



## Danse et genre : Épistémologie d'un espace de recherche

Hélène Marquié

### ► To cite this version:

Hélène Marquié. Danse et genre : Épistémologie d'un espace de recherche. Musique, musicologie et arts de la scène. Université de Nice Sophia Antipolis, 2014. <tel-01551613>

**HAL Id: tel-01551613**

**<https://hal.science/tel-01551613v1>**

Submitted on 30 Jun 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.



HAL Authorization

**Université de Nice Sophia Antipolis**

# **Danse et genre :**

## **Épistémologie d'un espace de recherche**

Mémoire de synthèse présenté par Madame Hélène MARQUIÉ

Pour obtenir l'Habilitation à Diriger des Recherches

Soutenue le 20 septembre 2014

### **Jury**

Anne-Emmanuelle BERGER	Professeure en Littérature française et études de genre Université de Paris 8 Vincennes Saint-Denis
Marie-Joseph BERTINI	Professeure en Sciences de l'information et de la communication Université de Nice Sophia Antipolis
Ramsay BURT Rapporteur	Professor of Dance History De Montfort University, Leicester, U K
Roxane MARTIN Rapporteuse	Professeure en Arts du spectacle Université de Lorraine
Marina NORDERA	Professeure en Danse Université de Nice Sophia Antipolis
Geneviève SELLIER Rapporteuse	Professeure en Études cinématographiques Université Michel de Montaigne-Bordeaux 3



## REMERCIEMENTS

Avant toutes choses, je voudrais remercier les membres du jury d'avoir accepté de lire et d'évaluer ce travail, malgré les nombreuses activités et charges qui leur incombent, Anne Berger, Marie-Joseph Bertini, Ramsay Burt, Roxane Martin, Geneviève Sellier, et tout particulièrement Marina Nordera qui a accepté d'en assurer la supervision. Je suis très heureuse et honorée de recevoir leurs retours.

Si je regarde le parcours suivi depuis mon inscription en thèse, il y a vingt ans, jusqu'à ces travaux d'habilitation, j'y vois celles et ceux dont la rencontre a stimulé et enrichi ma recherche, qui lui ont impulsé certains détours et qui m'ont accompagnée. Les remercier aujourd'hui est bien davantage qu'un exercice convenu, mais une occasion de leur témoigner toute ma reconnaissance, de leur signifier que je n'ai pas oublié le rôle qu'elles et ils ont joué dans mon cheminement.

Il me serait bien difficile d'établir une hiérarchie, comme il est d'usage, et je préfère remonter aux origines et suivre la chronologie des "entrées", depuis mes premiers pas dans la recherche.

C'est à Matho, mime et féministe, l'une des pionnières de la pédagogie en ce domaine, que revient le premier des remerciements. C'est elle, alors présidente de la Fédération Française de danse au début des années 1990, qui m'a poussée – sans guère me laisser la possibilité de refuser – à passer le diplôme fédéral de danse, pour lequel je devais faire un petit travail de recherche. J'étais loin d'imaginer que ce travail, qui ne devait pas dépasser la trentaine de pages, m'absorberait au point de modifier radicalement mon chemin de vie, m'entraîner tout d'abord durant sept ans dans une thèse conséquente, puis me conduirait à abandonner mes activités d'alors pour me consacrer à la création chorégraphique et à la recherche, que je n'ai plus quittées depuis.

Mes remerciements chaleureux aussi à Georgiana Colville, professeure de littérature française et anglaise, spécialiste du surréalisme, qui, avec une grande générosité m'a donné de son temps et fut la véritable, bien qu'officieuse, directrice de ma thèse. Je venais des sciences expérimentales en biologie et géologie, et je lui dois ma formation aux méthodes des sciences humaines. Merci aussi à Éliane Chiron et Philippe Tancelin pour leur soutien pendant ces années, et encore aujourd'hui.

Au sein du séminaire "Rapports sociaux de sexe dans le champ culturel", j'ai trouvé un espace d'échanges et de pratique de l'interdisciplinarité particulièrement stimulant ; j'y ai rencontré des chercheuses et chercheurs qui m'ont servi de modèle et sont devenu-e-s des ami-e-s. Je remercie Odile Krakovitch, Geneviève Sellier, Éliane Viennot ainsi que Joëlle Wiels, Évelyne Peyre et Noël Burch de m'y avoir accueillie, pour nos échanges et pour les témoignages d'amitié qu'elles et il m'ont apportés au long de mon parcours.

Je voudrais tout particulièrement avoir une pensée, même si je ne les ai pas beaucoup fréquentées, mais beaucoup lues, pour Françoise Collin et Nicole-Claude Mathieu, aujourd'hui décédées. Je leur dois aussi une bonne part de ma formation intellectuelle. Toutes deux m'avaient dit beaucoup aimer et s'intéresser à la danse, et je regrette de ne pas avoir pu les inviter à cette soutenance.

Je n'oublierai pas l'ERCIF (Équipe de recherche sur la créativité et l'imaginaire des femmes) de l'Université de Bordeaux 3, Ginette Castro, Marie-Paule Vigne et Marie-Lise Paoli, qui m'ont ouvert leur équipe avant même la fin de la thèse et m'ont poussée à écrire mes premiers articles. Ni l'équipe Résonances à l'Université de Paris

8, dont j'ai été membre pendant les longues années à espérer un poste, et surtout Claude Safir dont le soutien chaleureux ne s'est jamais démenti. Au sein du Ring, merci à Michèle Riot-Sarcey et Christine Planté de m'avoir donné la possibilité de présenter mes travaux et de dialoguer. Merci encore à Juliette Dor et Marie-Élisabeth Henneau du FER ULg à Liège, Marianne Camus, Claudine Armand, Yvonne Guichard-Claudic, Bruno Sibona, Maggie Allison et Christine Portal pour m'avoir donné l'occasion, en m'invitant aux colloques et conférences qu'elles/ils organisaient, d'approfondir, parfois d'affronter certaines questions, et d'avoir ainsi contribué à l'élaboration de ce travail. Dans tous ces lieux, au-delà de ma personne, c'est aussi la danse qui a trouvé une place au sein des études de genre.

Je dois aussi au soutien de l'Institut Émilie du Châtelet, au comité de direction qui m'a fait confiance, au comité scientifique et au conseil d'orientation avec lesquels j'ai travaillé depuis la création de l'Institut, d'avoir persévéré durant ces années où je n'étais que "chercheuse indépendante". J'y ai aussi trouvé l'opportunité d'agir pour renforcer les liens entre la recherche universitaire et les pratiques de terrain, une dimension qui me tient particulièrement à cœur, que ce soit dans le champ des études de genre ou dans celui des études en danse.

À ce titre, je n'oublie pas, trop nombreuses et nombreux pour les citer ici, toutes les féministes et les associations avec lesquelles j'ai travaillé et je travaille encore, ainsi que les danseuses, danseurs et chorégraphes dont j'ai partagé les engagements. C'est en m'appuyant sur leurs expériences, en les partageant, que j'ai aussi pu construire ma pensée.

Beaucoup des recherches exposées dans ces mémoires ont été présentées, testées, soumises à critique, dans le cadre de l'Atelier "La danse comme objet anthropologique", coanimé par Michael Houseman et Georgiana Wierre-Gore, que je remercie de leur accueil et de leur générosité, ainsi que tou-te-s les participant-e-s. Nos rencontres mensuelles depuis bientôt dix ans sont une source de découvertes et de réflexions communes, et je trouve toujours autant de plaisir dans ce partage de nos recherches. J'y ai beaucoup appris, et je compte en apprendre encore beaucoup.

Je suis tout particulièrement redevable à Marina Nordera, professeure en danse à l'Université de Nice, qui, après m'avoir invitée à danser et à présenter mes recherches en avril 2003, m'a donné la chance d'enseigner au département arts du spectacle à Nice ; mes interrogations sur l'historiographie y ont pris naissance. Je la remercie également pour m'avoir fait véritablement découvrir les danses dites "anciennes", pour nos discussions, nos projets en cours et bien sûr à venir.

Merci encore à mes collègues du Centre d'études féminines / études de genre, tout particulièrement à Anne Berger, Nadia Setti, Annie Benveniste et Marie-Dominique Garnier de m'avoir fait confiance, avant même mon recrutement, pour leur amitié et pour les projets stimulants dans notre équipe en création.

Je n'oublie pas les étudiant-e-s rencontré-e-s au DESS genre de Reims, en arts du spectacle à Nice, et bien sûr actuellement au centre EFEG de Paris 8. En dialoguant avec elles/eux, en réfléchissant aux questions qui m'étaient posées, elles/ils ont contribué aux réflexions que j'expose maintenant.

Et bien entendu, toute ma gratitude à Jacqueline Beltrando pour ses relectures et sa disponibilité constante, à Valérie Davila pour son soutien inconditionnel et à Kader Rahmani.

## Table des matières

<b>Introduction .....</b>	<b>9</b>
<b>CH. 1 <u>CADRES GÉNÉRAUX</u> .....</b>	<b>13</b>
<b>I Perspectives théoriques et politiques .....</b>	<b>15</b>
1. Le concept de genre .....	15
2. Danse et idéologie .....	23
<b>II Perspectives sur la danse et les études en danse .....</b>	<b>30</b>
1. Regard rétrospectif sur les études en danse en France .....	30
2. Retour sur objet .....	37
3. Pour tenter de cerner le phénomène danse .....	41
3.1 Quelques traits d'un phénomène complexe .....	42
3.2 L'expérience comme heuristique .....	44
<b>III Approche méthodologique de l'inter- et transdisciplinarité .....</b>	<b>52</b>
1. Nécessités d'une approche inter- et transdisciplinaire en danse .....	52
2. L'introduction de l'interdisciplinarité en danse .....	57
3. Pratique de l'interdisciplinarité .....	61
3.1 De l'inter- à la transdisciplinarité .....	61
3.2 Risques et défis .....	65
3.3 Une position inconfortable et un choix chorégraphique ....	70
<b>CH. 2 <u>DANSE ET GENRE, CROISEMENTS FÉCONDS</u> .....</b>	<b>73</b>
<b>I Le genre aux prises avec la danse : corps, mouvements et imaginaires .....</b>	<b>75</b>
1. Sexuation et genre des danses .....	76
2. Contraintes et construction genrée des corps .....	80
3. Espaces de divergence et de contestation possibles .....	84
4. Le corps acculturé de la danse .....	86
5. Le travail de l'imaginaire .....	91

<b>II Quelques effets du genre dans la danse actuelle en France .....</b>	<b>99</b>
1. Inégalités professionnelles .....	99
1.1 Carrières .....	100
1.2 Reconnaissance et accès aux responsabilités .....	106
2. Pédagogie et orientations genrées des corps .....	112
3. À propos de quelques représentations en danse .....	116
3.1 Danse académique .....	117
3.2 Danse contemporaine .....	120
3.3 Hip-hop .....	122
<b>III Des espaces de recherche entre danse et genre : perspectives .....</b>	<b>126</b>
1. Le genre pour penser la danse .....	126
1.1 Perspectives anthropologiques .....	127
1.2 Perspectives historiques .....	129
1.3 Perspectives sociologiques .....	132
1.4 Perspectives pédagogiques .....	134
1.5 Analyse des œuvres et des représentations .....	135
2. La danse pour penser le genre .....	136
2.1 Regard critique sur l'utilisation des concepts de performance et de performativité .....	138
2.2 Quelques savoirs de la danse .....	154
<b>CH. 3 <u>QUESTIONNEMENTS CROISÉS DANS LES PRATIQUES ET LES SAVOIRS</u></b>	
<b><u>CONTEXTES ANGLO-SAXON ET FRANÇAIS .....</u></b>	<b>159</b>
<b>I. Du côté des pratiques .....</b>	<b>162</b>
1. La danse moderne et le contexte critique français .....	162
2. Danse et féminisme depuis les années 1970 .....	176
<b>II. Du côté des savoirs .....</b>	<b>182</b>
1. <i>Dance/feminist/gender studies</i> : rencontres fructueuses dans les pays anglo-saxons .....	182
2. Féminisme et genre dans la recherche en danse en France .....	189
2.1 Une prise en compte tardive .....	191
2.2 Quelques biais idéologiques actuels .....	195
3. La danse dans la recherche féministe française .....	200

<b>CH. 4 <u>LA CATÉGORISATION FÉMININE DE LA DANSE, PARADIGME DU GENRE</u></b>	<b>205</b>
<b>I Observations et hypothèses</b>	<b>209</b>
1. Quelques données anthropologiques	211
2. Du domaine des hommes à celui des femmes en Europe	214
3. Hypothèses	219
<b>II Hiérarchies et féminisation</b>	<b>222</b>
1. La "bonne" et la "mauvaise" danse	222
1.1 L'héritage chrétien	222
1.2 Ordre et désordre	225
1.3 Morale et licence	230
2. Le texte et le corps, l'écrit et l'oral	232
3. L'esprit, la raison, le corps et la gamme du sensible	237
4. Une temporalité féminisante	241
5. Les paradoxes du muscle	244
<b>III Hiérarchies et inversion du genre</b>	<b>247</b>
1. Quand la danse est portée en modèle	247
2. Légitimation de la danse masculine	253
<b>IV Altérité et féminisation</b>	<b>257</b>
1. Une féminisation du spectaculaire	257
2. Discours contemporains	259
<b>Pour conclure : plaidoyer pour en finir avec les métaphores sexuées ..</b>	<b>267</b>
<b>CONCLUSION</b>	<b>271</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE</b>	<b>275</b>





## **Danse et genre : Épistémologie d'un espace de recherche**

### **Introduction**

Cette étude résulte du désir de construire, d'explorer, puis de présenter un espace de recherches articulant études de genre et études en danse, d'y ouvrir des perspectives, d'en montrer la nécessité à la fois scientifique et pratique, les avancées. "Danse et genre" ou "genre et danse" ? La question n'est pas anodine, et la réponse induit, de fait, la primauté d'un terme sur l'autre, qui peut être stratégique ; elle induit aussi une idée de contenu. Je n'ai jamais tranché ; mettre l'un ou l'autre en avant dépend des circonstances, et de ce qu'il me semble le plus important de présenter, parfois défendre, ici et maintenant. Il m'arrive aussi de parler de recherche féministe en danse, chaque fois qu'il est nécessaire de réaffirmer certaines valeurs et de réinscrire la démarche dans une perspective politique. Toutefois, dans le cadre de ce travail et puisqu'il fallait bien choisir, j'ai opté pour "danse et genre", car la danse ne constitue pas un simple champ ou une discipline revisitée par le genre, même si cet aspect est très important, elle permet aussi de penser le genre et certaines de ses théories. Trop souvent la danse sert de support, ou de prétexte, à des études qui lui sont extérieures, elle est ici le sujet, plus que l'objet, de ma recherche, ce qui implique d'en intégrer les spécificités et l'expérience.

L'objectif est de dégager un certain nombre d'éléments spécifiant un espace de recherches encore très peu développé en France, de poser des bases, ou du moins des jalons, afin de le baliser et de dégager des pistes à poursuivre, également de faire une double généalogie des démarches et des études ayant abouti à sa constitution. Au-delà de ces objectifs, il y a l'enjeu d'en démontrer l'importance scientifique, notamment aux actrices et acteurs des deux pôles, et de sortir d'une méconnaissance réciproque. J'ai souvent été amenée à parler de mes recherches, soit devant un public de spécialistes en danse, pour qui le genre n'évoquait pas grand-chose (parfois hostile à son introduction), soit à l'inverse devant un public spécialiste des questions de genre, mais dont les connaissances en danse relevaient souvent des idées reçues, pas toujours valorisantes. Dans chacun des cas, c'est non seulement l'intérêt, mais encore la légitimité d'un champ que je me sens amenée à défendre. L'un des premiers points communs entre les études de genre et les études en danse, outre leur caractère

interdisciplinaire, est sans doute leur marginalisation et la méfiance de la part du monde universitaire qu'elles ont rencontrée. Ainsi, être chercheuse en danse et en genre (et réciproquement) impose d'emblée une double posture militante en faveur de ces deux domaines, et un double enjeu de légitimation.

Me situant dans une double généalogie, je m'adresse simultanément aux spécialistes de danse (chercheuses/chercheurs ou praticien-ne-s), comme aux spécialistes de genre. Il était donc nécessaire de définir, de part et d'autre, un certain nombre de bases communes. C'est l'objet du premier chapitre, "Introduction et cadres généraux", qui présentera le concept de genre et la position théorique où je me situe, qui présentera également l' "objet" danse – en se gardant bien de le définir – et quelques aspects spécifiques des études en danse, avant de tenter de cerner un champ méthodologique défini, non pas *a priori*, mais construit de façon pragmatique au fil de mon parcours et focalisé sur une pratique de l'interdisciplinarité.

Il n'est guère possible d'étudier la danse sans voir surgir des problématiques de genre, quel que soit l'angle privilégié. Dans un second chapitre, "Danse et genre, croisements féconds", je présenterai plusieurs perspectives pour aborder les liens entre danse et genre. Pour la première, j'ai choisi la façon dont le genre travaille les matières de la danse, et dont, simultanément, ces matières travaillent le genre, que ce soit pour participer à sa stabilité et à sa légitimité ou, à l'inverse, en perturbant ses processus et en s'y opposant. La deuxième perspective, sous un angle davantage sociologique, concerne les effets du genre dans le secteur chorégraphique en France, à l'heure actuelle. Enfin, de façon plus générale, la troisième concerne les croisements possibles, souhaitables, entre recherches en danse et recherches en genre.

Un troisième chapitre, "Questionnements croisés dans les pratiques et les savoirs - Contextes anglo-saxon et français", permettra d'esquisser une généalogie de l'espace constitué, en s'intéressant à la façon dont les questions féministes et de genre ont pénétré le champ des pratiques et celui des théories en danse, et réciproquement à celle dont la danse a – ou n'a pas – investi le champ des pratiques comme des recherches féministes. Une telle étude ne peut manquer de s'intéresser aux différences culturelles entre la France et les pays anglo-saxons.

Enfin, un quatrième chapitre, "La catégorisation féminine de la danse, paradigme du genre", sera consacré à une question fondamentale qu'il m'a paru nécessaire de poser en préalable à toute autre recherche, celle qui concerne la représentation symbolique de la danse comme féminine, représentation qui biaise une

grande partie des approches et pèse lourdement, tant sur le secteur des pratiques chorégraphiques que sur la recherche. Il s'agira de s'interroger sur les sources de cette catégorisation et de voir en quoi elle est paradigmatique des mécanismes de catégorisation de genre, induite par des processus de hiérarchisation, d'exclusion et de constitution d'une altérité au modèle "masculin".



## **CHAPITRE 1**

### **CADRES GÉNÉRAUX**



# I Perspectives théoriques et politiques

## 1. Le concept de genre

Le "genre" se rencontre dans des domaines et des contextes variés : vocabulaire militant, recherche, institutions, productions artistiques, conversations mondaines... Le terme est utilisé par une frange croissante de la production chorégraphique contemporaine ainsi que dans les discours d'analyse des spectacles. Parfois objet de rejets violents, il est souvent mal défini, employé dans des perspectives très différentes qui donnent lieu à des confusions, dans des acceptions parfois divergentes qui laissent bien souvent de côté les problématiques fondamentales qui ont donné naissance au concept. Car il s'agit bien d'un concept, et non d'une théorie ou d'une idéologie, comme on peut l'entendre et le lire de plus en plus souvent, dans les discours des opposant-e-s, la presse, mais aussi malheureusement parfois à l'université<sup>1</sup>.

Le mot "genre" est transposé du "*gender*" anglo-saxon, et son adoption institutionnelle en France et en Europe a soulevé de vastes débats en raison des problèmes liés à sa traduction et à la polysémie du mot en français, à ses différents usages dans des contextes d'application et des champs disciplinaires différents, et surtout en raison des dérives sémantiques – et politiques – auxquelles son emploi donne lieu<sup>2</sup>. Je ne ferai pas ici une généalogie du concept de *gender*, que la plupart des études font remonter à John Money et Robert Stoller dans les années 1950, dans les domaines de la psychologie et de la psychiatrie, pour penser les questions

---

<sup>1</sup> L'introduction du genre dans les programmes officiels et dans certains manuels de Sciences de la vie et de la terre, en 2011, a déclenché une vive polémique et suscité beaucoup de commentaires erronés, en diffusant notamment une définition du genre comme théorie ou idéologie. Voir le mémoire de M. KUBALA-DUBOIS, *Le Statut des études féministes et des études sur le genre, en France, entre scientificité remise en cause et institutionnalisation difficile*.

Les débats autour du mariage pour tou-te-s en 2012-2013 ont renforcé les discours autour de "la théorie du genre", y compris dans la bouche de Monsieur Vincent Peillon, Ministre de l'Éducation nationale, le 29 mai 2013. Enfin, la mise en place des "ABC pour l'égalité" à titre expérimental dans certaines écoles a soulevé en janvier 2014 de violentes attaques contre les études de genre, amenant une véritable censure du mot par le gouvernement. Voir <http://www.mediapart.fr/journal/france/060214/circulaires-manuels-livres-les-ministeres-censurent-le-mot-genre> consulté le 15 février 2014.

<sup>2</sup> Les ouvrages traitant de cette notion se multiplient, mais on trouvera des synthèses de l'historique des usages et des problèmes posés par l'utilisation du concept de genre dans les ouvrages et articles suivants : M.-C. HURTIG et al. (Dir.), *Sexe et genre - De la hiérarchie entre les sexes* ; I. LÖWY, H. ROUCH (Dir.), *La Distinction entre sexe et genre - Une histoire entre biologie et culture* ; D. FOUGEYROLLAS-SCHWEBEL et al. (Dir.), *Le Genre comme catégorie d'analyse - Sociologie, histoire, littérature* ; P. MERCADER (Dir.), *Le Sexe, le genre et la psychologie* ; N.-C. MATHIEU, "Sexe et genre" ; J. SCOTT, "Genre : une catégorie utile d'analyse historique".



d'intersexualité et de transsexualité<sup>1</sup>. Je partirai du concept de genre tel qu'il a été défini par la recherche féministe comme concept opératoire, c'est-à-dire comme outil intellectuel particulièrement pertinent pour penser des problématiques liées aux rapports sociaux de sexe<sup>2</sup>.

Dans cette perspective, j'emploie le concept de genre pour désigner les processus de construction historique, culturelle et sociale des différences entre les sexes et des caractéristiques dites "féminines" et "masculines". Il s'agit d'un système complexe de différenciation des êtres humains et de catégorisation, fonctionnant de façon dissymétrique, le sexe masculin – les individus considérés comme étant de sexe masculin – étant culturellement en situation de domination dans les rapports sociaux et en situation de référence pour penser le genre humain. Le genre n'est donc pas le produit de la sexuation biologique<sup>3</sup> ; le genre précéderait même le sexe<sup>4</sup>. La conception binaire du sexe biologique a par ailleurs été remise en question par des biologistes comme Anne Fausto-Sterling<sup>5</sup>. Par la suite, les travaux de Judith Butler et les théories *queer* ont davantage mis l'accent sur le genre en tant que résultat, ses expressions et ses représentations, introduisant l'idée de performativité du genre :

L'idée que le genre est performatif a été conçue pour montrer que ce que nous voyons dans le genre comme une essence intérieure est fabriqué à travers une série ininterrompue d'actes, que cette essence est posée en tant que telle dans et par la stylisation genrée du corps<sup>6</sup>.

---

<sup>1</sup> Pour l'historique de l'emploi du terme et ses variations conceptuelles, voir, entre autres, P. MERCADER, "Sexe et genre en psychologie : enjeux et problèmes" ; I. LÖWY, H. ROUCH, "Genèse et développement du genre : les sciences et les origines de la distinction entre sexe et genre (Introduction)" ; I. JAMI, "Sexe et genre : les débats des féministes dans les pays anglo-saxons (1970-1990)" ; A. E. BERGER, *Le Grand théâtre du genre*, pp. 25-30. L'insistance actuelle, en France, à rappeler cette généalogie liée à la psychologie et aux questions de transsexualité, paraît révélatrice d'une évolution dans les études de genre françaises, tendant à privilégier les questions de sexualité au détriment de celles de rapports sociaux de sexe, les approches *queer* au détriment des approches féministes.

<sup>2</sup> Conception développée dans les années 1970 aux États-Unis, et en France, à la fin des années 1990. Un premier grand colloque pluridisciplinaire "Le genre comme catégorie d'analyse" a été organisé en mai 2002 par le RING (Réseau interdisciplinaire et interuniversitaire national sur le genre). Voir D. FOUGEYROLLAS-SCHWEBEL et al. (Dir.), *Le Genre comme catégorie d'analyse - Sociologie, histoire, littérature*.

<sup>3</sup> Cette conception n'apparaît d'ailleurs en Europe occidentale que vers la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. Voir, pour un aperçu historique, l'ouvrage de base de T. LAQUEUR, *La Fabrique du sexe - Essai sur le corps et le genre en occident*.

<sup>4</sup> Voir C. DELPHY, "Penser le genre : problèmes et résistances", in *L'Ennemi principal 2 – Penser le genre*, pp. 243-260.

<sup>5</sup> Voir par exemple A. FAUSTO-STERLING, *Corps en tous genres. La dualité des sexes à l'épreuve de la science*, et *Mon corps a-t-il un sexe ? Détermination et contraintes du genre*, colloque organisé par l'Institut Émile du Châtelet, 22-23 mai 2011, enregistrement vidéo disponible sur <http://www.institutemilieduchatelet.org/colloques-2?y=2011> consulté le 25 juin 2013.

<sup>6</sup> J. BUTLER, "Introduction (1999)", *Trouble dans le genre*, p. 36.

Je reviendrai dans le prochain chapitre sur cette notion de performativité selon Butler, au travers du prisme des études en danse et de l'anthropologie théâtrale<sup>1</sup>.

Parler du genre (au singulier) permet de mettre l'accent sur les processus de bipartition, de catégorisation, de construction, et non pas sur les catégories qui en résultent (les genres féminin et masculin), de rendre compte de leur complexité et de leur plasticité. S'il est parfois commode de parler des genres, ou du genre féminin et du genre masculin, pour exprimer la résultante de la bipartition opérée par le genre, le risque demeure, en employant ce pluriel, d'une part d'essentialiser ces genres, supposant une référence à un modèle, un contenu précis et attesté, connu au point qu'il ne serait plus nécessaire de le définir, et d'autre part de légitimer la bicatégorisation. Je reviendrai sur la question des métaphores genrées dans la danse<sup>2</sup>.

Un enjeu de la distinction entre sexe et genre a été, et demeure, de remettre en question les présupposés naturalistes ou essentialistes qui servent à justifier des différences qui sont en réalité des hiérarchies et de s'interroger sur leurs élaborations. Nous verrons que de tels présupposés demeurent profondément ancrés dans les discours sur la danse, qu'ils soient traditionnels ou beaucoup plus récents. Les réarrangements des relations entre sexe et genre, notamment l'appropriation du "genre féminin" par le sexe masculin, sous la forme du travestissement, fréquent en danse contemporaine, ou les reformulations du concept de bisexualité psychique, ont déplacé le naturalisme, sans vraiment le remettre en question. L'emploi récurrent des termes "féminin" et "masculin", comme métaphores esthétiques, sans que soit posée la question des contenus, ni celle de leurs rapports mutuels, tend à perpétuer les catégorisations et, d'une certaine façon (pour ne pas dire d'une façon certaine), tend aussi à essentialiser et à banaliser les constructions, faisant perdre de vue leur sens idéologique. La danse constitue un objet privilégié pour les études de genre, puisque sa pratique articule de façon indissociable des données d'ordre biologique – celles d'un corps organique éminemment plastique, mais dans certaines limites – et des données contextuelles, culturelles.

---

<sup>1</sup> Voir chapitre 2 III 2, p. 138 et suivantes.

<sup>2</sup> Voir chapitre 4, conclusion, p. 267 et suivantes.

Le genre est un des principaux opérateurs de catégorisation<sup>1</sup>. La catégorisation de genre est un processus cognitif qui organise notre perception et notre compréhension du monde en répartissant non seulement les êtres vivants, mais encore les choses et les principes abstraits selon deux principes : "masculin" et "féminin". Elle oriente les systèmes d'organisations humains, la perception de soi et la construction identitaire ; incorporée, cette identité devient une "seconde nature". En effet, les processus de catégorisation tendent à naturaliser les catégories résultantes qui sont alors considérées comme différences irréductibles, propriétés intrinsèques des phénomènes ou des êtres qu'elles spécifient, de sorte qu'elles ne sont plus questionnées et que la catégorisation devient dogme. Résumant le travail d'un groupe de réflexion sur les catégories et représentations de sexe<sup>2</sup>, Anne-Marie Daune-Richard et Marie-Claude Hurtig relèvent la convergence de nombreuses recherches dans des champs disciplinaires variés, s'accordant à penser que cette catégorisation "est un *opérateur majeur*, premier de définition de soi, individuellement et socialement, et *in fine* de définition du monde"<sup>3</sup> et surtout qu'elle induit systématiquement une hiérarchie. J'ajouterai qu'elle l'induit certes, mais qu'elle en résulte dans le même temps ; la hiérarchie fonde la catégorisation, qui en retour renforce la hiérarchie.

La catégorisation de genre opère selon trois principes :

- 1) Un principe d'exclusivité : ce qui est féminin ne peut être masculin et réciproquement.
- 2) Un principe hiérarchisant : le masculin est plus valorisé que le féminin.
- 3) Un principe d'universalisation : le masculin sert aussi à représenter l'universel, la référence, la neutralité.

Je reviendrai sur ces principes dans le dernier chapitre, où j'aborderai la catégorisation féminine de la danse, dont les représentations reposent en grande partie sur un présupposé de féminité qui fait autorité, au point que ses fondements ne sont jamais questionnés. Or ces fondements sont paradigmatiques des processus de

---

<sup>1</sup> En psychologie cognitive, par catégorisation, on entend les processus qui contrôlent l'entrée des informations (stimulus), leurs traitements, et les réponses. Voir *Sexes et catégories*, A.-M. DAUNE-RICHARD, M.-C. HURTIG, "Catégories et représentations de sexe : un débat loin d'être clos", M.-C. HURTIG, M.-F. PICHEVIN, "La variable sexe en psychologie : donné ou construit ?", M.-C. HURTIG, M.-F. PICHEVIN, "Les catégories de sexe : des catégories cognitives ? ", M.-F. PICHEVIN, "De la discrimination sociale entre les sexes aux automatismes psychologiques : serions-nous tous sexistes ? ".

<sup>2</sup> Le texte a été publié en 1995 et le terme "genre" n'était pas utilisé. Aujourd'hui, les deux expressions peuvent être employées, selon la perspective envisagée.

<sup>3</sup> A.-M. DAUNE-RICHARD et M.-C. HURTIG, "Catégories et représentations de sexe : un débat loin d'être clos", p. 434.

catégorisation de genre. La symbolique de la danse constitue ainsi un champ d'objectivation de ces processus.

Hiérarchie et neutralisation du pôle dominant induisent une dissymétrie fondamentale entre les catégories homme et femme, entre masculin et féminin, soulignée par de nombreuses recherches dans des domaines variés (notamment par des travaux en psychologie cognitive, anthropologie et sociologie). L'androcentrisme qui en résulte biaise notre perception des réalités. Comme le définit Lorenzi-Cioldi, il "désigne l'humain, le générique, à travers l'usage de référents propres au groupe masculin. Il s'agit en somme d'un point de vue sur l'espèce humaine à travers le filtre des qualités masculines"<sup>1</sup>, il dissimule donc les "problèmes posés par l'asymétrie des sexes dans une universalité factice, trompeuse."<sup>2</sup> Or, l'asymétrie des relations entre les hommes et les femmes dans la société, comme celle entre groupes de statuts différents, informe et travaille toute production culturelle. L'androcentrisme est particulièrement invisibilisé en danse en raison de son histoire et de sa forte connotation féminine. Et les biais sexistes<sup>3</sup> – qui induisent une cécité aux rapports de domination, ce qui les rend invisibles, empêchant, avant même de les analyser, de percevoir les problèmes –, y prennent des formes spécifiques qui les rendent plus difficiles à mettre en évidence. J'ai tenté ailleurs d'en exprimer les conséquences dans le domaine de la création<sup>4</sup>, en montrant qu'indépendamment de tout facteur biologique, la création chorégraphique des femmes est perçue au travers du prisme de leur sexe (supposé) et du genre, ce qui les place *a priori* dans des positions marginalisées et particularisées pour aborder certains thèmes et références, comme par exemple la nature ou l'enfance ; les femmes sont renvoyées à leur catégorie de genre, supposée fonder la spécificité de leur travail, tandis que les hommes ne le sont qu'occasionnellement, lorsqu'ils en font le choix. Entre autres conséquences, le féminin apparaît comme défaut du masculin, "la différence" ou "l'autre", par rapport à la référence masculine, un cas particulier, en regard d'un universel neutre. Cette dissymétrie, et les conséquences qu'elle entraîne, ont également été repérées pour d'autres rapports de domination, qu'il s'agisse de

---

<sup>1</sup> F. LORENZI-CIOLDI, *Les Androgynes*, p. 47.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>3</sup> Voir, entre autres, M.-F. PICHEVIN, "De la discrimination sociale entre les sexes aux automatismes psychologiques : serions-nous tous sexistes ?".

<sup>4</sup> Sur les apories créées par ces dissymétries, notamment dans l'appréhension des processus créatifs, voir H. MARQUIÉ, "Pour sortir le corps d'un imaginaire androcentré : impasses et stratégies", et "Asymétrie des genres et apories de la création : peut-on sortir d'un imaginaire androcentré ?".

classe, de race au sens social ou de sexualités<sup>1</sup>. On l'observe lorsque la danse de chorégraphes contemporain-e-s d'origine africaine est ethnicisée, sous l'expression de "danse contemporaine africaine".

Au-delà des rapports sociaux de sexe, le genre détermine donc des systèmes de pensée binaires, dont les fondements ne sont plus questionnés, des processus de répartition selon deux catégories s'excluant mutuellement, masculin et féminin, de tout un ensemble de paramètres qui organisent le monde, et n'ont rien à voir avec la sexuation biologique : chaud/froid, dur/mou, fort/faible, extérieur/intérieur, public/privé, plein/vide, rythme/mélodie, ciel/terre, dessus/dessous, droit/courbe, vertical/horizontal, culture/nature, raison/émotion, théorie/expérience, esprit/corps, analyse/intuition, ... théâtre/danse. Une telle structuration n'est évidemment pas idéologiquement neutre, et résulte de modes de pensée qui établissent toujours une hiérarchie entre ce qui est connoté masculin et ce qui est connoté féminin, une valorisation différente, tout en pouvant par ailleurs en affirmer la complémentarité ; complémentarité ne signifie pas égalité ou équivalence. La catégorisation de "masculin-e" ou de "féminin-e" ne dépend pas de la nature du terme qualifié, mais d'un positionnement relatif des termes, sur une échelle de valeurs historiquement et culturellement situées, justifiée et réactualisée *a posteriori* par différents discours invoquant un ordre immuable et universel, le divin ou la biologie, selon l'époque et la culture. C'est donc la relation, le rapport entre les termes, qui doit focaliser l'attention, et le concept de genre a permis de rééquilibrer l'intérêt porté aux deux catégories de sexe et de genre, partant du principe que l'un-e ne se construisait pas sans l'autre<sup>2</sup>. On ne s'est plus intéressé exclusivement aux femmes, à "la condition féminine", ou au "féminin", mais aux rapports sociaux de sexes, aux dynamiques qui construisent relations et catégories. Et ces rapports sont des rapports de domination.

Le genre est une "façon première de signifier des rapports de pouvoir", écrit Joan Scott dans un texte devenu référence<sup>3</sup>. Bien sûr, on peut discuter autour du sens donné au mot "pouvoir"<sup>4</sup>, arguer qu'il peut y avoir hiérarchie sans relation de pouvoir et réciproquement, préférer – et je partage assez ce point de vue – le mot "domination"

---

<sup>1</sup> Voir, F. LORENZI-CIOLDI, *Les Représentations des groupes dominants et dominés : collections et agrégats et Individus dominants et groupes dominés (Images masculines et féminines)*.

<sup>2</sup> On notera qu'il est nécessaire de tenir compte de l'existence de catégories, alors même qu'elles ne sont pas fondées et que l'on souhaite les déconstruire, pour se donner les moyens de les remettre en question.

<sup>3</sup> J. SCOTT, "Genre : une catégorie utile d'analyse historique", p. 141.

<sup>4</sup> Pour une discussion sur l'utilisation du mot pouvoir chez Joan Scott dans le contexte états-unien, voir A. E. BERGER, *Le Grand théâtre du genre*, pp. 102-106.

qui, selon Erika Apfelbaum dans le *Dictionnaire critique du féminisme*, "introduit une dissymétrie structurelle qui est simultanément l'effet et le garant de la domination"<sup>1</sup>.

Elle souligne en outre que :

L'usage fréquent, mais abusif, de l'expression "relations de pouvoir" en lieu et place de "relations de domination" conduit à réduire la domination à un rapport de force susceptible d'être inversé dans certaines circonstances et à méconnaître les effets irréductibles qui lui sont propres<sup>2</sup>.

La substitution progressive de "pouvoir" à "domination" est, entre autres, une conséquence de l'influence de la pensée de Michel Foucault, faisant surtout retour au sein du féminisme en France avec l'importation du *french feminism* états-unien<sup>3</sup>. Parfois aussi, elle résulte d'une tendance à euphémiser, le pouvoir devenant un système très abstrait et lointain, moins susceptible d'incarnation que la domination. Mais quel que soit le terme retenu, les relations de pouvoir et de domination de sexe et de genre constituent bien un système inégalitaire et complexe, plastique aussi, qui, grâce à cette plasticité même, s'ancre profondément dans les relations sociales et symboliques. Sa complexité s'accroît du fait de sa nécessaire intrication constante avec d'autres relations de domination, de classe, de race ou de sexualité.

Les catégories abstraites de "féminin" et "masculin" ne peuvent être dissociées du rapport de domination entre les sexes auxquels elles sont rapportées, dans l'analyse de leurs attributions et fonctionnements, même si elles qualifient des choses qui n'ont a priori rien à voir avec les sexes et l'anatomie. Comme l'écrit Anne-Marie Devreux, "c'est le rapport social de sexe qui produit et reproduit continûment les catégories de sexe, c'est le rapport social qui est lui-même un processus de catégorisation."<sup>4</sup> Chaud/froid, raison/intuition<sup>5</sup> ou, dans l'art de la danse, force/grâce, n'ont pas été qualifiés de masculin ou de féminin sans qu'une idéologie soit à l'œuvre : la distance qui les sépare est celle d'une hiérarchie induite par des relations de domination entre

---

<sup>1</sup> E. APFELBAUM, entrée "Domination", in H. HIRATA Helena et al. *Dictionnaire critique du féminisme*, p. 44.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>3</sup> Toujours dans *Dictionnaire critique du féminisme*, à l'entrée "pouvoir", Michèle Riot-Sarcey choisit de citer Michel Foucault : "Ce qui définit une relation de pouvoir c'est un mode d'action qui n'agit pas directement et immédiatement sur les autres, mais qui agit sur leur action propre. Une action sur l'action, sur des actions éventuelles ou actuelles, futures ou présentes", ce qui amène à nuancer la restriction opérée précédemment par Erika Apfelbaum. M. FOUCAULT, "Deux essais sur le sujet et le pouvoir", in Hubert DREYFUS, Paul RABINOW, *Michel Foucault, un parcours philosophique*, Paris, Gallimard, 1984, pp. 312-313, cité par M. RIOT-SARCEY, in H. HIRATA Helena et al. *Dictionnaire critique du féminisme*, p. 152.

<sup>4</sup> A.-M. DEVREUX, "Sociologie contemporaine et re-naturalisation du féminin", p. 128.

<sup>5</sup> Voir l'étude faite, avec humour, par M. LE DŒUFF, "Comment l'intuition vint aux femmes", *Le Sexe du savoir*, pp. 25-34.

les sexes<sup>1</sup>. On voit, par ce qui précède, pourquoi la remise en question du genre et des rapports de domination qui lui sont liés n'est pas séparable d'une remise en question des catégorisations binaires<sup>2</sup>.

Ainsi que l'écrit la chercheuse Christy Adair : "By taking the viewpoint that gender is not just difference but oppression, changes are possible in the making and viewing of dance."<sup>3</sup> Elle met ainsi l'accent sur une des spécificités des études de genre, qui visent non seulement à produire des connaissances, mais aussi à permettre des changements, et ce, tant sur le terrain des pratiques que dans le champ des recherches. Il me paraît donc important de situer ma recherche dans un cadre politique.

Si j'insiste sur la dimension féministe des études de genre, sur les liens entre genre et rapports sociaux de sexe<sup>4</sup>, c'est que, malgré ses avantages conceptuels indéniables, l'utilisation du mot genre, dans le domaine chorégraphique et dans les études en danse – comme d'ailleurs plus globalement – n'est pas sans présenter des difficultés et des effets pervers. Le genre est une notion qui tend à générer beaucoup de confusion et à s'éloigner de ses définitions premières, souvent méconnues par celles et ceux-là mêmes qui l'utilisent. L'introduction des problématiques féministes et de genre en France, dans les arts du spectacle, a été en quelque sorte devancée par l'introduction des pensées postmodernes et *queer* en provenance des États-Unis<sup>5</sup>, ou plutôt, j'y reviendrai dans le chapitre 3<sup>6</sup>, d'une certaine "traduction" des théories *queer*. L'usage du mot genre s'est banalisé, laissant bien souvent de côté les problématiques

---

<sup>1</sup> Dans le cas du couple force/grâce, aux relations de pouvoir entre les sexes s'ajoutent des relations entre les classes. La grâce était une qualité virile pour le gentilhomme de l'Ancien Régime, elle distinguait le noble du roturier. La danse semble avoir eu une fonction sociale importante dans le passage d'un idéal de noblesse féodale guerrière à un idéal aristocratique de courtisan. Après la révolution de 1830, les normes de la virilité dans la classe dominante furent profondément remises en question, les valeurs aristocratiques rejetées dans le féminin, et "la force est la seule grâce permise à l'homme" (T. GAUTIER, *La Presse*, 6 juin 1838). Et pour les femmes, la grâce s'est euphémisée en devenant "gracieuse".

<sup>2</sup> On voit aussi que, contrairement à une affirmation de plus en plus rencontrée, le mouvement *queer* et ses théoricien-ne-s n'ont pas été les premiers à "découvrir" et affirmer cette nécessaire déconstruction des binarités, le féminisme l'a fait auparavant.

<sup>3</sup> "En adoptant le point de vue que le genre n'est pas seulement une différence, mais une oppression, des changements dans la façon de pratiquer et de regarder la danse deviennent possibles." (Ma traduction). C. ADAIR, *Women and Dance, Sylphs and Sirens*, p. 65.

<sup>4</sup> L'expression "rapports sociaux de sexes" a parfois été préférée à celle de "genre" dans la terminologie française. Toutefois, indépendamment des contraintes institutionnelles et des normes européennes, le concept de genre présente l'avantage, essentiel dans le domaine des arts, de ne pas rabattre le symbolique et l'esthétique sur le sociologique, pour au contraire les articuler.

<sup>5</sup> Dans son ouvrage, *Le Grand théâtre du genre*, Anne Emmanuelle BERGER, voit dans la "*queer theory*" la relève de la "*gender theory*" aux États-Unis (p. 9). En France, dans le domaine des arts vivants, on ne peut pas parler de relève. Elle note que "des pans entiers du discours sur la sexualité, le(s) genre(s) et les minorités sexuelles qui se tient en France aujourd'hui relèvent de cette perspective que j'ai qualifiée d'américaine" (p. 124).

<sup>6</sup> Chapitre 3 II 1, p. 182 et suivantes.

féministes, pour se focaliser sur les représentations et les rôles, délaissant les analyses politiques. Le phénomène est évidemment plus large que le seul champ de la danse ; Armand Mattelard et Érik Neveu relèvent la tendance actuelle, dans le champ des *gender*, *cultural* et j'ajoute des *performance studies*, à éviter toute forme d'engagement théorique sur les questions de pouvoir et de domination, isolant le champ d'étude de tout contexte économique et social, ou encore de toute historicisation<sup>1</sup>.

Parfois, et comme dans d'autres domaines, le terme de genre tend à se substituer à celui de sexe, et perd donc sa signification. Par son abstraction, il sert aussi à dissimuler les questions politiques. Plus fréquemment, il se confond avec le terme de sexualité<sup>2</sup>. Dans le domaine du spectacle vivant, il n'est pas rare d'assister à un débat ou à une table ronde devant porter sur le genre, et dont le contenu se réduit à des questions de représentation de la sexualité, de l'homosexualité – le plus souvent masculine – ou de la pornographie, sans que la notion de rapports sociaux de sexe soit évoquée<sup>3</sup>. Quand il n'est pas vidé de son sens, le genre est presque toujours ramené aux seules dimensions de ses représentations (dimension figurative du féminin et du masculin) et de ses discours, dans un espace abstrait, non contextualisé. Il est significatif de constater que si, aux États-Unis et dans les pays anglo-saxons en général, les problématiques de genre ont pénétré en premier lieu les recherches en histoire de la danse, en France, elles ont été d'abord considérées dans celui des analyses de spectacles se réclamant de thématiques autour des genres et des "identités" sexuelles ; ce n'est que très récemment qu'elles ont touché l'histoire.

## 2. Danse et idéologie

La danse ou le théâtre, l'art en général, ne sont pas des miroirs reflétant une image de la culture et de la société ; ils participent à leurs élaborations, ils en incorporent des éléments et des schèmes, les transforment, les font vivre. Toute danse, du ballet de cours de Catherine de Médicis au butoh, passant par la danse jazz, le

---

<sup>1</sup> A. MATTELART, É. NEVEU, *Introduction aux Cultural Studies*, pp. 56-57 ; 60 et suivantes.

<sup>2</sup> Sur les orientations de la *gender theory* et de la *queer theory*, voir A. E. BERGER, *Le Grand théâtre du genre – Identités, Sexualités et Féminisme en "Amérique"*.

<sup>3</sup> J'ai été confrontée à ce problème à plusieurs reprises. Invitée à une table ronde ou à une conférence sur le genre (et que les organisatrices/teurs présentaient sous ce vocable) dans des festivals de danse ou de théâtre, je découvrais que les attentes portaient en réalité exclusivement sur des questions de sexualité : représentation de la sexualité, homosexualité, etc. Le défi étant alors de répondre aux attentes concernant les questions de sexualité, tout en recadrant les problématiques de genre et en faisant le lien, le tout dans un temps limité et en adoptant un discours accessible à un public curieux, mais peu informé de toutes ces questions.



rock 'n' roll ou une danse rituelle indonésienne, peut être interprétée comme un phénomène culturel, "ethnique" même, et s'inscrit activement dans des systèmes de pensée et des idéologies avec lesquelles elle est également en interaction<sup>1</sup>. L'esthétique de la danse est inséparable de la culture dans laquelle elle s'insère, plus encore que d'autres formes artistiques, car elle ne peut pas être séparée des corps qui la créent et lui donnent sa réalité. Les corps sont en jeu, et enjeu, à la fois esthétique, culturel et social, donc politique ; produits par cette culture, ils contribuent à la produire. J'emploie ici le mot culture à la fois dans un sens général, dans une acception anthropologique, comme ce qui caractérise un "mode de vie" propre à une société, mais aussi dans un sens plus restreint, comme phénomène spécifique propre à certains milieux et à certaines démarches. La danse construit et inscrit l'identité de chacun-e dans un réseau de relations, à soi-même, aux autres et à la société. Comme art et comme pratique, elle constitue un champ que nous verrons paradoxal, un champ de contraintes normatives et simultanément de résistance et de libertés<sup>2</sup>. De plus, la danse est encore l'art où pratiques et représentations sont le plus liées.

Pour articuler études en danse et études de genre, il nous faut considérer la danse, non pas comme un objet, sur, ou dans lequel le genre agirait, mais, pour reprendre la formulation de Ramsay Burt et Michael Huxley, "en tant que phénomène qui non seulement produit ou affiche des valeurs idéologiques, mais contribue à leur élaboration et à leur modification."<sup>3</sup> Curieusement, la notion d'idéologie est peu présente, voire absente, dans les études françaises sur la danse, à la différence des études anglo-saxonnes, où les liens entre esthétiques et idéologies ont été pensés notamment dans le champ de l'histoire<sup>4</sup>. Pourtant, la notion, héritée du marxisme, permet de mettre l'accent sur les systèmes de pensée qui travaillent toute production culturelle, garantissant un ordre social et ses cadres, des hiérarchies, imposant des valeurs, imposant de se situer par rapport à elles. Même dans les cas où elle s'y oppose, l'œuvre ou la pratique est prise dans ces systèmes. L'idéologie n'est pas un discours

---

<sup>1</sup> Pour les différentes acceptions, larges au sens anthropologique, ou plus restreintes, de la notion de culture, notamment dans les études anglo-saxonnes, voir H. THOMAS, *Dance, Gender, and Culture*, notamment l'introduction. Issues de l'anthropologie ou non, un certain nombre de recherches en danse se réclament d'une telle démarche. Voir, pour exemples : J. KEALIINOHOMOKU, "Une anthropologue regarde le ballet comme une forme de danse ethnique", notamment les pp. 62-66 ; C. NOVACK, "Ballet, Gender and Cultural Power" ; A. PETERSON ROYCE, "Conclusions".

<sup>2</sup> Voir chapitre 2 I, p. 75 et suivantes.

<sup>3</sup> R. BURT, M. HUXLEY, "La nouvelle danse : comment ne pas jouer le jeu de l'establishment", p. 150.

<sup>4</sup> Voir, par exemple, E. ALDERSON, "Ballet as ideology : *Giselle* act 2", sur esthétique et idéologie pp. 121-123 ; voir aussi M. FRANKO, "Dance and the political – State of exception".

extérieur, une imposition provenant d'une instance déterminée, en vue d'un objectif précis. Mark Franko distingue à juste titre le politique de l'idéologique en danse<sup>1</sup>. Le politique agit à visage découvert. La danse, notamment spectaculaire, est presque toujours liée au politique, ne serait-ce que par son inscription dans, ou sa résistance à, des cadres institutionnels ; ce lien a été mis en lumière, par exemple, dans le ballet de cour et la danse "baroque"<sup>2</sup>. Mais l'idéologie est le plus souvent implicite. C'est un système complexe de représentations, de discours, de mythes, de manières de percevoir et d'interpréter le monde, auquel chacun-e participe. Elle ne se manifeste pas de façon ouvertement politique, et n'est pas volontairement mise en œuvre, du moins pas toujours. Chacun-e participe à la perpétuation de ce système, qui semble alors se reproduire en toute autonomie. "Tout le succès d'une idéologie tient précisément au fait que ceux qui détiennent le pouvoir et ceux qui le subissent en partagent les conceptions", écrit l'historienne d'art Linda Nochlin<sup>3</sup>. Ces conceptions reposent sur un système de valeurs qui n'ont *a priori* rien de politique, mais font consensus en proposant des modèles et des idéaux. La danse propose des idéaux de corps, des modèles identitaires et de relations entre les sexes, des valeurs esthétiques qui ne se sont pas extérieures à la production de sens, mais y participent. "Les inventions formelles de Balanchine n'ont pas de portée sociale en tant que telle"<sup>4</sup> remarque Evan Alderson, et le style balanchinien n'est ainsi pas politique au premier degré, mais il est issu d'une pensée politique du social et de l'être humain qu'il véhicule et renforce. Il n'y eut pas non plus de projet politique concerté qui conduise à la construction de la figure de la danseuse, comme paradigme des féminités patriarcales et figure incarnant les paradoxes du XIX<sup>e</sup> siècle, mais une conjonction de facteurs socioculturels qui ont abouti à créer de véritables mythes et figures mythiques de la danse, toujours vivants et actifs de nos jours, précisément grâce à la prégnance des idéologies qui les soutiennent.

