London Contemporary Dance Company*, Dance Books Ltd, 2013 ;
- MCKIM, Ross, *The Inheritance of the London Contemporary Dance Theater*, Dance Books Ltd, 2004.

Le contexte français

- ROBINSON, Jacqueline, *L'Aventure de la danse moderne en France (1920-1970)*, Bougé, 1996 ;
- ROBINSON, Jacqueline, *Une certaine idée de la danse, réflexions au fil des jours*, Chiron, 1997.

Rudra-Béjart

- GENEVOIS, Dominique, *Mudra, 103 rue Bara, l'école de Maurice Béjart 1970-1988*, Contredanse, 2016.