Aucune production culturelle n'est dénuée d'idéologie, de même que des idéologies travaillent toujours la recherche. Il ne s'agit donc pas de choisir entre l'étude des dimensions esthétiques et celle des dimensions socioculturelles, alternative qui a

---

<sup>1</sup> Voir M. FRANKO, "Dance and the political – State of exception".

<sup>2</sup> M. FRANKO, *La Danse comme texte – Idéologies du corps baroque*.

<sup>3</sup> L. NOCHLIN, *Femmes, art et pouvoir, et autres essais*, p.21.

<sup>4</sup> E. ALDERSON, "Utopies actuelles", p. 66-67.

longtemps stérilisé une partie de la recherche en danse<sup>1</sup>, mais de tenter de les considérer dans leurs rapports mutuels, pour faire surgir de nouveaux aspects, pour y intégrer des objets et des questionnements neufs, pour redéployer des thèmes préexistants, et repenser nos méthodes comme nos outils. Comme le souligne et le démontre Linda Nochlin : "l'histoire de l'art féministe vient problématiser et rétablir l'essentielle question de savoir comment l'œuvre d'art amène le sens à la forme"<sup>2</sup>. J'ajouterai qu'elle questionne aussi comment la forme fait sens. Loin de constituer un détournement de l'objet étudié, reproche qui lui est souvent fait, la perspective féministe oblige à repenser le regard que l'on porte sur les œuvres, à les considérer (et à se considérer soi-même) dans un contexte dont on ne peut les extraire, elle oblige à repenser les méthodes d'investigation, à chercher encore à constituer une autre approche. Rendre visible les idéologies nécessite de poser la question du sens pris par des orientations et les choix esthétiques, ce qui ne signifie pas que l'esthétique soit réductible aux idéologies.

S'il est relativement facile de penser la danse par rapport à la politique, penser en terme d'idéologie est beaucoup plus complexe. Tout d'abord parce qu'il n'y a jamais une seule idéologie à l'œuvre et qui s'imprime dans les œuvres. La nécessité d'articuler idéologies de genre, classe, race, etc. a entraîné l'apparition du concept d'intersectionnalité<sup>3</sup>. C'est par exemple ce que fait Susan Manning en analysant la conscience politique, de classe, de race et de genre, mise en œuvre par les chorégraphes de la *modern dance* et de la *negro dance*<sup>4</sup>. En outre, l'idéologie se manifeste de façon protéiforme : les normes qui régissent la production chorégraphique dite "grand public" ne sont certainement pas celles de la production avant-gardiste, chaque secteur génère un système de valeurs et de hiérarchies qui assurent sa singularité, mais préserve des fondements inchangés. Bien souvent d'ailleurs, des recompositions apparentes dissimulent une stabilité idéologique sous-jacente. Les normes de genre, les modèles de corporéité, les normes sexuelles peuvent

---

<sup>1</sup> Une alternative qui a longtemps opposé une recherche privilégiant l'autonomie esthétique et formelle (recherche valorisée par certains courants hexagonaux), et une recherche privilégiant les contenus et les contextes (perspective majoritaire dans les pays anglo-saxons) ; j'aborderai plus précisément ces controverses dans le chapitre 3 II 2 consacré à l'élaboration des histoires de la danse, p. 189 et suivantes.

<sup>2</sup> L. NOCHLIN, *Les Politiques de la vision*, p. 12.

<sup>3</sup> Concept formulé à l'origine par la chercheuse Kimberle CRENSHAW ("Cartographie des marges : Intersectionnalité, politiques de l'identité et violences contre les femmes de couleur", *Cahiers du genre*, 39, 2005, pp. 51-82 ("Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color", *Stanford Law Review*, 1991, 43, n°6, p. 1241-1299).

<sup>4</sup> S. MANNING, *Modern Dance, Negro Dance – Race in Motion*.

prendre des formes différentes, tout en préservant des invariants comme une inégalité entre les sexes et une hiérarchie entre "masculin" et "féminin". Certaines œuvres chorégraphiques avant-gardistes que l'on croirait aux antipodes du ballet traditionnel peuvent ainsi être bien davantage imprégnées d'idéologie de genre ou de race.

Enfin, la difficulté majeure vient du phénomène idéologique en soi, qui contrairement à ce qui relève de la politique et des impositions extérieures, dissimule les relations de pouvoir, les pose comme des phénomènes inéluctables, ici de nature biologique, parfois même paradoxalement sociale<sup>1</sup> ; il travaille à rationaliser des hiérarchies de faits, des dominations, à leur donner l'apparence du logique (souvent au mépris de toute réelle logique) afin d'empêcher les remises en question. Ce qui rend les idéologies invisibles et, paradoxalement, souvent encore plus invisibles à celles et ceux qui subissent le pouvoir. L'idéologie hégémonique n'est, en particulier, jamais perçue comme une idéologie, et se manifeste davantage dans les non-dits, les non-perçus, dans l'impensé, que dans les normes ouvertement établies. Il est alors nécessaire de questionner les "évidences", comme celle d'une spécificité féminine de la danse. Il importe ensuite de mettre à jour les processus de naturalisation – quelle que soit la forme que cette dernière emprunte – de valeurs sociales, culturelles et scientifiques construites, et d'en mesurer l'impact. Par ailleurs, il est plus aisé de détecter les idéologies que l'on souhaite dénoncer, que de percevoir celles qui travaillent notre pensée. Ainsi, alors que certaines recherches en danse dénonçaient les idéologies présentes dans le ballet et sa construction du corps classique performant, lui opposant le corps de la danse moderne et surtout postmoderne, qui aurait constitué des formes de résistance aux normes, elles ont négligé d'une part de repérer ce qui, dans les formes académiques, résiste aux normes, et d'autre part de penser les idéologies également présentes dans les corps construits par la danse contemporaine<sup>2</sup>.

Enfin, il ne faut pas penser les idéologies en terme monolithique ; presque toujours, des déviations et des stratégies de détournement peuvent être détectées. Les corps dansants ne sont jamais totalement soumis aux normes et il importe de repérer comment ils intègrent et parfois déforment les prescriptions. Étudier la danse dans la perspective du genre consiste donc à examiner comment elle est traversée, elle

---

<sup>1</sup> Par exemple, dans le travail de la chorégraphe Pina Bausch, les relations entre les sexes sont montrées comme produites par la société, mais dans le même temps comme inéluctables. H. MARQUIÉ, "Déséquilibre des normes ? Stabilité du genre dans l'univers de Pina Bausch".

<sup>2</sup> Pour revenir sur le travail de Pina Bausch, il y aurait beaucoup à dire concernant la discipline corporelle et mentale imposée à ses danseurs et surtout danseuses, qui constitue tout autant que la technique académique un système disciplinaire et normatif.

s'approprié, mais aussi résiste aux systèmes de pensées dominants et aux normes, est susceptible de les transformer. Il s'agit de tenter de saisir comment le politique travaille la matière de la danse, l'esthétique, les corps, les imaginaires, et aussi les conditions de production, de diffusion, de réception, les horizons d'attente des différents publics face aux œuvres. Il s'agit d'envisager la production de la danse et le sens qu'elle prend dans le contexte social, culturel et historique qui lui donne naissance ; comment les idéologies travaillent aussi les représentations de la danse et ses discours (c'est-à-dire la construction de son imaginaire), les enjeux au cœur des interprétations prédominantes de son histoire et de ses esthétiques. De saisir en retour comment la danse agit sur ces contextes. En amont, il s'agit de questionner les postulats et les présupposés de nos questionnements mêmes, méthodes et valeurs, de détecter les biais sexistes dont ils sont, forcément, porteurs. Il faut à chaque fois retourner ses perspectives, déplacer, reformuler. Ne plus considérer les instruments, concepts, paramètres sur lesquels on travaille comme "naturels", indiscutables, universels. Proposer de nouvelles approches qui ne sont bien entendu pas exclusives, mettre l'accent sur certains problèmes, proposer des angles de vue qui sont rarement mis en avant sur certains points. Il s'agit souvent de soulever des questions encore sans réponses. Des questions qui, pour reprendre l'expression d'Ann Daly, s'avèrent être des questions tenaces (*nagging questions*)<sup>1</sup>.

Je terminerai cette introduction sur le genre en insistant sur le fait que, quelles que soient les théories mobilisées, les études de genre introduisent une dimension critique qui en font un outil épistémologique pour la recherche, amenant à reconsidérer les frontières des disciplines, leurs questionnements et leurs méthodes, en mettant à jour certains présupposés qui ont participé à la construction des objets de recherche et des concepts majeurs. La prise en compte du genre et plus généralement des idéologies et des rapports de domination comme structurants dans les domaines artistiques ne va pas de soi, l'art en général se donnant comme un espace qui échapperait aux rapports sociaux extérieurs à son champ. Comme elle l'a été en sociologie, anthropologie ou en histoire, la perspective du genre peut conduire, dans les arts du spectacle, à une révision d'ordre épistémologique, en imposant de reconsidérer les catégories de pensée habituelles, et avant toute chose, les présupposés de la chercheuse ou du chercheur.

---

<sup>1</sup> A. DALY. " 'Woman', Women, and Subversion : Some Nagging Questions from a Dance Historian".

J'aime donner aux étudiant-e-s, et à moi-même, cette jolie formule de Claire Michard :  
"Penser ce qu'un rapport de domination vous contraint constamment à ne pas penser  
est un exploit ... et le modèle de la démarche scientifique."<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> C. MICHARD, "Approche matérialiste de la sémantique du genre en français contemporain", p. 147.

## II Perspectives sur la danse et les études en danse

Ce qui suit constitue une ébauche, non pas pour définir ce qu'est la danse ou ce que sont les études en danse<sup>1</sup>, mais pour mettre en lumière certains de leurs traits structurants, certaines spécificités, ambiguïtés parfois, nécessaires pour comprendre où se situe la recherche en danse, pour saisir les contours et la pertinence du croisement et des articulations entre "danse et genre" que je développerai par la suite.

### 1. Regard rétrospectif sur les études en danse en France

Comme le remarque très justement Marie-Françoise Bouchon, dans les traités de danse : "tout se passe comme si la danse, comme art ou comme pratique sociale, devait toujours se justifier d'exister, ou d'exister sous telle ou telle forme [...] Si la polémique se déplace au cours des siècles [...], elle reste cependant présente, donnant l'impression d'un art sans cesse sur la défensive."<sup>2</sup> Il en est de même pour la recherche en danse. Le champ est si peu et mal connu, reconnu, qu'il est contraint d'exposer chaque fois son histoire et d'établir sa légitimité. De nombreuses études, en France comme ailleurs, commencent par un état des lieux et par faire un retour réflexif sur la discipline. Rencontres et publications ont été consacrées à ce sujet<sup>3</sup>. Ces exposés ont pour grand intérêt de faire ressortir nombre de problématiques, certaines extrinsèques, relatives à la place et au statut de la danse dans la société, dans le champ artistique et dans la recherche, ou encore aux rivalités institutionnelles (entre ministères de la Jeunesse et des Sports, de la Culture ou de l'Éducation nationale), d'autres, intrinsèques, relatives à l'objet même, la danse et à ses spécificités, ainsi qu'aux spécificités des études en danse.

Alors que les différentes sciences des arts, musicologie, histoire de l'art

---

<sup>1</sup> J'emploie ici l'expression "études en danse", plutôt que "recherches en danse", surtout parce qu'elle me semble plus large pour désigner à la fois les recherches et les enseignements qui se font, dans les cadres institutionnels universitaires principalement, alors que la recherche se fait aussi beaucoup, dans notre domaine, hors de ces cadres ; c'est aussi en partie en référence à la dénomination anglo-saxonne de "*dance studies*", qui désigne un champ interdisciplinaire "focalisé", davantage qu'une discipline, telle que la notion est définie en France.

<sup>2</sup> M.-F. BOUCHON, "La formation du danseur dans les traités : la parole des maîtres", p. 87.

<sup>3</sup> Le premier numéro de la revue *Recherches en danse*, en 1986, reprenait les actes de l'un des premiers colloques consacré à la question, en France, *La Place de la danse à l'université*, les 9, 10, 11 octobre 1985. Le premier numéro de *Recherches en danse*, revue de l'ACD, Association des Chercheurs en Danse, à paraître en juin 2014, fait également un retour sur la question, avec différents témoignages.

(domaine où l' "art" devient synonyme d' "arts plastiques"), arts plastiques<sup>1</sup>, études théâtrales ou cinématographiques, sont devenues autonomes et ont acquis une légitimité depuis plus ou moins longtemps<sup>2</sup> – mesurable par exemple au nombre de départements dans les universités –, tel n'est pas le cas de la danse. Dans l'une des réflexions que j'évoquais plus haut, l'historienne Marion Kant reprenait en 1998, sans en épuiser le champ, un certain nombre d'obstacles à la constitution d'une "science de la danse"<sup>3</sup>. Se référant aux hiérarchies établies par Emmanuel Kant entre les différentes sciences<sup>4</sup>, elle constatait que la façon de considérer la danse n'avait guère changé :

La science de la danse se trouve toujours tout en bas de la hiérarchie aussi bien des arts que des sciences. Ce qui signifie, en définitive, qu'il existe toujours une hiérarchie au sens kantien du terme, à laquelle la science de la danse doit faire face et par rapport à laquelle elle doit adopter un comportement<sup>5</sup>.

D'où, effectivement, cette nécessité d'adopter un comportement récurrent, sinon défensif, du moins de justification, passage obligé pour obtenir une écoute et une place. Le positionnement de la danse en bas des hiérarchies explique en partie les retards pris par sa théorisation, retards qui, en retour, la maintiennent en position infériorisée. Les réticences à considérer la danse comme objet de recherche scientifique se fondent sur différents facteurs, dont beaucoup résultent de sa nature d'art dont le statut est pour le moins fragile et ambigu. Sans développer, j'en citerai quelques éléments :

- La place de la danse au cœur d'une culture du sensible et du corps, largement dévalorisée, surtout dans la culture française, par la philosophie et la pensée rationnelles et positives<sup>6</sup>,
- son caractère éphémère<sup>7</sup>,
- la difficulté de traduire l'expérience esthétique et kinesthésique en mots, jointe

<sup>1</sup> La séparation disciplinaire entre "arts plastiques", situés en 18<sup>ème</sup> section CNU avec les autres arts et l'architecture, et l' "histoire de l'art", en 22<sup>ème</sup> section ("Histoire et civilisations : histoire des mondes modernes, histoire du monde contemporain ; de l'art ; de la musique"), illustre la rigidité des cadres disciplinaires français et le manque d'interdisciplinarité, alors même qu'il s'agit du même champ et des mêmes objets. La remarque est aussi valable pour la musique. Par contre, les arts les plus récemment institutionnalisés (les moins valorisés aussi), théâtre, danse ou cinéma, ne connaissent pas cette séparation avec leur propre histoire.

<sup>2</sup> A titre de comparaison, la musicologie, qui était présente à l'université au Moyen-Âge, y entre de nouveau en 1951. La 18<sup>ème</sup> section CNU, "arts", fut créée en 1985.

<sup>3</sup> M. KANT, "Un plaidoyer pour les 'lower poets' ", notamment pp. 238-246.

<sup>4</sup> E. KANT, *Der Streit des Fakultäten* 1798 (Leipzig Reclam 1984).

<sup>5</sup> M. KANT, "Un plaidoyer pour les 'lower poets' ", notamment p. 237.

<sup>6</sup> Voir, entre autres, C. A. MAUREY, *La Détresse comme principe de la chorégraphie et de la philosophie. Recherche de correspondance entre la danse et la pensée* ; F. POUILLAUDE, *Le Désœuvrement chorégraphique – Étude sur la notion d'œuvre en danse*.

<sup>7</sup> Sur la problématique danse et temps, voir G. FONTAINE, *Les Danses du temps*, p. 15.



au fait, j'y reviendrai, qu'il est difficile, voire impossible, de faire abstraction de cette expérience pour cerner l'objet d'étude, et que l'on se trouve donc devant un défi intellectuel (ou une aporie, selon le point de vue choisi),

- les préjugés qui en font un art futile et, à choisir, un divertissement élitiste ou un divertissement populaire.

Ces éléments, et d'autres, trouveront peut-être ici un nouvel éclairage par la problématisation du genre, car ce sont souvent les mêmes qui ont induit une catégorisation féminine<sup>1</sup>. La féminisation symbolique de la danse étant elle-même un grand frein à sa reconnaissance et à la reconnaissance scientifique des études en danse.

J'ajouterai encore la difficile autonomisation de la danse, à la fois en tant qu'art et en tant que champ, au sens sociologique emprunté à Pierre Bourdieu<sup>2</sup>. La danse a souvent été rattachée, voire subordonnée à d'autres domaines, notamment à la musique<sup>3</sup> et, au XX<sup>e</sup> siècle, au sport. Dans ce dernier cas, les rapports conflictuels entre l'éducation physique, le sport et la danse (moins sensibles aujourd'hui, mais qui n'ont pas disparu), manifestés notamment au niveau institutionnel dans les antagonismes entre les Ministères de la Culture et Jeunesse et Sport<sup>4</sup>, ont été à l'évidence travaillés aussi par des questions de genre<sup>5</sup>. Cette perspective éclaire sous un jour nouveau les questions posées par Mireille Arguel en 1992 : "De quelle danse et de quelle éducation physique parle-t-on ? Implicitement : quelle signification attribue-t-on à la danse en tant qu'objet culturel artistique et à l'éducation physique en tant que culture physique ? "<sup>6</sup> Je n'engagerai pas de réponse ici, pour ne pas m'éloigner de l'objet de ce

<sup>1</sup> Voir chapitre 4 II, p. 222 et suivantes.

<sup>2</sup> Voir P. BOURDIEU, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*.

<sup>3</sup> La création de l'Académie royale de danse, en 1661-1662, par Louis XIV correspondait à une volonté de conférer des droits équivalents aux maîtres à danser et aux maîtres de musique, mais elle disparut en tant qu'institution autonome, et surtout productrice d'une réflexion à la fin des années 1770, pour devenir, au sein de l'Académie royale de musique (fondée, elle, en 1669), une instance destinée seulement à former les danseurs de l'Académie royale, devenu par la suite Opéra de Paris.

Beaucoup plus récemment, au sein du Ministère de la culture, ce n'est qu'en 1997 que la Direction de la musique et de la danse (DMD) fut réunie avec la Direction du théâtre et des spectacles, DTS, pour former la DMDTS, la danse ayant, en principe et sans tenir compte des financements, un statut égal à celui du théâtre et de la musique. Depuis janvier 2010, la DMDTS a été regroupée avec la DAP (Délégation aux arts plastiques), au sein de la DGCA (direction générale de la création artistique) qui régit au sein du Ministère les arts du spectacle vivant et les arts plastiques.

<sup>4</sup> Voir M. ARGUEL, "L'EPS et la danse ou des faits et des femmes" et "Détournement réciproque dans le domaine gestuel" ; M. FILLOUX-VIGREUX, *La Danse et l'institution – Genèse et premiers pas d'une politique de la danse en France, 1970-1990*.

La création du diplôme d'État de professeur de danse (option classique, contemporaine ou jazz) en 1989, a été encore l'occasion d'une rivalité institutionnelle entre les Ministères de la Culture et Jeunesse et Sport.

<sup>5</sup> Voir chapitre 3 II 2, p. 189 et suivantes.

<sup>6</sup> M. ARGUEL, "Détournement réciproque dans le domaine gestuel", p. 37.

chapitre, mais je soulignerai que les dimensions du genre apportent des éléments pour penser ces interrogations et introduire un dialogue entre les deux domaines<sup>1</sup>.

Enfin, parmi les facteurs ayant freiné la théorisation de la danse, au sein des institutions, il faut mentionner parfois, de la part de praticien-ne-s / chercheuses / chercheurs, la crainte d'une certaine récupération de la danse et des risques de rationalisation stérilisante présentés par les contraintes de cadres académiques. Ce facteur a été accentué, dans les premières années de l'institutionnalisation des recherches en danse, par la volonté de certain-e-s théoricien-ne-s de légitimer leurs travaux d'un point de vue scientifique en adoptant des discours peu accessibles et un jargon universitaire<sup>2</sup>.

Les savoirs en danse ont longtemps été produits à la marge, par des chercheuses et chercheurs isolé-e-s, des amateurs de danse ou des artistes passionné-e-s et véritablement militant-e-s<sup>3</sup>. Tout au long de son histoire, on trouve des personnes ayant œuvré pour constituer des corpus théoriques, des histoires, des archives. Au XX<sup>e</sup> siècle, la première grande entreprise pour constituer des archives danse en France, les A.I.D. (Archives Internationales de la Danse), date de la période 1931-1952<sup>4</sup>. Créées par Rolf de Maré, mécène suédois fondateur des Ballets suédois (1920-1924), elles organisaient conférences et expositions. L'intérêt majeur de la démarche a été de prendre en compte la spécificité de la danse et des savoirs du corps, en ne se limitant pas aux sources textuelles. Le fonds fut partiellement dispersé dans les années 1950. D'autres entreprises destinées à valoriser la danse et ses ressources furent initiées dans les années 1940-1950, comme *Danse et culture* (1947-1978) fondée par Jean Dorcy ou l'A.F.R.E.C. (Association Française de Recherches et Études Chorégraphiques) fondée

---

<sup>1</sup> Alors qu'elle n'était pas encore féminisée comme aujourd'hui, la danse a été considérée comme l'activité la plus propice à l'éducation, la culture physique et morale, des jeunes nobles de l'Ancien régime. Le philosophe John LOCKE la fait figurer avant la musique, l'escrime et l'équitation dans son traité sur l'éducation. *Quelques pensées sur l'éducation*, Section XXV Arts d'agrément. - La danse (196), p. 262.

<sup>2</sup> Durant ma thèse à l'Université de Paris VIII de 1993 à 2000, j'ai ainsi rencontré un certain nombre d'aspirant-e-s chercheuses et chercheurs, découragé-e-s par le décalage entre un discours philosophique particulièrement abstrait et leurs aspirations de recherche, et surtout par un ressenti d'infériorité par rapport au monde universitaire, entraînant une amertume certaine.

<sup>3</sup> Réalité incontestable, mais qui a aussi participé à l'établissement d'une sorte de mythe des "pionnières et pionniers" de l'institutionnalisation de la danse à l'université. Les mêmes, qui en avaient constitué les sources, en ont écrit l'histoire, introduisant un certain nombre de biais historiographiques, comme l'"oubli" de certaines figures et actions par les un-e-s et les autres ou l'effacement de rivalités pourtant très fortes, qui n'ont pas aidé à la réussite des objectifs pourtant partagés.

<sup>4</sup> Les A.I.D. ont eu pour vocation de promouvoir la danse sous toutes ses formes, et de donner à l'art chorégraphique une nouvelle visibilité et légitimité. Elles ont joué un véritable rôle pédagogique en créant une bibliothèque, constituant des archives, organisant des expositions et des conférences. Voir I. BAXMANN, P. VEROLI, C. ROUSIER (Dir.), *Les Archives internationales de la danse (1931-1952)*.

par Dinah Maggie en 1954<sup>1</sup>. Il faut aussi citer les efforts de Serge Lifar pour élaborer une réflexion ambitieuse sur la danse et en diffuser les savoirs. Premier danseur, chorégraphe et maître de ballet sous la direction de Jacques Rouché à l'Opéra de Paris, de 1929 à la Libération, il imposa, avec le soutien de Jacques Rouché, des réformes importantes pour la dignité et la légitimité de la danse à l'Opéra de Paris<sup>2</sup> et défendit une conception de la danse comme art autonome, indépendant de la musique ; il développa aussi une réflexion sur la fonction de chorégraphe en tant qu'auteur (choréauteur<sup>3</sup>). Lifar a mis en place tout un ensemble de projets pour développer une culture de la danse, au travers de cours, conférences, d'expositions, collectant des archives (légues à la ville de Lausanne à sa mort en 1986)<sup>4</sup>, en publiant des ouvrages théoriques et historiques, et en créant l'Institut chorégraphique de l'Opéra en 1947, qui devint l'Université de la Danse en 1957.

Malgré le travail considérable de quelques personnalités, restées longtemps dans l'ombre et encore aujourd'hui méconnues, ce n'est que dans les années 1970-1980 que commence à s'affirmer, hors du cercle des initié-e-s, une volonté de diffuser dans les cadres universitaires une science de la danse pour reprendre l'expression utilisée par Marion Kant. La légitimation de plus en plus grande de la production chorégraphique et sa diffusion vers de larges publics, notamment dans les années 1980 avec la politique de Jack Lang, ont permis son entrée – timide – dans les établissements d'enseignement et de recherche ; la reconnaissance de la recherche en danse est, en France, liée à la reconnaissance de la danse contemporaine. Cette entrée est plus tardive que dans d'autres pays<sup>5</sup>, surtout aux États-Unis sur lesquels je reviendrai<sup>6</sup>.

---

<sup>1</sup> Voir J. ROBINSON, *l'Aventure de la danse moderne en France (1920-1970)*.

<sup>2</sup> Extinction du lustre éclairant la salle durant les représentations, introductions de soirées hebdomadaires consacrées exclusivement au ballet (le mercredi) en 1936, puis d'un mois (juillet) en 1941. Auparavant, les ballets étaient toujours associés à un opéra, et la seule tentative de consacrer une soirée entière à un ballet, *Sylvia*, en 1876, avait provoqué de très vifs mécontentements. Lifar et Rouché interdirent encore l'accès du Foyer de la danse aux abonnés, et autorisèrent la présence des danseurs (auparavant exclus au profit des seules danseuses). Toutes ces mesures soulevèrent beaucoup de remous.

<sup>3</sup> Voir *Le Manifeste du chorégraphe* (1935). Serge Lifar tentera, sans succès, d'imposer le mot "choréauteur". Cet échec est symptomatique des résistances à considérer les œuvres de danse au même titre que les œuvres dramatiques ou littéraires, et à reconnaître aux chorégraphes un statut de véritables créateurs/créatrices.

<sup>4</sup> Ce travail est cependant aujourd'hui contesté pour son manque de rigueur et son parti pris, qui aurait conduit à une sélection et à la disparition d'archives.

<sup>5</sup> Comme le Canada, le Mexique, la Corée du Sud ; dans les pays d'Europe centrale et de l'est, une forte tradition de recherches anthropologiques sur les danses populaires et folkloriques, qui n'existe absolument pas en France, a favorisé des recherches en danse. Pour un état des lieux des recherches en danse datant des années 1980, en France et dans le monde, voir *La Recherche en danse*, n° 1 *La Place de la danse à l'université*, notamment J.-C. SERRE, "La danse à l'Université dans le monde".

<sup>6</sup> Voir Chapitre 3 II 1, p. 182 et suivantes.

L'institutionnalisation des études en danse a été rendue possible par l'acharnement conjugué de chercheuses/chercheurs issus d'autres disciplines et souvent pratiquant-e-s, et de praticien-ne-s, liés à la recherche. Nous verrons par la suite que les questions de genre ont pesé lourd dans le processus<sup>1</sup>. Je ne donnerai ici que quelques repères<sup>2</sup> :

La danse en France fut d'abord intégrée aux cursus d'enseignement et de recherche en éducation physique et sportive. Une filière danse et recherche fut créée au centre Jean Sarrailh, en 1962, qui fédérait plusieurs universités parisiennes ; les cours étaient dispensés par des femmes, professeures d'éducation physique, également danseuses ou spécialisées en danse<sup>3</sup>. La loi Faure de 1968<sup>4</sup> favorisa la diversification des enseignements, répartis entre différentes universités, selon les spécialités ; par exemple, l' "histoire de l'orchestrique", dont était responsable Paul Bourcier, fut créée en 1972 à Paris VII, et l'enseignement de l'histoire de la danse dispensé par Germaine Prudhommeau en 1973, à l'Université de Paris I, Panthéon-Sorbonne. À Nice, Simone Clamens et Robert Crang (enseignants en éducation physique et sportive) ouvrirent des unités de valeur optionnelles en Éducation physique et artistique. Un premier Diplôme d'Université en danse contemporaine fut créé en 1974, à l'Université de Paris III<sup>5</sup>. Puis, en 1978 et surtout 1981<sup>6</sup>, un "Cursus d'études supérieures en danse" fut ouvert à l'Université de Paris IV Sorbonne, sous la direction de Jean-Claude Serre ; un cursus payant qui n'était pas habilité à délivrer de diplômes nationaux, mais qui a connu un grand succès, donné une véritable impulsion à la recherche en danse et permis des publications<sup>7</sup>. Le plus ancien cursus universitaire complet en danse date de 1984, à l'Université de Nice<sup>8</sup>. Une filière danse y fut créée au sein d'un DEUG "Arts-Communication-Langages" par Simone Clamens (qui y enseignait depuis 1966), et le

<sup>1</sup> Voir Chapitre 3 II 2, p. 189 et suivantes.

<sup>2</sup> Voir M. ARGUEL, "Le centre 'Jean Sarrailh' : foyer inter-universitaire de la danse de 1962 à 1974" et "Les avatars du premier diplôme d'université en danse" ; M. SERRE, "Le Cursus d'études supérieures en danse de l'Université de Paris-Sorbonne (Paris IV)" ; R. CRANG, "Un premier cycle universitaire en danse, sanctionné par un diplôme d'Études Universitaires Générales" ; M. BERNARD, S. CLAMENS, R. CRANG, "La danse à l'Université française : histoire des origines".

<sup>3</sup> Voir M. ARGUEL, "Le centre 'Jean Sarrailh' : foyer inter-universitaire de la danse de 1962 à 1974".

<sup>4</sup> Loi d'orientation de l'enseignement supérieur (du 12 novembre 1968), remplaçant les anciennes facultés par des unités d'enseignement et de recherche (UER), elle posait le principe d'une certaine autonomie – encadrée – des universités et le principe d'une pluridisciplinarité, favorisant les liens entre disciplines.

<sup>5</sup> M. ARGUEL, "Les avatars du premier diplôme d'université en danse".

<sup>6</sup> En 1978, un Diplôme d'Université (DU) "Éducation physique mention danse", et en 1981 un DU "Diplôme d'université danse".

<sup>7</sup> J.-C. SERRE, "Le Cursus d'études supérieures en danse de l'Université de Paris-Sorbonne (Paris IV)".

<sup>8</sup> R. CRANG, "Un premier cycle universitaire en danse, sanctionné par un diplôme d'Études Universitaires Générales" ; M. BERNARD, S. CLAMENS, R. CRANG, "La danse à l'Université française : histoire des origines".

premier poste de maître de conférences créé en 1985<sup>1</sup>. À l'Université de Paris VIII, un DESU (Diplôme d'Études Supérieures Universitaires) en danse, créé en 1989 par Michel Bernard, philosophe alors directeur du département théâtre, fut habilité en licence et maîtrise en 1993. Actuellement l'Université de Nice demeure la seule en France à offrir un cursus complet Licence Master Doctorat en danse ; l'Université de Paris VIII dispense aussi des enseignements de spécialité à partir de Licence 3 jusqu'au doctorat. L'Université Blaise Pascal de Clermont-Ferrand a créé un DESS (Diplôme d'Études Supérieures Spécialisées) STAPS (Sciences et Techniques des Activités Physiques et Sportives) en anthropologie de la danse en 2001, devenu en 2004 Master professionnel Sciences humaines et sociales mention STAPS "Anthropologie de la danse". Une licence danse a été créée à Lille III en 2006. Ailleurs, des enseignements danse sont diffusés, en général dans le cadre de cursus arts du spectacle ou études théâtrales.

Ce détour par quelques étapes de l'entrée des enseignements et recherches en danse démontre la relative fragilité d'un domaine encore très dispersé et qui a rencontré beaucoup d'obstacles pour se constituer, mais aussi la convergence de spécialistes ayant participé à cette entrée. Les études en danse sont nées en tant que discipline sous le signe de la pluridisciplinarité, ainsi que de l'alliance entre recherche et pratique, un fondement actuel des enseignements et des recherches. Le caractère très récent de la reconnaissance disciplinaire explique en partie le retard pris par les recherches françaises. Selon Françoise Stanciu-Reiss<sup>2</sup>, de 1896 à 1985, il n'y aurait eu que six doctorats d'État sur la danse, dont on peut apprécier la diversité : Maurice Emmanuel (sur la danse grecque antique en 1895), Raymond Bayer (sur l'esthétique et la grâce en 1933), Marcelle Michel (sur le Ballet sous la Révolution et l'Empire), Germaine Prudhommeau (également sur la danse grecque antique en 1955), Jean-Michel Guilcher (sur la tradition populaire de danse en Basse-Bretagne en 1963), Marie-Françoise Christout (sur "le merveilleux et le 'théâtre du silence' en France à partir du XVII<sup>e</sup> siècle" en 1965). Entre 1903 et 1985, le catalogue SUDOC fait état de vingt-trois thèses portant sur la danse (certaines de façon marginale, comme "La musique de danse chez Ravel" ou "Les salaires et le genre de vie des comédiens au XVIII<sup>e</sup> siècle"), dont cinq en médecine sur la chorée, regroupées entre 1903 et 1930, et cinq sur les

---

<sup>1</sup> Occupé par Francine Lancelot, praticienne et historienne de la danse baroque, jusqu'en 1989, puis par Charles Pirat jusqu'en 2004.

<sup>2</sup> F. STANCIU-REISS, "La danse, miroir d'une civilisation (histoire, structures, expression", pp. 240-242.

pathologies liées à la pratique de la danse classique entre 1980 et 1984. Incidemment, on constate qu'une étude sur les sujets de recherche en danse renseignerait sur l'évolution des préoccupations sociales et des représentations de la danse. Le même catalogue donne cent cinq résultats pour la décennie 1986-1995, cent cinquante pour 1996-2005, et déjà cent douze de 2006 à juin 2013. On le voit, les recherches en danse ont augmenté de façon exponentielle, surtout depuis les quinze dernières années, multipliant les thématiques et les problématiques.

Avant de poursuivre et préciser quelques spécificités du champ disciplinaire de la danse, je ferai un détour sur la dénomination de l'objet même "danse".

## 2. Retour sur objet

Que recouvrent les études en danse ? Quels en sont les objets ? L'objet danse bien sûr, mais les recherches en danse ne se limitent pas exclusivement aux recherches sur la danse, utilisant des méthodes et outils importés d'autres disciplines telles que l'esthétique, l'histoire, l'anthropologie ou la sociologie. La danse se constitue en tant que discipline élaborant des méthodes et des outils spécifiques pour aborder des problématiques générales. Ses recherches portent parfois sur des phénomènes non chorégraphiques, concernant bien souvent le corps, mais encore sur d'autres objets, comme la notion de rythme, ou le concept d'empathie. C'est ici que nous verrons s'esquisser une réciprocité avec les études de genre, la danse permettant d'appréhender de façon critique un certain nombre de notions ou de théories, et d'en déployer des potentialités<sup>1</sup>.

Avant d'aborder des questions concrètes dans les prochains chapitres, où l'on verra mobilisés différents "genres" de danse, différentes définitions aussi, je voudrais rappeler quelques évidences. La plupart du temps, nous considérerons comme relevant des études en danse ce qui est nommé "danse". Sans oublier cependant que "la" danse n'existe pas, il y a des danses – quand le mot existe –, classées souvent par le contexte où elles sont produites : danses spectaculaires, danses rituelles, danses sociales... Si la danse peut – peut-être, et j'y reviendrai dans le paragraphe suivant – se définir à partir des modalités de ses pratiques et des corps dansants, elle peut difficilement trouver sa définition dans des dénominations, éminemment culturelles, parfois même exclusivement institutionnelles. Beaucoup de spectacles actuels doivent leur étiquette

---

<sup>1</sup> Voir chapitre 2 III 2, p. 136 et suivantes, et chapitre 3 II 1, p. 182 et suivantes.

au mode de subventionnement, danse ou théâtre, à la DGCA du Ministère de la Culture. Ces questions étaient au cœur de la polémique au festival d'Avignon en 2005<sup>1</sup>, soulevée, entre autres, par certains spectateurs de théâtre au sens traditionnel, mécontents d'assister à des spectacles qui leur semblaient relever davantage du domaine chorégraphique, dans lesquels, par ailleurs, le public de danse au sens traditionnel aussi, ne se retrouvait pas non plus. Il est bien difficile de tracer une limite entre la danse, le théâtre, le mime, les arts du cirque, surtout au regard de ce qui existe et se nomme dans d'autres cultures, éloignées géographiquement ou historiquement. Tout particulièrement, la distinction entre danse et théâtre ne va pas de soi, elle est un effet de la culture européenne, qui assimile majoritairement le théâtre au texte, la danse au corps en mouvement. Il en va différemment dans d'autres cultures. Chez les Romains, il n'y avait pas de distinction entre mime et danse, et ce que nous traduisons par "danse" ne correspondait pas à la représentation que nous avons de la chose aujourd'hui<sup>2</sup>. Les définitions tendant à délimiter danse, théâtre, mime ... à partir des objets ainsi nommés se heurtent bien souvent à une impasse et les généralisations se révèlent quasi impossibles. C'est de ce constat, et du refus de l'ethnocentrisme, que sont nés certains champs disciplinaires récents, comme l'anthropologie théâtrale<sup>3</sup> ou l'ethnoscénologie<sup>4</sup>, et certaines pratiques, qui mettent toutes le corps au centre du travail, sans distinguer ce qui relève du théâtre et ce qui relève de la danse. On pourrait, suivant Jean-Marie Pradier, parler d' "arts de la vie"<sup>5</sup>. C'est au sein même de chaque discipline que se manifestent, non pas des frontières, mais des courants,

<sup>1</sup> Voir G. BANU, B. TACKELS (Coord.), *Le Cas Avignon 2005*.

<sup>2</sup> Voir F. DUPONT, *L'Acteur-Roi ou Le Théâtre dans la Rome antique*, en particulier pp. 49-50 ; 82-88.

<sup>3</sup> L'anthropologie théâtrale est un domaine distinct de l'anthropologie du théâtre, apparu à la fin des années 1970, à la suite notamment des recherches du praticien/chercheur Eugenio Barba (1936). Dans une perspective interdisciplinaire et transculturelle, l'anthropologie théâtrale s'intéresse aux individu-e-s en situation de représentation organisée, aux *performers* et actants, au jeu corporel, à la préexpressivité, la présence, aux techniques de travail comme processus de création et aux apprentissages de l'acteur. Eugenio Barba a développé son travail dans le cadre de l'ISTA (*International School of Theatre Anthropology*). Également praticien/chercheur, Jerzy Grotowski a occupé une chaire d'anthropologie théâtrale au Collège de France, de 1997 à 1999. Voir, entre autres : E. BARBA, N. SAVARESE, *L'Énergie qui danse (L'art secret de l'acteur) - Un dictionnaire d'anthropologie théâtrale* ; E. BARBA, *Le Canoë de papier - Traité d'Anthropologie Théâtrale* ; J. FÉRAL, "Pourquoi l'anthropologie théâtrale ? Entretien avec Nicola Savarese".

<sup>4</sup> L'ethnoscénologie, qui a des racines dans l'anthropologie théâtrale, a été mise en place au milieu des années 1990 par Jean-Marie Pradier pour étudier les "pratiques performatives". L'expression "pratiques performatives" fut proposée par Jerzy Grotowski lors de sa leçon inaugurale pour la chaire d'anthropologie théâtrale au Collège de France, le 24 mars 1997, pour remplacer celle de "comportements humains spectaculaires organisés", comme plus à même de centrer l'étude sur l'activité du "performer". Voir, *Internationale de l'Imaginaire* n° 5, *La scène et la terre - Questions d'ethnoscénologie* ; J.-M. PRADIER, "L'ethnoscénologie. Vers une scénologie générale".

<sup>5</sup> J.-M. PRADIER, "La scène des sens ou les voluptés du vivant", pp. 16-20.

mettant plus ou moins l'accent sur le travail de l' "acteur", la présence et la conscience corporelle, tendant plus ou moins vers un pôle qui serait nommé "danse". Bien que ces questions soient passionnantes, je ne m'y attarderai pas ici. En revanche, ce qui m'intéressera est que ces définitions font sens quand elles sont éclairées par des problématiques de genre. Ainsi, le fait que la danse ait tendu au XIX<sup>e</sup> siècle à se séparer de la narration et du texte, dans le ballet-pantomime romantique, a contribué à la féminiser symboliquement : la danse "pure" devint alors féminine, et les hommes n'y avaient plus de place, alors qu'ils étaient toujours tolérés dans la pantomime, qui demeurerait dans un registre narratif. Plus généralement, le théâtre – ici et maintenant – est symboliquement relié à la sphère masculine, tandis que la danse l'est à la sphère féminine, opposant l'homme de théâtre à la danseuse. On peut faire l'hypothèse que certaines formes spectaculaires, comme le nô japonais ou le kathakali indien ont été catégorisées comme théâtre plutôt que comme danse, dans les études théâtrales européennes, en raison du caractère exclusivement masculin de leur pratique. Les formes spectaculaires extra européennes ne sont toutefois pas aussi strictement catégorisées que les formes européennes. Dans son introduction au numéro de la revue d'anthropologie théâtrale *Bouffonneries* consacré à la question de l'opposition ou de l'identité substantielle entre danse et théâtre, Franco Ruffini remarquait que "l'homme occidental, alors qu'il n'a pas de difficulté à penser en terme de danse les formes du théâtre oriental traditionnel, éprouve une réticence à faire la même chose devant son *propre* type de théâtre"<sup>1</sup>. Bien que l'auteur n'ait pas pensé en terme de genre, je dirais qu'ici, le mot "homme" est à considérer à la fois dans un sens générique (l'humain "occidental"), mais aussi dans un sens sexué : un homme de théâtre peut, encore aujourd'hui, difficilement se penser comme danseur. À l'inverse, la danse et le théâtre oriental représentent pour lui deux formes d'altérité, qu'il lui est donc possible d'associer.

Sur un autre plan, la danse n'est pas toujours et partout considérée comme un art, au sens où nous l'entendons dans la tradition européenne, la notion même d'art est loin d'être universelle<sup>2</sup>. Autre limite qui ne va pas, ou n'est pas toujours allée de soi : la distinction entre pratiques sociales de la danse, où public et participant-e-s sont sur le même niveau et échangent leurs rôles, et pratiques scéniques – supposant un espace réservé qui fait office de scène –, où public et participant-e-s sont séparés, n'est pas

<sup>1</sup> F. RUFFINI, "Introduction – Villages eurasiens et théâtre qui danse", p. 8.

<sup>2</sup> Voir par exemple, J. KEALIINOHOMOKU, "Le non-art de la danse : un essai".



universelle et n'a pas toujours été nette en Europe ; c'est d'ailleurs un aspect qui a participé à la féminisation de la danse<sup>1</sup>. La disposition spectaculaire scénique entraîne des modes d'analyse spécifiques, le spectacle instaurant une dynamique d'échanges asymétriques entre un public et des interprètes, séparés spatialement et, le plus souvent, par leurs statuts. Là encore, les études en danse peuvent apporter un point de vue spécifique<sup>2</sup>. Certaines études féministes en danse aux États-Unis se sont intéressées à cette dimension pour faire une critique du ballet académique au XIX<sup>e</sup> siècle<sup>3</sup>.

Dernière grande limite discutable, celle, très fréquemment posée, de la danse "occidentale". Dans la plupart des ouvrages de danse, cette précision (quand elle est faite et qu'elle ne demeure pas purement implicite), semble aller de soi. Tout point de vue est situé, et on ne saurait reprocher aux études sur la danse de mettre l'accent sur la culture qui leur est familière ; mais on peut par contre reprocher à celles qui ont été publiées à partir de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle, de réaffirmer cette hégémonie, en omettant de situer leur objet. Les études sur la danse opèrent le plus généralement des généralisations, résumant la danse à la danse "occidentale", sans s'interroger sur ce que le terme recouvre<sup>4</sup>. Cet Occident se résume d'ailleurs bien souvent à la France<sup>5</sup>. Les études en danse, en France, ont eu à se dégager d'un ethnocentrisme certain. Parfois, il s'agissait d'opposer la danse "occidentale", représentée de façon caricaturale par la danse académique, qui serait pur artifice (et dont l'emblème serait le miroir), où le corps serait censuré et brimé par la tradition religieuse judéo-chrétienne, opposée à des danses "autres", pour ne pas dire "exotiques", envisagées de façon tout aussi caricaturale : danse asiatique ou, le plus souvent, danse africaine présentée encore aujourd'hui dans une vision très stéréotypée. Peu importe alors que l'autrice ou l'auteur veuille célébrer ou condamner l'une ou l'autre de ces danses/cultures, elle ou il propage

---

<sup>1</sup> Voir chapitre 4 IV 1, p. 257 et suivantes.

<sup>2</sup> Voir chapitre 3 II 1, p. 182 et suivantes.

<sup>3</sup> Voir par exemple E. ALDERSON, "Ballet as ideology : *Giselle* act 2" et A. DALY, "Classical ballet : a discourse of difference" ; N. BRYSON, "Cultural studies and dance history".

<sup>4</sup> Ainsi, des ouvrages d'histoire de la danse parmi les plus utilisés utilisent cette encore notion : celui de Paul BOURCIER, *Histoire de la danse en occident* (1978, réédité en 1999) ou celui de Marie-Françoise CHRISTOUT, *Le Ballet occidental, naissance et métamorphose - XVI<sup>e</sup> - XX<sup>e</sup> siècle* (1995).

<sup>5</sup> Pour décrire la baisse de rayonnement de l'Opéra de Paris dans la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle, Marie-Françoise CHRISTOUT consacre un chapitre au "Déclin progressif du ballet en occident". *Le Ballet occidental, naissance et métamorphose - XVI<sup>e</sup> - XX<sup>e</sup> siècle* (1995), pp. 80-87.

de fait des stéréotypes et préjugés<sup>1</sup>. De surcroît, la notion d' "Occident" s'avère particulièrement complexe dès que l'on cherche à interroger et à interpréter les différents paramètres culturels qui interviennent dans l'étude de la danse. L'Europe pose le problème d'une énorme profondeur de temporalité, de l'étendue et de la variété des contextes religieux, culturels, politiques et géographiques. Ainsi cette fameuse tradition judéo-chrétienne, toujours invoquée comme étant responsable d'un interdit de la danse, est loin d'être univoque<sup>2</sup>. L' "Occident" représenté par les États-Unis, fortement métissé de cultures africaine, irlandaise, italienne, française, etc., de religions juive, catholique et réformée, est loin d'offrir aussi un visage unique.

Partant de ces remarques, on peut voir que derrière les questions de définition et de limites se profilent celles de la légitimité des différentes formes de danse et des valeurs posées comme critères dominants. En reposant ces questions, les études de genre, tout comme les études culturelles, sont susceptibles de changer le regard de la discipline sur elle-même.

### 3. Pour tenter de cerner le phénomène danse

Sous la formule "tenter de cerner", j'entends deux questions : comment définir, de façon phénoménologique, la "danse" ? et, quels moyens se donner pour aborder ce domaine et en rendre compte ? C'est surtout la seconde qui m'intéresse ici, à la fois parce qu'elle présente d'emblée un aspect pragmatique et que, dans une sorte de mise en abyme, elle illustre un point que je développerai un peu plus tard, la façon dont la pratique de la recherche et l'élaboration de ses méthodes participent à la construction d'une théorie de l'objet. Toutefois, avant d'y revenir en me focalisant sur l'expérience, je poserai quelques jalons pour présenter (et non définir) la "danse", phénomène plus qu'objet, indépendamment d'ailleurs de la dénomination que nous avons dite variable.

---

<sup>1</sup> Ainsi, Pierre LEGENDRE ne cesse d'opposer la danse occidentale chrétienne et gréco-latine à la danse africaine, considérées l'une et l'autre de façon monolithique et caricaturale. La vision qu'il donne de la danse africaine est particulièrement empreinte de préjugés culturels et sexistes, lorsqu'il oppose par exemple à la danse occidentale qui serait un symptôme de la répression de la sexualité, la sensualité de la danse africaine, au cours de laquelle, "la danseuse africaine sait danser avec un tambour-homme, [qu'elle] provoque". *La Passion d'être un autre – Étude pour la danse*, pp. 254-255.

On peut encore citer une thèse dirigée par Georges Vigarello et publiée en 2005, qui, dans un paragraphe intitulé "Le génie dansant de l'Afrique noire", cite longuement des passages particulièrement chargés de clichés sexistes et racistes d'Elie FAURE dans *L'Homme et la danse* : "Le noir soumet ses sens à la tyrannie enivrante d'une cadence universelle qui, dès qu'il entrera en contact sexuel avec d'autres races, introduira cette cadence droit en elles, comme une barre de feu" (*L'Homme et la danse*, p. 43) ou encore : "Telle est la vertu du sang noir : où il en tombe une goutte, tout refléurit." (Id. p. 35). T. HERBILLON-MOUBAYED, *La Danse, conscience du vivant – Étude anthropologique et esthétique*, pp. 63-65.

<sup>2</sup> Voir chapitre 4 II 1, p. 222 et suivantes.

### 3.1 Quelques traits d'un phénomène complexe

Sans vouloir aucunement élaborer une définition unificatrice de la danse, et à travers les multiples formes que peut prendre son activité comme son étude, je retiens ici les traits qui m'apparaissent comme fondamentaux et, en raison même de leur spécificité, susceptibles de présenter un intérêt particulier pour les études de genre.

La danse est spécifiée bien entendu par ses "matières", que je désignerai comme le corps (dans toutes ses dimensions, physiques, psychiques, relationnelles, sociales), le mouvement et l'imaginaire<sup>1</sup>. Mais cela ne suffit pas à la distinguer d'autres activités corporelles, artistiques ou sportives par exemple. Je tenterai donc de résumer quelques traits essentiels.

1. La danse se présente comme une activité qui n'est pas définie par sa finalité (ce qui ne signifie pas qu'elle ne peut pas avoir de finalité, dans le cas de danses rituelles ou de séduction par exemple, mais que cette dernière ne détermine pas la nature de la danse). Ceci a pour conséquence le primat accordé au trajet et aux modalités de son effectuation, à l'expérience, sur le but. Par trajet, j'entends tout autant le parcours spatial et temporel du mouvement que le trajet créatif qui le précède et l'accompagne. L'efficacité de la danse n'est pas mesurable en termes d'espace, de temps ou de réussite par rapport à un objectif donné. Le geste n'est pas quantifiable et l'évaluation de la danse est toujours subjective (ce qui ne signifie pas qu'elle n'est pas explicitable et ne peut pas être partagée), relevant du qualitatif.

2. L'attention accordée à l'expérience durant l'effectuation est en quelque sorte double, sans pour autant, bien au contraire, être clivée. Elle est à la fois autoréflexive et adressée. Autoréflexive signifie que l'expérience fait constamment retour sur elle-même. Le philosophe Michel Bernard parle de "pulsion autoaffective ou autoréflexive"<sup>2</sup>. Mais elle s'inscrit toujours aussi dans une démarche de communication, une adresse à autrui, présence/instance concrète ou non. La notion d'écoute est essentielle en danse, elle est à la fois autocentrée et hétérocentrée. On ne peut être à l'écoute des autres et du monde environnant que si on est présent à soi-même. L'autoréflexivité est en elle-même plus complexe puisque soi devient, pour

---

<sup>1</sup> Voir H. MARQUIÉ, "Corps et mouvement : subvertir le genre par la danse".

<sup>2</sup> "[...] sa *pulsion autoaffective ou autoréflexive*, c'est-à-dire ce désir constitutif de tout processus expressif, au sens étymologique du mot, de retour de la corporéité à et sur elle-même". Il rapporte la matrice de ce désir au processus vocal, ce dont je ne discuterai pas ici. M. BERNARD, *De la création chorégraphique*, p. 174.

reprendre l'expression de Michel Bernard, une "altérité implicite"<sup>1</sup>. En "état de danse", on se perçoit comme soi et comme autre, altérité et identité cessent de s'exclure sans pourtant que naisse une confusion.

3. La danse s'éprouve et se présente comme jeu, et le mot "jeu" est ici à comprendre dans les différentes acceptions développées par Jacques Henriot<sup>2</sup>, et tout particulièrement signifiant une dimension ludique, qui contient celles de gratuité et de plaisir, signifiant aussi l'écart et un espace de possibles, donc de liberté, source aussi de plaisir. Michel Bernard parle du :

[...] jeu aléatoire et paradoxal de *construction et de destruction* ou mieux, pour reprendre ici la métaphore employée par tous les chorégraphes et d'abord par Simone Forti, un processus de "tissage" et "détissage" de la temporalité : la corporéité dansante ne cesse de se dissoudre et de se reconstituer dans la succession de ses instants, dans le flux immaîtrisable d'une durée qu'elle essaie pourtant d'imager, de visualiser comme apparence une et cernable<sup>3</sup>.

Michel Bernard insiste sur le "dialogue incessant et conflictuel avec la gravité"<sup>4</sup>, dans lequel je dirais que le corps dansant trouve sa consistance. J'insisterai pour ma part sur la façon dont le jeu travaille une matière constituée de ce corps, de temporalité et de spatialité, pour créer une entité toujours en recreation, le corps dansant, en perpétuelle instabilité, conjuguant unification (de soi, de soi comme altérité, de soi avec le monde) et focalisation partielle, mise en relief aléatoire et ludique de chaque élément de cette unité mouvante.

4. L'une des dimensions essentielles de la danse réside dans sa dynamique de métamorphose, "l'ivresse du mouvement pour son propre changement" écrit Michel Bernard<sup>5</sup>, que je rejoins lorsqu'il met l'accent sur une dynamique où le corps, en jouant avec la temporalité, et donc, nécessairement, avec l'espace et les formes, se constitue au travers d'une métamorphose. C'est ici que l'imaginaire rejoint les matières de la danse, composant incessamment espace, temporalité et forme, car tout comme l'imaginaire sous-tend le processus de métamorphose, la métamorphose est source d'imaginaire. La dynamique de la danse est donc, ici encore, à même de dissoudre donc la notion d' "identité", si fréquemment invoquée aujourd'hui.

5. J'ajouterai encore l'interaction constante entre contraintes (stylistiques,

<sup>1</sup> M. BERNARD, "Du 'bon' usage de l'improvisation en danse ou du mythe de l'expérience", p. 136.

<sup>2</sup> Voir J. HENRIOT, *Sous couleur de jouer - La métaphore ludique*. On pourrait d'ailleurs établir bien des parallèles entre la notion de jeu, telle que Jacques Henriot tente de la cerner, et celle de danse.

<sup>3</sup> M. BERNARD, *De la création chorégraphique*, p. 173.

<sup>4</sup> *Ibid.*

<sup>5</sup> *Ibid.*

sociales, corporelles...) et marges de liberté de l'interprète ; le jeu ici encore entre ces deux pôles, qui différencie la danse d'autres pratiques corporelles.

L'élaboration des points précédents ne résulte pas en premier lieu d'un travail de compilation théorique (les citations de Michel Bernard sont venues *a posteriori* pour étayer certains éléments), je l'ai pensée à partir de l'expérience. L'expérience qui est mienne bien entendu (celle qui me permet de différencier par exemple si je suis en "état de danse" même en effectuant des mouvements quotidiens, ou si, à l'inverse j'exécute un enchaînement de danse, sans pour autant le danser) ; l'expérience des autres, recueillie notamment au travers des échanges avec d'autres danseuses et danseurs, et des réflexions menées depuis six ans à l'atelier "la danse comme objet anthropologique"<sup>1</sup> – la question de savoir si telle ou telle activité (quelle que soit la façon dont, culturellement elle est nommée) peut être considérée comme danse, dans quelle mesure et pourquoi, y est tout à fait centrale ; l'expérience relatée par d'autres danseuses et danseurs (Martha Graham, Mary Wigman, etc.) ; celle de chercheuses et chercheurs, eux-mêmes à l'écoute des corps dansants (Michel Bernard indiquait avoir repris certaines réflexions de Simone Forti, Trisha Brown, Catherine Diverres, etc.). Il s'agit donc d'une construction théorique fondée sur l'expérience. Et c'est ce rôle fondamental de l'expérience dans la recherche en danse que je veux maintenant exposer.

### **3.2 L'expérience comme heuristique**

La danse appartient à une culture du sensible, son étude, quelle qu'en soit la problématique, implique d'intégrer l'expérience et, en amont, de repenser cette notion comme heuristique. La démarche nous amène par conséquent à repenser les modalités de la recherche théorique. Sur ce point, les études en danse rencontrent les études féministes et de genre, le positionnement – théorique et pragmatique – qui veut associer expérience et théorie est en lui-même un positionnement politique, puisqu'il remet en question les catégories et les hiérarchies du savoir.

---

<sup>1</sup> Co-animé de puis huit ans par Michael Houseman (CEMAF-Ivry, UMRS 8171 CNRS/PARIS 1/EPHE/Université de Provence) et Georgiana Wierre-Gore (ACTé, EA 4281, Université Blaise Pascal-Clermont-Ferrand 2).

La notion d'expérience revient à tous les niveaux impliqués par des recherches en danse et plus largement, dans ce que Jean-Marie Pradier nomme "arts de la vie"<sup>1</sup> (théâtre, danse, mime, opéra, etc.) qui "révèlent des points de contact entre le symbolique et le somatique infiniment plus complexes que ne l'estimaient linguistes fonctionnalistes et tenants d'une culture hypostasiée."<sup>2</sup> Ce sont ces points de contact, entre symbolique et somatique, ou encore, sur d'autres plans, entre normes sociales et créativité individuelle, entre soumissions aux normes et affranchissement des mêmes, qui en font des domaines privilégiés pour les études en sciences humaines, et bien entendu pour les études de genre. Pour les appréhender, pour les penser, il faut passer par l'expérience. On ne s'étonne pas de constater que beaucoup de danseuses ou danseurs, chercheuses et chercheurs se sont intéressé-e-s à la phénoménologie. En ce qui me concerne, je choisirai plutôt la définition de Ferdinand Alquié : "le mot expérience indique ce contact formateur du moi avec les choses, sans distinguer la passion de l'action, ce qui vient du dehors et ce qui vient de nous."<sup>3</sup> Le "contact formateur" est non seulement ce sur quoi la pensée s'appuie, les savoirs apportés par l'expérience, mais ce qui la travaille et lui permet de se structurer. L'expérience est à considérer comme une pratique réflexive qui se questionne. Une pensée de Gilles Deleuze est aussi souvent citée dans la recherche en danse : "La pratique est un ensemble de relais d'un point théorique à un autre, et la théorie, un relais d'une pratique à une autre."<sup>4</sup> La théorie est aussi une pratique, que l'expérience amène à retravailler.

Parler de la nécessité d'intégrer l'expérience ne signifie pas seulement intégrer les savoirs acquis par des pratiques de danse ; il s'agit tout autant de prendre en compte l'expérience culturelle et sociale des corps dansants sur lesquels porte la recherche, que celle de la chercheuse ou du chercheur (impliquant de poser un point de vue situé) ; il s'agit aussi de considérer l'expérience – du public par exemple – comme un objet de la recherche ; enfin, il s'agit de considérer la recherche elle-même comme une expérience, qui s'inscrit dans le corps, le "contact formateur" évoqué par Ferdinand Alquié. Je laisserai ici de côté ce dernier aspect, pour y revenir dans le chapitre suivant, et l'aborder sous l'angle d'une méthodologie de la recherche, d'une pratique de l'inter et trans -disciplinarité.

---

<sup>1</sup> J.-M. PRADIER, "La scène des sens ou les voluptés du vivant", pp. 16-20.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>3</sup> F. ALQUIÉ, *L'Expérience*, p. 9.

<sup>4</sup> M. FOUCAULT, *Dits Ecrits* II, p. 307.

Je ne prétends pas que toutes les recherches en danse accordent la même importance à l'expérience, mais la plupart reconnaissent la nécessité, pour la chercheuse ou le chercheur, d'une implication physique. En cela, la démarche dans laquelle je me situe se relie à la démarche anthropologique. Déjà, pour Marcel Mauss, le corps constituait le premier outil du chercheur. À sa suite, Andrée Grau et Georgiana Wierre-Gore posent d'emblée la question de l'expérience en introduction à leur anthologie des textes fondateurs de l'anthropologie de la danse : "L'association d'une expérience intellectuelle à une autre, existentielle, subsiste au cœur de la démarche anthropologique et reste particulièrement pertinente en anthropologie de la danse qui associe pratique et théorie"<sup>1</sup> écrivent-elles. Cette position me semble tout aussi nécessaire pour des recherches qui s'inscrivent dans une perspective disciplinaire différente de l'anthropologie au sens strict, comme l'histoire de la danse. Car faire une histoire de la danse, c'est aussi faire une histoire des corps dansants, et si on ne cherche pas à atteindre une compréhension pratique de ce qu'était la danse, la façon dont elle se vivait, on passe à côté de cette histoire. Saisir la logique corporelle d'une danse contribue à la compréhension de sa logique sociale (et inversement) ; comme le remarque Cynthia Cohen Bull, "en dansant, on fait une expérience kinesthésique, visuelle, tactile et auditive, et l'expérience de la danse implique aussi une pensée intelligible chorégraphique et sociale"<sup>2</sup>. Me posant, par exemple, la question de ce que pouvait éprouver une danseuse sur la scène de l'Opéra dans les années 1830, j'ai réalisé à quel point la technique de la danse romantique, faite de traversées, d'élans et d'élévation, pouvait offrir une expérience inhabituelle de liberté à des femmes de milieu populaire urbain, au XIX<sup>e</sup> siècle. Combien aussi l'expérience de la présence scénique, si elle ne subvertissait en rien la hiérarchie des rapports sociaux de sexe, pouvait constituer un outil de ce qu'on appelle aujourd'hui *empowerment*, à titre individuel, expliquant peut-être en partie l'autonomie de certaines danseuses et la façon dont elles prenaient en main leur carrière dans un environnement particulièrement contraignant.

L'expérience est aussi le temps et le lieu où les identités culturelles et biologiques s'articulent, à l'intersection du personnel et du social. C'est d'ailleurs pourquoi beaucoup d'études anglo-saxonnes sur la danse, dans le champ des *gender* ou *cultural studies*, adoptent clairement un point de vue situé, qui place les expériences

---

<sup>1</sup> A. GRAU, G. WIERRE-GORE, "Introduction générale", p. 11.

<sup>2</sup> C. J. COHEN BULL, "Sense, meaning and perception in three dance cultures", p. 269.

corporelle et créatrice au centre des analyses<sup>1</sup>. L'expérience des pratiques permet d'accumuler un fonds de savoirs. La chercheuse américaine Susan Foster parle d'un "savoir muet" ; en réalité, et elle en fait la démonstration, pas aussi muet qu'il paraît, puisqu'il a donné lieu à bien des écrits. "Ce savoir muet, apparemment si répandu parmi les danseurs, nous distingue, nous danseurs (dont la corporéité s'est constituée en mobilisant durablement notre concentration) d'eux (des têtes sans corps)", écrit-elle (faisant allusion à Claude Lévi-Strauss et Clifford Geertz)<sup>2</sup>. Bien entendu, la pratique ne suffit pas pour devenir expérience au sens où je l'entends, elle doit, pour devenir savoir incorporé, être conscientisée et travaillée, comme toute méthode. L'expérience modifie notre horizon d'attente et nos capacités d'analyse, non seulement face à la danse, mais encore face à toute manifestation et à toute représentation du corps<sup>3</sup>. On voit l'importance pour les études de genre, j'y reviendrai<sup>4</sup>. L'expérience développe des facultés qui permettent d'aborder les corps et leurs relations sous des aspects qui restent généralement non perçus (ne serait-ce que la perception du tonus musculaire, des résistances à la gravité, la kinesthésie<sup>5</sup>). Je n'irai pas jusqu'à affirmer, comme le fait Laurence Louppe, que la danse contemporaine a produit au cours du XX<sup>e</sup> siècle, une somme de connaissances, d'outils théoriques, d'expérimentations, qui ont produit une "rupture épistémologique qui a secoué, dans les sciences humaines comme dans les approches politiques et philosophiques, l'ensemble des courants de pensée de notre époque", mais je dirais avec elle que la danse, et pas exclusivement contemporaine, participe à un renouvellement des modes de pensée en sciences humaines et sociales, en posant que "le corps, surtout le corps en mouvement [est] à la fois le sujet, l'objet et l'outil de son propre savoir."<sup>6</sup>

---

<sup>1</sup> Voir, parmi beaucoup d'autres, B. DIXON GOTTSCHILD, "Some Thoughts on choreographing history" ; C. NOVACK, "Ballet, Gender and Cultural Power" ; S. L. FOSTER, "Danses de l'écriture, courses dansantes et anthropologie de la kinesthésie" ; E. CLAUD, *Yes ? No ! Maybe... Seductive Ambiguity in Dance* ; A. COOPER ALBRIGHT, *Choreographing Difference : The Body and Identity in Contemporary Dance*, pp. 10-12.

<sup>2</sup> S. L. FOSTER, "Danses de l'écriture, courses dansantes et anthropologie de la kinesthésie", p. 106.

<sup>3</sup> Certaines recherches en neurobiologie ont montré que les structures corticales miroir impliquées dans la perception de performances (en l'occurrence de *capoeira*) réagissaient d'autant plus que les personnes testées avaient de compétences motrices spécifiques (les praticiens de *capoeira* réagissant mieux que ceux de danse classique, lesquels réagissaient mieux qu'un groupe témoin sans expérience particulière. G. RIZZOLATTI, C. SINIGAGLIA, *Les Neurones miroirs*, pp. 148-149.

<sup>4</sup> Voir chapitre 2 III 2, p. 136 et suivantes.

<sup>5</sup> La kinesthésie est le sens du mouvement, pour plus de précisions, voir A. BERTHOZ, *Le Sens du mouvement*, notamment pp. 31-64. S. L. FOSTER, *Choreographing Empathy – Kinesthesia in Performance*, pp. 73-125.

<sup>6</sup> L. LOUPPE, *Poétique de la danse contemporaine*, p. 13.



La prise en compte de l'expérience des corps du "public" (qui inclut encore celle de la chercheuse ou du chercheur), permet de renouveler les études de réception, et de s'interroger, par exemple, sur un des aspects de la performativité du genre peu abordé, la façon dont sont incorporées certaines normes, non seulement par imitation de l'action, mais par participation visuelle ; ou encore, j'y reviendrai, de questionner les théories de la réception, notamment les recherches menées dans le domaine cinématographique, comme celles Laura Mulvey, en les confrontant à la danse<sup>1</sup>. La dimension de dialogue avec le public est encore plus présente en danse qu'en littérature ou dans d'autres arts, parce qu'il s'agit de spectacle vivant, de la rencontre de deux présences. Le corps mis en jeu par la danse n'est pas seulement celui de l'interprète ou de la / du chorégraphe, les corps des spectatrices/spectateurs sont aussi mis en jeu. Regarder de la danse, c'est vivre une expérience particulière<sup>2</sup>. Le plaisir de regarder s'accompagne de la remémoration d'expériences, de vécus intimes de la matière corporelle, avec des sensations et des émotions associées. La perception d'un spectacle dansé est une expérience physique à laquelle participent non seulement la vue et l'audition, mais tous les sens qui interviennent dans les systèmes sensori-moteurs et la mémoire ; elle génère en retour des réponses, variations de tonus musculaire, adaptations physiologiques (cardiaques par exemple), variations émotionnelles. "C'est aussi pourquoi la danse est un art que son spectateur ne regarde pas seulement, ni même surtout : son regard se fait geste intérieur, tension discrète de ses propres muscles, mouvement introactif"<sup>3</sup>, écrit le philosophe Jean-Luc Nancy, ajoutant que c'est la raison pour laquelle la danse est utilisée comme exemple pour cerner l'empathie. Susan Leigh Foster a consacré un ouvrage à développer les fondements culturels de ce concept en danse<sup>4</sup>. Par ailleurs, les travaux en neurophysiologie ont permis de donner des bases scientifiques à ce qui était parfois considéré autrefois, telle l'empathie, comme des notions vagues, subjectives, voire mystiques. On sait depuis quelques années, avec les travaux d'Alain Berthoz, Francisco Varela, Antonio Damasio ou Giacomo Rizzolatti, pour ne citer que les plus connus, que perception et motricité ne sont pas séparables, que perception et émotion ne le sont pas non plus<sup>5</sup>. Certaines de

<sup>1</sup> Voir chapitre 3 II 1, p. 186 et suivantes.

<sup>2</sup> Sur la perception du spectacle de danse, voir A. COOPER ALBRIGHT, Introduction : Witnessing Dance, *Choreographing Difference: The Body and Identity in Contemporary Dance*, pp. XIII-XXIII.

<sup>3</sup> M. MONNIER, J.-L. NANCY, *Allitérations – Conversations sur la danse*, p. 30.

<sup>4</sup> S. L. FOSTER, *Choreographing Empathy – Kinesthesia in Performance*.

<sup>5</sup> Voir, entre autres, G. RIZZOLATTI, C. SINIGAGLIA, *Les Neurones miroirs* ; A. BERTHOZ, J.-L. PETIT, *Phénoménologie et physiologie de l'action* ; A. BERTHOZ, G. JORLAND, *L'Empathie*.

leurs recherches ont par ailleurs associé-e-s des praticien-ne-s et des théoricien-ne-s de la danse ou du théâtre. On voit ici s'esquisser le champ ouvert par des recherches interdisciplinaires en danse, pour penser les problématiques du genre.

L'intégration de l'expérience dans la démarche scientifique se révèle être cependant une gageure intellectuelle, puisqu'il s'agit d'associer une subjectivité revendiquée et un regard critique. Des chercheuses comme Anne Cooper Albright ont insisté à double titre sur la part fondamentale de l'expérience dans la théorisation, au titre de la danse et du féminisme<sup>1</sup>. Un tel positionnement pose davantage de problèmes en France, en raison d'une tradition institutionnelle où les pratiques n'ont jamais été facilement acceptées ; l'entrée dans la "carrière" universitaire ou de recherche signe souvent un renoncement (réel et symbolique) à la pratique. Par souci de légitimité dans un contexte où l'expérience subjective (qui diffère bien évidemment de l'expérimentation scientifique) demeure scientifiquement suspecte, la recherche en danse tend parfois à se couper de cette spécificité. La position de praticienne en danse, surtout professionnelle, nous place, vis-à-vis de la science dans une situation où notre légitimité n'est jamais assurée. La position de féministe aussi, ce qui ne simplifie pas les choses.

Il ne suffit pas de parler d'expérience, il faut la mettre en mot. Le passage de l'expérience au discours, voire à la théorie se révèle ardu<sup>2</sup>. Les mots, quel que soit l'art avec lequel ils sont maniés, ne peuvent jamais rendre compte d'épreuves situées hors de leur champ, et qui conservent nécessairement une part de non ou de difficilement verbalisable, voire d'indicible<sup>3</sup>. Toute chercheuse ou chercheur en danse s'est heurté-e à la complexité de la mise en mots, et beaucoup de travaux, quelles que soient leurs problématiques, s'en expliquent comme par un passage obligé. Pourtant, la recherche en danse se doit de relever le défi, trouver une approche pour rendre compte de la danse en elle-même, et pas uniquement de ce qui est autour d'elle, et surtout tenter d'en rendre compte dans le champ académique.

---

<sup>1</sup> A. COOPER ALBRIGHT, "Theorizing experience", *Choreographing Difference : The Body and Identity in Contemporary Dance*, pp. 10-12.

<sup>2</sup> Sur la difficulté à écrire sur la danse, voir S. L. FOSTER, "Choreographing History / Manifesto for Dead and Moving Bodies".

<sup>3</sup> D'une façon générale, la question des rapports entre corps et langue est complexe, et dépasse largement le cadre de cet exposé. La question se décline d'ailleurs de multiples façons, de la poétique à la psychothérapie. Pour un aperçu de l'évolution du statut du corps par rapport au langage, avec les nouvelles approches du corps et des psychothérapies, voir B. LESAGE, "A corps se crée / accord secret - de la construction du corps en danse".

Cette situation particulière de la danse comme "culture du sensible" au cœur de la "civilisation du livre" éclaire à la fois la difficulté des danseurs à trouver dans les mots le médiateur des polysémies du corps, et celles des "prosateurs" – critiques, écrivains, chercheurs, enseignants – à définir la danse comme objet de science<sup>1</sup>.

Laure Guilbert explicite ici cette difficulté partagée tout autant par les pratiquant-e-s qui tentent de faire état de leur expérience, que par celles et ceux qui, de l'extérieur, veulent saisir, voire transmettre, ce qu'ils perçoivent de l'expérience dansée, au travers des mots. Et pourtant, la mise en mots est nécessaire pour opérer une mise à distance, pour pouvoir construire cet objet de "science", et aussi pour se donner d'autres moyens de déployer l'expérience, plus profondément et plus loin.

Pour une très grande part, les expériences incorporées, les traversées identitaires, les états de corps restent en dehors de la sphère du langage autant pour soi que pour autrui. Il est difficile d'y accéder, et d'y faire accéder autrui. La "présence", les "états de corps", la "justesse" sont des concepts pragmatiques qui recouvrent des vécus, qui sont saisissables et reconnaissables, mais qui n'ont pas de critères scientifiques<sup>2</sup>. Le mot trahit l'expérience du corps, et l'expérience du corps dépasse le mot destiné à en rendre compte. Pour faire, comprendre une expérience, ce qui signifie en partie ici la partager, l'image et la métaphore offrent les moyens de provoquer, par le creusement derrière le sens des mots, l'émergence de dimensions spécifiques de l'imaginaire sensoriel. Mais la métaphore est, elle aussi, peu scientifique. C'est précisément cette aporie du discours qui a permis des relations fécondes entre la poésie, la littérature et la danse, les premières étant souvent irrésistiblement attirées par les défis de la seconde. Cette question en soulève une autre, vaste, celle des rapports entre la danse et ses discours. Car s'il y a les discours qui disent ou tentent de dire la danse, il y a aussi les discours qui utilisent la danse pour se dire. La tentation est grande de s'y soumettre, de les laisser instrumentaliser la danse, lui permettant d'acquérir une certaine légitimité. Quand des musicologues parlent de musique, ce sont bien souvent des philosophes qui sont conviés à parler de danse, au nom de la danse. Cette instrumentalisation n'est pas exempte d'un certain mépris, ou du moins d'une forte condescendance. La danse sert aujourd'hui encore, et peut-être même de plus en plus, de métaphore imparfaite à toutes sortes de phénomènes ou processus. Du

---

<sup>1</sup> L. GUILBERT, "Tradition orale et transmission écrite", p. 215-216.

<sup>2</sup> Par exemple, au cours d'ateliers avec des amatrices et amateurs, j'ai souvent fait l'expérience d'un consensus dans le groupe lorsqu'une improvisation était "juste", ou lorsqu'une personne déployait une belle "présence". Pourtant, il est long et difficile de définir précisément ce qui avait été réellement perçu et avait donné lieu à cette unanimité, chacun-e en ayant une explication un peu différente.

poétique, bien sûr, et aussi de l'altérité, du supplément innommable, comme le relevait Guy Scarpetta, la danse devenant pour lui, dans les années 1960 : "la métaphore d'un excès, d'une écriture où les codes (communicatifs, rhétoriques) sont littéralement transgressés par un supplément organique et spatial (non symbolisable)."<sup>1</sup> Nous verrons ce que ces métaphores ont à voir avec "le féminin" et la façon dont le genre structure fondamentalement un certain nombre de ces discours extérieurs<sup>2</sup>.

Il est difficile de penser un monde différent, si on ne le pense pas différemment, et peut-être faut-il assumer ce qu'il y a d'intraduisible ou de difficilement traduisible dans la danse. Le choix est aussi politique, il remet en cause une partie du mode de pensée hégémonique.

C'est maintenant au travers des méthodes choisies plus spécifiquement pour aborder l'espace de recherche danse et genre, que je poursuivrai cet éclairage des études en danse.

---

<sup>1</sup> G. SCARPETTA, "L'éveil du corps – suite de danse", p. 20.

<sup>2</sup> Voir chapitre 4 IV 2, p. 259 et suivantes.

### III Approche méthodologique de l'inter- et transdisciplinarité

Les études de genre et, aujourd'hui de plus en plus, les études en danse, se constituent à la fois comme des champs de recherche portant sur des objets, mais également comme des perspectives de recherche, des instruments herméneutiques apportant méthodes et outils spécifiques pour aborder des objets et problématiques de nature variée. Ces deux domaines questionnent déjà la notion de discipline et, en conséquence, posent tous deux, bien que pour des raisons partiellement différentes, la question de leur reconnaissance en tant que disciplines dans le contexte institutionnel. L'exposé des méthodes nécessaires pour croiser danse et genre, me conduit à penser l'interdisciplinarité, à questionner les difficultés de sa mise en œuvre et les raisons de ce qui est, pour moi, au-delà d'une nécessité, un choix.

#### 1. Nécessités d'une approche inter- et transdisciplinaire en danse

Sans entrer dans de longs développements, et suivant Frédéric Darbellay<sup>1</sup>, je définirai ici la pluridisciplinarité comme la juxtaposition de plusieurs perspectives disciplinaires (histoire, sociologie, esthétique...) étudiant un même objet, la danse. L'interdisciplinarité dépasse cette juxtaposition en intégrant plusieurs points de vue disciplinaires pour répondre à une problématique, constituant l'objet étudié comme un objet complexe. Et enfin, j'entends la transdisciplinarité dans une double acception, à la fois comme une intégration systémique pour co-construire une méthodologie appropriée aux objets et aux questionnements et, d'un point de vue plus pragmatique, comme co-construction impliquant des actrices/acteurs à la fois du monde scientifique universitaire et des spécialistes issu-e-s des pratiques de terrain.

La recherche en danse comporte des perspectives intéressantes des disciplines différentes : esthétique, histoire, anthropologie, sociologie, sciences de l'éducation, biologie pour ne citer que les principales. Elle est donc nécessairement pluridisciplinaire. Mais si la pluridisciplinarité a le mérite de multiplier les points de vue, elle trouve ses limites dans l'absence de dialogue entre les différentes disciplines<sup>2</sup>. Il existe ainsi des études sociologiques, historiques ou esthétiques sur la danse hip-hop. L'ensemble de ces analyses produit des images complémentaires, sans toutefois relier les facettes entre elles pour bâtir un objet multidimensionnel. Une étude

<sup>1</sup> F. DARBELLAY, T. PAULSEN, *Le Défi de l'inter- et transdisciplinarité...*, Introduction, pp. 1-12.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 3.

interdisciplinaire demeure à faire, qui relierait les spécificités de la danse (la typologie des gestes, la kinesphère réduite, les qualités spécifiques d'exécution des mouvements...) avec le contexte socioculturel où ces formes sont actuellement produites et diffusées, prenant en compte l'arrière-plan historique (comprenant les deux autres dimensions du hip-hop, musique et tag) ainsi que la construction d'un récit historique mythique légitimant, analysant les dispositifs spectaculaires et les dispositifs discursifs qui en accompagnent la diffusion, etc. Les approches purement sociologiques, précieuses pour décrypter certains aspects contextuels, ratent souvent l'objet danse ; or, parce que des corps sont en jeu, cet objet participe de la configuration contextuelle dont il paraît difficile de l'extraire. La pluridisciplinarité risque de juxtaposer des analyses de façon statique et de ne pas permettre une saisie des interactions entre les différents paramètres dans leur dynamisme, donc de passer à côté d'une véritable compréhension des phénomènes étudiés. Ceci n'a rien de spécifique à la danse<sup>1</sup>. Mais les limites de la pluridisciplinarité sont encore plus nettes si l'on considère la complexité de la danse en tant qu'objet.

Qu'il s'agisse de danse spectaculaire ou de pratique sociale, la danse présente toujours plusieurs dimensions, dont l'étude relève de disciplines différentes. Elle constitue un objet spécifique, qui a pour dimensions le corps, le mouvement – c'est-à-dire des relations au temps et à l'espace particulières – et l'imaginaire, et dont la principale finalité se situe dans le travail même de ces matières et leur expérimentation. Dans le même temps, dans la mesure où elle est indissociable des corps humains – corps produits par une culture qu'ils contribuent à créer simultanément –, la danse n'est pas dissociable, d'un point de vue synchronique, du contexte culturel et social où elle prend place et, d'un point de vue diachronique, d'une histoire de ses pratiques et plus largement d'une histoire des corps. Son étude invite également à considérer les discours qui sont posés sur elle. L'esthétique même de la danse est, on l'a dit, partie prenante de la culture dans laquelle elle s'insère<sup>2</sup>. Il n'est pas étonnant de constater que le tournant pris par les études en danse en contexte anglophone et notamment aux États-Unis, a été impulsé à la fois par l'anthropologie,

---

<sup>1</sup> F. DARBELLAY, T. PAULSEN, *Le Défi de l'inter- et transdisciplinarité...*, p. 3-4 ; P. CHARAUDEAU. "Pour une interdisciplinarité 'focalisée' dans les sciences humaines et sociales", p. 199.

<sup>2</sup> Voir H. THOMAS, *Dance, Gender, and Culture*, plus particulièrement l'introduction. J. KEALIIOHOMOKU, "Une anthropologue regarde le ballet comme une forme de danse ethnique", notamment les pp. 62-66 ; C. NOVACK, "Ballet, Gender and Cultural Power" ; C. J., NOVACK, *Sharing the Dance: Contact Improvisation and American Culture* ; A. PETERSON ROYCE, "Conclusions".

les *gender studies* et les *cultural studies*<sup>1</sup>, considérées non seulement dans leurs perspectives politiques, mais encore dans leurs dimensions méthodologiques<sup>2</sup>.

La danse est un phénomène traversé par les logiques sociales et historiques, elle est contrainte par un certain nombre de normes et dans le même temps présente un espace d'autonomie individuelle et d'autonomie esthétique. À l'étude de ces deux aspects – singularité du mouvement dansé et contexte dans lequel une telle singularité se situe –, s'ajoute la nécessité de rechercher des supports théoriques permettant de comprendre les interactions entre singularité et contexte, autonomie et contrainte, et la façon dont ils se construisent mutuellement<sup>3</sup>. Pour illustrer ce qui précède, le ballet romantique qui culmine sous la monarchie de Juillet ne se comprend qu'en intégrant à la fois les spécificités de cette danse et de sa technique, les différentes dimensions du Romantisme et de son esthétique, le tournant social qui intervient après la révolution de Juillet, l'instauration d'une nouvelle élite bourgeoise et son rejet radical des valeurs de l'ancien régime. Il est encore nécessaire d'interroger le travail corporel de la danse et ses conditions matérielles et institutionnelles. Il faut bien entendu situer le ballet par rapport aux autres arts du spectacle et plus largement dans la culture française de l'époque – ce qui suppose aussi de regarder les spécificités de cette culture par rapport à celle des pays voisins. Sans oublier de considérer les technologies nouvelles (l'éclairage au gaz, par exemple, a permis le développement de l'acte blanc qui spécifie le ballet romantique). Mais en préalable, il s'agit de poser de nouvelles questions, qui amènent à construire un nouvel objet d'étude. S'interroger par exemple sur les conditions d'émergence et le sens de cette esthétique romantique du "passage"<sup>4</sup> où l'espace n'est plus centré autour des figures du pouvoir, mais un espace de traversée. S'interroger sur le revirement dans les mentalités qui intervient autour de 1830 et aboutit à la stigmatisation du danseur de ballet et la féminisation symbolique et professionnelle de l'univers du ballet. Ce faisant, on parvient à travailler une histoire de la danse dans le sens d'une compréhension et non plus dans celui de l'établissement d'un récit, vision étroite qui a longtemps dominé. C'est tenter de répondre au défi lancé

---

<sup>1</sup> Voir S. HALL, *Identités et cultures – Politiques des Cultural Studies* ; A. MATTELART, É. NEVEU, *Introduction aux Cultural Studies*, et "Les cultural studies", également M. AKRICH, D. CHABAUD-RYCHTER, D. GARDEY, *Politiques de la représentation et de l'identité – Recherches en gender, cultural, queer studies*.

<sup>2</sup> Voir, entre autres, R. BURT, "The Specter of Interdisciplinarity" et H. THOMAS, *Dance, Gender, and Culture*, introduction.

<sup>3</sup> R. BURT, "The Specter of Interdisciplinarity", p. 4.

<sup>4</sup> H. MARQUIÉ, "D'un univers à l'autre : le ballet romantique".

par l'historienne Joan Scott, qui demande de considérer les processus dans leur complexité, la façon dont ils font système, et non des enchaînements de cause à effet :

Au lieu de chercher des origines uniques, nous devons concevoir des processus tellement liés entre eux qu'ils ne sauraient être séparés. Il est évident que nous choisissons des problèmes concrets à étudier, et ces problèmes constituent des débuts, ou des prises sur des processus complexes. Mais ce sont les processus qu'il faut avoir sans cesse en tête. Il faut nous demander plus souvent comment les choses se sont passées pour découvrir pourquoi elles se sont passées [...] <sup>1</sup>.

Car ce n'est pas seulement la complexité de la danse comme objet de recherche qui impose d'adopter une perspective interdisciplinaire, ce sont également les problématiques posées, elles aussi complexes, et qui ne peuvent souvent être traitées qu'à la lumière des outils d'autres champs disciplinaires. La façon de problématiser l'objet entraîne de surcroît parfois sa redéfinition. Dans le domaine des études en danse, ce sont pour beaucoup de nouvelles approches interdisciplinaires qui ont amené à redéfinir la danse en articulant le double aspect (spécifique et contextuel) évoqué plus haut, et qui ont ouvert le champ des études en danse à d'autres objets <sup>2</sup>. Ces perspectives ont permis d'appréhender la danse non plus comme un objet purement esthétique, un fait historique ou une simple pratique corporelle, mais comme un champ idéologique résultant de ces différentes approches où s'affrontaient normes, résistances et transgressions de ces normes. Comme le souligne Ramsay Burt :

*An investigation into the way dancing bodies mediate ideologies is interdisciplinary. This is not because such research, which often takes a cultural studies approach, borrows methodologies from "outside" the discipline of dance studies but because such an approach challenges the basis on which disciplinary boundaries have been determined* <sup>3</sup>.

Pour prolonger cette idée, il me semble que de telles approches nécessitent en outre de se composer de façon singulière autour de l'objet problématisé et en fonction de lui ; elles tendent ainsi à dépasser une simple approche interdisciplinaire, les frontières disciplinaires n'étant simplement plus opérantes. Au-delà d'une interaction entre disciplines qui affecte peu chacune d'entre elles, les approches "genre" ou

---

<sup>1</sup> J. SCOTT, "Genre : une catégorie utile d'analyse historique", p. 140.

<sup>2</sup> Pour donner un exemple, je pense à l'étude faite par Marina Nordera sur les figurations implicites ou explicites de la danse dans la peinture du XV<sup>e</sup> au XIII<sup>e</sup> siècle, basée sur une lecture des corps en mouvement, "Terpsichore ne danse pas. Quelles sources iconographiques pour quelle histoire de la danse ? ", présentée le lundi 13 mai 2013 au séminaire Histoire culturelle de la danse, à l'EHESS.

<sup>3</sup> "Une recherche sur la façon dont le corps dansant est médiateur d'idéologies est interdisciplinaire. Non pas parce qu'une telle recherche, qui relève souvent d'une approche de type "études culturelles", emprunte des méthodes extérieures à la discipline des études en danse, mais parce qu'une telle approche remet en question la base sur laquelle les frontières disciplinaires ont été instituées." (Ma traduction). R. BURT, "The Specter of Interdisciplinarity", pp. 3-4.



culturelles provoquent des remises en question disciplinaires, qui se rapprochent d'une définition du transdisciplinaire et que résume ainsi Patrick Charaudeau : "une intégration des savoirs de diverses disciplines de telle sorte qu'émerge un discours *sui generis* construisant son propre lieu de pensée"<sup>1</sup>.

Après la spécificité de l'objet et celle des problématiques, je verrai un troisième élément appuyant la nécessité d'une recherche interdisciplinaire en danse, qui peut même être qualifiée encore de transdisciplinaire en prenant cette fois la seconde orientation, plus pragmatique, du concept<sup>2</sup>, où transdisciplinaire implique une élaboration à laquelle contribuent des actrices/acteurs du champ scientifique académique et des spécialistes des pratiques ; comme le résume un intertitre de Jacques Lévy : "Transdisciplinarité. La théorie et/est la pratique"<sup>3</sup>. En effet, on l'a vu, la recherche en danse se caractérise aussi par la place fondamentale de l'expérience réflexive, donc de la pratique, ce qui lui donne par ailleurs une dimension anthropologique, par la réflexivité qui fait de l'expérience une donnée interne à la pensée<sup>4</sup>. Quelle que soit la perspective disciplinaire selon laquelle on se place, l'étude de la danse nécessite une compréhension des modalités de construction sensorielles et kinesthésiques, une attention à l'expérience dansée et une perception de cette expérience par la chercheuse ou le chercheur. La pratique n'est pas un simple complément de la recherche, c'est une modalité de connaissance et de réflexion qui n'est pas remplaçable. Comprendre le profond renouvellement apporté par le ballet romantique, par exemple, suppose une appréhension de ce qu'implique pour le corps dansant l'intégration d'une technique fondée sur les grandes traversées et les suspensions, de percevoir les réorganisations motrices nécessaires à la nouvelle esthétique – le rôle accru du dos et du tronc, libérant les jambes dont les mouvements deviennent plus amples<sup>5</sup>. Une telle prise en compte s'appuie bien souvent sur des travaux de praticien-ne-s spécialistes – tel-le-s Wilfride Piollet dans l'exemple précédent<sup>6</sup> –, dont la qualité des travaux est peu contestable, mais qui n'appartiennent souvent pas au monde académique universitaire ; ce qui n'est pas sans poser des

---

<sup>1</sup> P. CHARAUDEAU, "Pour une interdisciplinarité 'focalisée' dans les sciences humaines et sociales", p. 200 ; voir aussi F. DARBELLAY, T. PAULSEN, *Le Défi de l'inter- et transdisciplinarité...*, p. 4.

<sup>2</sup> F. DARBELLAY, T. PAULSEN, *Le Défi de l'inter- et transdisciplinarité...*, p. 4.

<sup>3</sup> J. LÉVY, "Sortir du pavillon disciplinaire", p. 200.

<sup>4</sup> Voir C. J. COHEN BULL, "Sense, meaning and perception in three dance cultures", p. 270.

<sup>5</sup> W. PIOLLET, *Rendez-vous sur tes barres flexibles*. Voir H. MARQUIÉ, "D'un univers à l'autre : le ballet romantique".

<sup>6</sup> Je pense aussi aux reconstitutions de danses "anciennes" ou "baroques" par Francine Lancelot ou Béatrice Massin.

problèmes de reconnaissance et de légitimité scientifique. C'est sans doute un des rôles des chercheuses et chercheurs "statutaires" d'avoir, au moins partiellement, une double compétence qui permet de créer un lien entre les deux domaines de savoir et de contribuer à leur renforcement mutuel.

Cette constante interaction entre pratiques et savoirs qui constitue, à mon sens, une spécificité des arts vivants<sup>1</sup>, plus encore que des arts plastiques ou du cinéma par exemple, se reflète aussi dans la circulation des questionnements d'un espace à l'autre. Ainsi, lorsque je dois tracer un état des lieux des études de genre dans la recherche en danse (exercice qui m'est demandé de façon relativement récurrente), il ne m'est pas possible de séparer la question de celle de l'influence des théories et discours du genre dans les spectacles actuellement produits, tant les discours des un-e-s (la production spectaculaire) sont repris par les autres (la recherche). Réciproquement, une analyse critique des utilisations du concept de genre dans les représentations spectaculaires actuelles recouvre en grande partie une analyse critique de ces utilisations dans la recherche.

## 2. L'introduction de l'interdisciplinarité en danse

Traditionnellement, les travaux portants sur la danse étaient soit d'ordre esthétique, soit historiques. Dans ce dernier cas, tout particulièrement en France et jusque récemment, il s'agissait d'une histoire tenue à l'écart des remises en question fondamentales opérées par la discipline historique depuis les années 1930<sup>2</sup>. Autrement dit, on en restait à une histoire factuelle, non problématisée et privée même de l'interdisciplinarité la plus élémentaire, à savoir celle qui relie l'histoire de la danse à celle du théâtre ou de la musique.

Dans le domaine anglo-saxon, chercheuses et chercheurs s'accordent pour repérer dans les années 1980 un tournant épistémologique qui a fait passer d'une conception disciplinaire, celle de l'histoire de la danse – *dance history* – à une

---

<sup>1</sup> Voir par exemple pour une synthèse en théâtre J. FÉRAL, *Théorie et pratique du Théâtre – Au-delà des limites*, notamment le chapitre "Une théorie en quête de pratique", pp. 15-77.

<sup>2</sup> L'École des Annales et la "nouvelle histoire" ont été initiées par des historiens de la revue des *Annales* (Lucien Febvre, Marc Bloch, Fernand Braudel, Ernest Labrousse, puis Pierre Nora, Georges Duby, Jacques Le Goff, Emmanuel Le Roy Ladurie, et d'autres). Ce mouvement a profondément modifié la façon de concevoir l'historiographie, considérant que l'histoire ne pouvait plus être une histoire factuelle des grands événements, mais devait être problématisée, qu'elle ne pouvait plus considérer uniquement les événements politiques, mais tous les phénomènes produits par les sociétés, qu'elle concernait tous les individus de ces sociétés. Le champ des recherches s'est beaucoup élargi et l'histoire a ouvert un dialogue avec d'autres disciplines, principalement l'anthropologie, mais encore la géographie, l'économie, etc. Voir, entre autres, J. LE GOFF, P. NORA (Dir.), *Faire de l'histoire*.

conception interdisciplinaire correspondant aux études en danse – *dance studies*<sup>1</sup>. Ce tournant a été induit par le développement de méthodes d'analyses culturelles dérivant de l'anthropologie ou encore de la linguistique, et surtout par l'introduction des questionnements, des théories et des méthodes – et tout particulièrement des méthodes interdisciplinaires – développées dans le champ des études culturelles, des études de genre, des études portant sur des questions raciales ou encore postcoloniales<sup>2</sup>. L'introduction de nouvelles perspectives interdisciplinaires dans les études en danse a dans le même temps ouvert des liens entre les perspectives coexistant dans le cadre d'une pluridisciplinarité, l'esthétique, la sociologie ou l'histoire de la danse. Enfin, de telles ouvertures ont permis à la danse, en tant que discipline, d'être recrutée pour répondre à des questionnements qui lui étaient extérieurs, tout particulièrement concernant la façon dont les idéologies et les structures de pouvoir sont représentées, transmises et surtout incorporées<sup>3</sup>.

L'institutionnalisation tardive de la danse en France, bien qu'ayant mobilisé à ses débuts des actrices et acteurs de différentes disciplines (souvent aussi impliqué-e-s dans la pratique et la théorie), a entraîné un repli disciplinaire et de fortes résistances vis-à-vis de l'interdisciplinarité, perçue comme un danger pour l'autonomie de cette jeune discipline, et pour préserver les prérogatives de certaines disciplines "mères", à savoir l'esthétique et la philosophie. Au moment de son entrée à l'université, de la fin des années 1980 à celle des années 1990, la recherche en danse la mieux diffusée a privilégié l'esthétique et s'est presque exclusivement aussi centrée sur la danse contemporaine, dans un contexte où il importait de défendre une position disciplinaire et les spécificités du médium danse. Nous verrons dans un prochain chapitre<sup>4</sup> que le débat qui a longtemps opposé en France approche formaliste/esthétique et approche culturelle, est lié à la fois à une méfiance envers les études anglo-saxonnes et à un refus des perspectives "genre" et culturelles<sup>5</sup>. Par ailleurs, l'anthropologie de la danse, dont les questionnements tout autant que les méthodes amènent à considérer

---

<sup>1</sup> R. BURT, "The Specter of Interdisciplinarity" ; L. TOMKO, "Feminine/Masculine" ; M. FRANKO, "Dance and the political – State of exception".

<sup>2</sup> R. BURT, "The Specter of Interdisciplinarity", p. 6 ; J. DESMOND, *Meaning in Motion, New Cultural Studies of Dance*, pp. 3-25. Voir les essais regroupés par Gay MORRIS (*Moving Words*, 1996) et Jane DESMOND (*Meaning in Motion*, 1997).

<sup>3</sup> Voir chapitre 3 II 1, p. 182 et suivantes.

<sup>4</sup> Voir chapitre 3 II 2, p. 189 et suivantes..

<sup>5</sup> Sur ce débat, et parmi de nombreuses références, voir M. FRANKO, "Dance and the political – State of exception", pp. 18-19.

différemment l'objet danse et ouvrent à l'interdisciplinarité, ne s'est développée que dans la seconde moitié des années 2000<sup>1</sup>.

Le cloisonnement privilégiant l'esthétique comme discipline et la danse contemporaine comme objet a eu pour première conséquence le départ d'un certain nombre de jeunes chercheuses et chercheurs vers d'autres disciplines plus accueillantes, en littérature, en histoire ou en anthropologie et, paradoxalement, un affaiblissement disciplinaire de la danse<sup>2</sup>. Cependant, il a entraîné un renforcement des méthodes et outils proprement disciplinaires, tels que l'analyse du mouvement dansé, développée notamment par Hubert Godard et Christine Roquet. C'est à partir des années 2000 que la recherche française s'est tournée vers l'interdisciplinarité. En 2003, à l'initiative de l'Université de Nice et du Centre National de la Danse, s'est tenu à Cannes un grand colloque international : "Les discours de la danse, mots-clefs pour une méthodologie de la recherche". L'interdisciplinarité y était posée comme un préalable incontournable et y démontrait son efficacité scientifique. Au-delà même, c'est une définition interdisciplinaire des études en danse qui était mise en place. Le colloque était structuré selon trois mots clés ouvrant à des questionnements interdisciplinaires, chaque mot-clé étant considéré dans un champ particulier : "politiques" dans le champ de l'*Ausdruckstanz*<sup>3</sup>, "féminin/masculin" dans le champ de la danse théâtrale au XVIII<sup>e</sup> siècle français et "identités" dans celui de la danse contemporaine.

L'approche de l'*Ausdruckstanz* permettait par exemple de mettre à plat et de discuter dans un cadre interdisciplinaire les conflits opposant les approches purement esthétiques de cette forme, qui mettaient en avant le caractère novateur du mouvement et de la chorégraphie, notamment chez Mary Wigman et Rudolf Laban, aux approches davantage historiques qui soulignaient les complaisances voire les compromissions des

---

<sup>1</sup> A. GRAU, G. WIERRE-GORE (Dir.), *Anthropologie de la danse – Genèse et construction d'une discipline*.

<sup>2</sup> Je pense, par exemple, à la thèse d'Hélène Laplace-Claverie, aujourd'hui professeure à l'Université de Pau, sur les livrets de ballets de 1870 à 1914, ou aux recherches d'Éliane Seguin sur la danse jazz. Ces deux travaux, pionniers et qui font référence aujourd'hui, n'ont pas trouvé place au sein du département danse de l'Université de Paris 8. Je me souviens d'une conversation avec mon directeur de recherche, Michel Bernard, au cours de laquelle il me fit part de ses intentions de n'accepter au département aucune étude portant sur la danse académique, l'anthropologie de la danse ou encore la biologie.

<sup>3</sup> Danse expressionniste qui s'est développée en Allemagne au début du XX<sup>e</sup> siècle et jusqu'à la Première Guerre mondiale.

mêmes artistes vis-à-vis du régime nazi<sup>1</sup>. Cette opposition a suscité beaucoup de prises de position particulièrement dommageables pour la recherche<sup>2</sup>. Le colloque démontrait les vertus d'une interdisciplinarité instaurant un dialogue entre les disciplines, mais aussi entre positions idéologiques sous-jacentes, autour de l'objet et de sa problématique. Dialogue ne signifie pas compromission ou consensus, mais réflexion commune autour d'éventuels conflits. Les polémiques peu productives dans le cas de la pluridisciplinarité deviennent intellectuellement fécondes dans un espace interdisciplinaire.

Comme le choix des mots clés choisis pour ce colloque permet de le constater, l'interdisciplinarité a été introduite en France, comme ailleurs, avec l'arrivée de nouveaux questionnements et de nouvelles théories (genre, questions identitaires, représentations et surtout les politiques des corps<sup>3</sup>). La prise en compte de l'historicité des corps et de leur inscription dans des systèmes idéologiques, ainsi que de leur pouvoir de résistance amène à reconsidérer les approches de la danse, et aussi d'autres approches impliquant le corps. Les travaux issus de ce colloque ont donné lieu à la rédaction d'un ouvrage aujourd'hui essentiel pour la réflexion méthodologique, publié en italien et en anglais, mais, de façon significative, jamais traduit en français, bien que la recherche française souffre d'un grand déficit en ouvrages théoriques<sup>4</sup>.

L'introduction de nouvelles thématiques de recherche et notamment celle du genre<sup>5</sup> ainsi que la diffusion de recherches étrangères ont donc impulsé un tournant méthodologique dans la recherche française. L'arrivée dans les universités françaises de chercheuses ayant bénéficié d'une autre tradition académique à l'étranger et porteuses aussi de nouveaux centres d'intérêts, comme Marina Nordera à Nice, historienne et également spécialiste du genre, ou Georgiana Wierre-Gore, anthropologue de la danse à Clermont-Ferrand, a aussi provoqué une nécessaire ouverture vers l'interdisciplinarité. À ce qui précède, il faut ajouter la pression exercée par de jeunes chercheuses et chercheurs désirant élargir le champ des recherches en danse et provenant souvent d'autres formations, ainsi que les effets négatifs d'un

---

<sup>1</sup> Deux approches qui n'ont rien d'incompatible, développées respectivement par I. LAUNAY, *À la recherche d'une danse moderne, Rudolf Laban - Mary Wigman*, et L. GUILBERT, *Danser avec le III<sup>e</sup> Reich (Les danseurs modernes sous le nazisme)*.

<sup>2</sup> M. FRANKO, "Dance and the political – State of exception", p. 19.

<sup>3</sup> M. FRANKO, "Dance and the political – State of exception" ; L. TOMKO, "Feminine/Masculine", p. 102 ; J. DESMOND, *Meaning in Motion, New Cultural Studies of Dance*, Introduction, pp. 29-54.

<sup>4</sup> S. FRANCO, M. NORDERA (Dir.), *Dance Discourses: Keywords for Methodologies in Dance Research*, et *I discorsi della danza. Parole chiave per una metodologia della ricerca*.

<sup>5</sup> Par exemple, H. MARQUIÉ, "Le genre, un outil épistémologique pour l'historiographie de la danse".

isolement disciplinaire. L'intérêt croissant porté à la danse au sein d'autres disciplines et la multiplication de travaux témoignant souvent aussi d'une grande ignorance de la spécificité de leur sujet et de son histoire, a poussé dans le sens d'une ouverture des recherches en danse et aux échanges. La carence due à un manque d'interdisciplinarité a, par un curieux renversement, conduit la recherche en danse elle-même à s'ouvrir sur l'interdisciplinarité, pour se rendre visible en tant que discipline et préserver ses spécificités méconnues à l'extérieur. Ajoutons à ces différents facteurs le fait que la danse, comme d'autres domaines, a été prise dans la tendance générale du monde académique à valoriser l'interdisciplinarité (au moins dans le principe). Enfin, comme dans d'autres pays, c'est encore l'aspect pluridisciplinaire des créations chorégraphiques contemporaines mêlant danse, théâtre, arts plastiques, nouvelles technologies ou encore faisant référence à des théories philosophiques ou des théories issues des études de genre, qui a contraint la recherche à sortir de son isolement.

### **3. Pratique de l'interdisciplinarité**

L'interdisciplinarité est avant tout une posture, une façon d'appréhender la recherche (ou encore la pédagogie), une méthode et un état d'esprit. Dans la pratique, cette notion caractérise la démarche consistant à "articuler entre eux les concepts, les outils et les résultats d'analyses de différentes disciplines"<sup>1</sup>. Il y a donc constamment à l'œuvre un processus d'ajustement et de réévaluation mutuelle des concepts, savoirs, outils et interprétations, éclairés par la problématique et l'objet étudiés. D'où l'impulsion fondamentalement dynamique donnée à la pensée, et une plasticité induite, qui fait qu'il y a peu de méthodes ou de grilles d'analyse définitivement fixées, mais des structures adaptables.

#### **3. 1 De l'inter- à la transdisciplinarité**

Je donnerai ici un exemple de transfert et d'utilisation de concept dans le domaine de mes recherches. Depuis la fin des années 1990, en France, le genre/*gender* est devenu un thème récurrent pour une frange de la danse contemporaine jusqu'à constituer à l'heure actuelle un "genre" particulier, avec ses thématiques, son esthétique, ses artistes et son public. Les mises en scène sont très codifiées, stéréotypées même. J'ai étudié ces performances ainsi que l'appareillage discursif

---

<sup>1</sup> P. CHARAUDEAU. "Pour une interdisciplinarité 'focalisée' dans les sciences humaines et sociales", p. 205.

annexe en questionnant leur portée politique, en regard de la visée subversive qu'elles affirment toujours, et analysé l'écart et souvent la contradiction entre ce qui est montré et les discours qui l'entourent<sup>1</sup>. Il m'est apparu que, malgré une portée subversive très contestable, le succès dans la durée de ce type de spectacle indiquait qu'il y avait là davantage qu'un simple effet de mode, et des enjeux spécifiques, différents des enjeux politiques énoncés officiellement, lesquels participent plutôt d'un dispositif structurant et légitimant, servant en quelque sorte de label. Pour tenter de mieux comprendre ce qui se jouait, j'ai pensé utiliser la notion de rituel comme concept opératoire. Mon objectif était tout autant de parvenir à un résultat (une réponse à ma problématique), que d'expérimenter une méthode de travail s'étant auparavant révélée fructueuse<sup>2</sup>, sans présumer, dans ce nouveau contexte, ni de sa légitimité, ni de son efficacité. Elle pouvait se révéler tout à fait inadéquate, dans son principe, ou dans son application au champ choisi et au questionnement. Il se pouvait aussi que, la méthode ayant permis de dégager quelques résultats, l'outil, c'est-à-dire le concept de rituel, ne soit plus nécessaire au terme de la réflexion. Bien que familiarisée avec l'anthropologie de la danse comme avec les *performance studies* (deux disciplines ayant largement élaboré des définitions des pratiques rituelles et des ritualisations) et ayant été confrontée à de nombreuses reprises au concept et à ses utilisations, je ne suis en rien spécialiste de la notion de rituel. Il m'a donc fallu, dans un premier temps, opérer un vaste parcours de (re)lectures et de réflexion autour du concept pour le cerner, du point de vue de l'anthropologie, des *performance studies* ou des études culturelles. Ce qui, concrètement, représente plusieurs mois de travail et de maturation, sans pouvoir encore décider si l'on aboutira à un quelconque résultat. Comme l'ont souligné plusieurs spécialistes, l'interdisciplinarité est chronophage et souvent insécurisante<sup>3</sup>. Sa pratique n'est pas sans risques de dérive, et l'importation d'un concept d'une discipline à une autre nécessite que soient passées en revue ses différentes définitions, précisés les aspects pouvant être retenus, quelle(s) nouvelle(s) définition(s) peu(ven)t lui être donnée(s) et, bien entendu, les raisons qui motivent cet emprunt, et lui donnent une pertinence heuristique. Mais n'est-ce pas aussi une des bases de toute recherche, y

<sup>1</sup> Voir H. MARQUIÉ, "Jeux de genre(s) dans la danse contemporaine" et "*Dispositif trouble* : When what is said is not what is shown".

<sup>2</sup> En 2009, pour le 9<sup>ème</sup> colloque annuel de la *Society of Dix-neuviémistes* à Birmingham, j'ai étudié les représentations des danseuses dans la littérature fin-de-siècle (Mendès, Lorrain, Rodenbach, Champsaur, etc.) en mobilisant le concept de "vanité" utilisé en histoire de l'art pour qualifier certaines représentations picturales du XVII<sup>e</sup> siècle principalement.

<sup>3</sup> J. MEINOZ, "Les enjeux de la Formation doctorale interdisciplinaire : une expérience pour les doctorants en Sciences humaines", p. 159.

compris la plus strictement disciplinaire, que de faire en amont une épistémologie des concepts utilisés, de se positionner par rapport aux différentes définitions, et de justifier sa démarche ? Dans cet exemple, j'ai construit ma définition du concept, avec deux contraintes : construire un outil cohérent, qui ne déforme pas le concept pour le plier aux exigences du questionnement – et réciproquement, qui ne déforme pas l'objet d'étude –, et que l'outil soit opératoire, c'est-à-dire qu'il permette de repérer, mesurer, analyser certains éléments étudiés, pour en éclairer le sens. Il était clair que je ne cherchais pas à retravailler le concept de "rituel" pour en exporter une nouvelle définition, mais uniquement à en user pour retravailler mon objet et sa problématique, ce qui s'est par ailleurs et après bien des incertitudes, révélé fructueux, et satisfaisant à la fois sur le plan des résultats et d'un point de vue purement intellectuel<sup>1</sup>. Avant de tirer un bilan positif, il restait une dernière étape, consistant à présenter la recherche et la démarche à des chercheuses et chercheurs issus de l'anthropologie, des *performance studies* et des études en danse, afin de recueillir leurs retours et affiner la recherche, et d'une certaine façon, en valider la démarche<sup>2</sup>.

Souvent – et je considère paradoxalement cet aspect comme une chance pour le développement d'une spécificité interdisciplinaire de la recherche en danse –, les retards accumulés par la recherche en ce domaine obligent à se tourner vers d'autres disciplines, à commencer par d'autres domaines artistiques, pour trouver des bases de réflexion qui, par analogie ou homologie, par contraste aussi, permettent de penser nos sujets. C'est ainsi que, dans le cadre de ma thèse dans les années 1990, alors qu'il n'existait aucune recherche féministe ou en genre sur la danse en France, j'ai dû transposer, non seulement des concepts ou des méthodes, mais encore des questionnements, issus des arts plastiques et de la littérature<sup>3</sup>. Toutefois, la transposition de ces éléments d'un médium à un autre, d'une perspective à une autre, soulève autant de questions nouvelles qu'elle en résout, et c'est bien là un des aspects productifs de la démarche interdisciplinaire, qui tend vers la transdisciplinarité.

De ce point de vue, sans doute en raison de mon positionnement dans les études de genre et aussi de mon parcours personnel, j'envisage la recherche en danse dans une perspective plutôt transdisciplinaire, qui demande pour chaque "terrain" de recherche,

---

<sup>1</sup> H. MARQUIÉ, "Le genre/*gender* comme rituel : un nouveau genre dans la performance et danse contemporaine".

<sup>2</sup> Merci aux participant-e-s du séminaire "La danse comme objet anthropologique", Michael Houseman et Georgiana Wierre-Gore pour leurs retours et leurs remarques fécondes.

<sup>3</sup> H. MARQUIÉ, *Métaphores surréalistes dans des imaginaires féminins...*



de bâtir une structure méthodologique solide pour répondre aux exigences scientifiques imposées par l'étude d'un objet X et d'une problématique Y, c'est-à-dire de réenvisager et de rebâtir en partie à chaque fois son cadre méthodologique, à la lumière du "terrain". Cette opération ne constitue pas seulement un moyen pour répondre à des problématiques données dans une situation donnée, elle participe de la recherche en elle-même. Trouver comment articuler et adapter les outils intellectuels disponibles pour répondre à des problématiques situées, participe de leur analyse même et donc des résultats comme du processus de recherche. Suivant Jean Starobinski, j'y verrai "le moteur décisif du trajet critique" :

Aucune méthode rigoureuse ne régit le passage d'un plan à un autre, c'est-à-dire de la compétence d'une technique à la compétence d'une autre technique. Ce passage est pourtant le moteur décisif du trajet critique : il est commandé par l'exigence de compréhension et de totalité<sup>1</sup>.

La compréhension pouvant s'entendre au sens quasi étymologique ; il s'agit, et plus précisément dans le champ qui nous intéresse – la danse, le genre – d'appréhender une totalité non seulement très généralement complexe, mais dont la complexité se révèle mouvante, réclamant une constante adaptation de la pensée pour en repérer les subtilités. Pour poursuivre cette réflexion, Brenda Dixon Gottschild affirme la nécessité, pour les historien-ne-s de la danse, de laisser leur matériel et le contexte suggérer les méthodes, dans une démarche expérimentale pour laquelle la chercheuse ou le chercheur participe du contexte<sup>2</sup>. Ce qui amène à prendre en considération le point de vue situé et à envisager l'expérience de cette chercheuse ou de ce chercheur paramètre à part entière. Nous retrouvons ici un aspect heuristique de l'expérience, cette fois centrée sur la démarche de recherche.

Dans l'un de ses articles, Helen Thomas porte ainsi un regard critique sur l'évolution de sa réflexion en reprenant ses différents écrits, pour tenter de repérer les discours, les modèles et les idéologies, aux fondements de ses propres discours<sup>3</sup>. Cette démarche à la fois de déconstruction et de reconstruction de sa pensée, qui permet de déplacer le regard critique vers soi, me semble une donnée fondamentale des études de genre, qui demandent de reconsidérer constamment les certitudes et les idées reçues. Et elle est particulièrement utile dans les études en danse, qui sont tellement, encore aujourd'hui, imprégnées de certitudes et de lieux communs. Il m'a fallu me défaire, et avant cela, surtout repérer, un certain nombre d'entre eux pour voir se dessiner les

<sup>1</sup> J. STAROBINSKI, *La Relation critique*, p. 14.

<sup>2</sup> B. DIXON GOTTSCHILD, "Some Thoughts on choreographing history", pp. 169.

<sup>3</sup> H. THOMAS, "Do you want to Join the Dance ? ", pp. 63-64.

objets sur lesquels je travaille actuellement. Ce fut tout particulièrement le cas concernant mes représentations de la danse dite "classique" et du ballet. Danseuse contemporaine, j'ai partagé les préjugés entretenus depuis les débuts de la danse moderne envers cette forme de danse, et ceci d'autant plus qu'ils étaient véhiculés aussi par certains discours féministes et, mais je ne l'ai découvert que plus tard, par un pan de la recherche féministe en danse qui, aux États-Unis, a élaboré un certain nombre de critiques opposant danse moderne et ballet classique, du point de vue du statut des danseuses. C'est en regardant autrement le ballet, non pas comme une forme dépassée et figée, "bourgeoise", mais comme un style possédant une cohérence culturelle, en le questionnant au travers du genre, que j'ai vu surgir un tout autre objet que celui que j'avais en tête. Cet objet ne correspond peut-être pas davantage à une "vérité", mais, même de façon incomplète, je l'ai construit au travers des questionnements successifs, je n'en ai pas hérité. La notion de trajet critique exprimée par Jean Starobinski prend ici tout son sens. L'expérience de la chercheuse ou du chercheur n'a de valeur heuristique que si elle se conçoit comme trajet, et non comme référence.

"Il faut dépayser la sensation"<sup>1</sup> : à l'exemple de ce que Breton, après Rimbaud, présentait comme source de la création artistique, la recherche, elle aussi création, se doit de dépayser la pensée hors de ses références, de provoquer les rencontres – un concept, une hypothèse, une source ... Plus on "dépayse" l'objet en l'éclairant avec un regard neuf, c'est-à-dire parfois, avec le regard d'une autre discipline, plus on se donne la possibilité de saisir de nouveaux reliefs. Toutefois, l'interdisciplinarité est complexe à pratiquer et le risque n'est pas négligeable de tomber dans le travers dénoncé par ses adversaires : manquer de rigueur scientifique<sup>2</sup>.

### **3. 2 Risques et défis**

L'une des principales difficultés de l'interdisciplinarité réside dans la maîtrise des concepts et des méthodes utilisés, la connaissance de leurs cadres théoriques, qu'ils soient issus de la discipline d'origine ou importés, afin, nous dit Patrick Charaudeau, "de ne pas les déformer, les interroger à la lumière d'une autre discipline et expliquer dans quelle mesure et à quelles fins d'analyse ils peuvent être empruntés et intégrés

---

<sup>1</sup> A. BRETON, "Situation surréaliste de l'objet / situation de l'objet surréaliste", 1935, *Position politique du surréalisme*, O. C. t. 2, p. 481.

<sup>2</sup> On peut toutefois remarquer que la rigueur scientifique est une notion qui présente un certain nombre de variations, selon les disciplines et selon les objets étudiés.

dans l'autre discipline"<sup>1</sup>. Il me semble cependant qu'il est toujours possible de déformer certains concepts, ou de n'en prendre que certaines acceptions, à condition d'être en mesure de justifier de la nécessité de ces opérations et de leur pertinence. Tout en restant modeste, c'est-à-dire sans s'illusionner sur une capacité à tout maîtriser. Il me paraît aussi nécessaire de conserver à l'esprit qu'une démarche interdisciplinaire, lorsqu'elle se construit autour d'un problème spécifique, relève en partie de l'expérimentation et peut aboutir à une impasse, en terme de résultat. Il y a toujours un risque à importer un concept, une méthode ou un savoir d'un domaine à un autre, et il est toujours possible de s'apercevoir, à l'usage et par la pratique, que le concept, la méthode ou le savoir sont inadaptés pour répondre à la question, ou pour travailler dans le domaine choisi. Indépendamment du gain intellectuel qu'il y a à aller au bout d'une expérimentation et à comprendre jusqu'à quel point seulement les choses sont transférables, à quelles conditions et avec quels aménagements elles pourraient l'être, il reste que l'on a perdu beaucoup de temps et d'énergie, ce qui est peu compatible avec les exigences actuelles de la recherche.

L'interdisciplinarité a ses limites, et certains concepts ou modes de raisonnement ne sont pas transposables. Susan Foster a bien analysé, à la fois les potentialités et les limites d'une interdisciplinarité entre la danse et les domaines de la sémiotique et de la linguistique<sup>2</sup>. Aux États-Unis, plutôt que d'insister sur l'altérité de la danse comme paradigme de l'écriture féminine, comme cela a été parfois le cas en France, tout un courant des recherches en danse, dans la lignée du poststructuralisme, a pointé les correspondances entre la danse, envisagée comme un système de signes, et des éléments du langage, lisant la danse comme "texte"<sup>3</sup>. Indépendamment de son aspect heuristique, la démarche visait implicitement à légitimer les études en danse, et à sortir des conceptions largement répandues qui la cantonnent aux registres du préverbal ou du non verbal<sup>4</sup>. Pour Susan Foster, dans la mesure où la danse peut être conceptualisée et structurée d'une certaine façon comme un langage, l'analyse verbale

---

<sup>1</sup> P. CHARAUDEAU. "Pour une interdisciplinarité 'focalisée' dans les sciences humaines et sociales", p. 205.

<sup>2</sup> S. L. FOSTER, "Choreographies of Gender", pp. 18-20.

<sup>3</sup> Voir par exemple S. L. FOSTER, *Reading Dancing: Bodies and Subjects in Contemporary American Dance* ; M. FRANKO, *La Danse comme texte – Idéologies du corps baroque* ; C. NOVACK., *Sharing the Dance: Contact Improvisation and American Culture*. Sur le sujet, H. THOMAS Helen, "Do you want to Join the Dance ? Postmodernism / Poststructuralism, the Body and Dance" ; S. L. FOSTER, "Choreographies of Gender".

<sup>4</sup> S. L. FOSTER, "Choreographies of Gender", pp. 18 ; 20.

du non verbal<sup>1</sup> constitue plus un acte de traduction que de "corruption"<sup>2</sup>. Mais, comme elle le relève également, d'un autre côté, la stratégie qui consiste à affirmer pour la danse un statut et une complexité textuelle, dissimule certains aspects de la danse qui sont profondément résistants à la description écrite. Par ailleurs, la légitimation souhaitée – si tant est qu'elle opère –, ne se fait qu'en maintenant les hiérarchies existantes et la primauté du texte sur le sensible. Le parallèle entre danse et texte a ses limites, au point où la danse disparaît au profit de l'analyse linguistique et/ou sémiotique qui butent sur l'expérience corporelle. Ouvrir une réflexion au travers d'autres disciplines, sans faire disparaître ses spécificités, c'est là tout l'enjeu d'une construction disciplinaire telle que la danse, au travers de l'inter- et de la transdisciplinarité.

Il me paraît ici intéressant de mobiliser la notion d'ancrage. Parler d'ancrage, c'est, en premier lieu, revenir sur la question du point de vue situé et assumer un positionnement. Malgré la tentation de penser une transdisciplinarité qui abolirait les frontières disciplinaires (supposant une maîtrise totale), la démarche interdisciplinaire exige un ancrage, qui peut-être de l'ordre du disciplinaire comme l'explicitent Frédéric Darbellay et Theres Paulsen<sup>3</sup>, mais qui, dans le cas des études en danse ou des études de genre, peut aussi être un ancrage sur l'objet (danse) ou méthodologique, sans renvoyer nécessairement à des disciplines constituées. Amy Koritz établit un parallèle entre le débat qui a eu lieu au sein des *Womenstudies* aux États-Unis dans les années 1980, pour savoir si elles devaient demeurer autonomes ou s'intégrer dans les autres domaines disciplinaires, et celui qui a traversé l'histoire de la danse, hésitant entre se construire de façon disciplinaire, ou s'intégrer dans un cadre interdisciplinaire plus large comme celui offert par les *Cultural studies*. Elle souligne que le débat, dans les deux cas, devait être dépassé, puisque les stratégies sont à mener en parallèle. Les deux domaines devant à la fois se développer de façon spécifique, et s'intégrer dans d'autres disciplines<sup>4</sup>. J'ajouterai que, dans chacun des cas, l'autonomie disciplinaire s'est construite en intégrant la perspective interdisciplinaire comme la seule susceptible de répondre aux problématiques soulevées et à leurs ambitions scientifiques.

---

<sup>1</sup> Je reprends ici le terme de non verbal utilisé par l'autrice, que je n'utilise pas par ailleurs, car il renvoie à une distinction avec ce qui serait le verbal, distinction qui n'est pas pertinente dans la mesure où le verbal implique nécessairement le corps, donc ce qui est considéré comme du non verbal.

<sup>2</sup> S. L. FOSTER, "Choreographies of Gender", pp. 18-19.

<sup>3</sup> F. DARBELLAY, T. PAULSEN, *Le Défi de l'inter- et transdisciplinarité...*, p. 5.

<sup>4</sup> A. KORITZ, "Re/Moving Boundaries. From Dance History to Cultural Studies", pp. 88-89.

Les études en danse me semblent un terrain tout à fait propice pour développer ce que Patrick Charaudeau nomme "interdisciplinarité focalisée", qu'il définit comme "un état d'esprit engendrant une démarche qui cherche à tenir à la fois la multi-appartenance disciplinaire des phénomènes sociaux (interdisciplinarité) et la rigueur d'une discipline (focalisée)"<sup>1</sup>, à ceci près que je ne limiterai pas les phénomènes aux phénomènes sociaux, puisqu'aussi bien, il s'agit aussi de phénomènes d'ordre esthétique ou encore relevant d'expériences sensibles. Il importe de ne pas occulter la spécificité du médium danse et ce qu'elle implique. Non seulement pour répondre aux craintes, parfois justifiées, d'un certain nombre de chercheuses/chercheurs méfiant-e-s envers l'interdisciplinarité et pour préserver une spécificité de l'objet, mais encore pour garantir un point de vue qui, tout en demeurant flexible, conserve la rigueur de sa perspective, de ses objectifs et de ses moyens. La question devient alors celle du "comment" intégrer la spécificité et la focalisation dans une démarche interdisciplinaire, comme le sous-entendent Susanne Franco et Marina Nordera dans leur introduction à *Dance Discourses: Keywords for Methodologies in Dance Research* :

In other words, can the means that characterize a specific methodology find a place in an interdisciplinary project without losing value? And might they, on the contrary, nurture the goal of never ceasing to ask new questions about dance and its history, an aim all dance scholar share? <sup>2</sup>

Par ailleurs, comme le soulignent les deux autrices, une perspective interdisciplinaire n'est pas non plus une garantie contre les conditionnements disciplinaires<sup>3</sup> ni, ajouterais-je, contre les idéologies qui travaillent implicitement, non seulement les constructions disciplinaires, mais tout aussi bien la construction de toute démarche, y compris interdisciplinaire.

L'ancrage disciplinaire est d'autant plus nécessaire dans le cas de la danse, qu'il est la condition de possibilité pour introduire, dans d'autres contextes et disciplines, de nouvelles modalités de penser le corps, élaborées par la danse. L'ancrage permet de changer la focalisation, et de créer des espaces d'échanges réciproques. La danse est

---

<sup>1</sup> P. CHARAUDEAU. "Pour une interdisciplinarité 'focalisée' dans les sciences humaines et sociales", p. 220.

<sup>2</sup> "En d'autres termes, les moyens qui caractérisent une méthodologie spécifique peuvent-ils trouver une place dans un projet interdisciplinaire sans perdre de leur valeur ? Et peuvent-ils, au contraire, favoriser l'objectif de ne jamais cesser de poser de nouvelles questions sur la danse et de son histoire, objectif partagé par tou-te-s les chercheuses et chercheurs en danse ? " (Ma traduction). S. FRANCO, M. NORDERA (Dir.), *Dance Discourses: Keywords for Methodologies in Dance Research*, pp. 2-3.

<sup>3</sup> S. FRANCO, M. NORDERA (Dir.), *Dance Discourses: Keywords for Methodologies in Dance Research*, p. 3.

encore trop peu mobilisée là où elle apporterait des savoirs susceptibles de renouveler les approches du corps. Ainsi, lorsqu'il s'agit de réfléchir aux modalités d'incorporation des différents dispositifs de pouvoir, sur lesquelles bien des théories butent en faisant l'impasse sur la réalité des corps.

Dance Studies is fundamentally interdisciplinary in the way it conjugates specific knowledge of structured movement systems and choreographic protocols as well as performance styles with the critical approaches to power and representation that would otherwise remain relatively disembodied<sup>1</sup>.

Mark Franko souligne ici le double mouvement qui nourrit à la fois les études en danse et les études de genre. Un certain nombre de critiques ont ainsi pu être faites sur la façon dont les concepts de performance et de performativité ont été utilisés par les *Gender* ou *Queer Studies*, et développés notamment par Judith Butler, à partir des définitions chez Austin<sup>2</sup>, j'y reviendrai<sup>3</sup>. Cette extrapolation du domaine linguistique au domaine du corporel ne tient pas compte de la réalité des expériences du vivant, là où les études en danse ou en anthropologie théâtrale, qui ont creusé les questions d'incarnation ou d'incorporation au travers du jeu scénique, apportent un regard et une expérience incontournables.

Looking at dance demands that we begin to find ways to talk about proprioception, sensation, emotion, and expressivity which lapse neither into the pretended objectivity of scientism nor the transcendent figurations of a unified "self". It demands that we theorize the relationships between the public display of bodily motion and the articulation of social categories of identity, of their transmission, transformation, perception, and enactment<sup>4</sup>.

Jane Desmond pointe ici deux difficultés rencontrées par la danse dans une démarche interdisciplinaire. La première, déjà évoquée, consiste à trouver une langue pour exprimer ce qui relève de l'expérience des corps, au-delà des concepts pragmatiques et des métaphores utilisés dans le champ de la recherche en danse (ou en arts vivants) – où nous nous comprenons en général sans difficulté. Le défi est de se

---

<sup>1</sup> "Les études en danse sont fondamentalement interdisciplinaires dans la façon dont elles conjuguent une connaissance spécifique des systèmes de mouvement et de protocoles chorégraphiques ainsi que des styles de performance, avec les approches critiques du pouvoir et de la représentation qui, autrement, restent relativement désincarnés." (Ma traduction). M. FRANKO, "Dance and the political – State of exception", p. 17.

<sup>2</sup> Voir par exemple S. L. FOSTER, "Choreographies of Gender", p. 23 et suivantes ; A. COOPER ALBRIGHT, *Choreographing Difference : The Body and Identity in Contemporary Dance*, pp. 8-12.

<sup>3</sup> Voir chapitre 2 III 2, p. 138 et suivantes et chapitre 3 II 1, p. 182 et suivantes.

<sup>4</sup> "Considérer la danse exige de commencer à trouver des façons de parler de proprioception, de sensation, d'émotion et d'expressivité, notions qui ne s'épuisent ni dans l'objectivité prétendue scientifique, ni dans les représentations transcendantes d'un "soi" unifié. Cela exige que nous théorisions les relations entre l'exhibition publique du mouvement corporel et l'articulation des catégories sociales de l'identité, de leur transmission, transformation, perception et réalisation." (Ma traduction). J. DESMOND, *Meaning in Motion, New Cultural Studies of Dance*, p. 3.

faire comprendre par celles et ceux qui n'ont pas les mêmes "savoirs du corps", ou ne les ont jamais conscientisés, et qui ont d'autres paradigmes de pensée<sup>1</sup>. Il n'est pas rare que les chercheuses et chercheurs peinent à faire comprendre certaines expériences ou même questionnements à des personnes qui n'ont pas une pratique corporelle réflexive, quelle que soit leur discipline de rattachement par ailleurs.

Le second problème est posé par le cadre de la recherche scientifique ; comme le relève Jane Desmond les notions mises en jeu (proprioception, sensation, émotion et expressivité) s'intègrent difficilement dans les schémas scientifiques classiques (et sont aussi difficilement acceptées). L'intégration de savoirs issus de l'expérience à une recherche plus académique et la confrontation entre les champs théoriques et pratiques sont complexifiées par la difficulté qu'il y a à mettre ces savoirs et expériences en discours.

### **3. 3 Une position inconfortable et un choix chorégraphique**

Malgré les discours officiels qui en ont quasiment fait un mot-clé pour les projets de recherche, l'interdisciplinarité demeure peu valorisée et peu pratiquée. De façon anecdotique et révélatrice, il m'arrive souvent d'être présentée dans des programmes de colloque ou conférence comme relevant de la philosophie ou de la sociologie (selon le thème de mon intervention), alors que je ne suis ni philosophe, ni sociologue ; j'ai parfois quelques difficultés à imposer "études en danse" (ou même "arts du spectacle") et/ou "études de genre", la principale objection étant que l'on ne sait pas exactement à quoi renvoient ces domaines qui ne sont pas considérés comme disciplines et, implicitement (surtout en ce qui concerne "études en danse"), sont moins valorisants que la philosophie ou la sociologie.

Une démarche interdisciplinaire amène souvent à une certaine solitude dans le champ de la recherche. J'éprouve parfois un sentiment d'inconfort lorsque je participe à des rencontres avec des chercheuses/chercheurs en danse : nous partageons des

---

<sup>1</sup> Des problèmes de compréhension mutuelle surviennent aussi avec des disciplines pourtant, *a priori* proches dans leurs objets, mais en réalité aux antipodes dans la façon de les traiter. J'ai ainsi pu constater, avec des chercheuses et chercheurs en STAPS, la nécessité de procéder à une redéfinition mutuelle des termes que nous employons, après avoir été confrontée à un malentendu portant sur l'emploi du mot "technique" et à la façon d'aborder l'empathie. Pour moi, la "mise en état", la disposition d'esprit et de corps qui précède une action quelconque relève d'un apprentissage, ou/et d'un entraînement (*training*), que je considère comme une technique, même si les règles et le parcours ne sauraient être fixés. Pour mes collègues par contre, la technique relevait d'une mécanique purement physique. Ainsi, employant le même mot, nous pensions être d'accord sur la façon de développer l'empathie, alors que nous étions en profond désaccord.

connaissances et des perspectives, nous défendons des objectifs et des valeurs, des démarches communes, mais je ressens une frustration par rapport à certains impensés (ou mal pensés), en particulier concernant les questions de genre. Réciproquement, dans un environnement de recherches sur le genre, pourtant très ouvert sur l'interdisciplinarité, l'absence de références concernant l'expérience corporelle me laisse le même sentiment d'exil et de déception. Toutefois, l'interdisciplinarité est une expérience qui offre un certain nombre de satisfactions, et je terminerai en revenant sur les motivations plus personnelles qui incitent à adopter une perspective inter- et transdisciplinaire. Dans un article portant sur le choix opéré par les jeunes chercheuses/chercheurs de l'interdisciplinarité, et qui peut en partie s'appliquer aux moins jeunes, Ève Anne Bühlera relevait un certain nombre de motivations individuelles, comme le "dessein plus ou moins assumé d'exhaustivité et de liberté"<sup>1</sup>. En effet, si comme je l'ai indiqué, l'interdisciplinarité peut conduire à un certain isolement, inconfort de ne jamais être totalement en phase avec son environnement, elle permet aussi d'échapper à un certain enfermement disciplinaire, donc de s'affranchir de normes (ou diktats) de la discipline. Elle permet d'être constamment en situation de découverte et même d'apprentissage, en maintenant une attention éveillée aux résonances, rencontres et croisements possibles ; sa pratique procure le plaisir intellectuel à travailler sur des terrains souvent difficiles et semés d'embûches, à constamment recreuser et adapter les modes d'appréhension et de traitement de ses recherches, à mettre ses résultats et ses raisonnements à l'épreuve d'autres appréhensions et, finalement, à opérer dans une plasticité et une disponibilité, alliées à la rigueur exigée par l'exercice, dont la pratique de la danse pourrait bien constituer, plus qu'une métaphore, un modèle. En amenant à constamment reconsidérer les apports mobilisés, à les traduire ou les adapter, à inventer des articulations, l'interdisciplinarité possède une dimension incontestable de créativité, instille une musicalité dans la recherche ; l'ancrage assure des appuis qui permettent le déploiement dans l'espace ; les dialogues – avec sa propre pensée, avec les autres, intradisciplinaires et entre disciplines – font de la pratique interdisciplinaire une sorte de composition instantanée. Ainsi, par beaucoup d'aspects, l'interdisciplinarité constitue une forme chorégraphique de la recherche.

---

<sup>1</sup> È. A. BÜHLERA, "Le jeune chercheur et l'interdisciplinarité en sciences sociales", p. 394.





## **CHAPITRE 2**

### **DANSE ET GENRE, CROISEMENTS FÉCONDS**



La danse est une activité presque partout et toujours marquée par le genre, au point qu'il n'est guère possible d'en faire l'histoire ou de l'étudier d'un point de vue anthropologique sans introduire cette dimension, qui structure ses pratiques. Elle est au cœur d'un imaginaire culturel avec lequel, et contre lequel, elle s'élabore et évolue. Le corps s'y constitue en enjeu des pratiques, mais également des théories et discours, dont il est le support.

Dans ce chapitre, j'aborderai tout d'abord la question des croisements entre la danse et le genre sous l'angle de leurs interactions réciproques. Le genre travaille les matières de la danse, les corps dansants et leurs imaginaires, incorporant des normes ; réciproquement, ces matières travaillent le genre, que ce soit pour participer à sa stabilité et à sa légitimité ou, à l'inverse, en perturbant ses processus et en s'y opposant – en réalité, ce n'est pas "ou" qu'il faudrait écrire, mais "et", la danse étant simultanément au service d'une culture du genre et un instrument d'acculturation. Une deuxième perspective concerne les effets du genre dans le secteur chorégraphique et la pédagogie de la danse en France, à l'heure actuelle. Enfin, je présenterai un aperçu des recherches possibles, souhaitables, aux croisements des études en danse et des études de genre.

## **I Le genre aux prises avec la danse : corps, mouvements et imaginaires**

Le corps dansant est un sujet, et un terrain, particulièrement riches pour explorer les questions de genre en raison de l'interaction constante entre un substrat biologique très plastique, mais jusqu'à certaines limites cependant, et des pratiques contextualisées où contraintes socioculturelles, esthétiques, et libre arbitre s'articulent. Leurs interactions contribuent à la fois à inscrire le genre dans le biologique et, simultanément, à le déformer, voire à en fausser certains schémas, en proposant d'autres modèles de corporéités. Car la danse se situe dans des espaces et des temps extraquotidiens dont la normativité présente des caractères spécifiques : même si les normes sociales y demeurent valables, on ne se comporte pas dans l'espace et le temps de la danse comme dans les espaces et temps qui lui sont extérieurs.

Toute danse met en jeu expériences, expérimentations et représentations du corps ; contraintes et libertés. Elle construit les corps en travaillant la conscience

singulière et intime d'une présence à soi, au, et dans le monde, les inscrivant dans des réseaux de contraintes sociales et esthétiques, mais aussi leur ouvrant de nouveaux possibles. "Fais attention à ce que tu dances. Car ce que tu dances tu le deviens"<sup>1</sup>, dit la chorégraphe Susan Buirge, et sa mise en garde est aussi l'assurance qu'il est toujours possible de choisir un autre devenir. Ainsi la danse doit-elle toujours être considérée dans des dimensions paradoxales par rapport au genre.

## 1. Sexuation et genre des danses

Il existe de par le monde bien peu de danses qui ne soient ni sexuées – c'est-à-dire différenciées selon le sexe de l'interprète –, ni genrées – c'est-à-dire conçues comme spécifiquement féminine ou masculine, indépendamment du sexe de l'interprète. Parmi les exceptions, on peut relever certaines danses traditionnelles, comme des danses bretonnes dans les fest-noz par exemple, ou certaines "danses en ligne", telles le shim sham ou le madison, apparues au XX<sup>e</sup> siècle, mais sans doute héritières de traditions plus anciennes, ou encore des danses d'inspiration néopaienne ou New Age contemporaines<sup>2</sup>. Mais dans la majorité des cas, qu'il s'agisse de danse rituelle, de divertissement social ou de spectacle, il existe des danses réservées aux hommes, des danses réservées aux femmes, et des danses mixtes, où cependant, femmes et hommes n'ont pas les mêmes actions. En 1933, dans son *Histoire mondiale de la danse*, Curt Sachs en faisait le constat, et établissait même une typologie des danses en types matriarcal et patriarcal, basée sur une typologie genrée des mouvements<sup>3</sup>. Il observait alors :

C'est là un fait élémentaire bien connu des gymnastes et des sportifs : l'homme cherche la détente, le mouvement vers en avant et vers le haut ; il exécute ce mouvement avec une plus grande aisance que la femme. Celle-ci reste, en général, en contact plus étroit avec le sol et ses gestes se replient vers le corps plutôt qu'ils ne s'en détachent.

[...] à de très rares exceptions près la danse à mouvements amples est le propre des hommes. Les femmes prennent part aux danses de ces derniers sans se laisser entraîner par leur exemple et observent les indications de leur caractère féminin. [...] Comparés aux mouvements des hommes, ces mouvements féminins marquent donc une limitation de l'expansion. [...] Presque partout et toujours, la danse des femmes porte l'empreinte de l'assourdissement et de la retenue<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Susan BUIRGE, citée par M. GUIGOU Muriel, *La Nouvelle danse française*, p. 67.

<sup>2</sup> Merci à l'anthropologue Michael Houseman de m'avoir indiqué ce dernier champ.

<sup>3</sup> C. SACHS, *Histoire de la danse*, pp. 36-37.

<sup>4</sup> *Ibid.*, pp. 19-20.

Curt Sachs et son ouvrage ont été, à juste titre, critiqués sur d'autres plans<sup>1</sup>, mais ici et indépendamment de sa typologie essentialisante, ses remarques demeurent pertinentes. Projection, saut, amplitude des mouvements spécifient un registre masculin, tandis que la faible amplitude, le repli (mouvements concentriques) et l'absence de projection (verticale ou horizontale) dans l'espace spécifient davantage le registre des femmes. Dans beaucoup de danses traditionnelles, les femmes sautillent davantage qu'elles ne sautent ; ajoutons que leurs marges d'improvisation sont presque toujours beaucoup plus réduites que celles des hommes. Gertrud Prokosh Kurath relève ainsi que si, partout dans le monde, on trouve une opposition entre liberté de l'interprète et contrôle des formes, la liberté est en général davantage une prérogative masculine<sup>2</sup>.

La transmission des danses s'accompagne d'une transmission des identités culturelles, et la danse a (et a eu) bien souvent une fonction explicite d'apprentissage des rôles sexués ; elle constitue généralement, dans ses pratiques sociales, un espace et un temps de rencontre entre les sexes<sup>3</sup>. En différenciant l'éducation motrice, les expériences et les rôles, les danses participent donc à la construction de différences entre les corporités. Femmes et hommes n'ont pas les mêmes constructions musculaires, les mêmes énergies, ni les mêmes rapports à l'espace. La façon d'aborder l'espace est précisément un marqueur fondamental du genre. Les observations de Curt Sachs concernant la moindre amplitude des mouvements chez les femmes et leur retenue sont encore valables de nos jours, et faites tant par des anthropologues de la danse, que par des sociologues ou encore par des enseignant-e-s d'éducation physique. Les contraintes et les limitations parmi les plus strictes pour les femmes se situent au niveau spatial – inversement, la maîtrise de l'espace est un apprentissage souvent imposé aux jeunes hommes. Alors que, dans presque toutes les cultures, dans les classes les plus défavorisées, les femmes sont non seulement autorisées, mais encore contraintes à effectuer des travaux de force et d'endurance, cette maîtrise de l'environnement spatial, qui conditionne une liberté de mouvement et aussi une dépense d'énergie dirigée vers l'extérieur, leur est mesurée. Les mouvements de projection – le lancer tout comme le saut – sont absents de la culture corporelle des

---

<sup>1</sup> Voir S. YOUNGERMAN, "Curt Sachs et son héritage...".

<sup>2</sup> G. PROKOSH KURATH, "Panorama de l'ethnologie de la danse", p. 50.

<sup>3</sup> Voir, entre autres, sur le plan historique : M. NORDERA, *La Construction de la féminité dans la danse (XV<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle)* ; dans une perspective anthropologique J. L. HANNA, *Dance, Sex, and Gender – Signs of identity, dominance, defiance, and desire*.

femmes, comme le notait déjà Erwin Straus<sup>1</sup>, dont les observations ont été reprises par Iris Young<sup>2</sup>. Faute d'éducation, le corps en vient à perdre la capacité de se projeter. Les apprentissages corporels incorporent littéralement des possibles et des limites, agissant sur le physique au sens strict (muscles, coordinations sensorimotrices, etc.) et, en amont, sur l'exercice de l'imaginaire qui crée les conditions de possibilité du mouvement en inscrivant des schémas moteurs dans les corps.

Avant de revenir sur l'incorporation des normes de genre, je voudrais souligner que les contraintes imposées aux femmes par les pratiques de danse sont plus d'ordre restrictif que prescriptif. C'est-à-dire qu'elles résultent davantage des restrictions imposées au mouvement et/ou au comportement, d'interdits (les femmes sont, par exemple, rarement autorisées à porter des masques), que d'exigences corporelles spécifiques. Certes, on m'objectera la contrainte des pointes, spécifique de la danse académique et imposée à certaines danseuses à partir du XIX<sup>e</sup> siècle, mais cela reste parmi les exceptions. La danse contraint rarement le corps féminin davantage que d'autres pratiques sociales, elle ne fait souvent que les renforcer, que ce soit au niveau des règles de bienséance ou de l'exécution du mouvement<sup>3</sup>. Généralement, les contraintes prescriptives sont plus fortes pour les danseurs, tenus à une plus grande technicité physique (les sauts, les portés) ou, par exemple, au port de certains costumes qui rendent l'exécution des danses particulièrement pénible en raison du poids et des difficultés pour respirer<sup>4</sup>, ou au port de masques, potentiellement dangereux en raison de leur investissement symbolique.

Depuis Marcel Mauss, anthropologues et sociologues, ou encore pédagogues, se sont préoccupés des dynamiques d'incorporation des systèmes culturels. Dans son célèbre article sur les techniques du corps<sup>5</sup>, Mauss reprenait, après Thomas d'Aquin, la notion d'*habitus*, développée ensuite par Pierre Bourdieu à de nombreuses reprises. Ce dernier, notamment dans *Le Sens pratique*, analyse l'incorporation comme un processus au cours duquel les structures sociales s'intègrent dans les corps et génèrent

---

<sup>1</sup> E. STRAUS, "The Upright Posture".

<sup>2</sup> I. YOUNG, *On Female Body Experience – "Throwing like a girl" and other essays*, pp. 27-45.

<sup>3</sup> Par exemple, le corset a longtemps limité la danse féminine, mais ce n'est pas la danse qui l'a imposé, elle a au contraire appris à des femmes investir l'espace malgré lui, et des danseuses ont été parmi les premières à le rejeter.

<sup>4</sup> Je fais ici allusion à de nombreuses danses traditionnelles, en Afrique, mais encore à certaines danses dans des défilés comme les Morenadas dansées au cours de *Entrada folklórica* à La Paz en Bolivie. Le port des masques de divinités est en outre souvent associé à une pratique à la fois sacrée et éventuellement dangereuse.

<sup>5</sup> M. MAUSS, "Les techniques du corps".

des individus qui participent à la perpétuation de ces mêmes structures ; dans une note, il relève que la danse est une pratique particulièrement apte à favoriser les processus d'incorporation des habitus, sans expliciter en quoi<sup>1</sup>. On peut le faire en remarquant, entre autres éléments, que les modalités de contrainte de la danse sont différentes de celles d'autres pratiques corporelles. On l'a vu, elle diffère du sport ou du travail, par exemple, par l'importance accordée à l'effectuation en elle-même, l'expérience corporelle et non au résultat. L'attention est focalisée sur la perception de certains paramètres du mouvement qui en définissent la qualité, sur la charge affective, la portée expressive, sur le plaisir de l'effectuation et sur les différentes dimensions du jeu<sup>2</sup> : le ludique, la *mimesis* – dont l'anthropologie et les *performance studies* soulignent l'importance dans l'apprentissage –, jeu dans le sens encore d'une certaine latitude dans les contraintes, là où réside une part de bien-être, de divertissement et de gratuité. Cette spécificité en laquelle réside, on le verra, toute une capacité de résistance et de transgression des normes, favorise, dans le même temps, l'incorporation des habitus, parce que la contrainte est invisibilisée, source de créativité, de lien social et de plaisir. L'apprentissage qui se fait par le jeu, l'expérimentation et dans le plaisir, qui se fait aussi sans se signaler comme tel, est beaucoup plus efficace que celui qui passe par des contraintes et des objectifs explicites.

La sociologie s'est peu intéressée à ces questions, davantage focalisée sur le contexte et le résultat de l'incorporation que sur ses modalités, et tend ainsi à entretenir une conception du corps comme objet plus que sujet, séparé de ce qui constitue la totalité des individus. Nous verrons dans la troisième partie de ce chapitre en quoi les savoirs en danse peuvent contribuer à mieux comprendre ces phénomènes d'incorporations. Par ailleurs, on s'est peu intéressé à la perception de la danse par le public, et à la façon dont elle constitue un outil d'apprentissage du genre particulièrement efficace, en dehors même de toute participation active. Regarder un spectacle de danse (ou tout spectacle vivant) met en jeu une perception kinesthésique de la part de son public, une sensation empathique ; la notion de plaisir visuel théorisée par Laura Mulvey<sup>3</sup> doit ici être repensée en terme de plaisir kinesthésique<sup>4</sup>. Par

---

<sup>1</sup> P. BOURDIEU, *Le Sens pratique*, note 12, p. 99.

<sup>2</sup> Sur la notion de jeu voir, J. HENRIOT, *Sous couleur de jouer (la métaphore ludique)*.

<sup>3</sup> L. MULVEY, *Visual and other Pleasures : Language, Discourse, Society*.

<sup>4</sup> Je reviendrai sur la pertinence des théories de Laura Mulvey dans le cadre du spectacle vivant dans le chapitre 3.



ailleurs, on apprend en regardant, et voir un mouvement, c'est agir. Le public n'adhère pas nécessairement à ce qu'il voit. Mais le caractère empathique de la réception de la danse rend son action plus subtile. On ne se méfie pas de ce que ses contenus véhiculent, parce qu'ils ne sont pas formulés verbalement, parce que le mouvement brouille les images, que la perception esthétique masque l'empreinte idéologique.

Il reste, et j'y reviendrai, que cette force de persuasion que possède une danse peut tout autant agir dans le sens d'un renforcement des normes, que pour les perturber.

## **2. Contraintes et construction genrée des corps**

La danse participe à l'incorporation du genre, mais le genre est déjà présent, constamment à l'œuvre dans la production du mouvement dansé. Aucun corps n'est neutre de ce point de vue. C'est ce qui rend, sinon impossible, du moins peu productive une étude séparant l'analyse formelle des danses, celle des corps dansants et celle de la culture qui les englobe. Ainsi que le résume l'anthropologue Anya Peterson-Royce :

L'une des raisons pour lesquelles danse et culture sont inséparables, sauf à des fins analytiques, est le fait que la danse est indissociable de son créateur et de ses instruments d'expression, eux-mêmes façonnés par le contexte culturel dans lequel ils apparaissent<sup>1</sup>.

La danse s'inscrit comme discipline du corps dans un réseau de relations à l'espace social et culturel et dans des réseaux temporels, dans des histoires : histoire personnelle d'un vécu unique, histoire collective, histoire de pratiques spécifiques, et, dans le cas des danses spectaculaires, une histoire de l'art ou des pratiques chorégraphiques qui, elle-même, est partie prenante d'esthétiques historicisées ; la danse est aussi tributaire de la production discursive, discours sur la danse et discours sur les corps. Toute danse s'inscrit nécessairement dans un cadre culturel qui rend possible son expression ; elle ne peut prendre que des formes imaginables dans ce cadre. Ainsi, l'élaboration d'une danse comme celle d'Isadora Duncan et son inscription dans l'espace public n'était pas pensables à d'autres époques. Dans chacun des espaces où la danse trouve place et cohérence, chacune des histoires où les corps s'élaborent dans une singularité et dans des appartenances culturelles collectives, les positions des femmes et des hommes ne sont ni similaires, ni symétriques ; le genre est un opérateur majeur des différenciations hiérarchisées.

Parler d'incorporation du genre, c'est considérer la façon dont toutes les dimensions de la corporéité sont affectées par l'apprentissage et la pratique d'une

---

<sup>1</sup> A. PETERSON-ROYCE, "Conclusions", p. 37.

différence hiérarchisée entre les sexes. Sans entrer dans une épistémologie du concept de corps, il faut considérer ce qui relève de l'anatomie (entendre les muscles, tendons, cartilages, squelette, fascias, organes, liquides, ...), les systèmes de régulations complexes, les systèmes perceptifs, moteurs ou cognitifs, les affects, eux-mêmes incarnés au travers de leurs manifestations somatiques, et encore la façon de se situer dans l'espace, réel et social ; la façon de comprendre et de représenter le monde, et soi-même dans le monde... C'est dans le biologique que s'enracinent les dimensions poétiques et métaphysiques, le sens des pratiques corporelles, tout autant que les idéologies. Comme le souligne Benoît Lesage, dans un article reprenant l'évolution des idées concernant la construction des corps au travers des pratiques corporelles, notamment dansées :

Enseigner la danse, c'est enseigner le corps, ou plutôt un corps, tant il est vrai que nous entrons d'emblée dans la sphère du représenté et des élaborations psychiques, qui opèrent toujours – qu'on en soit conscient ou non – comme un filtre dans notre perception du réel. Pas plus que l'espace ou le temps, le corps n'est un donné, mais une construction absolument subjective<sup>1</sup>.

Sans qu'il soit pour autant question de nier les données biologiques qui font que, même inscrites dans la même culture, toutes les corporités sont différentes, chacune étant singulière, et que certains éléments sont peu plastiques<sup>2</sup>, nous sommes, dès l'enfance, construit-e-s par nos activités et notre socialisation. Le corps constitue un réservoir et un véhicule de pratiques sociales, de représentations, d'imaginaires, sert de support à l'expression d'idéologies et à leurs légitimations, à leur pérennisation. La morphologie est l'aspect le plus visible de la construction genrée des corps par les activités physiques et je ne développerai pas les conséquences de pratiques différenciées, notamment selon les sexes. Pour prendre un exemple, les danseuses et danseurs formés à des techniques spécialisées par un apprentissage et une pratique intense et pendant de longues années, développent des morphologies et aussi des modalités d'aborder le mouvement différentes ; plus la technique est spécialisée, plus il leur est difficile (mais pas impossible) de se conformer à un autre style. Même au plus haut niveau, les danseurs de l'Opéra de Paris, ceux qui pratiquent la technique de Martha Graham ou celle de Trisha Brown, sont difficilement interchangeables, et on reconnaît facilement, à la morphologie autant qu'à la façon d'être, la pratique qui est la

---

<sup>1</sup> B. LESAGE "À corps se crée / accord secret – de la construction du corps en danse", p. 61.

<sup>2</sup> La forme de l'articulation coxo-fémorale, par exemple, varie selon les individu-e-s, prédisposant tout autant à certaines facilités (d'ouverture des hanches par exemple), qu'à certaines pathologies, comme la coxarthrose. Les systèmes perceptifs peuvent aussi varier d'un individu à l'autre.

leur. Si les danseurs de l'Opéra de Paris ont eu beaucoup de difficultés à interpréter les chorégraphies de Martha Graham, et beaucoup moins celles de Merce Cunningham, ce n'est pas en raison d'une moindre technicité, mais parce que son esthétique, sa façon de concevoir le corps de sa danse est plus proche à certains égards de celle du ballet que de la *modern dance* de Graham<sup>1</sup>. La plupart des techniques de danses spectaculaires traditionnelles façonnent ainsi les corps, non seulement dans la matérialité de la chair, mais dans l'identité globale des individus<sup>2</sup>. Bien entendu, d'autres formes axent davantage les apprentissages sur une plasticité et une adaptabilité des corps, c'est le cas d'une partie de la danse contemporaine ; toutefois, même si elles offrent, j'y reviendrai, plus d'espace à des singularités et à une mouvance des identités et expressions du corps, leurs apprentissages n'en construisent pas moins des corps reflétant (et véhiculant) certaines conceptions, valeurs et idéaux, comme la notion de corps "naturels", de corps "libres", ou encore transidentitaires.

Le genre inscrit des différences profondément, dans les "états de corps", notamment dans les adaptations posturales<sup>3</sup>, le tonus musculaire, les tensions et les flux d'énergie, la temporalité intime, la coordination sensorimotrice, le rapport à l'environnement, à sa propre identité. La motricité résulte des constructions sociales, et, en amont elle est un facteur essentiel de ces constructions. Nos mouvements sont genrés, nos mouvements inscrivent aussi le genre dans les corps. "C'est le geste qui fabrique le corps à chaque instant", écrit Hubert Godard, spécialiste de l'analyse fonctionnelle du geste<sup>4</sup> ; mais au-delà du corps, le geste fabrique l' "identité", la perception de soi, par soi et par les autres. Pour l'anthropologue Christoph Wulf, le mouvement est à la fois un agent et un produit de l'incorporation culturelle : "Grâce à leurs mouvements, les hommes prennent des empreintes du monde qui, en même temps, les transforment et qu'ils transforment en une partie d'eux-mêmes."<sup>5</sup> Réciproquement, les relations et la place de chacun-e dans la société découlent aussi des manières d'appréhender l'environnement, de s'y placer, déplacer, d'interagir avec les autres. Le corps en mouvement participe à construire un espace social. Comme le souligne le même auteur :

---

<sup>1</sup> S. FOSTER décrit ainsi quatre modalités d'incorporations techniques (ballet, technique Duncan, technique Graham, technique Cunningham, Contact Improvisation), "Dancing bodies", pp. 241-253.

<sup>2</sup> Que l'on pense à des techniques telles que celle des danses indiennes, *bharata natyam* par exemple, des danses khmères, et de presque toutes les formes codifiées.

<sup>3</sup> Sur cette notion, bien qu'il n'aborde pas les questions de genre, voir H. GODARD, "À propos des théories sur le mouvement".

<sup>4</sup> H. GODARD, "Le geste manquant", p. 73.

<sup>5</sup> C. WULF, *Une anthropologie historique et culturelle : rituels, mimesis sociale et performativité*, p. 85.

Le mouvement crée le monde dans un échange réciproque continuuel : il utilise pour cela la plasticité du corps et la performabilité du monde. Le mouvement est un *médium* entre le corps et le monde, et c'est par lui qu'ils sont étroitement reliés l'un à l'autre<sup>1</sup>.

D'où l'importance des pratiques de danse, depuis les improvisations des enfants, jusqu'aux pratiques les plus ritualisées et fixées, dans la construction d'un rapport individuel au monde. On peut ici se souvenir des remarques de Luce Irigaray concernant la façon dont l'identité féminine pourrait se constituer par l'acte d'engendrer un espace fictionné et de l'habiter, par la danse<sup>2</sup>. Si le "petit Ernst", celui de Freud<sup>3</sup>, avait été une petite fille, demandait-elle, comment aurait-elle réagi en l'absence de sa mère ? En dansant. En créant un espace par sa danse<sup>4</sup>. Sans aborder l'élaboration sociale de ce comportement, elle posait que les filles "n'entrent pas dans la langue de la même manière que les garçons ; [...] elles y pénètrent en produisant un espace, un chemin, une rivière, une danse, un rythme, un chant..."<sup>5</sup>, "elles ne veulent pas maîtriser l'autre mais s'engendrer elles-mêmes"<sup>6</sup>. Davantage qu'une disposition innée (sur laquelle Luce Irigaray ne se prononce d'ailleurs pas), on peut lire dans ce constat le résultat d'une socialisation différente et simultanément, la construction de cette différence, par la constitution d'un rapport au monde au travers de la danse, et ce, tout autant d'ailleurs pour les filles que pour les garçons ; car le jeu du *fort-da* du petit Ernst est aussi un jeu dansant, de caractéristiques différentes en terme de geste (à comprendre ici comme mouvement et intentionnalité), d'espace, d'énergie, et effectivement de maîtrise. Je lirai ici, chez Luce Irigaray, non pas le constat d'une différence sexuée, mais celui des effets réciproques du genre et de la danse.

Les schèmes comportementaux et moteurs, les perceptions sensorielles, les émotions, l'affectivité, mais encore certaines conceptions comme celles du temps ou de l'espace sont conditionnés, construits par les différentes cultures et histoires personnelles. Ils sont parfois difficilement transposables de l'une à l'autre, diffèrent selon les conditions sociales, l'âge, et le sexe. Ceci vaut pour tous les corps et les contextes, sans qu'il soit nécessaire d'évoquer la danse. Mais la danse a ceci de

---

<sup>1</sup> *Ibid.*

<sup>2</sup> L. IRIGARAY, "Le geste en psychanalyse", pp. 103-118.

<sup>3</sup> Freud observe comment, en l'absence de sa mère, le petit garçon jette et ramène à lui une bobine, répétant "fort-da" ("Là-bas, là"). S. FREUD, "Au-delà du principe de plaisir", *Essais de psychanalyse*, pp. 51-53.

<sup>4</sup> "Elle danse en se constituant un espace subjectif ouvert au monde maternel cosmique, aux dieux, à l'autre présent. Cette danse est aussi une façon de se constituer un territoire propre par rapport à la mère." L. IRIGARAY, "Le geste en psychanalyse", p. 112.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 113.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 114.

spécifique, parmi l'ensemble des activités socialisantes, qu'elle travaille tous ces paramètres, au sens où elle en joue et les module sans autre finalité que l'expérience du jeu, et surtout qu'elle les articule et leur donne une cohérence intrinsèque, dans une élaboration où la corporéité est l'identité, et leur donne une cohérence sociale au sein d'une activité collective dans un contexte culturel donné. En quelque sorte, elle constitue un apprentissage d'autant plus profond et efficace, qu'il est souple, qu'il articule un grand nombre de paramètres identitaires tout en leur laissant une marge de jeu, et qu'il se réactive selon des modalités variables.

Incorporations, apprentissages "par corps", pour reprendre l'expression de la sociologue Sylvia Faure<sup>1</sup> mettent en jeu des processus complexes, en grande partie inconscients, et une intelligence du corps qui trouve à se déployer au travers des pratiques dansées. L'anthropologie théâtrale<sup>2</sup> et l'anthropologie ont travaillé sur le concept de la *mimesis*. Christophe Wulf, insiste tout particulièrement sur le rôle de l'acquisition mimétique du mouvement et son aspect à la fois individuel, qui fait que chacun-e apprend différemment, et social, qui provient du fait que l'apprentissage est organisé et se fait par exemple à un âge donné<sup>3</sup>. J'ajouterai qu'il s'organise peut-être essentiellement selon des catégories genrées. On voit ici, avec les notions de *mimesis*, d'apprentissage qui suppose une répétition, de performance aussi, se dessiner un lien entre les réflexions issues de l'anthropologie, de la danse, des études théâtrales, des études de genre, et encore de la neurobiologie depuis les années 1990, et les recherches concernant tout à la fois le mouvement ou l'empathie. Ce lien, la recherche dans ces différents domaines ne l'a encore que très peu exploré, j'y reviendrai en fin de ce chapitre.

### 3. Espaces de divergence et de contestation possibles

L'anthropologie et l'histoire montrent que l'une des fonctions politiques des danses est l'instauration et le maintien d'un ordre social ; cet ordre repose en grande partie sur le genre. Mais si les danses renforcent les systèmes sociaux, elles ouvrent nécessairement des espaces et des temps extraquotidiens où ces mêmes systèmes peuvent se trouver paradoxalement mis en échec. La danse spectaculaire, par exemple, a bien souvent démontré son pouvoir critique. Mark Franko a étudié les ballets

---

<sup>1</sup> S. FAURE, *Apprendre par corps. Socio-anthropologie des techniques de danse*.

<sup>2</sup> Y. LORELLE, *Le Corps, les rites et la scène – Des origines au XX<sup>e</sup> siècle*, pp. 43-58.

<sup>3</sup> C. WULF, *Une anthropologie historique et culturelle : rituels, mimesis sociale et performativité*, p. 86-87 ; C. WULF, *Anthropologie de l'homme mondialisé – Histoire et concepts*, pp. 183-199.

burlesques en France, entre 1620 et 1636 et la façon dont, au travers du travestissement en particulier, ils constituaient une scène et un espace de négociation entre les pouvoirs en présence, entre le roi et la noblesse. Le travestissement du roi apparaissant à la fois comme une transgression des normes et une réaffirmation de son pouvoir : car la transgression est une prérogative de ceux qui peuvent se le permettre et qui ainsi parfois, loin de remettre les normes en cause, affirment leur statut hors-norme, et de gardien de celles-ci<sup>1</sup>. Comme le souligne par ailleurs Mark Franko, il existe de nombreuses modalités par lesquelles la danse peut intégrer et simultanément contester des règles, par la parodie par exemple<sup>2</sup>. Les carnivals ou autres manifestations populaires sont aussi des moments où la danse permet d'inverser certains rôles, parfois de contester le genre ; mais là encore se manifeste une grande ambiguïté, dès lors que ces subversions prennent place dans des cadres – espaces et moments – socialement légitimés et les marges de contestation ou de transgression, si elles existent, demeurent faibles et fragiles. Il n'en demeure pas moins qu'elles peuvent agir en profondeur sur les structures sociales, et qu'il est nécessaire d'analyser chaque cas, comme particulier. Il en est de même pour les danses de bal, parfaitement codifiées pour socialiser la rencontre entre les sexes, mais toujours menacées par des débordements possibles ; d'où, par exemple, les exhortations constantes faites aux danseuses et danseurs de bals pour qu'ils respectent les codes de bienséance et les règles strictes des rapports entre les sexes, la prolifération de guides et manuels depuis le Moyen Âge jusqu'à nos jours<sup>3</sup>. On pourrait faire un très long catalogue des discours mettant en garde contre les effets pervers de la danse pour les femmes, et les dangers qu'elle pouvait présenter pour l'ordre social<sup>4</sup>. Les développements de la contredanse, du quadrille et surtout de la valse au tournant du XIX<sup>e</sup> siècle ont fait l'objet de polémiques virulentes<sup>5</sup>, plus tard la polka, puis le tango et le rock 'n' roll ont été accusés de pervertir la jeunesse, particulièrement les normes de genre. Et effectivement, toutes ces danses, chacune à sa manière, ont contribué à instaurer de nouvelles relations entre les sexes, opposant par

---

<sup>1</sup> M. FRANKO, *La Danse comme texte – Idéologies du corps baroque*, pp. 91-141 et "Dance and the political – State of exception", p. 21.

<sup>2</sup> M. FRANKO, "Dance and the political – State of exception", p. 14.

<sup>3</sup> M. NORDERA, *La Construction de la féminité dans la danse (XV<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle)*, pp. 15-19. Et aujourd'hui, certains manuels conseillent aux femmes et aux hommes comment se faire inviter ou se comporter.

<sup>4</sup> M. RUEL, *Les Chrétiens et la danse dans la France moderne, XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles*, pp. 95-96.

<sup>5</sup> E. CLAIRE, "La dansomanie, une expression symptomatique, entre ballet et bal au Théâtre de la République et des Arts", p. 364. Voir aussi F. GASNAULT, *Guinguettes et lorettes – Bals publics et danse sociale à Paris entre 1830 et 1870*.

ailleurs les générations entre elles. Je mentionnerai un exemple récent de débordement totalement inattendu des normes par une danse, qui pose aussi la question de savoir ce qui peut être qualifié de subversif, quand et dans quel contexte. Il s'agit du phénomène de la *Harlem shake*. La diffusion d'un vidéo clip *Do the Harlem Shake*, montrant quatre personnes déguisées, dansant de façon grotesque et désarticulée sur une musique du D. J. Baauer, par un comique japonais Filthy Frank, le 2 février 2013, a créé un évènement sur Internet, généré des millions de visites et des milliers de clips sur le même modèle. Totalement apolitique à l'origine, véhiculant même des idéologies douteuses<sup>1</sup>, récupérée par des entreprises, des institutions, des sportifs ou des partis politiques (dont les jeunes de l'UMP<sup>2</sup>) à de fins de marketing, la performance a cependant eu un effet politique inattendu, avec la répression opérée par les islamistes et les gouvernements de certains pays, comme l'Égypte ou la Tunisie, où elle est devenue un mode de contestation et de résistance pour une certaine fraction de la population<sup>3</sup>. Ainsi un objet que rien, dans la conception comme dans la réalisation ne prédisposait à jouer un quelconque rôle contestataire, a pu devenir une pratique interprétée comme transgressive par des intégristes, et le devenant de ce simple fait pour leurs opposants qui se la sont réappropriée.

Sans nier leur importance pour étudier les relations entre genre et danse, je ne développerai pas ici ces formes de contestation, ni les stratégies critiques résultant des mises en scène de rôles, des costumes et accessoires, des scénarios développés par la danse. Ce sont largement les aspects les plus étudiés, notamment au travers des questions d'inversion des rôles sexués et de travestissement. Je préfère me focaliser sur les matières spécifiques de la danse et leurs potentialités : le corps, le mouvement et l'imaginaire.

#### 4. Le corps acculturé de la danse

Malgré ce qui précède concernant l'incorporation du genre, il serait faux de considérer que les pratiques de danse ne font que renforcer les systèmes de contraintes corporelles et les normes sociales, bien au contraire. Comme le note très justement

<sup>1</sup> Voir par exemple <http://leplus.nouvelobs.com/contribution/783624-videos-the-harlem-shake-derriere-l-absurde-un-appel-a-la-revolution.html> consulté le 6 mars 2013.

<sup>2</sup> <http://www.rue89.com/zapnet/2013/03/04/les-jeunes-ump-osent-le-harlem-shake-politique-240206> consulté le 6 mars 2013.

<sup>3</sup> <http://www.humanite.fr/monde/videos-les-harlem-shake-defient-la-censure-dans-le-516652> ; [http://www.lepoint.fr/monde/tunisie-harlem-shake-ce-n-est-pas-un-crime-de-danser-01-03-2013-1634914\\_24.php](http://www.lepoint.fr/monde/tunisie-harlem-shake-ce-n-est-pas-un-crime-de-danser-01-03-2013-1634914_24.php), consultés le 6 mars 2013.

Susan Foster, le corps se situe entre la contrainte de l'habitus de Bourdieu et la résistance de De Certeau :

Là où Bourdieu, dans sa théorisation de l'habitus, prête au corps la capacité d'incorporer inconsciemment des données culturelles essentielles, Certeau imagine les déambulations du corps comme formulation active d'une résistance et d'un désir. Et là où Bourdieu désigne comme rôle privilégié de l'anthropologue le déchiffrement des ressources signifiantes inconnues du corps, Certeau envisage l'interprétation culturelle et transculturelle comme un acte de re-création dans lequel un texte doit être traduit, toujours imparfaitement en un autre<sup>1</sup>.

J'ajouterai qu'il n'est pas question ici simplement de corps, mais de corps dansants, donc de corps travaillés par une pratique qui, dans ses définitions mêmes, se situe dans un espace paradoxal de tension entre des processus de normalisation et des processus de résistance à ces normalisations, voire de subversion. Dans toutes les formes de danse, il y a une tension entre des contraintes normatives, à la fois formelles/esthétiques, sociales, des contraintes physiques singulières et propres à l'interprète, et des degrés de liberté de l'interprète/créatrice/créateur, des marges de créativité et d'expression singulière, plus ou moins larges. Je n'opposerai pas ici contraintes et libertés, puisque l'usage de ces dernières résulte aussi d'apprentissages, parfois contraignants, je parlerai plutôt de contraintes normatives et de contraintes émancipatrices. Les premières, en tension les unes avec les autres, sont déjà génératrices d'écarts par rapport aux normes. Les exigences techniques et formelles des danses sont souvent en conflit, masqué, avec les principes quotidiens ; le simple fait de se produire en public (en spectacle ou simplement dans un bal) est bien souvent un acte transgressif pour les femmes. Les exigences esthétiques peuvent aussi aller à l'encontre des normes morales ou sociales extérieures à l'espace de danse. À la fin du XVIII<sup>e</sup> et au début du XIX<sup>e</sup> siècle, la virtuosité croissante des danseuses – en particulier le développement des sauts – s'est opposée aux normes de la bienséance, d'autant plus qu'elle exigeait un raccourcissement des jupes ; plus d'un siècle plus tard, l'abandon des chaussons pour les pieds nus par les danseuses modernes a beaucoup choqué. En outre, le bon danseur n'est pas toujours celui qui respecte les règles (les règles sociales autant que les règles chorégraphiques), souvent, c'est celui qui peut les transgresser et introduit une dimension nouvelle, singulière et partiellement hors du contrôle social : le style. C'est en transgressant un certain nombre de règles de la danse de leurs temps que Marie Taglioni, comme plus tard et bien davantage Isadora

---

<sup>1</sup> S. FOSTER, "Danses de l'écriture, courses dansantes et anthropologie de la kinesthésie", p. 102.



Duncan, ont créé un nouveau style, et se sont, de ce fait, imposées comme rénovatrices. Notons toutefois que la transgression des codes demeure bien plus largement admise pour les hommes, que ce soit dans les danses traditionnelles, dans les danses de société où c'est très généralement l'homme qui dirige le couple (ou le groupe) et décide des figures, ou encore dans la danse spectaculaire. Encore que la danse moderne fasse exception, puisqu'elle a été initiée et portée, pendant une génération au moins, majoritairement par des femmes<sup>1</sup>. Ces femmes, qu'il s'agisse de Duncan, de Graham ou d'autres n'ont pas seulement imposé une autre conception de la danse, mais, sinon imposé, du moins donné à voir d'autres corporéités féminines. Incontestablement, elles ont fait figure de modèles pour une frange de la population féminine. L'expression "donné à voir", que je viens d'utiliser, est en réalité impropre, car il ne s'agit pas d'images, comme il a été dit, du moins pas seulement, mais de perception empathique et kinesthésique, dont l'influence sur le public dépasse celle de simples images<sup>2</sup>.

Les danses constituent toujours à la fois un outil de normalisation et de socialisation des corps, et un outil d'acculturation, qui place le danseur ou la danseuse (cependant davantage et plus souvent le danseur) en partie au-delà des normes, même temporairement. J'emprunte le concept de corps acculturé à Eugenio Barba, qui l'oppose au corps inculturé. Le corps inculturé est pour lui le corps imprégné depuis l'enfance de comportements construits par le contexte culturel où il est né, le milieu où il vit, son travail ; il constitue "notre spontanéité, autrement dit un réseau de réflexes conditionnels ou d'automatismes inconscients"<sup>3</sup>. Débarrasser le corps de cette spontanéité pour aborder des techniques extraquotidiennes correspond à un processus d'acculturation physique<sup>4</sup>. Toute pratique régulière corporelle, et d'autant plus qu'elle fait l'objet d'une expérimentation consciente et d'une attention à ses modalités de mise en corps – comme c'est le cas pour la pratique de la danse –, tend à modifier, élargir

---

<sup>1</sup> Pour une approche de la spécificité du contexte qui a permis la reconnaissance de Fuller et de Duncan, voir H. MARQUIÉ, " 'On peut s'étonner de son succès vraiment considérable et persistant' "

<sup>2</sup> Voir, au chapitre 3, la façon dont les études sur la réception de la danse moderne ont contribué à repenser les travaux de Laura Mulvey. Voir aussi S. MANNING, "The female dancer and the male gaze : feminist critiques of early modern dance".

<sup>3</sup> E. BARBA, "Le corps crédible", p. 252 et "La fiction de la dualité", p. 33.

<sup>4</sup> À partir de cette distinction, il oppose deux types d'acteurs/danseurs "Certains acteurs élaborent cette 'spontanéité' en exploitant la richesse potentielle de leur inculturation. D'autres s'en débarrassent et se soumettent à un processus d'acculturation physique qui les amène à une technique extra-quotidienne du corps. On peut donc parler d'acteurs d'inculturation et d'acteurs d'acculturation. Cette distinction a longtemps renforcé en Occident l'étrange hallucination selon laquelle la *danse* serait quelque chose de différent du *théâtre*." E. BARBA, "La fiction de la dualité", p. 33.

plutôt, les *habitus* sociaux pour en former d'autres, qui caractérisent l'activité. Le corps quotidien peut se déployer en "corps-acteur". "Le corps-acteur n'est pas le 'corps' que l'acteur 'utilise', ce n'est pas une machine physique, mais le carrefour où se rencontrent le réel et l'imaginaire, le concret et l'abstrait, le physique et le mental"<sup>1</sup>, écrit Eugenio Barba. Ce corps transforme nécessairement l'individu-e, y compris dans son quotidien ; les marges de liberté incorporées dans le mouvement, la capacité à imaginer d'autres modalités d'être au monde, même si elles ne sont pas déployées dans ce quotidien, demeurent dans la conscience, dans les registres du possible.

Dans les pratiques de danse, contraintes extérieures et marges de liberté contribuent chacune à façonner des corps hors normes. D'un côté, toute technique, même strictement codifiée, permet l'acquisition de possibilités inexplorées ou peu développées, et de l'autre l'interprétation/improvisation singularise le corps dansant. Le premier aspect n'est pas propre à la danse, et vaut pour d'autres apprentissages corporels, comme le sport. Je ne m'attarderai pas sur ses conséquences physiques : la danse travaille les muscles, les articulations, favorise la croissance et le renouvellement osseux, permet d'acquérir force, souplesse, équilibre, endurance, etc., donc une forme de maîtrise du corps sur lui-même et de sa situation dans le monde. Mais c'est dans les espaces qui font la spécificité de la danse, que se situe la majeure partie de ses potentialités d'acculturation et de transgression des normes. Je perçois trois aspects principaux.

Bien davantage que le sport qui travaille les corps la plupart du temps de façon répétitive, dans la même gamme de gestes et d'énergies, opérant une sélection parmi les potentialités travaillées, la danse – et je comprends ici aussi les styles les plus codifiés – développe les capacités d'adaptation et d'invention, joue sur les variations et l'expérimentation : mobiliser certains muscles inexplorés, expérimenter vitesses et qualités de mouvements, différents tonus musculaires ; moduler les qualités de mouvements, donc de ressentis. La danse est une métamorphose perpétuelle. Explorer, jouer ; ici encore, le jeu est à considérer dans toutes ses dimensions. Jeu avec soi-même, avec la gravité, la spatialité, la temporalité, le sens, les sens, les relations au monde, etc.

Danser exige, on l'a vu, une focalisation sur l'effectuation, l'expérience et l'expérimentation corporelles. Ce qui implique une focalisation de l'attention sur

---

<sup>1</sup> E. BARBA, "La fiction de la dualité", p. 34.

certaines paramètres du mouvement, la qualité de son effectuation en relation avec la charge affective, la charge expressive. Incorporation et maîtrise découlent d'une conscience corporelle, du travail à l'intérieur de la matière du mouvement et du corps, explorant poids, énergies, rythmes, et autres paramètres pour devenir plus conscient-e de perceptions habituellement négligées, comme la kinesthésie, la sensation gravitaire, la perception des appuis au sol, ou encore celle du temps qui passe, que l'on étire en suspension par exemple. Le simple fait de jouer avec ces paramètres transforme le corps habituel en corps dansant ; transforme le corps habituel en corps capable d'autotransformation, et potentiellement conscient de cette capacité. Même si cela reste très variable selon le type de danse, il y a là, très réduite parfois, mais existant néanmoins, une brèche dans l'ordre du genre.

Enfin, toute danse se situe encore dans une perspective médiatrice, en mettant en jeu (là encore dans les divers sens du terme) une double polarité : une dimension singulière, auto-affective, et une dimension collective de résonances avec les autres, le monde environnant. Elle met en jeu un dialogue. Elle se cherche, s'éprouve et trouve sa justification en elle-même ; dans le même temps, elle n'existe pas – en tant qu'art vivant ou de pratique – hors de la dimension d'altérité. L'autre comme présence, pas seulement spectatrice/spectateur, partenaire avec – et non pour – qui l'on danse, même si on est seul-e. La capacité de métamorphose induite par la danse est donc, intrinsèquement, reliée à l'environnement. Par ces spécificités, la danse offre la possibilité de sortir des cadres étroits que les sociétés assignent aux individu-e-s, ne serait-ce qu'en développant la conscience d'une existence propre, nécessairement en lien avec des formes d'altérité et le contexte.

Dès lors qu'il y a une pratique régulière, les danseuses/danseurs développent donc une conscience de leur corps, du mouvement, une meilleure appréhension kinesthésique des coordinations internes, qui demeurent présentes non seulement dans l'espace et le moment d'exercice, le studio, la salle de bal ou sur scène, mais dans le quotidien. Elles et ils ont aussi meilleure appréhension des mouvements et des états de corps d'autrui. La plupart des danses développent l'empathie kinesthésique, certaines comme la danse contact ou les danses de couple davantage que d'autres. Bien entendu, les formes de danse (ou de théâtre) qui fondent leurs apprentissages sur l'expérimentation et la conscience corporelles sont plus propices à ouvrir, même involontairement, des brèches dans les normes corporelles et sociales, dont à "troubler" le genre. Le fait que ces ouvertures puissent opérer sans nécessairement mobiliser une

conscientisation politique du genre, me semble important à souligner, dans une période où bien des spectacles qui revendiquent de "déconstruire le genre" s'avèrent en réalité reproduire à l'identique des schémas corporels, tandis que d'autres, qui ne se réfèrent aucunement au genre, donnent à percevoir des corporéités et des univers qui échappent en partie aux cadres genrés préexistants.

Je voudrais développer maintenant plus spécifiquement un autre aspect qui distingue la danse d'autres dispositifs d'apprentissages corporels : le déploiement d'un imaginaire corporel qu'elle exige.

## 5. Le travail de l'imaginaire

"Simuler une chose, est-ce autre chose que la penser ? Et ce qui est pensé, est. Vous ne me ferez pas sortir de là", écrivait Louis Aragon<sup>1</sup>.

Les contraintes de genre sont efficaces parce qu'elles agissent avant tout sur l'imaginaire, restreignant son déploiement, comme le remarque la philosophe Michèle Le Doeuff :

[...] tout sujet est pris dans un réseau imaginaire de représentations de soi, d'autorisations ou d'inhibitions, plus prépondérant que les conditions seulement intellectuelles de la pensée – et l'excès produit l'errance autant que le trop peu. Dans cette perspective, la question du genre fonctionne à plein, comme construction sociale répartissant de façon inéquitable, c'est le moins qu'on puisse dire, les conditions psycho-imaginaires de l'exercice de la pensée<sup>2</sup>.

La danse introduit toujours un travail de l'imaginaire passant par celui des perceptions, par conséquent retravaille ce réseau qui articule représentations et conscience de soi. Imaginer n'est pas rêver, mais ressentir et expérimenter, se donner la possibilité d'être. L'imaginaire modifie profondément notre corps, la façon de se mouvoir, la physiologie, partant, l'anatomie. L'imaginaire est donc bien, selon la formule d'André Breton, ce qui tend à devenir réel<sup>3</sup>. L'imaginable, ce que nous pouvons imaginer de nous est limité par nos structures mentales, d'autant plus efficacement que le processus est inconscient ; il restreint à son tour notre réalité y compris biologique. On ne peut devenir que ce qu'on est capable d'imaginer : ne pas pouvoir imaginer faire un mouvement, c'est être physiquement incapable de le faire. Certes, imaginer un mouvement – un comportement ou encore un devenir – n'est pas une condition suffisante pour l'effectuer, pour une métamorphose, mais c'est une

<sup>1</sup> L. ARAGON, *Une vague de rêves*, p. 19.

<sup>2</sup> M. LE DŒUFF, *Le Sexe du savoir*, p. 226.

<sup>3</sup> A. BRETON, "Il y aura une fois", *Le Revolver à cheveux blancs*, O. C. t. 2, p. 50.

condition pour le moins nécessaire. Certaines techniques de rééducation sont ainsi basées sur des reconditionnements de l'imaginaire visant à rétablir des fonctions<sup>1</sup> et l'on sait que des entraînements physiques ou intellectuels comportent une part de travail de l'imaginaire.

La spécificité de la danse, même de la plus académique des danses, est de travailler le lien entre l'imaginaire et le corps, d'incarner au sens propre un imaginaire où dialoguent représentations sociales collectives, personnelles et création. La sociologue Sylvia Faure a exploré la façon dont l'imaginaire est un facteur essentiel de la formation des danseurs, classiques et contemporains, indépendamment des types de pédagogies et des techniques mises en œuvre : images, métaphores, identifications, permettent l'incorporation des techniques et l'apparition de la singularité des danseurs. "La corporéité réelle ou imaginaire du jeune danseur est sans cesse confrontée à son objectivation"<sup>2</sup>, écrit-elle. Danser, c'est simuler, donc devenir ce que l'on imagine ; réciproquement, la perception du mouvement et des ses multiples aléas ou hasard du corps, qui affectent temporalité et spatialité, des aléas affectifs (des affects) aussi, qui habitent chaque point du trajet, crée, par le jeu des perceptions qui en résultent, un nouvel imaginaire. La chorégraphe et danseuse de butoh Carlotta Ikeda explique : "Quand on décale le mouvement, l'imaginaire suit cet écart. Cela n'engendre pas un imaginaire normal mais un monde qu'un homme normal ne pourrait même pas imaginer"<sup>3</sup>.

Toute danse est porteuse de cette ouverture potentielle, mais certaines formes s'attachent davantage que d'autres à l'expérimentation de l'imaginaire et son incarnation, elles sont plus propices à ouvrir les corporéités à ce qui n'est ni un au-delà, ni un en deçà du genre, notions qui préservent son rôle structurant, mais à un devenir autre. Dans l'histoire de la danse dite "occidentale", l'un des apports originaux de la danse moderne au début du XX<sup>e</sup> siècle a été de créer ses matières chorégraphiques à partir d'expérimentations associant imagination et perception, en se basant sur la singularité de chaque interprète-créatrice<sup>4</sup>. J'emploie le féminin à dessein, puisque les pionnières furent très majoritairement des femmes, depuis Loïe Fuller (1862-1928),

<sup>1</sup> H. GODARD, "Le geste manquant".

<sup>2</sup> S. FAURE, "L'imaginaire dans les processus d'incorporation du métier de danseur", p. 78.

<sup>3</sup> C. IKEDA, entretien In *Aï Amour, Carlotta Ikeda et son Butôh*.

<sup>4</sup> Il faut se garder cependant d'y voir une innovation en rupture totale avec ce qui précède. L'imaginaire, le travail des sensations étaient déjà présent dans le ballet romantique, chez Marie Taglioni par exemple, et sans doute avant. Mais la danse moderne en a d'une part fait le moteur premier de la création, et l'a aussi théorisé, en l'opposant notamment à ce qu'elle percevait comme une reproduction de codes vide de sens dans la danse académique.

Isadora Duncan (1878-1927), Ruth Saint-Denis (1879 -1968), et que ce sont surtout les femmes qui ont créé des styles nouveaux, des techniques de danse nouvelles. Inventer une danse était aussi inventer de nouveaux corps féminins, et réciproquement. La chorégraphe Martha Graham parlait de devenir une "créature de notre imaginaire"<sup>1</sup>. Une créature qui se déploie au travers de perceptions renouvelées, d'une nouvelle motricité, d'une musicalité inédite pour traverser des états encore inconnus et donner naissance à une nouvelle identité, jamais figée et potentiellement toujours en métamorphose. Indépendamment de toute théorisation et bien avant les théories *queer* évoquant la prolifération des identités, la danse, surtout à partir de la danse moderne au XX<sup>e</sup> siècle, a largement exploré ces proliférations.

La chorégraphie peut être, d'abord, l'inscription d'un nouveau corps – ou d'un corps renouvelé. Quand on crée sa danse dans l'expérience du corps, on se re-crée, on s'invente, dans les interstices où se cherche la qualité du mouvement et l'interprétation, dans un trajet de déconstructions et reconstructions, qui s'enfonce entre découvertes et expérimentations au plus profond du vivant. Le corps en sort transformé, en lui-même et dans ses relations au monde. Tout un pan de la danse contemporaine actuelle continue à s'inventer en inventant des corps. "Du déséquilibre, de la perturbation, le corps tire tout son pouvoir, tout son élan, vers les transformations", dit la chorégraphe Marie Chouinard<sup>2</sup>. Au travers du travail d'atelier, improvisation et composition visent à élargir l'imaginaire corporel et sont donc susceptibles de développer d'autres motricités et corporités. Danseuses/danseurs se réinventent au travers d'un "devenir autre", qui sort de la métaphore philosophique deleuzienne pour entrer dans l'expérience.

Pour illustrer ce qui précède, j'évoquerai l'importance des jeux du "devenir animal" dans ces réinventions de soi, hier et aujourd'hui<sup>3</sup>. Cela ne concerne pas l'animal comme sujet à imiter, mais l'animalité comme métaphore, métamorphose, qui relie imaginaire incorporé, transformation du corps dansant et genèse d'une danse singulière. L'imaginaire de l'animal intervient sans volonté de signifier, comme image sensorielle et symbolique susceptible de générer un état de corps nouveau et une motricité inédite, chaque fois différents. Indépendamment d'une recherche de lisibilité (ressembler à l'animal convoqué), on devient un être hybride, singulier, ni soi, ni l'animal éprouvé, expérience d'une altérité reliée pourtant aux expérimentations et aux

<sup>1</sup> M. GRAHAM, *Mémoire de la danse*, p. 31.

<sup>2</sup> M. CHOUINARD, Entretien, 1986.

<sup>3</sup> Voir H. MARQUIÉ, "À la recherche de l'animal qui danse, ou l'invention de nouveaux corps dansants".

remémorations les plus intimes. Avec la danse moderne, la référence à l'animal est devenue une expérience fondatrice de la création chorégraphique, alors même que cette danse n'a quasiment jamais produit d'œuvre sur une thématique animale – comme ce fut par contre souvent le cas dans le ballet<sup>1</sup> – étant presque exclusivement centrée sur l'humain et sur son temps.

Deux personnalités bien différentes ont, entre autres, exploré les champs ouverts par la métaphore animale. La technique créée par Martha Graham (1824-1991), aujourd'hui si codifiée et rigidifiée qu'elle semble aux antipodes du naturel, doit pourtant ses bases au travail de l'animalité. Sur ses débuts, elle raconte :

À cette époque, je n'avais pas de technique à proprement parler. [...] Mais dans la technique que j'allais élaborer par la suite, le poids est balancé de façon étrange, animale, qui différencie du ballet la danse contemporaine – ce balancement du poids est la clé du mouvement. En un sens, nous avons perdu cette qualité animale à cause de notre sentiment de sécurité mais, à l'instar des animaux, notre corps doit rester capable de passer d'une position à une autre<sup>2</sup>.

Elle passait de longues heures au zoo, et décrit sa fascination devant l'étrangeté et la familiarité animales, ce "contact avec quelque chose de vivant qui n'était pas humain", de "mystérieux et sage"<sup>3</sup>, des créatures d'un autre monde "comme toutes les créatures de notre imaginaire"<sup>4</sup>. Beaucoup d'éléments de la technique mise au point par Martha Graham empruntent à l'animal : ses deux pulsions fondamentales, *contract* et *release*, possèdent la qualité sensuelle et élastique du lion ; les *prances*, une démarche caracolante, est donnée par le cheval ; le serpent est dans toutes les ondulations, les oscillations et les spirales du dos<sup>5</sup>.

L'expérience animale est demeurée une base de recherche pour des chorégraphes liées à la postmodernité comme Simone Forti (1935- ) :

Lorsque j'étais enfant, mon père nous accompagnait, ma sœur et moi, au zoo de Los Angeles pour dessiner les animaux. [...] Plus tard, en tant que danseuse, j'ai repris cet exercice. J'utilisais

<sup>1</sup> Parmi les nombreux ballets académiques ayant une thématique animale, pour ne citer que quelques exemples : *La Chatte métamorphosée en femme* (1837), *Le Papillon* (1860), *Le Lac des cygnes* (1877, 1895), *L'Oiseau de feu* (1910), *Le Festin de l'araignée* (1939) ou encore *Le Loup* (1953). Par contre, alors que la métaphore animale était extrêmement présente dans la construction de la danse moderne, rares sont les danses modernes à en avoir fait un thème, citons *The Cobras* (1906) de Ruth Saint-Denis, et *The Life of the Bees* (1929) de Doris Humphrey, dont le sujet, emprunté à Maeterlinck, concernait la lutte d'une jeune femme pour le pouvoir, et dont la chorégraphie était inspirée par les mouvements et déplacements frénétiques des abeilles.

<sup>2</sup> M. GRAHAM, *Mémoire de la danse*, p. 91.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>4</sup> *Ibid.*

<sup>5</sup> Martha Graham raconte avoir été très impressionnée en 1944 par un documentaire sur une prêtresse birmane exécutant un combat rituel avec un cobra, afin d'obtenir la naissance d'un enfant mâle dans la ville. Après l'avoir épuisé à cracher son venin sur son sari, la danseuse achevait la danse sacrée en embrassant à trois reprises le serpent. *Ibid.*, p. 104.

mes observations comme base de travail pour mes études de mouvement, à partir desquelles je construisais ma danse. Peu à peu, je me suis rendu compte qu'à chaque fois que j'allais au zoo, j'apercevais, à un certain moment de la journée, un animal en train de danser. Ce n'était pas la beauté du mouvement qui me faisait dire que je regardais une danse, mais plutôt l'attitude intérieure de l'animal<sup>1</sup>.

Elle établissait une relation empathique avec l'animal, lui permettant d'entrer en état de danse. Pour elle, la danse naît de cet état, cette "attitude intérieure" qui "provient de la relation du mouvement avec tout autre aspect de la vie de l'individu"<sup>2</sup>. Elle insiste beaucoup sur la dimension de jeu avec le mouvement qui lui semble inhérente à toute danse, animale ou humaine :

Et comme je suis une danseuse et non une naturaliste, je peux me permettre d'être poétique et de simplement croire ce que je vois. J'expérimente beaucoup sur mon corps. Je prends un jeu des ours, je prends un jeu des chimpanzés, et je les essaie dans mon studio de danse, et mon corps peut dire si c'est un jeu, je peux dire par la manière dont mon esprit fonctionne si c'est un jeu, si c'est un jeu de mouvement<sup>3</sup>.

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

Le devenir animal comportait, dans les débuts du XX<sup>e</sup> siècle, une dimension transgressive pour les femmes, réelle et symbolique. L'animal permettait d'outrepasser à la fois les canons de la féminité, et ceux de l'académisme de la danse. Cette dimension demeure présente à l'heure actuelle dans le travail de beaucoup de femmes amatrices de danse. J'ai pu observer en atelier que, beaucoup plus que les hommes, les femmes jubilent en découvrant les infinies possibilités de corps étranges ou monstrueux, du ramper, grouiller, s'articuler ou se désarticuler, de l'extrême sensualité au cocasse.

J'ai pris ici l'exemple de la danse moderne et contemporaine, en tant que forme qui revendique souvent un travail de métamorphose et de création individuelle qui lui permet – en principe – de sortir des cadres genrés. Mais on peut aussi penser à d'autres traditions qui proposent un devenir animal au travers de danses, rituelles ou non, dans lesquelles la corporéité se recompose hors du genre, bien que, dans la plupart des cas, seuls les hommes soient habilités à faire de telles expériences. Par ailleurs, les danses

---

<sup>1</sup> S. FORTI, *Manuel en mouvement*, p. 187.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 189.



de possession donnent naissance à des corps pour lesquels les concepts de sexe ou de genre se révèlent totalement inopérants.

À titre de conclusion, je voudrais énoncer deux mises en garde concernant l'appréhension des relations de la danse au genre (et réciproquement), et les problèmes posés par une méconnaissance réciproque des deux domaines.

Partant d'une technique des corps favorisant l'apprentissage des codes sociaux pour aller vers des aspects créatifs ouvrant potentiellement sur des "hors genre", la danse s'offre comme porteuse d'ambiguïtés, à la fois incluse dans un système de valeurs dont elle participe au maintien et, de par ses spécificités la distinguant d'autres techniques du corps, nécessairement ouverte à une subversion possible. C'est en tenant compte de ces aspects paradoxaux que l'on doit appréhender chaque forme, dans sa singularité et son contexte. J'illustrerai ce qui précède par l'exemple de la danse académique, héritée du ballet romantique. Ce style de danse implique une technique, mais induit également des représentations et des imaginaires ; elle construit des corps, des rôles et des représentations où féminins et masculins sont différenciés. Le genre y est, de toute évidence, à l'œuvre. La danseuse classique est souvent prise comme paradigme de la féminité patriarcale, et c'est à son image que s'attaquent de façon récurrente beaucoup de discours et de performances visant à déconstruire le genre, focalisant sur les pointes, le tutu, le diadème (plus fantasmé que correspondant à une réalité), les rôles de princesses... Un certain nombre d'études se sont attachées à démontrer le caractère normatif de cette forme de danse, de façon assez peu nuancée<sup>1</sup>. Une part de la critique est justifiée par certains aspects ; la danse académique est un réservoir de stéréotypes et il est tout à fait exact que beaucoup de parents souhaitent qu'elle permette à leur fille d'acquérir des qualités prétendument "féminines". Il est aussi exact que son apprentissage est extrêmement contraignant ; toutefois, pour ce qui est de la technique, il l'est autant pour les garçons que pour les filles et ce sont davantage les exigences portant sur les apparences qui contraignent les corps féminins<sup>2</sup>. Mais ceci ne devrait pas faire pour autant des danseuses classiques les victimes d'un "dressage", inconscientes ou aliénées, ni surtout occulter les aspects positifs que cette pratique peut avoir sur celles qui décident de s'y consacrer. En effet,

---

<sup>1</sup> Voir, par exemple A. DALY, "Classical ballet: a discourse of difference".

<sup>2</sup> Il faut aussi se garder de généraliser à tous les apprentissages de la danse classique le modèle de l'Opéra de Paris... ou de l'Opéra de Pékin. La vulgarisation des stéréotypes les plus éculés par des films comme *Black Swan* ne contribue pas à une meilleure connaissance des réalités la danse.

les corps des danseuses classiques sont particulièrement acculturés, et cette acculturation est une transgression des modèles de corporéité féminine : maîtrise du mouvement, de l'espace, de l'équilibre, puissance, endurance, conscience du corps... ajoutons une réflexion et une maîtrise précoce de leur carrière. Les professionnelles ont, de façon générale, une bien meilleure appréhension de leur corps, de la présence des autres corps, de l'espace, que les non-danseuses et les non-danseurs. Le travail de scène inscrit aussi une présence dans l'espace social. Il me paraît important d'insister sur le fait que, d'un point de vue anthropologique, le ballet, depuis le ballet romantique, fut une des premières et rares formes de danse à, non seulement permettre aux femmes de s'emparer de l'espace en le traversant ou en sautant, mais encore à inscrire dans ses codes la nécessité pour les femmes d'y exceller. De ce point de vue, on peut considérer que la pratique professionnelle de la danse a été une pratique émancipatrice pour les femmes au XIX<sup>e</sup> siècle. Plus généralement, la professionnalisation de la danse, à partir des années 1680 en France, a offert aux femmes des possibilités nouvelles d'autonomie, leur permettant d'acquérir un véritable métier, et une liberté dont peu de femmes disposaient, à l'exception de certaines aristocrates, et ceci jusqu'aux débuts du XX<sup>e</sup> siècle.

D'autres exemples pourraient illustrer la façon dont la danse peut à la fois être normative et introduire des déviations dans la norme. À l'inverse peut-être du cas précédent, comme l'a montré Anne Cooper Albright, la danse contemporaine particulièrement "physique", tout en proposant des corporéités très peu conformes aux normes de la féminité traditionnelle, des corps athlétiques, peut reconduire, un certain nombre de stéréotypes<sup>1</sup> ; c'est le cas de ce que propose le chorégraphe québécois Édouard Lock avec la danseuse Louise Lecavalier, c'est encore le cas, dans une physicalité moins extrême du français Angelin Preljocaj.

Ma deuxième réflexion concerne les discours et productions dont l'objectif proclamé est de "déconstruire le genre", "subvertir radicalement les normes", qui prolifèrent sur les scènes de danse contemporaine, avec des spectacles dont la subversivité repose avant tout sur la mise en scène des corps et de leurs images (costumes, coiffures, accessoires, travestissements et parodies). Il ne me semble pas inutile de rappeler que se limiter aux apparences réduit considérablement la

---

<sup>1</sup> A. COOPER ALBRIGHT, "Techno Bodies: Muscling with Gender in Contemporary Dance", *Choreographing Difference: The Body and Identity in Contemporary Dance*, pp. 28-55.

complexité des constructions corporelles et identitaires, les réduit à des signes – au sens sémiotique –, des stéréotypes, et qui plus est, conduit à les figer par la réitération, tout en masquant la reconduction des éléments normatifs incorporés à l'identique. Je voudrais insister sur la nécessité de considérer, au-delà des mises en scène et des discours affirmant une intentionnalité, la matérialité des corps. Aucun travail sur les apparences qui fasse l'économie d'un travail en profondeur sur la façon d'être et de se situer, sur les relations des corps à leur environnement, ne saurait mettre véritablement en question les empreintes du genre dans les corps. C'est davantage par une véritable expérimentation du corps et de l'imaginaire que l'on peut espérer sortir, partiellement sans doute, des apprentissages et des schémas moteurs engrammés, non pas les effacer, mais les assouplir et créer de nouveaux schémas, donc, d'une certaine façon, échapper aux contraintes du genre et élargir ses potentialités.

Je me garderai bien de parler de "déconstruction" du genre dans les corps. S'il est possible de déconstruire un discours, l'utilisation du terme, pourtant largement employé, est problématique concernant les corps (entendus dans leurs multiples dimensions). Le corps ne peut être qu'en construction, en métamorphose, en reconstruction, mais le vécu, qu'il soit physique, affectif ou intellectuel, ne saurait être effacé pour retourner à un état déconstruit. Il reste à trouver une expression pour désigner l'opération qui permet de transformer des contraintes incorporées en simples possibilités, parmi d'autres nouvellement acquises, expression qui pourrait être, par exemple, celle de résilience.

## II Quelques effets du genre dans la danse actuelle en France

En raison des représentations sociales toujours très vivaces qui en font un art féminin, la danse occupe une place spécifique dans l'espace culturel. Son statut, objectivé en termes de financements, de représentation au sein de différentes structures et institutions, de diffusion, également en termes de prise en compte par la recherche et l'enseignement, reste inférieur à celui des autres arts du spectacle, théâtre et musique. Le chorégraphe Jean-Claude Gallotta a souvent évoqué les difficultés rencontrées lors de sa nomination au poste de directeur de la Maison de la culture de Grenoble en 1986, en tant que danseur – ou plutôt, comme il le relate, en tant que "danseuse" au regard des hommes de théâtre face à lui. "Un chorégraphe à la tête d'une Maison de la culture, c'est comme le premier droit de vote aux femmes", notait-il en 1990<sup>1</sup>. L'image féminisée de la danse déforme par ailleurs la perception de sa réalité ; elle est perçue comme un espace relativement préservé des inégalités entre les sexes observées dans le reste de la société et surtout dans le monde de l'art, un milieu égalitaire, voire où les femmes seraient privilégiées. Le sexisme et les inégalités sociales, la reconduction des normes corporelles du genre ainsi que les asymétries dans les représentations relèvent ainsi le plus souvent du non-perçu ; or, l'idéologie est d'autant plus efficace qu'elle se manifeste dans les non-perçus, forcément impensés.

### 1. Inégalités professionnelles

Les spécificités réelles et supposées de la danse dissimulent une très réelle asymétrie entre les sexes – entretenue tant par les femmes que par les hommes – et les problèmes qu'elle pose. Parmi les facteurs qui biaisent la perception des réalités, outre sa symbolique "féminine", il faut ajouter l'histoire de la danse, marquée – cas exceptionnel dans l'histoire des arts – par des figures majoritairement féminines depuis le XIX<sup>e</sup> siècle, notamment en danse moderne et contemporaine, la forte proportion de femmes pratiquantes, la visibilité d'une homosexualité masculine qui rendrait sans objet la question des rapports sociaux de sexe, également le fait que la danse contemporaine, dont le développement et l'institutionnalisation dans les années 1980 ont été liés à la politique socialiste, notamment à celle de Jack Lang<sup>2</sup>, appartienne

<sup>1</sup> J.-C. GALLOTTA, *Mémoires d'un dictaphone*, p. 38.

<sup>2</sup> Voir M. FILLOUX-VIGREUX, *La Danse et l'institution – Genèse et premiers pas d'une politique de la danse en France, 1970-1990*.

globalement à une mouvance "de gauche"<sup>1</sup>.

### 1.1 Carrières

Du côté des amateur-e-s<sup>2</sup>, la pratique de la danse est très majoritairement féminine, contrairement par exemple à celle de la musique<sup>3</sup>. Les femmes sont encore majoritaires comme interprètes professionnelles ou professeuses de danse. Cette dernière catégorie, comptant beaucoup de danseuses n'ayant pas ou plus d'activité d'interprète, est aussi en général peu valorisée, et souvent mal rémunérée. Peu de jeunes garçons se destinent à devenir seulement enseignants, et beaucoup ne le deviennent qu'après une carrière d'interprète ou de chorégraphes ; les centres de formation recrutent très majoritairement des filles, dont certaines envisagent d'emblée une carrière d'enseignement, sans passer par une expérience de danseuse interprète. Toutefois, comme dans beaucoup d'autres domaines, plus on s'élève dans la hiérarchie, et plus on trouve de professeurs hommes : au Conservatoire Nationale Supérieur de Danse et de Musique de Paris<sup>4</sup> par exemple, on comptait en 2012-2013 autant de professeurs de danse hommes (11) que de femmes (11).

L'enquête réalisée par Janine Rannou et Ionela Roharik, publiée par le département des études et de la prospective du Ministère de la Culture et de la Communication en 2005<sup>5</sup> établit que, dans le secteur chorégraphique, les danseuses représentent 68% des intermittent-e-s, et seulement 56% des permanent-e-s ; elles sont donc plus nombreuses dans le secteur précarisé. À noter que ces statistiques ne prennent pas en compte les artistes qui, faute d'avoir effectué un nombre d'heures suffisant, sont exclu-e-s du régime de l'intermittence, ce qui est le cas de beaucoup de danseuses (les heures d'enseignement ne sont en outre pas prises en compte pour l'intermittence). L'étude démontre que si, globalement, la profession est féminisée (à l'exception du hip-hop professionnel où les femmes ne représentent que 30%), la répartition des sexes varie selon les genres artistiques et les secteurs d'activités : les

---

<sup>1</sup> La remarque vaut aussi pour l'ensemble du spectacle vivant, perçu et se percevant comme étant, presque "par essence", politiquement engagé à gauche, défendant des valeurs progressistes voire révolutionnaires, anti-bourgeois, et donc insoupçonné de conservatisme, y compris en ce qui concerne les rapports sociaux de sexe.

<sup>2</sup> Voir *La Danse en amateur*. Et aussi *Les Amateurs : enquête sur les activités artistiques des Français*.

<sup>3</sup> Comme d'ailleurs les activités culturelles liées au corps et peu médiatisées par la technologie (danse, chant). Voir O. DONNAT, *La Féminisation des pratiques culturelles*.

<sup>4</sup> <http://conservatoiredepa.ecritel.net/fr/enseignants> consulté le 4 octobre 2012.

<sup>5</sup> J. RANNOU, I. ROHARIK, *Les Danseurs*, et *Les Danseurs, un métier d'engagement*, notamment "Des disparités hommes/femmes originales", pp. 363-375.

femmes sont plus nombreuses dans les genres les moins consacrés comme les variétés et le cabaret, les secteurs les plus équilibrés étant le contemporain et le classique, ce qui va à l'encontre de l'image d'hyper féminisation portée par le classique<sup>1</sup> ; la féminisation est aussi moins forte dans les secteurs où les entreprises sont plus pérennes. Un constat qui contredit aussi des idées reçues, puisque la permanence est essentiellement le fait de structures de ballets classiques ou néoclassiques, pourtant perçus comme fortement féminisés<sup>2</sup>.

Le salaire moyen journalier déclaré par les danseuses, tel qu'il apparaît d'après les données de la caisse des congés spectacles, correspond à celui des danseurs, à compétences égales, il n'y a donc pas de discrimination au niveau des salaires. Mais les danseuses et les danseurs ont des revenus annuels globaux très inférieurs à ceux des musicien-ne-s par exemple, ceci pouvant en partie expliquer cela, la faiblesse des revenus aplatissant en quelque sorte les inégalités. La longévité professionnelle est également la même pour les deux sexes. Ces deux constats peuvent être partiellement interprétés en considérant qu'il n'y a pas de concurrence directe entre les sexes, les emplois (rôles) étant *a priori* sexués (phénomène encore plus marqué dans le théâtre)<sup>3</sup>. Toutefois, le nombre moyen de jours déclarés par les femmes reste très inférieur à celui des hommes. Malgré une offre d'emploi nettement plus importante pour les femmes, la concurrence reste beaucoup plus forte entre les danseuses. Selon les mêmes sources, les danseuses sont plus nombreuses (31%) que les danseurs (20%) à dépendre d'employeurs dont l'activité ne relève pas du spectacle vivant (cafés-restaurants, animations touristiques et commerciales, etc.). Elles sont conduites à exercer davantage des activités alimentaires, souvent bien éloignées de leurs aspirations artistiques.

Si le rapport hommes/femmes est resté stable de 1987 à 2000, la précarisation des femmes s'est accentuée, et l'augmentation des emplois offerts a surtout bénéficié aux hommes qui travaillent davantage<sup>4</sup> ; ceci confirme le fait, noté par tou-te-s les actrices et acteurs du secteur chorégraphiques, que les danseurs sont de plus en plus

---

<sup>1</sup> Parmi les intermittent-e-s, les femmes représentent 30% pour le hip-hop, 60% pour le classique, 70% pour le contemporain, 75% pour le cabaret, 80 % pour le jazz et les variétés, Enquête CESTA 2003, J. RANNOU, I. ROHARIK, *Les Danseurs, un métier d'engagement*, p. 90.

<sup>2</sup> Les structures utilisant la permanence sont des Centres Chorégraphiques Nationaux (CCN) ou des structures appartenant à l'ex. R.T.L.F. (Réunion des Théâtres Lyriques de France), devenue la R.O.F. (Réunion des Opéras de France) en 2003, qui recourent le plus souvent aux CDD dérogatoires de la loi Galland ; seul l'Opéra et quelques CCN recourent aux CDI.

<sup>3</sup> J. RANNOU, I. ROHARIK, *Les Danseurs, un métier d'engagement*, pp. 368-369.

<sup>4</sup> *Ibid*, pp. 88-89 ; 373.

visibles dans la profession. Cette visibilité n'est d'ailleurs pas étrangère à une revalorisation du statut de la danse. On a pu le constater à propos du hip-hop dont l'image, fortement masculine et sportive – sans pour autant en ébranler l'édifice des représentations féminines de la danse – a pour partie permis la rapide accession à la légitimité de ce style ; de nombreux danseurs de hip-hop ont été également intégrés à des compagnies de danse contemporaine ou de jazz.

L'enquête précise que deux chorégraphes sur trois sont des femmes, ce qui fait de la danse une exception parmi les professions créatrices, où les femmes sont toujours minoritaires<sup>1</sup>. Toutefois, plusieurs observations viennent tempérer la chose. Cette forte proportion de femmes peut en effet être corrélée avec les faibles rémunérations et le peu de prestige du statut de chorégraphe. Jeanine Rannou et Ionela Roharik notent aussi que les chorégraphes représentent 20% de la population masculine, et seulement 17% de la population féminine, ce qui signifie que les hommes se lancent plus facilement dans la création (cumulant souvent les deux activités, chorégraphe et danseur pour d'autres compagnies) et va dans le sens des constats faits ailleurs : les femmes ont plus de difficultés à passer du côté de la création. Enfin, nous verrons que plus la notoriété et les financements augmentent, plus la proportion de chorégraphes femmes diminue.

Il est plus facile de devenir danseur que de devenir danseuse, et l'asymétrie des parcours se fait sentir au niveau de l'admission dans les grands centres de formation, des auditions, de l'évaluation en général. Le sociologue Pierre-Emmanuel Sornet, également danseur, a étudié les biais d'évaluation dans les grandes formations en danse contemporaine, en particulier pour l'entrée au Centre National de Danse Contemporaine d'Angers<sup>2</sup> ; je les ai également observés dans de nombreuses situations, notamment les auditions du Monaco Dance Forum (2004), mais aussi à des niveaux plus modestes comme dans les concours de danse amateurs pour enfants et adolescent-e-s<sup>3</sup>.

Les danseuses sont proportionnellement moins nombreuses que les danseurs à sortir des formations les plus prestigieuses<sup>4</sup>, pourtant le vivier initial est bien plus

---

<sup>1</sup> *Ibid*, p. 186.

<sup>2</sup> P.-E. SORNET, *Le Métier de danseur contemporain*.

<sup>3</sup> J'ai été jury dans des concours organisés par la Fédération Nationale de Danse et la Confédération Nationale de Danse.

<sup>4</sup> J. RANNOU, I. ROHARIK, *Les Danseurs, un métier d'engagement*, p. 211.

important. Au moment des auditions pour entrer dans les écoles (comme plus tard dans les auditions professionnelles) ou des examens, les danseurs sont davantage évalués sur leur originalité, leur potentiel artistique, même si ce potentiel reste à l'état d'hypothèse (le jury estimant que le candidat a du potentiel, encore inexploité) ; on exige davantage de compétences techniques des danseuses, et la durée de leur formation est supérieure à celle des danseurs<sup>1</sup>. Il leur est demandé une précision d'exécution supérieure, ainsi que de plus grandes aptitudes à apprendre rapidement et à reproduire des enchaînements de façon exacte, alors qu'il peut leur être reproché de manquer d'initiative ; enfin, on ne mise pas sur un "potentiel" qui serait encore latent. Pierre-Emmanuel Sorniguet souligne que, de ce fait, les danseurs ont davantage de qualités singulières, quand les danseuses sont "relativement interchangeables"<sup>2</sup> ; ceci, rappelons-le, dans le secteur de la danse contemporaine, dont les discours sont pourtant très critiques vis-à-vis du classique, lui reprochant précisément d'uniformiser les corps et les parcours.

De fait, la danse contemporaine met souvent en œuvre les mêmes discriminations que la danse académique. Les danseurs imposent bien plus que les danseuses des morphologies comme des parcours hors normes, qui les valorisent, et l'apparence demeure un critère essentiel pour une danseuse, bien que le fait reste davantage non-dit que dans la danse académique. Une partie de la danse contemporaine revendique un rejet des critères normatifs du corps classique, mettant en avant des corps hors du commun, par la taille (c'est le cas de Pierre Emmanuel Sorniguet, de grande taille), le poids (le danseur et chorégraphe Thomas Lebrun a ainsi bâti sa notoriété sur son physique dodu<sup>3</sup>), certaines déformations (Raimund Hoghe), des handicaps (comme David Toole, danseur anglais né sans jambe), ou encore des corps malades. Mais on l'a noté, il n'y a d'exemples que de sexe masculin. Corps déviants, handicaps<sup>4</sup>, ou même simplement âge restent tabous pour les femmes. Les seuls écarts par rapport à une norme qui demeure académique concernent la présence

---

<sup>1</sup> *Ibid.*

<sup>2</sup> P.-E. SORIGNET, "Être danseuse contemporaine : une carrière 'corps et âme' ", pp. 51-52. Voir aussi P.-E. SORIGNET, *Le Métier de danseur contemporain*. Il rejoint ainsi les conclusions de Fabio Lorenzi-Cioldi en psychologie cognitive sur le développement asymétrique des identités, plus individualisées et singulières chez les dominants et sociales chez les dominé-e-s, constats étayés notamment dans un ouvrage au titre révélateur : *Individus dominants et groupes dominés (Images masculines et féminines)*.

<sup>3</sup> Notamment avec *Itinéraire d'un danseur grassouillet* en 2009.

<sup>4</sup> Aux États-Unis, où les spectacles avec des handicapés sont beaucoup plus fréquents, A. COOPER ALBRIGHT note également la plus grande liberté des hommes. *Choreographing Difference: The Body and Identity in Contemporary Dance*, p. 76.



non exceptionnelle de danseuses elles aussi dodues, mais sans excès.

Les parcours des danseuses sont plus linéaires et classiques que ceux des danseurs. Elles ont commencé la danse jeune et entrent plus tôt dans l'activité professionnelle, elles sont aussi globalement plus jeunes que les danseurs<sup>1</sup>. Si la contrainte est moins forte en contemporain qu'en classique, elle conditionne cependant l'accès des femmes à la profession, une femme qui débute la danse à vingt ans n'a aucune chance d'intégrer une grande formation, et bien peu d'être engagée comme interprète, ce qui n'est pas le cas des hommes. Pourtant, l'une des plus grandes figures de la danse moderne, Martha Graham, a commencé la danse à vingt ans seulement. La chorégraphe Mathilde Monnier évoque cette contrainte :

Lorsque j'ai commencé la danse – à seize ans –, on m'a asséné que c'était déjà trop tard (avant même de commencer), que mon corps ne serait jamais le corps qu'il fallait avoir si je voulais en faire mon métier.

Tout cela paraît puéril maintenant, mais, à l'époque, c'était une vraie barrière, on m'avait reléguée avec les "modernes", à l'écart de la danse classique, pour me faire sentir à quel point c'était trop tard. Je me suis rendu compte par la suite que je suis restée longtemps prisonnière de cette image, et, finalement, beaucoup d'entre nous (les filles surtout) avons mis des années à évacuer tous les signes de cette souffrance sur l'image de notre corps<sup>2</sup>.

Par contre, beaucoup de danseurs de sa génération sont venus à la danse tardivement<sup>3</sup>. Malgré l'optimisme de Mathilde Monnier ("tout cela paraît puéril maintenant"), on constate que les choses n'ont pas changé, y compris dans le secteur contemporain. Les parcours atypiques sont valorisés chez les hommes en danse contemporaine : avoir commencé la danse tardivement, avoir poursuivi des études universitaires, danser bien au-delà de la quarantaine. Dans son étude publiée en 2010, Pierre-Emmanuel Sorignet relève que les jurés du concours d'entrée au CNDC privilégient pour les garçons le niveau scolaire (sur six admis, deux étaient passés par les classes préparatoires aux grandes écoles scientifiques), qu'ils transforment en qualités artistiques et "intelligence", venant compenser un niveau technique même très insuffisant<sup>4</sup>. Il constate : "Ainsi, ce qui est évalué, c'est la 'valeur sociale' de ce jeune postulant, dont les qualités sociales (maths sup, maths spé) alimentent le mythe de l' 'oiseau rare', de

<sup>1</sup> Au sein de la population intermittente majoritaire, 46% des femmes ont moins de trente ans, contre 39% des hommes. La proportion s'inverse chez les permanent-e-s. J. RANNOU, I. ROHARIK, *Les Danseurs, un métier d'engagement*, pp. 86-87.

<sup>2</sup> M. MONNIER, J.-L. NANCY, *Allitérations – Conversations sur la danse*, p. 129.

<sup>3</sup> Daniel Larrieu, Jean-Claude Gallotta, Christian Bourigault, etc.

<sup>4</sup> P.-E. SORIGNET, *Danser : enquête dans les coulisses d'une vocation*, p. 49.

l'individu 'sorti du lot', etc."<sup>1</sup> On retrouve ainsi une partie du mythe de l' "Artiste" et du génie masculin qui ne nécessite pas un long apprentissage technique pour se manifester, contrairement au talent féminin. Pierre-Emmanuel Sorignet avance que "la reconnaissance des titres scolaires par les jurés est sans doute aussi un reclassement symbolique de leur propre position [...]"<sup>2</sup>. Pour poursuivre dans cette direction, depuis les années 1990, la danse – surtout contemporaine – en réaction aux *a priori* sur le manque de culture des danseurs /danseuses (soutenus d'ailleurs par les préjugés de féminité de la danse)<sup>3</sup>, cherche à se légitimer intellectuellement, et cette légitimation passe principalement par une visibilité intellectuelle plus grande pour les danseurs, creusant un écart entre les sexes.

Du côté des chorégraphes, très peu de femmes ont eu la possibilité de réussir en venant d'autres domaines ; pas d'architecte ou de scientifique venue tardivement à la danse et consacrée<sup>4</sup>. Par contre, le cas n'est pas rare pour les hommes<sup>5</sup>. Et on imagine mal une chorégraphe reconnue qui, à l'instar du pourtant célèbre Jan Fabre, n'aurait jamais été danseuse. Ce qui est signe d'originalité, valorisé et légitimant chez les hommes constitue un handicap pour les carrières des femmes. Une telle asymétrie entre les parcours des deux sexes pourrait être actuellement plus marquée que dans les années 1980.

Pour terminer sur une note positive, l'Opéra de Paris, peut-être en raison même de sa position institutionnelle, se trouve amené à évoluer sur les questions d'égalités entre les sexes. La cour d'appel a condamné l'institution en 1996, après que la danseuse Jessica Sordoillet a porté plainte pour discrimination, en raison de la différence des âges de retraites, fixés à quarante-cinq ans pour les hommes et quarante ans pour les

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 50.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>3</sup> Préjugés démentis par les faits, puisque les  $\frac{3}{4}$  des danseuses/danseurs intermittent-e-s ont un baccalauréat ou plus, ce qui les met au niveau des comédien-ne-s et au-dessus des musicien-ne-s ; le niveau de la formation augmente par ailleurs dans les jeunes générations. J. RANNOU, I. ROHARIK, *Les Danseurs, un métier d'engagement*, p. 199 et suivantes.

<sup>4</sup> Seules Karine Saporta (sociologie et philosophie) et Emmanuelle Huynh (philosophie) mettent en avant leur cursus universitaire (maîtrise ou DEA). Ce qui ne signifie pas que d'autres n'aient pas un tel cursus, mais qu'elles n'en font pas nécessairement état, la poursuite d'études universitaires n'étant pas considérée, pour les femmes, comme compatible avec une formation et une carrière de danseuse professionnelle.

<sup>5</sup> Parmi les chorégraphes ayant poursuivi des études et exercé dans d'autres domaines : Jean-Claude Gallotta (architecte), Xavier Le Roy (biologiste), Jean-Marc Matos (informaticien), Christian Bourigault (psychomotricien), Alain Platel (thérapeute, orthopédaogogue), Christian Rizzo (a monté un groupe de rock, une marque de vêtements, étudié les arts plastiques, ...), etc.

femmes<sup>1</sup>, cette disposition étant jugée contraire à la directive 76/207 (de 1976) de la Communauté européenne. Le départ à la retraite a été fixé pour les artistes des deux sexes à l'âge de quarante-deux ans et demi. Lorsque je me suis intéressée à ce procès, autour de 2005, j'ai constaté avec surprise que les seuls sites Internet à mentionner l'évènement étaient des sites anglophones, comme si la chose avait été laissée dans l'ombre en France et/ou n'avait suscité à l'époque aucun intérêt de la part des médias et commentateurs.

## **1. 2 Reconnaissance et accès aux responsabilités**

La danse académique reste profondément tributaire de son image et des rôles sexués, qui se reflètent dans l'attribution des responsabilités<sup>2</sup>. Le chorégraphe, et plus encore le directeur de compagnie, y sont presque toujours des hommes, à l'exception de rares figures, comme Marie-Claude Pietragalla. Toutefois, on note des évolutions et une étude a relevé à l'Opéra de Paris pour la saison 2011-2012, la présence de 16 chorégraphes hommes pour 8 femmes, ce qui n'est pas inférieur à la proportion de beaucoup de lieux de danse contemporaine<sup>3</sup>.

J'ai étudié la programmation de l'un des lieux les plus emblématiques de cette danse, le Théâtre de la Ville à Paris<sup>4</sup>, sur 14 saisons, de 2000-2001 à 2013-2014, en ne prenant en compte que les spectacles de danse contemporaine<sup>5</sup>. Au total, sur 416 chorégraphes ayant été programmé-e-s, on compte 265 hommes (63,7 %) pour 151 femmes (36,3 %) ; la sexe-ratio est de H/F = 1,75.

---

<sup>1</sup> Disposition qui ne faisait pourtant pas l'unanimité ; d'après le danseur de l'Opéra de Paris Michael Denard, "généralement les danseurs n'y arrivent pas [à la retraite]. Ils s'usent plus vite que les danseuses. La retraite des danseuses est fixée à l'âge de 40 ans. Mais une étoile peut danser plus longtemps. Pour les hommes, c'est 45 ans. Ce qui est beaucoup plus difficile à atteindre. La danse masculine est fondée sur la force et sur le saut.", Entretien avec J.-P. PASTORI, in *L'homme et la danse*, p. 164

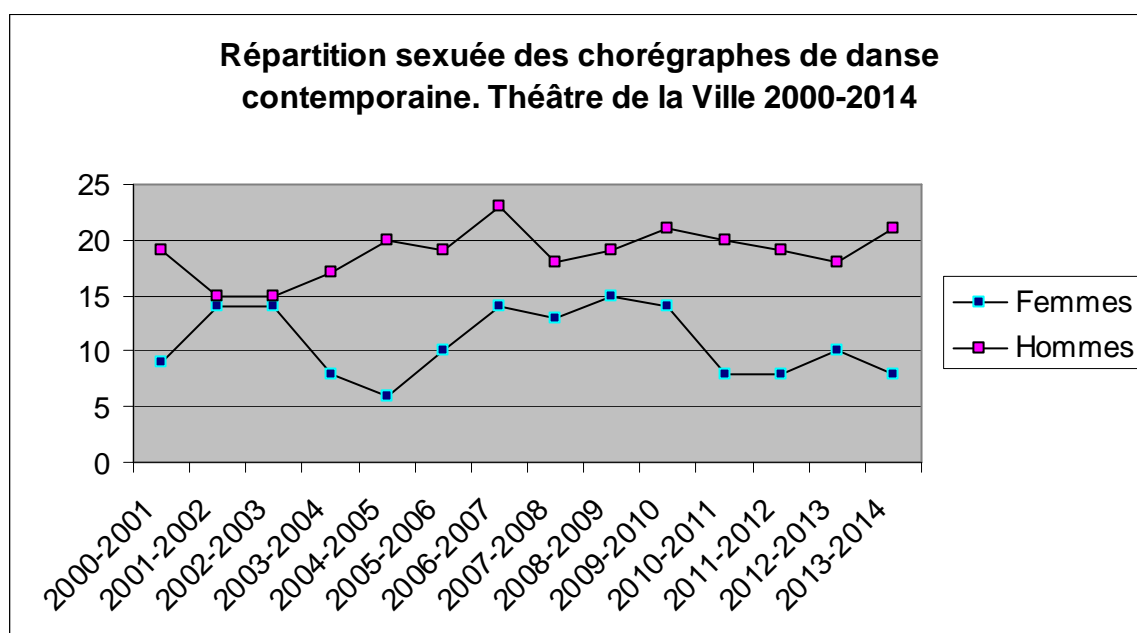
<sup>2</sup> Cependant, quelques compagnies classiques de renom ont été fondées par les femmes : Le Royal Ballet et le Birmingham Royal Ballet sont issus de compagnies créées par Ninette de Valois en 1928 et 1943, la chorégraphe restant à la direction du premier jusqu'en 1963, et du second jusqu'en 1956 ; toujours en Grande-Bretagne, Marie Rambert a créé le Ballet Rambert et l'a dirigé de 1935 à 1960 ; le Ballet Cullberg, en Suède, a été créé par le gouvernement suédois en 1967, pour Birgit Cullberg qui le dirigera jusqu'en 1985 ; l'American Ballet Theatre (appelé Ballet Theatre jusqu'en 1957) a été fondé (1940) et dirigé (de 1945 à 1980) par Lucia Chase et Oliver Smith ... La France n'offre pas d'exemple équivalent. Toutefois, à l'heure actuelle, toutes ces grandes compagnies sont dirigées par des hommes.

<sup>3</sup> A.-S. BACH-TOUSSAINT, M. LOUP, *La Place des femmes...*, p. 12.

<sup>4</sup> Le Théâtre de la Ville regroupe deux salles, le Théâtre de la Ville lui-même, place du Châtelet, et le plus récent et plus petit Théâtre des Abbesses.

<sup>5</sup> Lorsqu'un-e chorégraphe était programmé-e à 2 reprises dans la même saison et avec un programme différent, on a compté 2 programmations.

Saison	Chorégraphes hommes	Chorégraphes femmes
2000-2001	19	9
2001-2002	15	14
2002-2003	15	14
2003-2004	17	8
2004-2005	20	6
2005-2006	19	10
2006-2007	23	14
2007-2008	18	13
2008-2009	19	15
2009-2010	21	14
2010-2011	20	8
2011-2012	19	8
2012-2013	19	10
2013-2014	21	8
<b>Total</b>	<b>265</b>	<b>151</b>



Plusieurs remarques :

- Le nombre de chorégraphes hommes a toujours été supérieur à celui des femmes.
- On observe une forte représentation des chorégraphes femmes étrangères ; Pina Bausch et Anne Teresa de Keersmaecker sont ainsi programmées presque chaque année. La meilleure tolérance envers des artistes femmes lorsqu'elles sont étrangères est un phénomène souvent relevé dans d'autres domaines, comme les arts plastiques.

En 2013-2014, la situation paraît caricaturale : sur les 8 spectacles chorégraphiés par des femmes, 2 sont de Trisha Brown, 1 de Pina Bausch, 2 d'Anne Teresa de Keersmaecker (dont un avec Boris Charmatz), donc de figures historiques de la danse (et étrangères) ; 1 correspond à une jeune lauréate (Pauline Simon) du concours *Danse élargie*, pour une soirée seulement, en outre partagée ; 1 est un duo mixte où la chorégraphe Honji Wang n'est citée que comme collaboratrice du chorégraphe Sébastien Ramirez (et désignée dans le programme comme "sa compagne et danseuse"<sup>1</sup>) ; le dernier est une chorégraphie de Louise Lecavalier, qui n'est pas programmée au Théâtre de Ville même, mais au Centquatre, théâtre partenaire.

- On remarque que le remplacement en 2008, à la tête du Théâtre de la Ville, de Gérard Violette par Emmanuel Demarcy-Mota, n'a apporté aucun changement du point de vue de la représentation sexuée des chorégraphes.

- Depuis 2009, les artistes associés (pratique instaurée en 2009-2010 par Emmanuel Demarcy-Mota) ont toujours été des hommes : Philippe Minyana, David Lescot, Fabrice Melquiot, Rachid Ouramdane, ce dernier étant chorégraphe<sup>2</sup>.

Si le Théâtre de la Ville est une vitrine, représentative aussi d'un déséquilibre général, celui-ci n'est pas toujours aussi marqué ; certaines grosses structures ont une programmation plus équilibrée, c'est le cas de la Biennale du Val-de-Marne, ou encore des Rencontres Internationales de Seine-Saint-Denis. On observe également un meilleur équilibre dans le cas de structures ayant pour vocation de programmer des chorégraphes "émergeant-e-s" (Étoile du Nord, Théâtre de l'Échangeur, ...).

Concernant l'attribution des aides de l'État et des collectivités territoriales (subventions et/ou aides à la résidence), un travail plus poussé et plus fin reste à faire. J'ai établi les statistiques pour 2004, d'après le répertoire des compagnies chorégraphiques françaises, édition 2005 du CND. Toutes régions confondues, et toutes aides confondues, les compagnies aidées dirigées par des hommes représentaient 58,6%, celles dirigées par des femmes 41,4%. Mais bien entendu, toutes les aides ne se valent pas. L'octroi d'une subvention (aide au projet, aide à la compagnie ou aide à une compagnie conventionnée) n'a pas la même incidence qu'une aide à la résidence, quelle qu'elle soit. En outre, on doit garder à l'esprit la très forte

<sup>1</sup> Programme du Théâtre de la Ville, 2013-2014, p. 44.

<sup>2</sup> Pour 2012-2013 : Rachid Ouramdane, chorégraphe, Fabrice Melquiot, auteur-directeur à partir de 2011 du Théâtre Amstramgram de Genève, David Lescot, auteur-metteur en scène.

présence de petites compagnies dirigées par des femmes – reflet d'une pratique semi-professionnelle et professionnelle très féminisée –, qui reçoivent des aides des collectivités territoriales, notamment des villes dans lesquelles elles sont implantées. Les données globales concernant les financements ne reflètent pas la pyramide qui s'établit de fait, où les femmes, majoritaires à la base, ne le sont plus vers le sommet. Il faudrait initier des études plus précises, portant sur l'effectif, le volume d'activité et le nombre de dates de représentations, la stabilité des subventionnements des compagnies, selon le sexe de la / du chorégraphe.

Pour interpréter un accroissement des inégalités dans le secteur chorégraphique, Reine Prat avançait plusieurs hypothèses formulées par les décideurs du monde de la danse<sup>1</sup> :

- la danse a cessé de figurer parmi les arts dits mineurs, seuls domaines où les femmes sont *autorisées* à créer [...]
- du coup, les hommes y interviennent en plus grand nombre et le tropisme qui consiste à privilégier le masculin joue à plein,
- les femmes "n'ont pas la niaque"<sup>2</sup>.

Elle ajoutait, en citant mes propres travaux, la prédominance de certaines esthétiques d'avant-garde, majoritairement portées par des hommes. Parmi ces esthétiques, on peut compter l'esthétique "genres et sexualités" qui s'est imposée à la fin des années 1990, et qui a aussi été une voie de légitimation intellectuelle de la danse, empruntée majoritairement par des hommes. On peut encore penser que la crise qui a touché le secteur chorégraphique, comme tous les secteurs du spectacle vivant a eu, comme souvent, un effet plus important sur les femmes. Toutefois, il sera intéressant de suivre l'évolution de ces prochaines années, car la baisse des subventionnements peut favoriser des compagnies moins prestigieuses, mais bien implantées localement, disposant d'un réel public, et bénéficiant d'aides des collectivités territoriales.

On ne peut bien évidemment pas interpréter les disparités et inégalités constatées en supposant un projet concerté visant à privilégier les hommes. Interrogé-e-s à ce sujet, certain-e-s responsables (de programmation ou d'attribution de subventions) affirment – et souvent en toute bonne foi – ne pas avoir un regard discriminant. J'ai ainsi bavardé il y a quelques années avec une responsable du Théâtre de la Ville, qui partageait totalement mon propos sur la nécessité d'une programmation non sexiste, c'est-à-dire reflétant la réalité du champ chorégraphique contemporain

<sup>1</sup> R. PRAT, rapport d'étape n°2, 2009, p. 22.

<sup>2</sup> Précisant qu'il s'agissait d'une réflexion entendue au Ministère.

actuel, et qui semblait convaincue que le Théâtre de la Ville entraînait dans cette perspective. De tels biais d'évaluation, involontairement sexistes, ont été relevés et étudiés dans bien d'autres domaines (enseignement, entreprise, etc.)<sup>1</sup>. Il est certain que là comme ailleurs, les hommes bénéficient d'une appréciation inconsciemment plus favorable que les femmes. Et ces biais sont sans doute accentués dans le domaine chorégraphique en raison d'un *a priori* qui suppose la domination des femmes et du féminin. Les hommes, perçus comme minoritaires même s'ils ne le sont pas, dans un domaine catégorisé comme féminin, bénéficient d'une attention et d'une sympathie plus grandes. Et, de même que les jurys d'entrée dans les formations ou dans les concours n'ont pas des attentes et des critères identiques pour les deux sexes, les décideurs n'ont pas le même regard sur les créations féminines ou masculines. Sachant qu'il est évidemment impossible de faire des sélections en aveugle (comme il est possible pour la lecture de texte, l'écoute musicale ou l'examen d'œuvres plastiques), il sera difficile de maîtriser ce paramètre.

En ce qui concerne maintenant les postes à responsabilité et de direction, on remarque que les lieux de la danse sont très majoritairement dirigés par des hommes : directeurs et directeurs des études chorégraphiques des Conservatoires Nationaux Supérieurs de Musique et de Danse de Paris<sup>2</sup> et de Lyon<sup>3</sup> ; directeurs de la danse dans les Opéras nationaux<sup>4</sup> ; directeurs des ballets de la Réunion des Opéras de France (anciennement Réunion des Théâtre Lyriques de France)<sup>5</sup> ; directeurs des grands festivals de danse – Montpellier<sup>6</sup>, Aix (disparu en 2006), Biennale du Val-de-Marne<sup>7</sup>,

<sup>1</sup> M.-C. HURTIG, M.-F., PICHEVIN, "La Variable sexe en psychologie : donné ou construct ? ", p. 209.

<sup>2</sup> Clairemarie Osta, qui avait été nommée en janvier 2013 directrice des études chorégraphiques à la suite de Daniel Agésilas, a été remerciée en novembre de la même année par le directeur du CNSM Bruno Montovani, qui souhaitait par ailleurs remplacer la direction des études chorégraphiques par une sous-direction.

<sup>3</sup> En 2014, le directeur est Géry Moutier et le directeur des études chorégraphiques Jean-Claude Ciappara.

<sup>4</sup> Pour les Opéras nationaux : en octobre 2014, Benjamin Millepied succédera à Brigitte Lefèvre (directrice de la danse depuis 1995) à l'Opéra de Paris ; Yotgos Loukos est directeur artistique du ballet de l'Opéra de Lyon ; Charles Jude est directeur de la danse à l'Opéra national de Bordeaux ; Ivan Cavallari est directeur de la Danse au Ballet national du Rhin ; L'Opéra National de Lorraine et l'Opéra National de Montpellier (dirigé par Valérie Chevalier-Delacour) n'ont pas de ballet.

<sup>5</sup> Outre l'Opéra de Paris et les Opéras nationaux déjà mentionnés : Éric Belaud, direction du ballet, Opéra théâtre du Grand Avignon ; Sergio Simon, direction du ballet, Ballet Opéra de Limoges ; Patrick Salliot, direction du ballet, Opéra-Théâtre de Metz métropole ; Éric Vu-An, direction artistique du Ballet Nice Méditerranée, Opéra de Nice ; Erick Margouet, direction du ballet, Opéra de Toulon Provence Méditerranée.

<sup>6</sup> Jean-Paul Montanari en est le directeur depuis 1983.

<sup>7</sup> Créée en 1981 et dirigée jusqu'en octobre 2009 par Michel Caserta auquel a succédé Daniel Favier, également directeur de La Briqueterie, Centre de développement chorégraphique du Val-de-Marne.

Hivernales d'Avignon<sup>1</sup> ; directeurs et programmeurs danse de grands lieux comme le théâtre de la Ville, etc. Les Rencontres chorégraphiques internationale de Seine Saint-Denis font exception, puisque depuis sa création à la suite du Concours de Bagnolet en 2002, le festival est dirigé par Anita Mathieu. Une directrice, Monique Barbaroux, a été à la tête du Centre National de la Danse de 2008 à 2013 et a été remplacée par Mathilde Monnier. Enfin, depuis juillet 2011, la Maison de la Danse et la Biennale de Lyon ont une directrice artistique, Dominique Hervieux, mais celle-ci, du fait de sa nomination, a quitté le Théâtre National de Chaillot où elle est remplacée par Didier Deschamp.

En ce qui concerne les 19 Centres Chorégraphiques Nationaux (CCN), le pourcentage de directrices aura été de :

- 43% en 2006,
- 38% en 2007,
- 32% en 2008<sup>2</sup>.
- Fin 2010, il n'était plus que de 30%, avec 6 femmes pour 14 hommes : Hela Fattoumi (en codirection avec Éric Lamoureux) en Basse-Normandie, Joanne Leighton en Franche-Comté, Mathilde Monnier en Languedoc Roussillon, Carolyn Carlson en Nord Pas de Calais, Emmanuelle Huynh à Angers, Maguy Marin en Rhône Alpes.

En 2013, les proportions restent les mêmes, mais Maguy Marin est remplacée par Yuval Pick, et en Haute-Normandie, au CCN du Havre, Emmanuelle Vo-Dinh a succédé à Hervé Robbe. Ce dernier centre chorégraphique est aussi le seul où les deux directions, artistique et administrative, sont assurées par des femmes (Emmanuelle Vo-Dinh et Solenne Racapé). La *short liste* des candidat-e-s retenu-e-s à la succession de Maguy Marin au CCN de Rilleux-la-Pape, en zone dite "sensible" est révélatrice des politiques implicitement à l'œuvre ; elle était composée de : Nacera Belaza, Mathurin Bolze, Abou Lagraa, Mourad Merzouki, Yuval Picq et Rachid Ouramdane. Les médias spécialisés n'ont pas manqué de souligner le côté "discrimination positive" de cette liste, en raison de la présence de quatre chorégraphes issu-e-s de l'immigration<sup>3</sup>. Peu ont remarqué qu'une seule femme y figurait, Nacera Belaza. C'est Yuval Picq qui a été retenu.

À partir des budgets 2011 de 18 des Centres Chorégraphiques Nationaux (le

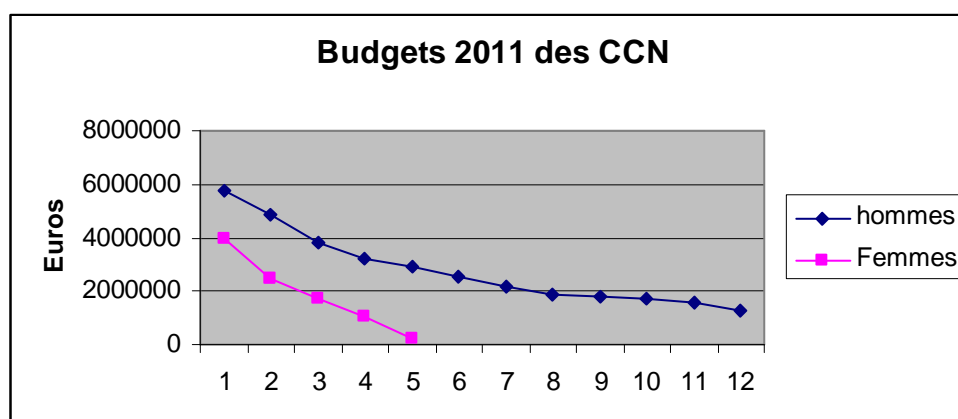
<sup>1</sup> Créées en 1979 et dirigées jusqu'en 2009 par Amélie Grand, remplacée à la direction par Emmanuel Serafini.

<sup>2</sup> R. PRAT, rapport d'étape n°2, 2009.

<sup>3</sup> A. IZRINE, Éditorial, *Danser* 304, décembre 2010, p. 3.



Ballet de l'Opéra national du Rhin n'ayant pas fourni ses chiffres)<sup>1</sup>, constitués avec les directions 2013, on peut établir les données suivantes : les CCN dirigés par des femmes se situent en troisième (Carolyn Carlson), huitième, douzième, quinzième, dix-septième et dix-huitième position, donc ont des budgets largement inférieurs à ceux dirigés par des hommes. La moyenne des budgets des centres dirigés par un homme est de 2 582 920 euros, celle des budgets des centres dirigés par une femme de 1 588 420 euros. Le plus haut budget (attribué au CCN d'Aix-en-Provence dirigé par Angelin Preljocaj) est de 5 750 000 euros, le plus bas (CCN de Belfort, dirigé par Joanne Leighton) est de 222 312 euros, soit plus de 26 fois moins élevé.



## 2. Pédagogie et orientations genrées des corps

Les parents orientent moins les enfants vers la danse que vers d'autres activités, et poussent beaucoup moins les garçons que les filles vers sa pratique<sup>2</sup>. La danse reste le domaine des filles, le football et les sports collectifs ou de combats ceux des garçons<sup>3</sup>. À la différence de la musique ou des arts plastiques, la danse n'est toujours pas considérée comme une discipline à part entière dans le primaire et au collège ; elle est pratiquée dans le cadre de l'Éducation Physique et Sportive (EPS), où elle pose un certain nombre de questions, en raison de la faible implication des enseignants (hommes) dans cette activité, et des difficultés rencontrées pour faire participer les

<sup>1</sup> Chiffres publiés par *La Scène*, Automne 2012, p. 136.

<sup>2</sup> Interrogés sur le hobby qu'ils souhaiteraient voir pratiqué par leurs enfants, 11% des parents désignent la danse (contre 14% pour le sport et 26% pour la musique ou le chant), avec un écart de 16 points pour les filles. Voir S. OCTOBRE, *La Fabrique sexuée des goûts culturels – Construire son identité de fille ou de garçon à travers les activités culturelles*.

<sup>3</sup> Voir aussi É. MARUÉJOULS, Y. RAIBAUD, *La Mixité filles/garçons dans les loisirs des jeunes...*

garçons et parvenir à une activité réellement mixte<sup>1</sup>.

L'esthétique de la danse continue à être perçue en termes de différence : aux garçons la prouesse technique, la puissance, aux filles la grâce, la subtilité, le sentiment, l'interprétation, le *feeling*. Dans le secteur professionnel comme amateur, on l'a vu, les garçons sont évalués davantage sur leur personnalité et les filles sur leur technique (même s'il leur est ensuite reproché de manquer de personnalité). Les danses des hommes et des femmes restent de façon très générale différentes, que ce soit en classique, contemporain, jazz, ou en hip-hop. L'infériorité physique des femmes demeure une idée persistante, même si elle est contredite par certaines pratiques et certains spectacles. La place des hommes est devenue de plus en plus importante, sans remettre fondamentalement en cause la répartition des genres. On peut relever comme symptomatique le faible écho qu'a rencontré la danse-contact dans notre pays, peu pratiquée au regard des différentes techniques enseignées. Au-delà de la dimension esthétique, c'est peut-être une certaine conception politique des relations égalitaires entre les corps qui demeure mise à l'écart en France<sup>2</sup>. La danse-contact suppose par ailleurs une approche du travail corporel qui n'est plus guère à la mode, un travail sur la coresponsabilité, sur le groupe, dont Laurence Louppe a souligné la perte aujourd'hui en France<sup>3</sup>.

Par un mécanisme tautologique, le discours de la différence construit une réalité de corps différents au travers des apprentissages de la danse, pour ensuite en faire le constat. La pédagogie, quel que soit le style de la danse, est imprégnée de cette pensée de la différence. Comme l'a écrit Nathalie Schulmann, spécialiste de l'analyse du mouvement dansé, "nous pensons souvent les compétences des enfants en terme de sexe et nous évaluons et comparons en fonctions de critères plus ou moins ancrés dans l'inconscient collectif. Un véritable souterrain d'archétypes, de préjugés sous-tend notre jugement."<sup>4</sup> Des études sur les apprentissages sexués dans les différentes techniques de la danse, comparables à celles qui ont été menées dans le domaine scolaire<sup>5</sup>, sont encore à mettre en œuvre. Et surtout, il serait souhaitable que des formations sur le genre soient intégrées dans les cursus de formation des futures enseignant-e-s, le

---

<sup>1</sup> Voir par exemple M. CADOPPI, "L'enseignement de la danse en éducation physique : quelle(s) parole(s) sur le corps ?".

<sup>2</sup> Sur la danse-contact, le contexte de son apparition aux États-Unis et ses dimensions politiques, notamment par rapport au féminisme, voir *Contact Improvisation*.

<sup>3</sup> L. LOUPPE, "Problématique de la recherche en danse", p. 99.

<sup>4</sup> N. SCHULMANN, "du dimorphisme sexuel à l'expression polymorphe – Apprentissage et sexualité", p. 207.

<sup>5</sup> Voir entre autres les travaux de Nicole MOSCONI.

## Diplôme d'État.

Ce même diplôme impose et légitime une pédagogie différenciée, au mépris de tous les décrets portant sur l'égalité entre les sexes. Depuis sa création et jusqu'à aujourd'hui, les épreuves d'aptitude technique (EAT) du diplôme d'état d'enseignement de la danse (options classique, contemporaine ou jazz), diplôme qui dépend du Ministère de la Culture, comportent des variations imposées différentes pour les garçons et pour les filles<sup>1</sup>. En contemporain, les premières présentent généralement davantage d'originalité, de projections dans l'espace, des acrobaties, les secondes sont globalement caractérisées par une plus grande fluidité du mouvement et sont plus académiques. Le principe même de cette division pose problème, elle signifie que l'on exige, privilégie et valorise des aptitudes techniques différentes chez l'un et l'autre sexe pour enseigner la danse, alors que tou-te-s les candidat-e-s devront par la suite enseigner à des publics mixtes ; elle signifie également qu'au travers d'une formation d'État, on entérine le fait qu'un art doive être enseigné et pratiqué de façon différente par les deux sexes, ce qui va à l'encontre des principes de la danse contemporaine comme du principe d'un diplôme d'État. Je n'ai jusqu'à présent pas obtenu de réponse claire concernant la légalité de ce type de discrimination. J'ai par ailleurs recueilli plusieurs témoignages indiquant que les garçons bénéficient de façon officieuse de réductions importantes (jusqu'à 30%) sur les tarifs officiels dans certains centres de formation au Diplôme d'État.

Dans son mémoire de master, *L'Examen d'aptitude technique en danse contemporaine : une épreuve différenciée selon le sexe*, Marie-Ananda Gilavert démontre combien l'idée que les hommes et les femmes doivent être distingués semble constitutive de l'élaboration des contenus du diplôme. À de rares exceptions près, des chorégraphes femmes chorégraphient les variations "fille", et des hommes les variations "garçon"<sup>2</sup>. En 1998, une chorégraphe, Maïté Fossen, a donné une variation qui, exceptionnellement valait pour les deux sexes. Mais, sur la vidéo destinée aux enseignant-e-s, on a représenté deux fois la même variation, dansée une première fois par une femme – version "filles" – et la seconde par un homme – version "garçons" –. De même, en 2009, un extrait du répertoire de Dominique Bagouet, un solo de *Necesito*, est choisi pour la première option "fille" (chaque candidat-e-s pouvant

---

<sup>1</sup> Voir M.-A. GILAVERT, *L'Examen d'aptitude technique en danse contemporaine : une épreuve différenciée selon le sexe*.

<sup>2</sup> M.-A. GILAVERT, *L'Examen d'aptitude technique en danse contemporaine*, p. 19.

choisir sa variation entre deux options) ; ce solo fut interprété par une danseuse. L'année suivante, il devint la deuxième option "fille", mais simultanément la première option "garçon". Pour la deuxième fois, une même variation était valable pour les deux sexes, bien que cette fois sur une année différente. Mais ce n'est pas la version interprétée par la danseuse de 2009 qui figure sur la vidéo destinée à l'apprentissage des garçons en 2010, les organisatrices/teurs préférèrent donner une nouvelle interprétation de la même variation, cette fois par un homme<sup>1</sup>. L'étude témoigne en outre que ce sont toujours des hommes qui enseignent leur variation aux garçons et des femmes aux filles. Marie-Ananda Gilavert relate le cas d'une formation où le seul garçon de la promotion a dû se débrouiller seul, aucune professeure de l'établissement n'étant apparemment susceptible de lui transmettre une variation "garçon" ; dans un autre centre, le même cas de figure a entraîné l'emploi d'un professeur venant spécialement donner des leçons particulières au seul garçon<sup>2</sup>. Rien n'interdit aux filles, m'objectera-t-on, de choisir une variation "garçon", et réciproquement. Sans doute, mais les dispositifs n'encouragent guère ce qui paraît dans ce cadre comme une véritable "transgression", et l'on imagine mal des candidat-e-s, dont l'objectif est d'obtenir leur diplôme, entrer d'emblée en rébellion.

Ce dispositif officiel entretient plusieurs préjugés : celui que femmes et hommes ne peuvent danser de la même façon, qu'ils ne peuvent transmettre qu'à une personne de leur sexe, et réciproquement, qu'on ne peut apprendre que d'un modèle du même sexe ; toutes choses évidemment contredites par toute la pratique et la pédagogie de la danse. On entretient encore l'idée encore selon laquelle les femmes ont une gamme de mouvements plus restreinte que celle des hommes, et on les forme à enseigner cette restriction. Enfin, on apprend encore trop souvent que transgresser les normes constitue pour elles une perte..., de féminité. Une ancienne élève du Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse me racontait qu'on lui avait fortement déconseillé de suivre les classes de garçons, pour ne pas acquérir une morphologie masculine<sup>3</sup>.

Enfin, outre les apprentissages techniques encore trop différents, les enfants

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, pp. 19-20.

<sup>2</sup> *Ibid.*, pp. 34-35.

<sup>3</sup> Au contraire, une de mes premières enseignantes de danse classique, Yvonne Cartier, une Néo-zélandaise qui avait fait toute sa carrière au Royal Ballet de Londres, nous racontait qu'elle était parvenue à un niveau exceptionnel dans ses sauts en suivant les classes de garçons ; elle nous incitait à faire de même. J'ai suivi ses conseils dans les cours de danse contemporaine, en me plaçant systématiquement entre deux garçons, pour danser aussi "grand" qu'eux.

sont généralement confrontés à des statuts inégaux. Nous savons à quel point l'arrivée d'un petit garçon dans un cours de danse est saluée. Il sera valorisé, poussé en avant ; on exigera davantage de lui, mais on sera plus indulgent aussi, par crainte de le décourager et qu'il n'abandonne<sup>1</sup> ; ses incartades (signe de vitalité) seront mieux tolérées que celles de ses compagnes (signes d'un manque de concentration). Au gala de fin d'année des écoles de danse, les cours classiques ou hip-hop offrent systématiquement la même structure (que le professeur soit un homme ou une femme) : au centre d'un cercle de filles (de préférence vêtues et coiffées de façon similaire), le(s) garçon(s) exécute(nt) un solo brillant, nettement plus technique que les variations des filles, qui n'ont bien souvent droit qu'à une chorégraphie de groupe.

Ainsi, alors que l'apprentissage et la pratique de la danse pourraient constituer un outil particulièrement adapté pour retravailler les normes de genre et les rapports sociaux de sexe, dans des espaces et des moments privilégiés, rien n'a encore été pensé à ce sujet, dans les instructions des différentes institutions, qui demeurent de ce point de vue bien archaïques ; restent des initiatives innovantes et des pratiques qui, heureusement sont très diverses.

### **3. À propos de quelques représentations en danse**

Je voudrais maintenant faire quelques remarques sur les représentations du genre dans quelques styles de danse, "classique", contemporaine et hip-hop, mais aussi sur les représentations genrées que nous avons de ces styles, et qui demandent souvent à être examinées de plus près, afin de nuancer certaines idées reçues. Je prendrai pour commencer l'exemple des représentations de la danse en général offertes à la jeunesse, c'est-à-dire principalement aux filles. Il est tout à fait exact que toute une littérature actuelle, presque toujours avec une couverture illustrée en rose, offre des images désolantes, tant de la construction d'une individualité adolescente que de la danse. Mais, malgré les clichés dont elles sont porteuses, les figures de ballerine dans la littérature enfantine n'ont pas toujours proposé que des aspects négatifs, en raison des valeurs supportées par la danse : engagement, travail. Dans les années 1960 par exemple, c'était une des rares figures féminines positives proposées par la littérature

---

<sup>1</sup> J'ai été souvent témoin de l'indulgence du jury des concours amateurs pour enfants et adolescent-e-s, face aux garçons : "c'est tellement courageux pour un garçon de faire de la danse, il ne faut pas le décourager".

enfantine<sup>1</sup>. Le petit rat, bien que tout à fait conforme au rêve collectif stéréotypé, était souvent présentée comme autonome, construisant un avenir, affrontant le monde extérieur normatif pour imposer le choix d'une vie professionnelle, qu'elle faisait passer avant la vie familiale et sentimentale. Féministe et danseuse, la chercheuse Cynthia J. Novack évoque ainsi les identifications positives qu'elle a entretenues dans son enfance avec des figures de ballerines accomplies<sup>2</sup>. Le parcours, même fantasmé, de la danseuse diffère en cela de celui de la mannequin. Plus récemment, et au-delà de leurs spécificités, des films comme *Flash Dance* (1983) ou *Billy Elliot* (1999), bien qu'imprégnés de stéréotypes et critiquables de ce point de vue, mais parce qu'ils s'adressent à un très vaste public, battent en brèche un certain nombre d'idées reçues, sur la danse, les danseuses et les danseurs.

### **3.1 Danse académique**

La danse académique, dite "classique" est bien souvent perçue de façon tranchée, voire caricaturale. Dans une première version, elle constituerait une activité idéale pour la construction de la féminité ; dans une seconde, elle constituerait un carcan aliénant en formatant les corps et les esprits des filles ; cette dernière critique vient souvent de féministes et aussi de danseuses et danseurs contemporains. Dans un cas comme dans l'autre, on n'examine guère les différents aspects des pratiques et des pédagogies, qui obligent à nuancer les jugements et on ne la considère pas comme une forme de danse, parmi d'autres. Nous avons vu que la réalité demande à être nuancée.

C'est souvent une des rares activités collectives proposées aux filles. On doit aussi relever que la danse classique est loin d'être réduite à cette image figée qu'on lui prête souvent (et qu'elle entretient d'ailleurs volontiers). Une image qui pourrait bien servir parfois de bouc émissaire pour éviter de questionner de nouvelles formes de danse, tout aussi contestables. Rappelons que même les plus académiques parmi les ballets n'ont cessé d'être remaniés, et seules des fractions demeurent à peu près telles qu'à la création. Mais surtout, la danse qualifiée de néoclassique, ou de classique contemporain (termes qui restent relativement vagues), tout en conservant une partie du vocabulaire classique, et souvent un aspect narratif, a produit des œuvres profondément novatrices, y compris dans la représentation des relations entre les sexes et des genres, que ce soit au travers de nouvelles chorégraphies ou d'une relecture des

---

<sup>1</sup> Je pense aux livres d'Odette Joyeux ou Claude Bessy.

<sup>2</sup> C. NOVACK, "Ballet, Gender and Cultural Power", pp. 36-37.

grands ballets classiques. Parmi les chorégraphes néoclassiques novateurs en matière de représentation du genre, je citerai pour les plus connus Mats Ek, Jiry Kylian, mais aussi parfois William Forsythe, et bien d'autres. Leur travail remet d'ailleurs en question la délimitation entre classique et contemporain, limite dont la "nécessité" apparaît particulièrement forte en France où l'on aime pouvoir étiqueter<sup>1</sup>. Parmi les grands ballets revisités par le classique et remettant en question les stéréotypes de sexe – et aussi de culture ou de classe – je citerai la *Giselle* de Mats Ek, son *Lac des Cygnes*, comme celui de Stéphan Thoss, ceux de John Neumeier et Matthew Bourne, le *Casse-Noisette* de Donald Byrd qui met en scène le ballet de Tchaïkovski dans l'univers du ghetto noir américain, etc. Toute une recherche est à faire sur le thème "quand le classique s'attaque aux stéréotypes culturels". Toutefois le ballet académique demeure en France assez peu novateur. Le manque de soutien institutionnel, en dehors de l'Opéra de Paris, et la prégnance des stéréotypes sexués, peuvent expliquer un certain manque d'audace des chorégraphes classiques français. Entre danse moderne et néoclassique, le travail de la chorégraphe Maryse Delente fait cependant exception<sup>2</sup>, en se positionnant résolument autour des questions concernant les femmes : *El Canto Despedida*, hommage aux femmes confrontées à la violence masculine dans le monde, *Mariana* inspiré par *Les Lettres d'une religieuse portugaise*, *Le Feu dérobé*, inspiré par *Totem et Tabou* de Freud, qui met en scène une société patriarcale et ses rapports de domination en conflit avec une structure matriarcale, sans oublier ses relectures de *Giselle* (*Gisèle ou le mensonge romantique*), *Don Quichotte*, *Roméo et Juliette*, et du *Sacre du printemps*. Sa vision différente des rapports sociaux de sexe et ses innovations participent-elles de sa relative mise à l'écart et de sa faible diffusion, aussi bien dans le réseau contemporain que néoclassique, comparée notamment à celle de Marie-Claude Pietragalla ? Je ne saurais m'avancer sur ce sujet.

La revalorisation de la danse masculine a des conséquences à double tranchant, pour ce qui concerne la question du genre. Le ballet a réintégré et valorisé la danse des hommes, modifiant parfois profondément le schéma du ballet romantique, pour donner

---

<sup>1</sup> C'est ainsi que le Diplôme d'État, institué par la loi du 10 juillet 1989, ne reconnaît que trois catégories de danse : classique, contemporain et jazz, laissant sans définition la danse moderne, le modern jazz, toutes les formes de jazz (funky-, street-, etc.), le butoh, et toutes les danses issues de traditions, fussent-elles modernisées (africaine, orientale, flamenco ...) ; seul le hip-hop est en voie de devenir un style officialisé par le Diplôme d'État.

<sup>2</sup> Chorégraphe, directrice des Ballets du Nord, Centre chorégraphique national Roubaix-Nord-Pas-de-Calais, de 1995 à 2003.

aux danseurs la première place, parfois en masculinisant les rôles<sup>1</sup>. D'un côté cette évolution introduit un meilleur équilibre, mais de l'autre, le fait au détriment non seulement de l'image, mais encore de la conception de ce que sont et doivent être les interprètes féminines. La notoriété semble ainsi s'attacher de plus en plus aux figures masculines de la danse, comme en réaction au culte de la danseuse étoile<sup>2</sup>. Lorsque Jean-Pierre Pastori, relevant déjà le phénomène en 1980, demandait au chorégraphe néoclassique John Neumeier : "Comment expliquez-vous que la plupart des célébrités de la danse soient des hommes aujourd'hui ?", celui-ci répondait : "Ce n'est pas une affaire de niveau technique parce que ce dernier n'a jamais été aussi élevé chez les ballerines. C'est affaire de personnalité, de présence sur scène, d'aura ... Des qualités qui actuellement ne sont peut-être pas aussi évidentes chez les danseuses que chez les danseurs."<sup>3</sup> En rapprochant ces propos des constats sur les modes de sélection opérés dans les auditions, on comprend comment les biais qui interviennent dans l'évaluation différentielle des deux sexes influent sur la construction même de la personnalité genrée des danseuses et des danseurs, organisent et pérennisent les asymétries qui orientent par la suite les jugements.

Si la danse académique doit être considérée avec un regard moins embarrassé de préjugés, on peut en revanche s'inquiéter de l'importance prise ces dernières années par le modèle académique et, entre autres, des conséquences en terme de genre. À la différence des années 1980, et bien entendu de toute l'époque de la danse moderne qui se posait en rupture avec elle, la formation classique est aujourd'hui considérée comme indispensable pour pratiquer toute forme de danse par beaucoup de chorégraphes et de pédagogues contemporains, comme par les institutions. Ainsi, il n'est pas rare que de grandes compagnies contemporaines ou écoles de danse européennes sélectionnent les candida-t-e-s sur un cours de classique, éliminant celles et ceux qui n'ont ni la technique, ni la morphologie, ni l'âge adaptés. Il y a là un élément expliquant les comportements discriminatoires observés par Pierre-Emmanuel Sorignet en ce qui concerne l'entrée dans les grandes formations, ainsi que ceux notés par Marie-Ananda Gilavert pour le diplôme d'État. En 2001, le rapport demandé par le Ministère de la Culture sur l'enseignement de la danse précisait que "la formation en danse classique

---

<sup>1</sup> Je pense, entre autres, à différentes versions du *Lac des cygnes*, qui tournent autour du personnage du prince, éventuellement de son homosexualité : John Neumeier (1976), Rudolf Noureiev (1984), Matthew Bourne (1995), etc.

<sup>2</sup> Voir par exemple les nombreux reportages sur des danseurs étoiles ou le parcours de jeunes danseurs.

<sup>3</sup> Entretien avec J.-P. PASTORI, in *L'Homme et la danse*, p. 132.



constitue la matrice indispensable de la formation de tout bon danseur professionnel, y compris en contemporain et en jazz."<sup>1</sup> Ajoutant :

[qu'] une formation classique de bon niveau requiert au moins six à huit ans d'enseignement intensif. Le démarrage d'une carrière de danseur professionnel devant à l'évidence se produire le plus tôt possible à partir du moment où le niveau atteint le permet, c'est-à-dire un peu avant ou un peu après l'âge de 18 ans, il apparaît hautement souhaitable que la formation professionnelle initiale commence en principe entre 10 et 12 ans<sup>2</sup>.

Autrement dit, le modèle académique devenait la référence, imposant non seulement un formatage des corps (et une élimination des corps non conformes des processus officiels de professionnalisation<sup>3</sup>), une référence esthétique, mais également l'idéologie genrée dont il est implicitement porteur.

### 3. 2 Danse contemporaine

Je dirai peu de choses de la danse contemporaine, qui fait par ailleurs l'objet d'une grande partie de mes recherches, pour simplement n'en souligner ici que certains aspects paradoxaux. Il faut d'abord rappeler qu'elle offre bien plus de diversité formelle et de conceptions que le classique ou le jazz par exemple, puisqu'on y trouve aussi bien du butoh que des formes très académiques comme chez Angelin Preljocaj, des formes théâtralisées (Lloyd Newson) ou de danse-théâtre (Pina Bausch), des formes proches de la performance (François Chaignaud ou parfois Alain Buffard), des formes abstraites... Chaque style, voire chaque chorégraphe, a une façon propre de considérer le genre. Toutefois, à la différence du classique ou du jazz, perçues comme fondées sur une division genrée des rôles et de la technique, cette forme de danse est considérée comme beaucoup moins catégorisante. En effet, alors que classique et jazz tendent à renforcer le genre, notamment et pour reprendre la formulation que Betty Lefevre emprunte à Goffman, par une "hyper ritualisation" de la féminité<sup>4</sup>, la danse contemporaine semble moins soumise en apparence aux normes, qui persistent cependant en amont dans la conception même de l'enseignement, on l'a vu, et en aval

---

<sup>1</sup> M. SADAUI, *L'Enseignement de la danse – Rapport sur la qualification des enseignants et la formation et le devenir des danseurs*, citation p. 55. Pour une analyse de ce rapport, voir I. GINOT, I. LAUNAY, "L'école, une fabrique d'anticorps ?".

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> Par exemple l'élimination des danseuses et danseurs dont l'en-dehors est insuffisant pour le classique, mais que rien n'empêcherait *a priori* d'acquérir un haut niveau dans d'autres disciplines, ou encore de celles et ceux dont la taille ou le poids ne correspond pas aux critères, etc.

<sup>4</sup> B. LEFEVRE, "Approche ethnographique d'une formation à l'enseignement en danse : s'expérimenter au féminin, l'exemple des étudiantes du CeFEDeM de Normandie", Intervention au séminaire d'anthropologie de la danse, CEMAF-Ivry, UMRS 8171 CNRS/PARIS 1/EPHE/Université de Provence et Equipe 3 ExPraCor, PAEDI, EA 4281 Université Blaise Pascal Clermont 2, 3 juin 2010.

dans les représentations scéniques, mais de façon beaucoup plus diversifiée qu'en classique et en jazz. D'une certaine façon, au moment de son développement en France dans les années 1980, la danse contemporaine avait partiellement contribué à modifier les représentations du genre, certain-e-s chorégraphes atténuant, sans pourtant les effacer, les marques du genre<sup>1</sup>. Mais depuis les années 1990, on assiste à un retour en force des normes et des représentations stéréotypées pour les danseuses, concernant presque exclusivement le "féminin", alors que les hommes continuent à s'en détacher, ou du moins à en jouer. On l'a vu notamment pour les carrières et le physique des interprètes, et c'est également vrai pour les rôles interprétés et les façons de danser.

Dans la plupart des spectacles diffusés en France, les rôles demeurent conformes aux normes sexuées. Les hommes ont une danse plus athlétique, notamment au niveau des portés et des sauts. Dans les duos mixtes, les femmes sont systématiquement choisies plus petites que les hommes (même si l'inverse est possible au sein de la compagnie), elles sont portées et rarement porteuses. Les duos sont généralement mixtes, même si on voit de plus en plus de duos masculins. Les duos entre femmes, impliquant un réel contact restent rares. Des agencements esthétiques et chorégraphiques (discursifs également) apparemment neutres – ou avant-gardistes –, des discours politiquement engagés et valorisant la transgression, dissimulent souvent des biais sexistes, les assignations du féminin, voire une franche misogynie, et ce, paradoxalement, bien souvent dans les spectacles qui mettent en avant une déconstruction des stéréotypes de genre<sup>2</sup>.

Nos présupposés peuvent également faire écran, et notamment cette idée très ancrée dans la tradition française, que la forme est garante du fond. En d'autres termes, que seule la danse contemporaine dans ses esthétiques les plus avant-gardistes est susceptible de permettre une subversion des normes et d'avoir une portée politique réellement novatrice. Il faut admettre que la partition entre danse classique conservatrice et danse contemporaine novatrice – voire révolutionnaire –, résulte de la persistance d'un discours ancien qui ne se justifie plus, et encore d'un positionnement visant à légitimer certaines personnalités et courants de pensée hégémoniques dans le contexte des études en danse en France. La danse contemporaine peut mettre en scène des relations beaucoup plus sexistes que la danse classique, malgré le conservatisme

---

<sup>1</sup> Dominique Bagouet, Jean-Claude Gallotta, Maguy Marin, Pierre Doussaint et Isabelle Dubouloz par exemple.

<sup>2</sup> Voir H. MARQUIÉ, "*Dispositif trouble* : When what is said is not what is shown" et "Le genre/gender comme rituel : un nouveau genre dans la performance et la danse contemporaine".

formel de cette dernière. Ainsi, dans son analyse des versions de la "scène du balcon", duo de *Roméo et Juliette*, Christine Roquet, démontre que la version classique de Kenneth MacMillan (1965) malgré son académisme, présente des rapports de corps et des relations harmonieuses entre les deux interprètes, Margot Fonteyn et Rudolf Nureev. À l'inverse, la chorégraphie contemporaine d'Angelin Preljocaj (1996) met en scène des relations de pouvoir, et loin d'être une scène d'amour, se révèle être une scène de viol<sup>1</sup>.

### 3.3 Hip-hop

Je voudrais terminer avec quelques réflexions sur le hip-hop<sup>2</sup> dont l'image et la réalité sont fortement masculines, en ne considérant ici que le hip-hop intégré dans les réseaux institutionnels. Les représentations, construites tout autant par les pratiquants que par les institutions sont celles d'une danse de "jeunes de banlieues", à comprendre de jeunes hommes de banlieues. Les groupes qui ont été intégrés aux circuits de la danse contemporaine demeurent majoritairement masculins, souvent non mixtes, même si la proportion de femmes augmente. Dans ce dernier cas, les partitions chorégraphiques demeurent différentes : les parties de hip-hop proprement dit sont généralement pratiquées par les danseurs, les danseuses contrastant par d'autres styles, contemporain en général<sup>3</sup>. Sans surprise, les danseuses et chorégraphes femmes se rencontrent davantage dans les petites compagnies, elles sont beaucoup moins programmées et n'ont pas la légitimité des hommes. "Lors de notre recherche – notent les sociologues Sylvia Faure et Marie-Carmen Garcia – nous avons souvent remarqué, en effet, que les principes de perception et d'appréciation de la danse hip-hop des acteurs sociaux (public de spectacle, enseignants, acteurs institutionnels ...) privilégiaient la danse des garçons."<sup>4</sup> Toutefois, les femmes sont de plus en plus nombreuses, y compris parmi les breakeuses<sup>5</sup> comme Christine Coudun, chorégraphe

<sup>1</sup> C. ROQUET, "D'une scène amoureuse à l'autre : deux versions de Roméo et Juliette".

<sup>2</sup> Voir S. FAURE, M.-C. GARCIA, *Culture hip-hop, jeunes des cités et politiques publiques* ; et notamment sur la complexité des relations entre les filles et les garçons, féminin et masculin, ainsi qu'entre pratiquant-e-s et institutions et/ou enseignant-e-s, le ch. 7, "Une mixité en apparence", pp. 125-149.

<sup>3</sup> Parfois se référant à d'autres styles, danse indienne par exemple, pour l'une des trois danseuses interprètes de *Symphonia piesni zalosnych* de Kader Attou (2010).

<sup>4</sup> S. FAURE, M.-C. GARCIA, *Culture hip-hop, jeunes des cités et politiques publiques*, p. 149.

<sup>5</sup> La *breakdance* est un style de danse hip-hop caractérisé par ses acrobaties, notamment au sol, dont les plus connues sont les tours sur la tête ou sur une épaule. Elle a été considérée comme une forme plus spécifiquement masculine, et demeure majoritairement pratiquée par les hommes, bien que des femmes aient investi sa pratique.

des *Black Blanc Beur*, l'une des plus anciennes compagnies. C'est bien souvent dans une spécificité féminine qu'elles sont appréciées et aussi qu'elles se positionnent elles-mêmes<sup>1</sup>. La différence de style qui existe entre le hip-hop féminin et le hip-hop masculin est renforcée par la perception et les attentes du public. À lire le compte-rendu d'un *battle*<sup>2</sup> de 2010, on ne sait comment faire le partage entre le compte-rendu plus ou moins objectif des performances et le jugement *a priori* du journaliste : "Cette année, c'est Mounir qui remporte le *battle* masculin France. Un danseur explosif, rapide comme l'éclair, précis comme un scalpel. [...] Quid du *battle* féminin ? C'est Saym et Sarah qui le remportent, grâce à leur inventivité gestuelle et à leur musicalité."<sup>3</sup> En ne nous disant rien de l'inventivité des danseurs ni de la qualité d'interprétation des danseuses, de tels commentaires participent à construire une différence de perception et d'évaluation entre le hip-hop féminin et masculin ; toutefois, celle-ci va à l'encontre des valeurs traditionnelles, qui attribuent la créativité aux hommes et ne considèrent que les qualités d'exécution chez les femmes, comme on l'a vu plus haut. La position spécifique du hip-hop, où les hommes dominent et sa situation relativement marginale par rapport aux autres styles de danse (classique, contemporain, jazz), autorise peut-être une telle inversion, sans qu'elle remette en question les canons appliqués ailleurs.

Certaines danseuses adoptent ce positionnement qui oppose créativité et performances techniques, en adhérant aux idées reçues concernant les aptitudes physiques des femmes ; Khady Fofana, danseuse et chorégraphe de hip-hop, explique :

Je me dirige de plus en plus vers la house qui demande moins d'efforts physiques et exige du feeling. Du coup, la distance s'amenuise entre garçons et filles. Notre handicap corporel y devient même un atout : si on possède moins de force physique, on développe autre chose, de plus spécifique, qui deviendra notre marque<sup>4</sup>.

Qu'une jeune femme évoque le fait d'être une femme comme un "handicap corporel" laisse rêveuse.

D'autres ont une perception beaucoup plus fine des réalités, comme cette danseuse qui m'explique sa difficulté à s'entraîner de la même façon que les garçons, car elle n'a pas le même accès aux espaces publics (centres commerciaux, espaces dans les cités, etc.). D'autres encore expriment par une revendication "féminine" un refus de

<sup>1</sup> Par exemple : *Au féminin* (2007) de Christine Coudun, qui évoque la maternité, *Yonder Woman* (2011) d'Anne Nguyen.

<sup>2</sup> Joute qui oppose des danseurs de hip-hop, individuels ou en groupes.

<sup>3</sup> N. SIX, "Battle mondial", p. 32.

<sup>4</sup> Supplément *Télérama*, 2885, 29 septembre 2004, p. 7.

se conformer aux normes hégémoniques masculines, ou encore affirment simplement une singularité créatrice. La position des femmes est en effet aporétique dans le hip-hop, créé avec ses valeurs, ses esthétiques et ses critères de performance, par des hommes, et dans une certaine homogénéité liée à un cadre de masculinité ; le simple fait d'être une femme et de ne pas le dissimuler, introduit déjà une différence. Dans ce contexte, toute tentative d'imposer une simple originalité est interprétée comme expression féminine. Ce dernier positionnement pouvant aussi être envisagé comme stratégie des danseuses pour être mieux tolérées par leurs pairs et mieux appréciées par la critique, en général très friande des "spécificités" chorégraphiques féminines. Les femmes se trouvent donc dans l'alternative soit de se conformer au modèle dominant et relativement uniformisé du hip-hop, soit de se positionner dans une différence, rapportée au féminin. Enfin, dans un contexte passablement machiste, revendiquer un hip-hop féminin devient un acte d'affirmation de soi et de rébellion (comme *My Tati Freeze*, 2010, toujours de Christine Coudun). Au final, il semble que de cette position décentrée, les femmes apportent effectivement un renouveau technique à la danse hip-hop, notamment en travaillant davantage l'aspect chorégraphique et en se rapprochant de la danse contemporaine. Ceci contribue au phénomène que notaient Sylvia Faure et Marie-Carmen Garcia, la façon dont, au sein de groupes masculins, la reconnaissance, l'entrée dans les circuits institutionnalisés, le développement des dimensions chorégraphiques et esthétiques au détriment de l'aspect purement acrobatique et compétitif, pouvait être assimilé par les danseurs à une féminisation de la pratique :

La tension entre compétition et chorégraphie, qui se cristallise d'une certaine manière entre pratique masculine et pratique féminine – écrivent-elles –, provoque finalement le renforcement de l'identification aux stéréotypes sociaux de la 'masculinité' de la part des garçons, plus particulièrement de ceux qui sont éloignés de la culture scolaire et de la culture légitime à laquelle est associée la danse chorégraphiée<sup>1</sup>.

Enfin, si l'apport des femmes dans le domaine de l'approche du mouvement et de la chorégraphie paraît intéressant, il n'en demeure pas moins que leurs façons d'aborder les relations entre les sexes (*Si je t'M.*, 2008, de Christine Coudun par exemple), est encore très souvent imprégnée de stéréotypes qui n'ont rien à envier à ceux de la danse académique, et qui sont tout autant hérités des représentations sociales communes, que d'une certaine tradition du hip-hop, notamment au travers de ses clips.

---

<sup>1</sup> S. FAURE, M.-C. GARCIA, *Culture hip-hop, jeunes des cités et politiques publiques*, p. 17.

Le hip-hop demeure incontestablement une pratique essentiellement voire exclusivement masculine dans ses lieux d'origine – les espaces urbains –, mais dès que l'on entre dans le milieu des écoles et des centres de danse, il devient une pratique essentiellement féminine, comme le confirme une enquête récente<sup>1</sup>. Ce sont des filles qui pratiquent, et souvent qui enseignent dans ce type de structures. La féminisation du hip-hop amateur n'entraîne cependant pas de bouleversement dans les codes de représentation des genres, bien au contraire ; le plus souvent les pratiquantes s'identifient aux modèles hypersexualisées des vidéoclips. Sylvia Faure et Marie-Carmen Garcia concluent que :

Si les filles, socialement proches des logiques chorégraphiques et pédagogiques, peuvent participer aux marchés de la danse hip-hop, tout en prenant parfois des places (notamment en matière d'enseignement) aux garçons, il n'en demeure pas moins que les dispositions masculines conservent leur légitimité, voire sont renforcées dans de nombreux contextes de pratique<sup>2</sup>.

Hors des scènes théâtrales, à côté du hip-hop, il faut signaler le développement d'autres formes de danses urbaines, encore peu étudiées, notamment les danses dites "afro", souvent originaires des grandes villes africaines et transmises en France soit au travers des voyages et de l'immigration, soit au travers des vidéoclips<sup>3</sup>. Ces danses donnent lieu à de véritables socialisations de groupe et à de nouvelles formes de performances de la masculinité. Bien que situées dans des milieux à très forte domination masculine et exaltant la virilité, elles mettent fortement en avant l'aspect sexuel, les mouvements du bassin, des costumes clinquants, des éléments ailleurs connotés comme "féminins". Les femmes (en général de très jeunes filles) sont réduites au rôle d'icônes "sexy", tandis que les danseurs instaurent une véritable socialisation entre hommes, liée à la pratique de la danse, avec des hiérarchies complexes.

---

<sup>1</sup> É. MARUÉJOULS, Y. RAIBAUD, *La Mixité filles/garçons dans les loisirs des jeunes*.

<sup>2</sup> S. FAURE, M.-C. GARCIA, *Culture hip-hop, jeunes des cités et politiques publiques*, p. 176.

<sup>3</sup> Merci à Laura STEIL, doctorante en anthropologie sur ce terrain, pour les éléments de réflexion que ses exposés m'ont fournis.

### III Des espaces de recherche entre danse et genre : perspectives<sup>1</sup>

Dans les deux parties précédentes, nous avons vu, sous des angles bien différents, combien le genre travaille la danse. Je voudrais maintenant, sans prétendre à l'exhaustivité, citer quelques domaines où des croisements entre études en danse et études de genre se révéleraient riches, sur le plan scientifique comme sur le plan pratique : ce que le genre apporte ou pourrait apporter aux savoirs et questionnements en danse, et réciproquement, ce que les études en danse sont susceptibles d'apporter aux études de genre. Si le premier point parvient petit à petit à se faire entendre et à s'imposer, le second demeure, en France, un espace à défricher<sup>2</sup>. Il ne s'agit pas, ici, de dresser un panorama de ce qui se fait dans la réalité, mais de donner une vue d'ensemble des grands domaines de recherche ouverts par cette double perspective, certains déjà investis, plus ou moins, d'autres encore inexplorés.

#### 1. Le genre pour penser la danse

Malgré un grand retard, on constate un intérêt croissant pour le genre dans les recherches en danse françaises, qui se manifeste par des travaux, et notamment des thèses en cours, portant explicitement sur des problématiques ciblées, mais également par la prise en compte des dimensions genrée et sexuée dans des recherches diverses. À titre d'exemple, une journée doctorale sur le thème "Danse et genre", organisée par le Centre National de la Danse à Lyon le 31 mai 2012, comprenait huit interventions :

- "Isadora Duncan et Martha Graham. Enjeux philosophiques d'une nouvelle définition du féminin à partir de la tragédie grecque". Dorothy Smith, doctorante en philosophie, Universités Saint-Louis, Bruxelles / Centre, Prospero - Centre Arts et Performances.
- "Affect et genre en danse : Merleau-Ponty et la notion de "Mammaité" ". Christine Leroy, docteure en esthétique, Université Paris I.
- "Rool and control comme expression de l' "être femme" à Trinité et Tobago". Maica Gugolati, Master d'anthropologie, EHESS (Paris).
- "Dialogue entre le féminin et le féministe en danse contemporaine : le cas de Cécile Proust". Pauline Boivineau, doctorante en histoire, Université Angers, CERHIO.

<sup>1</sup> Cette partie est redevable au séminaire de recherche auquel j'ai participé en mars 2012 à l'Université Jean-Monnet de Saint-Étienne, "Regards croisés sur la différence des sexes : recherche et idéologie", et notamment aux réflexions concernant la place objective des questions de genre dans différents domaines disciplinaires.

<sup>2</sup> Dans les pays anglo-saxons, cet aspect a fait l'objet de réflexions au sein des *Dance Studies*, voir, entre autres, J. DESMOND, *Meaning in Motion, New Cultural Studies of Dance*.

- "La danse classique : outil de soumission ou de résistance à la domination masculine ? ". Isabelle Nicot, doctorante en STAPS, Université Bordeaux II, Victor Segalen, LACES.
- "Genre et activités artistiques en EPS : engagement et jeu de normes". Natacha Estivie, doctorante en STAPS, Université de Rouen, CETAPS, Enseignante d'EPS.
- "L'étude de la danse orientale entre symboles et stéréotypes : questions méthodologiques". Béatrice Boldrin, doctorante en philosophie, Université Paris 5 Descartes.
- "Retour sur la thèse : 'Ballet National de Cuba : le féminin comme source de sacré dans la société révolutionnaire' ". Pauline Vessely, docteure en Sociologie de la Culture et membre du CERLIS, Paris Descartes-CNRS.

Les travaux présentés – de qualités certes très inégales, faute la plupart du temps de formation et d'encadrement spécifique sur le genre – reflétaient la diversité des disciplines concernées et des questionnements pouvant être abordés.

Je ferai une synthèse, non exhaustive, des espaces de recherche en danse où le genre s'avère particulièrement riche d'un point de vue épistémologique.

### 1.1 Perspectives anthropologiques

Publié en 2005, l'*Anthropologie de la danse – Genèse et construction d'une discipline*, ouvrage en quelque sorte fondateur du champ disciplinaire en France et qui regroupe des textes fondamentaux de chercheuses et chercheurs internationaux, fait une place non négligeable aux questions de genre. Le titre de la contribution de Judith Lynne Hannah, "Pour une compréhension des humains à travers l'étude anthropologique de la danse", illustre la façon dont l'anthropologie se propose de considérer la danse, non pas comme un comportement isolé, ou une production purement esthétique, mais comme un phénomène global, intégré dans un contexte historique et social, et d'en faire un objet d'étude pertinent pour aborder des questions culturelles et sociales. Dans leur introduction, Andrée Grau et Georgiana Wierre-Gore considèrent la danse comme un "fait social total"<sup>1</sup>, dans le sens où Marcel Mauss emploie l'expression<sup>2</sup>, comme un phénomène spécifique, partie prenante du système social dans toutes ses composantes. La démarche anthropologique impose une approche culturelle de la danse qui articule une analyse de la forme, de l'esthétique, et du contexte<sup>3</sup>, contexte où les rapports sociaux de sexe sont structurants. Je ne reviendrai pas sur ce qui a été dit dans la première partie de ce chapitre, concernant la façon dont le genre est un paramètre constitutif de toute danse.

<sup>1</sup> A. GRAU, G. WIERRE-GORE, "Introduction générale", p. 25.

<sup>2</sup> M. MAUSS, "Essais sur le don, forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques", p. 147.

<sup>3</sup> A. PETERSON-ROYCE, "Conclusions", pp. 35-38.



En favorisant une approche comparatiste qui nécessite de décentrer les points de vue, et par conséquent de questionner, pour le moins, les canons et valeurs de l'art tel qu'il est conçu dans la recherche universitaire traditionnelle, l'approche anthropologique ouvre des perspectives innovantes, tant pour la danse que pour le genre. En voici un exemple, encore à l'état d'ébauche. En écoutant une jeune anthropologue dont la thèse porte sur le ballet classique cambodgien<sup>1</sup>, j'ai été frappée des similitudes et différences avec le ballet français d'Ancien Régime. En effet, il s'agit dans les deux cas d'une tradition aristocratique, pratiquée par des membres de la cour. Mais alors que le ballet français a été longtemps une affaire d'hommes, le ballet khmer est dansé exclusivement par des femmes, qui interprètent les rôles de femmes, les rôles d'hommes, et également les rôles des animaux et démons, ce qui est extrêmement rare et se retrouve dans peu de traditions<sup>2</sup>. En France, la féminisation de la danse est venue, à partir de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle avec sa professionnalisation et l'arrivée de danseuses souvent d'origine modeste. De la même façon, mais à l'inverse, c'est apparemment la démocratisation actuelle du ballet cambodgien qui conduit à l'entrée des jeunes garçons. Une étude comparative portant sur la façon dont les rapports sociaux de sexe et de classe ont permis d'élaborer chacune de ces formes traditionnelles, dans des contextes très différents, mais présentant un certain nombre de parallèles, ouvrirait sans aucun doute des perspectives intéressantes.

D'autres aspects, comme ceux des constructions identitaires (qu'elles soient individuelles, collectives, nationales,...) au travers de la danse, rejoignent un certain nombre de questions posées en études de genre ; je reviendrai en fin de chapitre sur les questions de performance.

Malgré l'importance de la dimension genrée dans toute approche anthropologique de la danse, peu de recherches actuelles en France prennent en compte la différence hiérarchisée entre les sexes, le genre, autrement que comme un "allant-de-soi", qui appelle à peu de commentaires et se limite souvent au constat et à la description de pratiques sexuée et genrées<sup>3</sup>. Ceci s'explique en partie par le retard pris

---

<sup>1</sup> Lucie LABBÉ, que je remercie pour m'avoir ouvert un horizon de réflexions, doctorante EHESS – Centre Asie du Sud-Est, intervention au séminaire "La danse comme objet anthropologique", co-animé par Michael Houseman (CEMAF-Ivry, UMRS 8171 CNRS/PARIS 1/EPHE/Université de Provence) et Georgiana Wierre-Gore (ACTé, EA 4281, Université Blaise Pascal-Clermont-Ferrand 2), 10 mai 2012.

<sup>2</sup> Merci à l'anthropologue Michael Houseman d'avoir confirmé ce point.

<sup>3</sup> Constat établi, en partie, en considérant l'ensemble des présentations sur 8 années, à raison de deux par mois, faites à l'atelier "La danse comme objet anthropologique", co-animé par Michael Houseman (CEMAF-Ivry, UMRS 8171 CNRS/PARIS 1/EPHE/Université de Provence) et Georgiana Wierre-Gore (ACTé, EA 4281, Université Blaise Pascal-Clermont-Ferrand 2).

par l'introduction des études de genre. Un pan de recherches qui est encore à développer.

## 1. 2 Perspectives historiques

Parce que les pratiques de danse ont été et sont très généralement sexuées et genrées, tout comme en anthropologie, la différence des sexes est incontournable dans toute étude historique. Rappelons que le ballet en France était, sous l'Ancien Régime, un art très majoritairement et parfois exclusivement masculin<sup>1</sup> ; c'est au XIX<sup>e</sup> siècle qu'intervient de façon radicale une féminisation symbolique et professionnelle<sup>2</sup>. Par ailleurs, de la Belle Époque jusqu'à la Seconde Guerre mondiale, en rupture avec le ballet, la danse moderne a été élaborée et portée par des femmes dont les noms continuent à faire référence (Loïe Fuller, Isadora Duncan, Martha Graham, Mary Wigman ou Yvonne Rainer pour n'en citer que quelques-uns parmi les plus connus), ce qui confère à la danse un statut exceptionnel dans les arts.

Le genre apparaît en histoire, non seulement comme une perspective apportant des questionnements et des éléments nouveaux, mais comme une entrée heuristique pour repenser l'historiographie, la façon dont la mémoire et l'histoire de cet art ont été édifiées<sup>3</sup>. La danse présente des problématiques différentes de celles des autres domaines (y compris des autres histoires des arts, de la littérature ou des sciences). Partout, le premier travail de la recherche féministe et sur le genre a été de rendre les femmes visibles, avant de penser les rapports sociaux de sexe et le genre. Au contraire, l'histoire de la danse a retenu beaucoup de noms de femmes. Mais cette visibilité fait aussi problème, car elle repose bien souvent sur des représentations sociales, pour ne pas dire des fantasmes, qui occultent bien souvent la personnalité, les œuvres et l'intégration des artistes à la fois dans l'histoire de leur art et dans l'espace social de leur époque. Le premier travail consiste donc à interroger l'historiographie, et à mettre à jour les idéologies qui ont construit les représentations de la danse, celles des danseuses et des danseurs. Dans une des rares revues féministes à parler de danse, Geneviève Vincent évoquait, en 1980, la nécessité de repenser son histoire dans une perspective qui ne soit plus biaisée par les *a priori*. "Le champ à défricher est

---

<sup>1</sup> Voir N. LECOMTE, "Maîtres à danser et baladins aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles en France : quand la danse était l'affaire des hommes".

<sup>2</sup> Voir H. MARQUIÉ, "D'un univers à l'autre : le ballet romantique" et "Des 'dieux de la danse' aux 'affreuses danseuses du sexe masculin'".

<sup>3</sup> H. MARQUIÉ, "Le genre, un outil épistémologique pour l'historiographie de la danse".

immense, nos recherches butent sur les apparences, les silences entendus, les mensonges distillés à travers de belles images aveuglantes"<sup>1</sup>, écrivait-elle, "la plupart du temps les recherches restent au stade de la fascination."<sup>2</sup>

La visibilité des femmes est à reconsidérer pour saisir les distorsions dont elle fait l'objet, lui donner un sens, face à la présence ou l'absence des hommes, qu'il convient aussi d'interroger ; saisir les paradoxes, poser la question des valeurs, étudier les discours qui glorifient, excluent, ou encore marginalisent (parfois sous couvert d'éloges) les unes ou les uns, conduit à éclairer d'autres aspects peu étudiés de la danse. L'importance prise par la dualité symbolique féminin/masculin au XIX<sup>e</sup> siècle, conduit par exemple à repenser les questions esthétiques. Ou encore, comme dans les autres domaines du spectacle vivant, le genre amène à examiner la figure de l'interprète, non plus comme une figure idéalisée, mais dans son rapport au travail et à la création. Actuellement, Marina Nordera mène des recherches sur certaines danseuses comme Françoise Prévost (v. 1680-1741)<sup>3</sup>, Marie Sallé (v. 1707-1756), La Camargo (1710-1770), Barbarina Campanini (1721-1799), Marie Madeleine Guimard (1743-1816)<sup>4</sup> et d'autres, dont l'activité est indissociable d'une certaine émancipation, dans les cadres institutionnels, mais aussi en dehors de ceux-ci<sup>5</sup>, et dont le rôle en matière de création et de transmission a beaucoup été négligé.

Si certaines figures féminines sont demeurées dans l'histoire, ou plutôt dans la légende, d'autres, parfois très célèbres de leur temps, ont été totalement occultées par l'historiographie, au point de disparaître des histoires et dictionnaires de la danse. Cet effacement, tout comme l'absence de tracé généalogique entre femmes, rejoint des problématiques abordées en littérature ou dans d'autres arts, "une des procédures de disqualification des femmes – souligne Delphine Naudier pour le champ de l'histoire littéraire – consiste à réitérer le caractère inédit de leur présence : les écrivaines sont toujours nouvelles en littérature."<sup>6</sup> Réintégrer ces femmes dans l'histoire, comme réévaluer le rôle de celles qui sont mieux connues, invite à penser un récit différent de

---

<sup>1</sup> G. VINCENT, "Femmes de scène : les Danseuses (XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle), p. 39.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>3</sup> "Traces de créativité féminine dans la création, l'interprétation et la transmission des "Caractères de la danse" ", communication aux journées d'études Nommer, Penser, Inscrire – La Création dans l'histoire : les arts vivants au prisme du genre (XVI<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles), 26-27 octobre 2012.

<sup>4</sup> M. NORDERA, "Getting through French revolution as a female dancer: life and works of Marie Madeleine Guimard" ; "Comment construire une danseuse? Marie Madeleine Guimard entre vie et scène".

<sup>5</sup> M. NORDERA, "Women dancing out norms in 16th century Italy".

<sup>6</sup> D. NAUDIER, "Les écrivaines au XX<sup>e</sup> siècle", p. 226.

celui qui prédomine et a, malgré l'aura "féminine" de la danse, été conçu de manière androcentrée, en remettant en cause notamment les généalogies, les périodicités et les valeurs traditionnellement admises. Par exemple, ce qui est très généralement présenté, au tournant des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles comme une rupture entre la danse académique en totale décadence d'un côté, les Ballets russes et la danse moderne de l'autre, est remis en question par l'examen du travail de certaines danseuses de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle qui, à la faveur de la libéralisation des entreprises théâtrales en 1864, ont accédé aux statuts de maîtresses de ballet et chorégraphes. Parfois très connues de leur temps, mentionnées quotidiennement dans la presse, elles ont été totalement gommées des histoires de la danse : Mariquita (1840 ? – 1922), sans doute la plus célèbre maîtresse de ballet de la Belle Époque, et entre autres pendant vingt-deux ans à l'Opéra-comique, Louise Stichel (1856 – ap. 1933), première femme à être nommée première maîtresse de ballet à l'Opéra (et la seule avant 1970) et la première aussi à avoir porté devant les tribunaux la question des droits d'auteur des maître-sse-s de ballet, Laure Fonta ( ? - ?) qui a reconstitué des danses grecques vingt ans avant l'arrivée d'Isadora Duncan à Paris, ou encore Berthe Bernay (1855/56- ?), une des premières femmes en France, ou la première, à avoir rédigé des traités, nous invitent à une autre lecture du paysage chorégraphique de l'époque, à réévaluer la production des théâtres jugés populaires et des music-halls, et surtout à ne plus penser en terme de discontinuités esthétiques.

Alors que, dans les pays anglo-saxons, l'histoire a sans doute été le premier domaine, en danse, à avoir été repensé par les études de genre, en France, le lien s'est fait tardivement. Mais la réévaluation critique de l'historiographie et la révision des histoires des arts du spectacle est, depuis le début des années 2010, en plein essor, et ce, notamment à l'initiative de jeunes chercheuses et chercheurs issus des disciplines arts du spectacle et travaillant dans la perspective du genre. Cet élan touche d'un côté la recherche universitaire, par le biais de séminaires et colloques et le financement de projets ; ainsi, en 2013, le GIS Institut du Genre a financé le projet : "Revisiter l'historiographie de la danse et éclairer l'histoire du genre : étude de quelques figures de danseuses (France, fin XVII<sup>e</sup> – début XX<sup>e</sup> siècle)", piloté par Marina Nordera et moi-même. Il touche également le "terrain" des actrices et acteurs du monde artistique. Il faut noter l'initiative de la chercheuse en théâtre Aurore Évain, dans le cadre de l'association H/F pour l'égalité entre les femmes et les hommes dans le monde de la culture, qui a lancé un vaste champ de recherches et d'actions visant à la connaissance et à la diffusion d'un "matrimoine" dans le domaine des arts.

### 1.3 Perspectives sociologiques

Les recherches portant sur le secteur chorégraphique actuel, professions, conditions de travail, salaires, carrières, etc., sont encore rares. Toutefois, on note depuis les années 2000 un intérêt grandissant pour la danse, lié en partie à celui qui entoure les questions de corps. La question de l'objet "danse" en sociologie demande elle-même à être creusée, cet objet étant à la fois peu légitimé, et aussi difficile à aborder dans le cadre d'une discipline peu habituée à prendre en compte ce type de matière<sup>1</sup>.

J'ai déjà évoqué la première étude sur le métier d'interprète prenant en compte la différence des sexes, réalisée par Janine Rannou et Ionela Roharik en 2005<sup>2</sup>, ainsi que le travail de Pierre-Emmanuel Sorignet<sup>3</sup>, qui présente la spécificité d'être à la fois sociologue et danseur professionnel, fait exceptionnel dans l'université française. Des sociologues comme Sylvia Faure et Marie-Carmen Garcia se sont également intéressées au hip-hop<sup>4</sup>. L'approche strictement sociologique peine cependant parfois à rendre compte de son objet, qui disparaît derrière le contexte, lorsqu'elle n'est pas articulée à une approche esthétique et à une approche qui prenne compte la matérialité des corps dansants, qui toutes deux spécifient cet objet.

Il reste beaucoup d'aspects à étudier, concernant les inégalités entre les sexes en matière de moyens de production et de diffusion, de répartition des financements par exemple. Plus qu'une véritable recherche, les rapports de Reine Prat, constituaient plutôt un premier état des lieux<sup>5</sup>. Malheureusement, alors que leur publication a fortement mobilisé le secteur du théâtre et suscité d'autres recherches, la danse ne s'est pas sentie concernée, ni sur le terrain, ni dans la recherche, malgré une réalité fort peu

<sup>1</sup> Ainsi, habituée à aborder et à penser les questions selon les approches relevant non seulement des études en danse, mais encore de certaines études théâtrales et aussi de l'anthropologie, je me souviens de ma surprise en assistant à une journée d'étude en sociologie, consacrée à l'observation participante dans le domaine des arts. Là où nos interrogations visent, avant toute chose, à la compréhension (au sens fort du terme, de prendre avec soi) de la pratique et de son sens (voir par exemple, S. FOSTER, "Danses de l'écriture, courses dansantes et anthropologie de la kinesthésie"), les sociologues se souciaient, avant tout de prendre de la distance avec cette même pratique et de la nécessité d'élaborer *a priori* des grilles d'analyse, indépendamment de la spécificité de l'objet.

Pour un aperçu des raisons ayant éloigné la sociologie de la danse, voir A. WARD, "Dancing in the dark: Rationalism and the neglect of Social Dance", pp. 17-18 ; dans le même ouvrage, H. THOMAS expose un certain nombre d'arguments justifiant la nécessité de recherches sociologiques genrées en danse, "An-Other Voice: Young Women Dancing and Talking".

<sup>2</sup> J. RANNOU, I. ROHARIK, *Les Danseurs, un métier d'engagement*, pp. 363-375.

<sup>3</sup> P.-E. SORIGNET, *Danser : enquête dans les coulisses d'une vocation* ; "Être danseuse contemporaine : une carrière 'corps et âme'".

<sup>4</sup> S. FAURE, M.-C. GARCIA, *Culture hip-hop, jeunes des cités et politiques publiques*.

<sup>5</sup> R. PRAT, *Mission Égalités [...]* et *Pour l'égal accès des femmes et des hommes [...]*.

égalitaire. Des travaux sérieux seraient également à entreprendre sur les milieux les moins valorisés de la danse : music-hall, *show-business* ou cabaret (tout autant d'ailleurs d'un point de vue sociologique ou anthropologique, que d'un point de vue historique). Ces secteurs obéissent à des logiques économiques différentes de celles de la danse "artistique", mais ils recrutent au sein des mêmes populations. Nombre de danseuses et danseurs classiques ou jazz se retrouvent à Disneyland, en cabaret, ou encore engagé-e-s dans des tournées lointaines, pour des spectacles-exhibitions aux objectifs parfois ambigus. Les liens entre certains tourneurs et les milieux du proxénétisme sont loin d'être un fantasme<sup>1</sup>, et il paraît assez urgent, politiquement et socialement, d'étudier de plus près certaines pratiques.

Un autre champ de travail concerne les politiques institutionnelles et locales de la danse, qui se trouve de plus en plus au cœur des politiques d'intégration, de luttes contre la "fracture sociale", notamment dans les banlieues. Elle devient un outil pour, sinon résoudre, du moins panser certains problèmes sociaux. Alors que les dimensions d'intégration de cultures et de classes différentes sont très présentes dans les programmes de sensibilisation et les contrats de résidence des chorégraphes, la dimension de l'égalité entre les sexes, celles du genre ou des stéréotypes sexués sont quasiment absentes. Ce faisant, ces programmes excluent souvent une partie de la population, les femmes, des projets. Plusieurs chorégraphes et enseignant-e-s rapportent leur échec à intégrer les filles dans les pratiques qu'elles/ils mettaient en place ; dans le cadre de programmes axés sur le hip-hop par exemple, les jeunes filles intéressées en groupes mixtes renoncent parfois assez rapidement en raison de la pression du groupe majoritairement masculin. Il n'existe pas à ma connaissance de lien entre des expériences de terrain, où s'élaborent des pratiques souvent innovantes et le monde de la recherche autour de ces questions.

#### 1.4 Perspectives pédagogiques

L'exemple du diplôme d'État pour devenir professeur-e de danse est tout à fait symptomatique à la fois de certains impensés en ce domaine, mais aussi des fortes résistances en France à considérer les problèmes, venant à la fois du terrain et des institutions. Les travaux sont rares en ce domaine ; signalons ceux de Betty Lefèvre,

---

<sup>1</sup> Voir le témoignage en annexe du mémoire présenté pour le diplôme de l'EHESS par A. RÉGLIN en 2006, *De la lumière à l'ombre : Image et statut des danseuses de cabaret en France*.

anthropologue de formation et enseignant en STAPS<sup>1</sup> ; au Québec, Sylvie Fortin, spécialisée en éducation somatique, a travaillé sur des pédagogies féministes ainsi que sur des questions de santé, dans lesquelles sexe et genre constituent des paramètres incontournables<sup>2</sup>. Des recherches, encore trop peu nombreuses, ont été menées pour penser les questions de pédagogie en danse et d'incorporation des normes, sans pour autant intégrer nécessairement la question du genre, pourtant centrale<sup>3</sup>. Les travaux portant sur le genre sont nombreux en sciences de l'éducation, il reste à faire le lien avec les pratiques pédagogiques artistiques. À établir aussi des liens avec les disciplines biologiques. Il est vrai que les recherches portant sur la pédagogie de la danse sont souvent issues des STAPS<sup>4</sup>, domaine peu ouvert au genre. Quelques études se bornent à constater certaines différences entre les apprentissages ou la motricité des danseuses et des danseurs, sans interroger les causes possibles<sup>5</sup> ; l'étude des stratégies développées préférentiellement par l'un ou l'autre sexe élargirait très certainement le champ des pédagogies.

Tout un champ de recherches/actions s'ouvre pour élaborer des programmes visant à modifier les pratiques et à faire de l'apprentissage des danses (indépendamment du style) un outil d'éducation à l'égalité. De telles études dépassent bien évidemment le cadre de la danse en tant que pratique professionnelle. Le corps dansant n'est pas que professionnel, limité dans le temps et l'espace ; c'est le corps de tout-e un-e chacun-e.

### 1.5 Analyse des œuvres et des représentations

Je terminerai ce survol par le plus visible et le plus investi des champs d'étude en danse, celui des représentations du genre et/ou des sexualités, représentations au sens théâtral bien sûr, avec l'analyse des œuvres et de leurs esthétiques, mais aussi des représentations sociales, incluant les discours et les aspects symboliques. Autrement

---

<sup>1</sup> Voir par exemple B. LEFEVRE, "Variation sur le genre dans une formation de professorat de danse" ; Actuellement une thèse est en cours, par Natacha ESTIVIE, doctorante en STAPS à l'Université de Rouen, sous la direction de Betty Lefevre.

<sup>2</sup> Voir S. FORTIN, S. TRUELLE, G. RAIL, "Incorporation paradoxale des normes esthétiques et de santé chez les danseurs contemporains, pp. 34-35 ; S. FORTIN, "Du corps docile à l'autorité de la chair"

<sup>3</sup> Parmi les travaux abordant ce point de vue, voir S. FAURE, *Apprendre par corps. Socio-anthropologie des techniques de danse*, notamment le chapitre III, "Cadres théoriques : penser l'incorporation des savoirs et des savoir-faire", pp. 85-111. A. BONNERY, M. CADOPPI, *Apprentissages de la danse*.

<sup>4</sup> Sciences et techniques des activités physiques et sportives.

<sup>5</sup> Signalons les travaux d'Éveline GOLOMER, docteure en médecine spécialiste de pédagogie en danse. Laboratoire cognition et motricité UFR STAPS - Paris 5, en particulier sur la perception visuelle et la coordination au cours de l'effectuation des pirouettes.

dit, ce champ concerne l'analyse des productions spectaculaires proprement dites dans leur spécificité esthétique et formelle, articulée au contexte, ainsi, éventuellement, que l'analyse de l'appareillage discursif qui les entoure. Concernant les œuvres en soi, il s'agit de poser un certain nombre de questions : quelle est la place de la différence des sexes ? Comment s'articulent sexes et genres ? Comment sont incarnés rôles féminins et masculins (et avant cela, y a-t-il des rôles différenciés) ? Quelles sont leurs actions ? Quels sont leurs états de corps et leurs mouvements ? Quelles sont leurs relations et interactions (contacts, regards, paroles, ...) ? Quelle est la place (en termes d'espace, de temps de parole ou de danse, etc.) donnée aux femmes, aux hommes, aux couples mixtes ou homosexuels, aux groupes ? etc. À chaque fois, il convient de se demander s'il y a une dissymétrie, si elle s'inverse parfois, et si elle traduit des rapports de pouvoir. On doit aussi se demander si, et comment, ces paramètres évoluent au cours du temps dans l'œuvre d'une ou d'un chorégraphe. Il s'agit encore, pour reprendre les propos de Linda Nochlin citée précédemment, de "rétablir l'essentielle question de savoir comment l'œuvre d'art amène le sens à la forme"<sup>1</sup> et comment la forme produit du sens. Ceci ne constitue qu'une indication, chaque œuvre demande un questionnement spécifique. Il est souvent aussi nécessaire d'étudier les discours qui accompagnent le spectacle : discours promotionnels, critiques, mais encore discours autorisés auxquels contribuent intellectuels, universitaires autant que journalistes. Ces discours ont un réel pouvoir, puisqu'ils sont prescripteurs, orientent les lectures ultérieures du public, et parfois même la constitution de la mémoire et de l'histoire de la danse, légitimant les "bonnes" interprétations des œuvres<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> L. NOCHLIN, *Les Politiques de la vision*, p. 12.

<sup>2</sup> Voir, par exemple, H. MARQUIÉ, "*Dispositif trouble* : When what is said is not what is shown"; "Déséquilibre des normes ? Stabilité du genre dans l'univers de Pina Bausch".



## 2. La danse pour penser le genre

Le genre offre de nombreuses pistes pour repenser ou repenser les études en danse, mais tout autant, celles-ci peuvent contribuer de façon importante à enrichir les études de genre en apportant des questionnements, des outils, des savoirs et des méthodes largement méconnus hors du champ des arts du spectacle. Cette réciprocité était déjà contenue dans ce qui précède. L'histoire de la professionnalisation de la danse pour les femmes, et de son exercice comme interprète, compositrice/chorégraphe ou enseignante, nous renseigne sur des stratégies d'émancipation féminine ; des travaux comme ceux de Liz Claire sur la valse apportent des éléments nouveaux sur les rapports sociaux entre les sexes dans la réalité des rencontres au bal et sur les discours médicaux concernant les femmes au début du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>1</sup> ; sur un autre plan, nous avons vu que partout et à toutes les époques, l'exercice régulier de la danse implique à la fois des contraintes sociales et esthétiques, mais offre simultanément des marges de liberté et des opportunités ou stratégies d'émancipation. D'un point de vue différent encore, en raison de la prégnance des stéréotypes de genre et de sa "féminisation" symbolique, la danse constitue un sujet particulièrement propice pour comprendre les mécanismes de la catégorisation de genre et ses principes qu'elle permet de mettre à l'épreuve<sup>2</sup>. Dans l'introduction de *Dancing Desires. Choreographing sexualities on and off the stage*, Jane Desmond met encore en lumière les perspectives nouvelles ouvertes par l'analyse de la danse dans les études gays, lesbiennes et *queer*, pour étudier comment la sexualité est habitée, incorporée et expérimentée, les "kinesthetics of sexuality"<sup>3</sup>.

Les apports les plus spécifiques des études en danse, que je voudrais ici mettre en avant, concernent le corps, les questions de socialisation, d'incorporation ou encore les questions identitaires. Des notions comme celle d'*habitus* par exemple, ont peu été travaillées du point de vue des modalités de mise en jeu et de fonctionnement, certains outils dont disposent les études en danse, et plus généralement les arts vivants, peuvent apporter certaines réponses. Dans les études de genre et surtout les théories *queer*, le corps est le plus souvent réduit à un concept sans réelle matérialité, et placé dans des

---

<sup>1</sup> E. CLAIRE, "La dansomanie, une expression symptomatique, entre ballet et bal au Théâtre de la République et des Arts".

<sup>2</sup> Voir chapitre 4, p. 205 et suivantes, et H. MARQUIÉ, "Sources et fondements d'une essentialisation féminine de la danse".

<sup>3</sup> J. C. DESMOND, "Introduction. Making the Invisible Visible : Staging Sexualities through Dance", p. 7.

oppositions binaires, face au langage ou aux structures sociales<sup>1</sup>. Je reviens ici au "savoir muet", évoqué par Susan Foster, citée précédemment<sup>2</sup>. Se basant sur deux exemples concrets d'expériences relatées par Claude Lévi-Strauss et Clifford Geertz, elle montre que le fait de ne pas tenir compte des corps ou de ne pas savoir comment les intégrer peut conduire à des analyses incomplètes ou erronées :

Si seulement "ils" étaient plus conscients des mouvements que les corps effectuent dans la production du lien social ! Si seulement ceux qui, tels Lévi-Strauss et Geertz étudiaient la production du lien social, étaient plus au courant de la façon dont les corps contribuent à l'élaboration du sens<sup>3</sup>.

Nous pouvons étendre ce regret à bien d'autres domaines de sciences humaines et sociales. L'absence de prise en compte informée concernant les états de corps et les relations entre les corps biaise un grand nombre d'études. Derrière les postures étudiées, par exemple, et qui ne sont que des formes, il y a des contraintes, des tensions, mais aussi des zones de flux ; le travail des muscles profonds, dont l'action est difficilement perceptible, ne se traduit pas nécessairement par un changement de forme, mais il induit et révèle des sens qui peuvent être très différents, et que la simple description des postures ne permet pas de saisir. Les savoirs de la danse sont susceptibles d'enrichir considérablement les interprétations de certains travaux, entre autres ceux portant sur les images (arts plastiques, photographie, publicité, etc.)<sup>4</sup>. Ils permettent aussi de saisir des questions nouvelles dans l'interstice des grandes problématiques. Par exemple, celle des partages kinesthésiques qui s'opèrent dans des situations de contrôle social apparent, ce que les corps ressentent et expriment et qui demeure dans le non-dit, souvent même dans le non perçu, mais n'en participe pas moins des réalités sociales.

Les possibilités ouvertes par l'intégration des savoirs de la danse sont larges, j'en donnerai ici un simple aperçu, en commençant par le regard critique qu'ils

---

<sup>1</sup> Voir, entre autres, à ce propos la critique d'A KORITZ, "Re/Moving Boundaries. From Dance History to Cultural Studies" pp. 90-91, ainsi que J. C. DESMOND, "Introduction. Making the Invisible Visible : Staging Sexualities through Dance".

<sup>2</sup> "Ce savoir muet, apparemment si répandu parmi les danseurs, nous distingue, nous danseurs (dont la corporéité s'est constituée en mobilisant durablement notre concentration) d'eux (des têtes sans corps)." S. L. FOSTER, "Danses de l'écriture, courses dansantes et anthropologie de la kinesthésie", p. 106.

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> Ainsi, beaucoup de critiques d'art ne s'intéressent qu'aux formes, négligeant la perception kinesthésique et gravitaire d'un tableau ou d'une photographie, la dynamique qui imprègne la matière. Ce qui conduit parfois à des interprétations partielles, voire erronées. (Voir par exemple les interprétations de corps hystériques, H. MARQUIÉ, "Création des espaces ", *Métaphores surréalistes dans des imaginaires féminins*. p. 675-676).

apportent pour penser deux concepts aujourd'hui incontournables des théories sur le genre, la performance et la performativité.

## 2.1 Regard critique sur l'utilisation des concepts de performance et de performativité

Le concept de performance a une histoire tout à la fois dans le domaine des arts plastiques<sup>1</sup>, de la sociologie de l'interaction<sup>2</sup>, des études théâtrales<sup>3</sup>, des études anthropologiques<sup>4</sup>, dans celui, bien entendu, des *performances studies* qui incluent de nombreux champs, hors des domaines artistiques<sup>5</sup>, et dans celui des études de genre et des théories *queer*. Je ne reviendrai pas sur ces différentes origines et usages<sup>6</sup>. Comme l'a écrit très justement Fernando de Toro :

Cette espèce de signifiant flottant qu'est aujourd'hui la notion de performance a créé toutes sortes de confusions et de malentendus conceptuels puisque, trop souvent, la rigueur scientifique est absente dans l'emploi de divers concepts, parmi lesquels la performance, évidemment, mais aussi, la performativité, le paradigme, les déconstructions, etc.<sup>7</sup>

La polysémie du concept, le fait qu'il soit utilisé avec des acceptions différentes dans des domaines qui dialoguent finalement peu entre eux (et quand ils dialoguent, c'est souvent sur la base de malentendus), rend son utilisation problématique. À ceci s'ajoute le fait que le terme performance, même s'il existe (déjà polysémique) en français, a été traduit de l'anglais. Fernando de Toro souligne également que le *performance Art* et les *performances studies* n'ont existé qu'aux États-Unis et ont eu un impact très faible en Amérique latine et en Europe<sup>8</sup> ; un constat que fait aussi Josette Féral, concernant plus spécifiquement la production théâtrale<sup>9</sup>. Or, ce sont ces deux

<sup>1</sup> Le *Performance Art*, dérivée de pratiques du début du XX<sup>e</sup> siècle et du *happening* fut introduit par Allan Kaprow à la fin des années 1950. Voir R. GOLDBERG, *Performance – Live Art from 1909 to the Present* (La Performance. Du futurisme à nos jours) ; *Performance, Live Art since the 60s* (Performances. L'art en action).

<sup>2</sup> E. GOFFMAN, *The Presentation of Self in Everyday Life* en 1959 (La Mise en scène de la vie quotidienne.).

<sup>3</sup> A. HELBO (Dir.), *Performance et savoirs* ; J. FÉRAL, *Théorie et pratique du Théâtre – Au-delà des limites*, "Théâtralité et performativité" pp. 81-179, "Performance", pp. 181-283.

<sup>4</sup> C. WULF, *Une anthropologie historique et culturelle : rituels, mimesis sociale et performativité*.

<sup>5</sup> R. SCHECHNER, *Performance – Expérimentation et théorie du théâtre aux USA*.

<sup>6</sup> Sur les différentes utilisations du concept de performance, voir, entre autres, S. FOSTER, "Choreographies of Gender", plus spécifiquement p. 23 et suivantes ; A. HELBO (Dir.), *Performance et savoirs* ; C. WULF, *Une anthropologie historique et culturelle : rituels, mimesis sociale et performativité*. Un numéro récent de la revue *Communications* sur le sujet, montre la diversité, voire l'éclectisme des propositions autour de la notion. C. BIET, S. ROQUES (Dir.), *Performance. Le corps exposé*.

<sup>7</sup> F. de TORO, "Performance : quelle performance ? ", p. 26.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>9</sup> J. FÉRAL, *Théorie et pratique du Théâtre – Au-delà des limites*, p. 137.

domaines qui ont nourri la pensée *queer* de la performance ; en France, elle ne possède donc pas les assises théoriques dont elle a pu disposer aux États-Unis.

Le concept de performativité pose tout autant de problèmes, et notamment ceux de l'importation de sa définition du champ linguistique par John Austin en 1962<sup>1</sup>, dans celui des théories *queer*, et de son "retour" dans les études théâtrales, où il existait déjà, dans un sens différent de celui de la linguistique austinienne. Lorsque Jerzy Grotowski a proposé l'expression "pratiques performatives" pour remplacer celle de "comportements humains spectaculaires organisés" dans sa leçon inaugurale pour la chaire d'anthropologie théâtrale au Collège de France, le 24 mars 1997<sup>2</sup>, il ne se situait absolument pas dans une perspective linguistique.

Dans son ouvrage, *Le Grand théâtre du genre – Identités, Sexualités et Féminisme en "Amérique"*, Anne Emmanuelle Berger souligne les liens étroits – ou peut-être, dirais-je, apparemment étroits – aux États-Unis entre la *gender theory*, la *queer theory* surtout, et la *performance theory*<sup>3</sup>. Elle s'interroge :

[...] je me demande ainsi comment et pourquoi la théorie du genre aux États-Unis s'est constituée comme théorie de la "performance", favorisant alors, d'une part, la "queerisation", comme on dit aujourd'hui, de la pensée et des pratiques féministes, de l'autre, l'alliance créatrice et mutuellement bénéfique des arts contemporains de la "performance" avec la pensée (post)féministe et *queer*<sup>4</sup>.

En réalité, cette alliance est très problématique, car s'il est tout à fait pertinent de remarquer que "la théorie du genre aux États-Unis s'est constituée comme théorie de la 'performance' ", on peut observer qu'il ne s'agit là que d'un courant des théories du genre et féministes, et surtout, que l'alliance en question repose assez peu sur une réflexion commune, un réel dialogue intégrant les différents domaines concernés par le concept. De ce fait, il n'y a guère d'alliance créatrice. En France la situation est encore plus paradoxale, dans un contexte où il n'existe pas de *performance studies* et où les travaux de Victor Turner et Richard Schechner, qui les ont fondées, sont assez peu connus (et particulièrement ignorés en danse). Avec le développement des thématiques de "genre et sexualité", les concepts de performance et de performativité, tels qu'ils ont été particularisés par les théories *queer* états-uniennes, sont régulièrement mis en avant, mais rarement (en théâtre) ou quasiment jamais (en danse) en lien avec les

<sup>1</sup> Voir J. L. AUSTIN, *Quand dire, c'est faire* et *Écrits philosophiques*.

<sup>2</sup> Leçon inaugurale en vente au Collège de France sous le n°140# (non éditée).

<sup>3</sup> A. E. BERGER, *Le Grand théâtre du genre – Identités, Sexualités et Féminisme en "Amérique"*, p. 11.

<sup>4</sup> *Ibid.*

travaux menés dans sur les mêmes concepts dans les arts vivants<sup>1</sup>.

Ainsi, si l'alliance évoquée par Anne Berger apparaît prometteuse en terme d'interdisciplinarité<sup>2</sup>, elle échoue, parce qu'en réalité, aucune interdisciplinarité n'a été mise en œuvre, entre la linguistique, les études de genre, les études en arts du spectacle vivant ; des concepts ont été simplement importés, parfois réimportés – du théâtre au genre pour un retour au théâtre, ou de la linguistique au genre puis au théâtre.

Pour autant, cela ne signifie pas qu'il n'y a pas là un champ de réflexion stimulant, à condition de repenser les bases de la réflexion. Le problème majeur est peut-être que les écrits de Judith Butler et leurs exégèses occupent tout l'horizon du champ de pensée autour des problématiques de théâtralité, de performance et de performativité, de déconstruction ou de subversion du genre. Le détour imposé par Butler devient la butée incontournable des réflexions sur l'incorporation du genre et il semble impossible de penser le genre comme performance et la performativité du genre sans au préalable en faire une lecture critique, qui amène à poser les questions dans un système de référence butlérien, et non pas dans les perspectives du spectacle vivant. Mon sentiment est que cette butée empêche de penser différemment et en termes proprement liés à la problématique du corps, et qu'elle empêche même, de par son hégémonie, une réelle interdisciplinarité.

C'est donc – passage obligé – une lecture critique de quelques points chez Judith Butler que je voudrais esquisser dans les pages qui suivent (je reviendrai par la suite sur la critique opérée par certaines chercheuses en danse états-uniennes), en me focalisant sur deux angles morts dans la perspective de la philosophe : le corps dans sa matérialité, et les modalités d'incorporation du genre au travers de la performance, le mode de fonctionnement de la performativité. Je précise que, si ce détour illustre le regard que peuvent porter les arts du spectacle vivant sur les théories et concepts des études de genre, il ne doit pas nous faire perdre de vue que l'essentiel n'est pas là. Il ne suffit pas de mettre en évidence les questions occultées par Judith Butler, questions qui, par ailleurs, peuvent être formulées en dehors de sa pensée, il faudra entreprendre

---

<sup>1</sup> Souvent, le théâtre est mis au service des théories *queer*, qu'il ne questionne pas. Pourtant, lorsque Muriel PLANA incite à penser un "théâtre *queer*", elle va au-delà des définitions et postulats *queer*, les mettant implicitement à l'épreuve des savoirs produits par le théâtre, sans faire cependant des seconds un instrument critique des premiers. (M. PLANA, *Théâtre et féminin – Identité, sexualité, politique*). De son côté, Josette FÉRAL développe toute une réflexion sur la théâtralité, la performance et la performativité, mais sans faire référence à la perspective *queer*, autrement qu'incidemment en mentionnant Judith Butler ; sa problématique est toute autre, et pourrait, de ce fait, alimenter les réflexions sur genre et sexualité (J. FÉRAL, *Théorie et pratique du Théâtre – Au-delà des limites*).

<sup>2</sup> Comme le relève également S. L. FOSTER, "Choreographies of Gender", p. 3.

d'y apporter des réponses ; ce qui nécessite de mettre en œuvre d'autres modalités et paradigmes.

Pour mieux faire comprendre ce qui m'amène cette lecture critique de Butler, je renvoie, sans y revenir, à ce qui a été dit précédemment des spécificités de la danse<sup>1</sup>, et je reviendrai, très brièvement, sur le concept de corps, en partant cette fois de la définition que Michel Bernard donne de la corporéité :

[...] un réseau plastique instable, à la fois sensoriel, moteur, pulsionnel, imaginaire et symbolique qui résulte des interférences d'une double histoire : d'une part, celle collective de la culture à laquelle nous appartenons, [...] et celle, essentiellement individuelle et contingente, de notre histoire [...] le carrefour d'un double champ symbolique et, comme tel, en dépit de ses apparences, un phénomène foncièrement inassignable et voué au jeu aléatoire de la temporalité et à la relativité de notre manière d'habiter et d'user de la spatialité ambiante<sup>2</sup>.

Si je préfère généralement utiliser le mot "corps", plutôt que la "corporéité" du philosophe, dont le suffixe "ité" connote une certaine abstraction, c'est pour insister sur la matérialité, pensée en terme de vivant (c'est-à-dire d'une matière en métamorphose constante et travaillée par la temporalité), de tissus et fluides. Mais pour le reste, je partage cette façon de concevoir un corps/corporéité, individué et simultanément partie prenante de ce que je nommerai, faute d'un meilleur terme, environnement, en perpétuel remaniement, et dont l'existence tout autant que l'expérience dénie toute tentative de partition, notamment entre un "psychisme" et... ce qui resterait, une fois celui-ci circonscrit. On constate que cette conception du corps ne correspond en rien au concept qui apparaît chez Judith Butler. Elle permet en revanche de comprendre la façon dont l'anthropologue Christoph Wulf présente les concepts qui nous intéressent, du point de vue de leur efficence et de leur relation au corps. "Les notions de *performatif*, de *performance*, de *performativité* – écrit-il –, renvoient à *l'aptitude du corps à construire un monde*." <sup>3</sup> Elles nous renvoient aussi à l'aptitude du monde à construire des corps, et ce sont ces mécanismes d'interactions qui échappent à la lecture de Judith Butler.

Le grand reproche adressé, à juste titre me semble-t-il, à sa théorisation, porte sur l'opération d'abstraction à laquelle elle procède, désincarnant les corps et les soustrayant également à leur contexte : le corps individualisé qui performe devient une entité séparée de son action, la performance, et du système environnemental dans

<sup>1</sup> Chapitre 1, II, 3.1 : "Quelques traits d'un phénomène complexe", et chapitre 2, I, 2 : "Contraintes et constructions genrées des corps".

<sup>2</sup> M. BERNARD, "Les nouveaux codes corporels de la danse contemporaine", p. 68.

<sup>3</sup> C. WULF, *Une anthropologie historique et culturelle : rituels, mimesis sociale et performativité*, p. 93.

lequel elle se situe, et qui la situe. Judith Butler revient fréquemment sur ces objections, mais se contente d'affirmer qu'elles n'ont pas lieu d'être, sans jamais entrer dans le débat pour y apporter ses réponses ; si *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of 'Sex'* devait compléter *Gender Trouble* et apporter des réponses aux aspects négligés jusque là, on constate que l'ouvrage réaffirme au contraire les impensés.

Dans *Gender trouble*, Judith Butler transpose donc le concept de performativité du domaine de la linguistique où il a été défini par John Austin en 1962 (définition qui ne s'intéressait aucunement à l'action corporelle), et l'hybride avec une signification en études théâtrales ; toutefois, si la référence linguistique est toujours précisée et argumentée, celle au domaine théâtral n'est pas explicitée et la philosophe, si rigoureuse lorsqu'il s'agit de philosophie ou de psychanalyse, ne l'est guère pour le théâtre. Elle pose ainsi que le genre résulte de la performance réitérée de modèles qui n'ont pas d'original : "[...] ma théorie offre une interprétation tantôt linguistique tantôt plus théâtrale de la performativité. J'en suis venue à penser que ces deux dimensions étaient inséparables et formaient un chiasme" écrit-elle<sup>1</sup>. Or, son chiasme subordonne en fait la théâtralité à la linguistique. Elle explique : "Si l'on se demande comment une théorie linguistique des actes de parole peut avoir un quelconque rapport avec les actes corporels, il suffit de penser que parler est en soi un acte corporel avec des effets linguistiques particuliers."<sup>2</sup> Parler est certes un acte corporel, mais il ne s'en suit pas nécessairement que tout acte corporel est de l'ordre de la linguistique. Pour énoncer une théorie de la performativité du genre, il faudrait envisager les deux aspects, linguistique (qui ne se limite pas à la parole) et non linguistique, et peut-être ne pas les disjoindre, pour les penser en terme d'interaction. Semblant aller au-devant de cette remarque, Judith Butler l'efface au contraire, en déplaçant l'attention : "Affirmer que le discours est formateur, ce n'est pas prétendre qu'il est à l'origine de ce qu'il reconnaît, qu'il en est la cause ou qu'il le compose entièrement ; c'est plutôt dire qu'il ne peut y avoir de référence à un corps pur qui ne participe pas à la formation de ce corps"<sup>3</sup> ; certes, mais dire que le discours participe à la formation du corps ne rend pas compte de ce qui, hors du discours, y participe, et qui demeure à l'écart de la réflexion. Ainsi, Butler évacue la part la plus complexe de ce qui est au cœur de la notion de performance dans le spectacle vivant : le corps qui ne se réduit pas au langage, les

<sup>1</sup> J. BUTLER, "Introduction (1999)", *Trouble dans le genre*, p. 48

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>3</sup> J. BUTLER, *Ces corps qui comptent – De la matérialité et des limites discursives du sexe*, p. 25.

perceptions, l'expérience. Ce faisant, elle ne peut pas penser la valeur heuristique du concept de performativité pour comprendre comment le genre agit dans les corps et comment les corps construisent le genre, au travers de processus complexes de réponses comportementales, physiologiques et psychologiques. Au passage, elle entérine l'opposition au sein des études théâtrales entre un courant qui considère que le théâtre est, avant tout, textuel, et un courant pour qui le théâtre est avant tout performance corporelle, et qui centre son intérêt sur le travail de l' "acteur" ou actant (sans distinguer s'il s'agit d'un comédien, d'un danseur ou d'un circassien). Comme le remarque Susan Foster, dans la plupart des études ayant utilisé cette notion de performance, le corps est négligé, et en même temps instrumentalisé pour redonner une vitalité nouvelle à la textualité<sup>1</sup>. Dans la mesure où Judith Butler se réfère à plusieurs reprises au rituel, il pourrait aussi être intéressant de relire Claude Lévi-Strauss, postulant, du chant vocal à la musique instrumentale et du mythe au rituel, une gradation conduisant progressivement à un hors-langage<sup>2</sup>.

En prenant pour modèle de la performance de genre la *drag queen*, Butler se focalise sur les apparences, sans se pencher sur la corporéité dans son étendue, sa matérialité, et son système relationnel. "Ce qui est l'objet de la performance dans le travestissement est, bien sûr, *le signe* du genre, un signe qui se distingue du corps qu'il représente, mais ne peut être lu sans lui."<sup>3</sup> La logique voudrait que l'on s'intéresse donc au corps et à la nature des liens qui le relie au signe, à la façon dont le signe procède dans l'incorporation. Or, la logique n'est jamais poursuivie. Pourquoi donc en rester au signe, quand, de plus, ce signe apparaît si facilement interchangeable ? Bien que la philosophe ait récusé par la suite les interprétations de ses écrits qui indiquaient que le genre était libre, un simple jeu, elle ne donne pas les outils pour réfuter ce qu'Éric Fassin dans sa préface à l'édition française de 2005, appelle le "malentendu le plus radical"<sup>4</sup> ("Au fond, la politique *queer* se résoudrait en une esthétique : chacun pourrait s'inventer soi-même, au gré des jeux de rôles"<sup>5</sup>). C'est qu'il n'y a pas vraiment malentendu, ou plutôt il est constamment entretenu, et l'on ne s'étonnera pas de certains problèmes de traduction. Par exemple, lorsque Judith Butler écrit "It may seem, however, that there is a difference between the embodying or performing of

<sup>1</sup> S. FOSTER, "Choreographies of Gender", p. 27.

<sup>2</sup> C. LÉVI-STRAUSS, *L'Homme nu, Mythologiques*, tome 4, pp. 597-611.

<sup>3</sup> J. BUTLER, *Ces corps qui comptent – De la matérialité et des limites discursives du sexe*, p. 239.

<sup>4</sup> J. BUTLER, *Trouble dans le genre*, préface d'É. FASSIN, p. 13.

<sup>5</sup> *Ibid.*.



gender norms and the performative use of discourse"<sup>1</sup> et que la version française traduit "the embodying or performing of gender norms" par "l'incarnation ou la mise en scène de normes de genre"<sup>2</sup>, ce qui assimile l'acte de "performer" à celui de "mettre en scène" ; en français, il est tout à fait possible de "mettre en scène", sans soi-même "performer", donc sans être directement impliqué-e corporellement dans la performance. Le glissement est induit par Butler, lorsqu'elle prend comme modèle le *drag*, dont la performance est, telle qu'elle la décrit, effectivement une mise en scène bien davantage qu'un travail d'acteur, et qu'elle ne mentionne pas ce qui peut, dans certains cas, advenir sous cette dernière, le travail d'incarnation. Ailleurs, pour lutter contre le concept d'intériorité, elle lui substitue celui, tout aussi illusoire à mon sens, de surface, qui trouve son illustration dans la mise en scène du travestissement<sup>3</sup>.

Un autre extrait fait ressortir quelques points tout aussi problématiques :

L'idée que le genre est performatif a été conçue pour montrer que ce que nous voyons dans le genre comme une essence intérieure est fabriqué à travers une série ininterrompue d'actes, que cette essence est posée en tant que telle dans et par la stylisation genrée du corps. De cette façon, il devient possible de montrer que ce que nous pensons être une propriété "interne" à nous même doit être mis sur le compte de ce que nous attendons et produisons à travers certains actes corporels, qu'elle pourrait même être, en poussant l'idée à l'extrême, un effet hallucinatoire de gestes naturalisés. [...] je continue à penser que l'on commet une erreur théorique grave si l'on considère que l' "intériorité" du monde psychique va de soi"<sup>4</sup> [c'est moi qui souligne].

Styliser consiste à simplifier des traits, gardant les lignes principales et les plus caractéristiques ; résumer la complexité de l'incorporation à une stylisation ne permet pas de la penser. Par ailleurs, on se demande à quoi l'autrice fait référence en évoquant une "propriété interne". Elle utilise le mot "intériorité" comme s'il était synonyme d'essence ou encore de caractéristique génétique ou congénitale. On s'étonne aussi de voir mobilisé un tel appareillage conceptuel (Derrida, Foucault, Freud), pour conclure sur la fragilité du concept d' "intériorité", bien contesté dans le spectacle vivant, sans doute depuis Diderot et Engel<sup>5</sup> ; l' "intériorité" dans les arts vivants apparaît aujourd'hui comme un concept pragmatique et une métaphore dans les pratiques, et

<sup>1</sup> J. BUTLER, *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of 'Sex'*, p. 231.

<sup>2</sup> J. BUTLER, *Ces corps qui comptent – De la matérialité et des limites discursives du sexe*, p. 234.

<sup>3</sup> "En d'autres termes, les actes, les gestes, et le désir produisent l'effet d'un noyau ou d'une substance intérieure, mais cette production se fait *à la surface du corps* [...]", J. BUTLER, *Trouble dans le genre*, p. 259.

<sup>4</sup> J. BUTLER, "Introduction (1999)", *Trouble dans le genre*, pp. 36-37.

<sup>5</sup> Denis DIDEROT, *Paradoxe sur le comédien*, écrit à partir de 1769 et publié seulement en 1830 ; Johann Jakob ENGEL, *Idées sur le geste et l'action théâtrale*, 1789. Par ailleurs, les neurosciences actuelles ont rendu ce concept d'intériorité sans valeur, autre que métaphorique et pragmatique.

non comme une théorie. Puisqu'il n'y a effectivement pas d'essence du genre, la performance répétée du genre (c'est-à-dire des actes, des postures, des pensées, et de la conscience de soi) est performative en ce qu'elle inscrit le genre (et non pas "un" genre stylisé) dans la corporéité, conçue comme une totalité qui ne distingue pas le corps et la psyché. En cela, le genre devient bel et bien une propriété, sinon "interne" au sens de "congénitale", du moins intrinsèque (incorporée) de cette corporéité<sup>1</sup>, propriété qui n'a rien d' "hallucinatoire". Et il faudrait s'interroger aussi sur la part de singularité de l'incorporation, car le genre construit des corps selon un "modèle" collectif, mais en produisant des individus différents. Ajoutons que l'incorporation du genre se produit de façon tout à fait indépendante des "attentes". Je dirai même qu'elle se produit d'autant mieux qu'elle ne répond pas à des attentes et se fait de façon in- ou sub- consciente. Comme le remarque Gay Morris<sup>2</sup>, pour Butler, la performance connote un plein contrôle<sup>3</sup> ; mais c'est à l'inverse parce qu'il ne peut la contrôler en totalité que le "performer" est pris dans le système du genre et ne peut s'en dégager.

Le genre n'est pas une vérité purement psychique "interne" ou "cachée", mais il n'est pas non plus réductible à une apparence superficielle ; au contraire, son indécidabilité doit être rapportée au jeu *entre* le psychisme et l'apparence (ce dernier domaine incluant ce qui paraît à travers des mots)<sup>4</sup>.

Là encore, psychisme et apparence (notions ne se situant évidemment pas sur le même plan) sont opposés – même s'il est question de les faire jouer. Tout en réaffirmant un vieux binarisme, Judith Butler évacue de nouveau l'épaisseur matérielle et sémantique d'une corporéité qui intègre et produit le genre, dont le psychisme participe et dont l'apparence n'est qu'un artéfact. Par contre, elle prend encore soin de réintroduire les mots, comme s'il n'était pas possible de sortir du cadre linguistique. On retrouve un procédé rhétorique qui consiste à poser une première affirmation avec laquelle on ne peut qu'être d'accord ("le genre n'est pas une vérité purement psychique

---

<sup>1</sup> On peut trouver des exemples quotidiens de la façon dont l'anatomie et la psychologie sont façonnées par le genre, pour devenir des réalités, qui n'ont rien d'inéluctable, mais sont parfois difficiles à modifier. On peut aussi citer les travaux de la socioanthropologue Priscille Touraille sur l'influence du genre sur l'évolution des statures chez les hommes et les femmes (*Hommes grands, femmes petites : une évolution coûteuse. Les régimes de genre comme force sélective de l'adaptation biologique*), il s'agit bien d'une incorporation.

<sup>2</sup> G. MORRIS, "Styles of the Flesh. Gender in the Dances of Mark Morris", p. 142.

<sup>3</sup> C'est d'ailleurs en partie sur la question du contrôle qu'elle oppose la performance à la performativité qui ne pourrait, elle, pas être prise comme un produit de la volonté (*will*) ou un choix (*choice*), J. BUTLER, *Bodies that matter*, p. 234. Or, si, comme Butler, on assimile performativité et répétition, il est tout à fait évident que la répétition volontaire d'acte, ou de pensées, est tout à fait performative, c'est même la base des apprentissages physiques et intellectuels, et la base aussi de la méthode Coué.

<sup>4</sup> J. BUTLER, *Ces corps qui comptent – De la matérialité et des limites discursives du sexe*, p. 236.

'interne' ou 'cachée' " et "il n'est pas non plus réductible à une apparence superficielle"), pour ensuite, en s'appuyant sur elle, effacer la possibilité de sortir de cette dichotomie<sup>1</sup>. Bien qu'elle revienne sur la nécessité de penser la matérialité du corps, la philosophe ne parvient pas à la penser, hors du discours, ni dans sa consistance ; elle ne la pense pas non plus en acte, ne posant jamais la question du "comment" de la performance.

La question première, chez Butler, ne concerne pas, comme on a l'habitude de le présenter, la façon dont le genre est incorporé ; cette question apparaît pour elle davantage un moyen qu'un objectif, un moyen pour penser autre chose, à savoir "cette question de la relation entre la matérialité des corps et celle du langage" :

Pour répondre à cette question de la relation entre la matérialité des corps et celle du langage, il nous faut d'abord fournir une explication de la façon dont les corps se matérialisent, dont ils en viennent à assumer la *morphe*, la forme par laquelle ils se distinguent matériellement les uns des autres. La matérialité du corps ne doit pas être considérée comme donnée, car, en un sens, elle est acquise, constituée à travers le développement de la morphologie<sup>2</sup>.

Et nous voyons là une autre façon de nier la matière, en la subordonnant à la forme, dans la version anglaise, "morphe" et "shape"<sup>3</sup>. Ce serait la forme qui déterminerait la matérialité, nous nous trouvons bien ici aux antipodes de la corporéité dansante.

Venons en maintenant à la performativité, que Butler différencie à juste titre de la performance, et qui réside dans la répétition, ou plutôt qui est répétition : "[...] la performativité n'est pas un acte unique, mais une répétition et un rituel, qui produit ses effets à travers un processus de naturalisation qui prend corps, un processus qu'il faut comprendre, en partie, comme une temporalité qui se tient dans et par la culture."<sup>4</sup>

Comment comprendre justement la répétition ritualisée par laquelle ces normes produisent et stabilisent non seulement les effets du genre, mais encore la matérialité du sexe ? Et cette répétition, cette réitération, peut-elle en même temps constituer l'occasion d'un travail critique sur

---

<sup>1</sup> De même, lorsqu'elle glisse : "Une construction n'est, après tout, pas la même chose qu'un artifice et que cet "après tout" demeure suspendu, presque ironique. J. BUTLER, *Ces corps qui comptent – De la matérialité et des limites discursives du sexe*, p. 104.

<sup>2</sup> J. BUTLER, *Ces corps qui comptent – De la matérialité et des limites discursives du sexe*, pp. 80-81.

<sup>3</sup> "To answer the question of the relation between the materiality of bodies and that of languages requires first that we account of how is that bodies materialize, that is, how they come to assume the *morphe*, the shape by which their material discreteness is marked. The materiality of the body is not to be taken for granted, for in some sense it is acquired, through the development of morphology.", J. BUTLER, *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of 'Sex'*, p. 69.

<sup>4</sup> J. BUTLER, "Introduction (1999)", *Trouble dans le genre*, p. 36.

des normes de genre apparemment constitutives ? <sup>1</sup>

Judith Butler pose ici les deux questions centrales pour penser le genre : celle de la production du genre, et celle que je formulerai comme sa possible déconstruction (en extrapolant, car Butler ne parle que "d'un travail critique" sur ses normes). Insistant sur la nécessité de distinguer performance et performativité, elle définit la performativité comme "la réitération d'une norme ou d'un ensemble de normes"<sup>2</sup>, expliquant que "la performativité n'est pas un acte unique, mais une répétition et un rituel, qui produit ses effets [...]"<sup>3</sup>. De telles formulations laissent penser que performativité, répétition et réitération sont plus ou moins synonymes et qu'elles "produisent des effets". Or la performativité est l'effet de la répétition, et les termes ne sont pas synonymes. On peut aussi se demander si la performance ne peut pas, elle aussi, être performative, dans la mesure où un seul acte modifie nécessairement la personne qui l'exécute, en entrant dans son champ d'expérience. Bien sûr, la répétition assure une incorporation durable, mais les deux ne sont pas si opposées qu'il le semble. Par ailleurs, il y a bien des degrés de performativité dans la répétition ; répéter les mêmes actions n'induit pas nécessairement leur intégration. Je pense ici très concrètement aux modalités d'apprentissage, intellectuel ou physique, qui démontrent que la répétition peut être bien moins performative (et performante) que l'exécution d'un seul acte. La différence vient de la façon d'exécuter l'apprentissage, de l'investir. Sur un autre plan, les écrits de Peter Brook autour de la distinction entre représentation et répétition ouvrent ici une piste de réflexion intéressante à suivre ultérieurement<sup>4</sup>.

Enfin, la façon dont Judith Butler définit la performativité ne sort jamais du cadre linguistique, semblant insister sur l'opposition entre acte au singulier et réitération, elle oppose acte (au singulier) et discours (comme pratique réitérative) : "En premier lieu, il ne faut pas comprendre la performativité comme un "acte" singulier ou délibéré, mais, plutôt, comme la pratique réitérative et citationnelle par laquelle le discours produit les effets qu'il nomme"<sup>5</sup>. Et encore "[...] comprendre la performativité non comme un acte par lequel un sujet fait advenir à l'existence ce qu'elle/il nomme, mais plutôt comme le pouvoir réitératif du discours de produire les

<sup>1</sup> J. BUTLER, *Ces corps qui comptent – De la matérialité et des limites discursives du sexe*, p. 12.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>3</sup> J. BUTLER, "Introduction (1999)", *Trouble dans le genre*, p. 36.

<sup>4</sup> P. BROOK, *L'Espace vide – Écrits sur le théâtre*, pp. 178-180.

<sup>5</sup> J. BUTLER, *Ces corps qui comptent – De la matérialité et des limites discursives du sexe*, p. 16.

phénomènes qu'il régule et impose [...]."<sup>1</sup> La notion d'évènement unique (performance) n'est nullement incompatible avec la répétition, si on se place dans le domaine du vivant (y compris dans le cas de la profération d'un discours), car la répétition, dans le domaine du spectacle ou de l'action quotidienne, ne signifie jamais reprise à l'identique, elle est re-présentation, et encore "reprise créative" (ce qui distingue la performance de la projection cinématographique). J'emprunte l'expression "reprise créative" à Christoph Wulf, qui l'emploie à propos de la mimésis. "La mimésis joue un rôle central dans la constitution du sujet – écrit-il. [...] La mimésis est bien davantage qu'une simple imitation : elle est *reprise créative*."<sup>2</sup> Il serait intéressant de mobiliser ici le concept de mimésis dans le sens anthropologique et la perspective développée par l'anthropologue, qui a montré au travers de ses recherches et de celles de ses collaborateurs/trices<sup>3</sup> que l'apprentissage culturel était "dans une large mesure, un apprentissage mimétique"<sup>4</sup> dont il s'est attaché à étudier les caractéristiques<sup>5</sup>. Trois points paraissent essentiels à retenir plus précisément dans le cadre des problématiques de genre, de performance et de performativité. Tout d'abord le fait que "l'apprentissage mimétique est un apprentissage culturel dont les bases sont le corps, les sens et l'imagination."<sup>6</sup>, ce qui place la danse (mentionnée à plusieurs reprises par l'auteur<sup>7</sup>) dans une position privilégiée pour rendre compte des phénomènes. Ensuite, que l'apprentissage mimétique, "loin de relever de la simple imitation, [...] constitue un processus d'appropriation et de développement qui est lui-même créateur."<sup>8</sup> Cette dimension de créativité, de marge qui est jeu et latitude, celle-là même sur laquelle j'ai insisté à propos de danse, demeure, chez Judith Butler, un point aveugle. Enfin, la nécessité de ne pas considérer l'individu comme un sujet isolé (le *drag* par exemple), mais dans ses interactions avec d'autres sujets :

[...] la mimésis fait toujours intervenir un réseau de relation entre des personnes. La création

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, pp. 16-17.

<sup>2</sup> C. WULF, *Une anthropologie historique et culturelle : rituels, mimesis sociale et performativité*, p. 27.

<sup>3</sup> Notamment dans une recherche ethnographique menée sur douze ans, concernant l'action mimétique dans le monde social et le rôle des rituels et la ritualisation dans la famille, l'école, les *peer groups* et les médias. Voir C. WULF (Dir.), *Penser les pratiques sociales comme rituels, Ethnographie et genèse de communautés*.

<sup>4</sup> C. WULF, *Anthropologie de l'homme mondialisé – Histoire et concepts*, p. 19.

<sup>5</sup> *Ibid.*, chapitre 7 : "Les bases mimétiques de l'apprentissage culturel", pp. 183-199

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>7</sup> Qui la rapproche du langage (sans pour autant faire de la danse un langage). "Le corps humain sert à produire et à exprimer les ressemblances. La danse et le langage en sont des exemples évidents. La représentation et l'expression, la mise en scène et le comportement ne diffèrent ni dans la danse ni dans le langage. Ce sont deux aspects qui ne sont pas disjoints dans la mimésis, mais qui s'entremêlent dans un seul acte." C. WULF, *Anthropologie de l'homme mondialisé – Histoire et concepts*, 197.

<sup>8</sup> C. WULF, *Anthropologie de l'homme mondialisé – Histoire et concepts*, p. 19.

mimétique d'un monde symbolique se réfère à d'autres mondes et à leurs créateurs, elle inclut d'autres êtres humains dans son monde propre. Elle reconnaît l'échange entre l'homme et le monde et l'aspect de pouvoir qui lui est inhérent<sup>1</sup>.

Christoph Wulf met en lumière le rôle fondamental "des facteurs de reproduction, de construction et d'innovation"<sup>2</sup> dans l'efficacité du rituel (ou de la performativité), qui est "assimilation sensible"<sup>3</sup>. En insistant sur ce fait, il touche, à mon sens, à un point essentiel : "Les processus mimétiques donnent naissance à quelque chose qui n'a jamais existé sous cette forme, ils portent pour la première fois quelque chose à la représentation, ils sont *performatifs*."<sup>4</sup> J'avancerai même que plus la répétition est créative, plus elle permet une incorporation profonde, souple et susceptible de manifester des formes spécifiques du "modèle" dans des circonstances variées. La façon dont le genre (ou son "modèle") est perçu, puis performé (par action ou par perception – visuelle essentiellement) est un trajet susceptible de variations. Et ces variations vont déterminer dans quelle mesure, sous quelle forme et avec quelle stabilité le genre est incorporé. Le genre ne produit pas des clones, mais des personnes toutes différentes. Par contre, le genre parvient à donner l'illusion que ces différences sont moins saillantes que les similitudes et que l'appartenance à un groupe de référence prime.

Comme je l'ai déjà indiqué, il me semble important aussi de ne pas penser la mimésis exclusivement comme action (performance) par laquelle les habitus s'incorporent en "faisant comme", mais aussi la façon dont ils s'incorporent en "voyant faire", l'action de voir incorporant le faire. Là encore, il n'y a jamais effet de miroir qui reproduirait à l'identique, mais toujours traduction, c'est-à-dire création.

Chez Judith Butler, le mot performativité apparaît comme la formule magique ayant résolu les questions d'incorporation, sans qu'il soit besoin de poursuivre et d'en chercher les modalités. Susan Foster relève, entre autres, que Butler ne prend pas en compte le système relationnel qui organise ces actes répétés, son contexte et les mises en résonances avec d'autres modes comportementaux<sup>5</sup>. La façon d'agir ne réactive pas seulement les normes sociales, elle les fait aussi varier, et elle articule les différentes catégories de normes, dont l'importance relative est en constante réévaluation. La théorie de Butler introduit l'illusion que les normes ne changent pas, et sont répétées à

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p.149.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>4</sup> C. WULF, *Une anthropologie historique et culturelle : rituels, mimesis sociale et performativité*, p. 76.

<sup>5</sup> S. FOSTER, "Choreographies of Gender", p. 5.

l'identique (et même sont stylisées), alors qu'elles varient selon les contextes temporels et sociaux. La question qu'il faut se poser est de savoir comment le genre est performatif, c'est-à-dire comment, non pas des normes en tant que modèle sont incorporées, mais comment un système plastique est incorporé qui fait que les normes peuvent être produites dans différents contextes, alors qu'elles n'ont pas la même forme. Comment, finalement, les individus deviennent capables de produire des normes adaptées à la situation où ils se trouvent et à leur histoire personnelle. Comment la créativité renforce paradoxalement le système (et à quelle condition elle peut l'affaiblir).

J'en viens maintenant brièvement à la question des *drags*. Le *drag* est-il le meilleur modèle pour démontrer la performativité du genre ? est-il le meilleur instrument critique ? Judith Butler ne définit jamais vraiment le travail du *drag*, ou plutôt, elle le définit par le travestissement, l'apparence (la surface donc), la parodie (stylisation), l'hyperbole, les signes, mais pas par un travail du corps. La performance *drag* est une imitation – imparfaite – d'un modèle sans original (une imitation d'imitation). Elle est donc dépendante de ce modèle, elle ne sort jamais du genre (sans stéréotypes de genre, pas de *drag*). L'imitation et la parodie sont les seuls moyens envisagés pour effectuer "un travail critique sur les normes". Ann Cooper Albright, dont je partage ici le point de vue, objecte que, même si la performance *drag* démontre le caractère construit des conventions corporelles, il n'en résulte pas pour autant que ces incorporations soient déplacées ou neutralisées par l'acte de performer<sup>1</sup>. En s'appuyant sur le travail du chorégraphe Mark Morris, Gay Morris montre que la danse – qui peut inclure le *drag* – offre un panel beaucoup plus large de possibilités pour attaquer les catégories rigides du genre que ne le fait le *drag* seul<sup>2</sup>. Je prendrai pour ma part l'exemple de Richard Move, *drag queen* et danseur, qui s'est surtout fait connaître par ses interprétations, je dirais incarnations, de la chorégraphe Martha Graham. On sait que Susan Sontag cite Martha Graham parmi les icônes *camp*<sup>3</sup>, et il n'est pas étonnant *a priori*, qu'elle puisse être prise comme modèle de performance *drag*. En 1996, dans un cabaret de New York, Richard Move a initié une série de performances mettant en scène le personnage de Martha Graham, sa danse et ses propos, dans des

---

<sup>1</sup> A. COOPER ALBRIGHT, *Choreographing Difference : The Body and Identity in Contemporary Dance*, pp. 8-10.

<sup>2</sup> G. MORRIS, "Styles of the Flesh. Gender in the Dances of Mark Morris".

<sup>3</sup> S. SONTAG, "Notes on Camp".

spectacles intitulés *Martha@* suivi du lieu de la performance<sup>1</sup>. Il a performé plus d'une trentaine de danses de Martha Graham, rencontré un succès considérable<sup>2</sup> et reçu deux New York Dance and Performance Awards. Quand j'ai assisté à l'un de ces spectacles, je venais d'achever une thèse qui m'avait amenée à visionner pendant de longues heures les spectacles de Martha Graham. J'étais donc imprégnée de sa façon d'être. Je suis allée à la représentation avec de très grandes réticences, m'attendant à assister à une caricature, au mieux dans la lignée des ballets Trockadero<sup>3</sup>, c'est-à-dire constamment dans la parodie. J'ai eu l'heureuse surprise d'assister à une réelle performance (au sens aussi d' "exploit"), tant le travail d'incarnation était saisissant. Malgré la différence de taille (le danseur mesure plus de 1m 90, Graham mesurait 1m 56) et de morphologie, Richard Move donnait à voir une Martha Graham dans toute la spécificité de sa personnalité, dans ses exagérations aussi, mais sans tomber dans la parodie. Il ne ressemble pas physiquement à Graham, sa technique n'est par ailleurs pas excellente, mais il devenait pourtant Graham, comme il le relate : "There are moments on stage in the Martha show where I am definitely not myself. [...] I'm filled by her and by what I am doing. I can only recognize that that occurs. Then I come back and I'm myself, a performer." <sup>4</sup> Avec lui, une danseuse interprétait aussi des chorégraphies de Graham, ou Graham elle-même, je ne saurais dire, tant elle m'a paru "mauvaise", non pas au sens d'un manque de technique, mais dans le sens où elle, par contre, imitait une imitation. Autrement dit, c'est elle que j'ai perçue comme travestie, comme *drag*, tandis que le travail de Richard Move s'apparentait à une véritable incarnation. Son propos n'était pas de déconstruire quoi que ce soit, mais son travail démontrait bien que le genre et l'identité (ou une partie de cette identité) est performance et qu'il est possible de performer, de devenir autre ; après, j'imagine, de longues heures de "répétition", de visualisation aussi du modèle pour intégrer ses qualités de présence.

---

<sup>1</sup> Pour une étude détaillée de son travail, voir S. WYNN SCHWARTZ, "Martha@Martha : a séance with Richard Move"

<sup>2</sup> Susan Sontag fut une spectatrice assidue, de même que de nombreuses personnalités de la danse ; en 2006, Janet Eilber, la directrice de la Compagnie Graham a invité Move à danser pour la 80<sup>ème</sup> saison anniversaire de la compagnie.

<sup>3</sup> Les Ballets Trockadero de Monte-Carlo est une compagnie fondée en 1974. Elle est exclusivement formée de danseurs qui interprètent les grands ballets classiques et les rôles féminins, dans un esprit parodique et humoristique.

<sup>4</sup> Cité dans S. WYNN SCHWARTZ, "Martha@Martha : a séance with Richard Move", p. 68. "Il y a des moments sur scène, dans le spectacle de Martha, où je ne suis certainement pas moi-même. [...] Je suis rempli par elle et par ce que je fais. Je ne peux que reconnaître que cela se produit. Ensuite, je reviens et je suis moi-même, un performer" (Ma traduction).



La danse et certaines pratiques corporelles de théâtre offrent des possibilités beaucoup plus larges, et surtout plus constructives pour créer des corps qui n'imitent pas, contrairement au *drag* mais recomposent. Il n'y a pas énonciation d'une quelconque déconstruction, mais construction, qui opère, de fait, comme sorte de "déconstruction", si on tient à conserver le terme.

De ce qui précède, faut-il déduire que les notions de performance et de performativité du genre, ne sont pas pertinentes ? Je ne le pense pas<sup>1</sup>, et la transposition du concept du domaine linguistique au domaine théâtral et surtout social me semble pertinente, à condition de le traduire, c'est-à-dire de le rendre opératoire, sans distordre le champ de son application pour pouvoir le superposer à celui de la linguistique. On peut passer du "quand dire, c'est faire" à "quand agir, c'est créer", sans nécessairement faire de l' "agir" un synonyme ou un élément du "dire". La danse et le théâtre offrent beaucoup de pistes, et aussi d'écrits et théories pour penser ces questions<sup>2</sup>. Du côté du théâtre, de tels questionnements, et des réflexions toujours pertinentes remontent au XVIII<sup>e</sup>, avec La Mettrie (1709-1751)<sup>3</sup>, Diderot (1713-1784)<sup>4</sup>, ou Engel (1741-1802)<sup>5</sup>, mais les apports les plus fondamentaux datent des débuts du XX<sup>e</sup> siècle, avec Constantin Stanislavski (1863-1938), Vsevolod Meyerhold (1874-1940), Nicolas Evreïnov (1879-1953), Evgueny Vakhtangov (1883-1922), Jacques Copeau (1879-1949), Étienne Decroux (1898-1991), Jacques Lecoq (1921-1999), Peter Brook (1925), Jerzy Grotowski (1933-1999), Eugenio Barba (1936), etc.<sup>6</sup> Béatrice Picon-Vallin résume, au-delà de leurs esthétiques et de leurs pédagogies très différentes, la visée commune de ces "théâtres de recherche" européens, dont les exercices "visent à éloigner l'acteur des conditionnements physiques ordinaires, psychiques et sociaux qui marquent son corps. Ils l'aident à lutter contre les stéréotypes de comportement que toute société donnée impose aux femmes et aux hommes qui en

<sup>1</sup> Susan Foster pose cependant la question de savoir si le mot performance est le plus approprié pour décrire la complexité du genre, et établit ce qui distingue la performance de la chorégraphie. S. FOSTER, "Choreographies of Gender", pp. 3-5.

<sup>2</sup> Judith Butler ignore tout de la danse et ne fait jamais référence non plus aux recherches menées en théâtre sur le jeu de l'acteur, une des raisons étant sans doute que ces travaux ont été majoritairement produits en Europe.

<sup>3</sup> Julien Jean Offray de LA METTRIE, *L'Homme machine*, 1747.

<sup>4</sup> Denis DIDEROT, *Paradoxe sur le comédien*, écrit à partir de 1769 et publié seulement en 1830.

<sup>5</sup> Johann Jakob ENGEL, *Idées sur le geste et l'action théâtrale*, 1789.

<sup>6</sup> Pour une vue d'ensemble des différents apports de ces praticiens-chercheurs, voir Y. LORELLE, *Le Corps, les rites et la scène – des origines au XX<sup>e</sup> siècle* et C. MÜLLER (coord.), *Le Training de l'acteur*, qui présente une belle bibliographie des textes produits par ces praticiens/théoriciens.

font partie [...]”<sup>1</sup> ; un beau programme pour ce qui concerne le genre. Aucun des théoriciens/praticiens (tous de sexe masculin) cités ne s'est bien entendu intéressé au genre tel que nous l'entendons, et la plupart étaient de fieffés misogynes. Par contre, leurs réflexions semblent incontournables pour penser le corps dans ses relations au social, concevoir, non pas comment produire une critique des normes par le spectacle, mais comme produire des corps (dans toutes les dimensions du physique, psychique ou émotionnel) qui excèdent les normes. Et pour ce faire, le travail proposé par les différentes méthodes ne vise pas tant à acquérir et accumuler des moyens, des techniques comme des recettes, mais à éliminer ce qui contraint le déploiement des possibilités, pour parvenir à des "corps dilatés" comme le rappelle Béatrice Picon-Valin, reprenant une expression d'Eugenio Barba, des corps capables d'invention d'eux-mêmes. Pour Barba, il est évident que le travail de l'acteur (qui, pour lui, est aussi l'actrice, le danseur ou la danseuse)<sup>2</sup> doit se faire en deçà des marquages de genre. Ce faisant, il énonce implicitement comme allant de soi que le niveau pré-expressif n'est pas genré, et qu'il n'y a donc aucune essence féminine ou masculine, prenant, tout à fait indépendamment d'une quelconque réflexion féministe, un positionnement antinaturaliste.

Quand l'élève-homme se cantonne, dès le début et de manière exclusive, dans les rôles masculins et l'élève-femme dans les rôles féminins, tous deux hypothèquent l'exploration de leur propre énergie à un niveau pré-expressif.

Apprendre à jouer selon deux perspectives distinctes qui reproduisent la distinction entre les sexes, est un point de départ apparemment inoffensif. Il a cependant pour conséquence d'introduire, dans le territoire extra-quotidien du théâtre, des règles et des schémas mentaux appartenant à la réalité quotidienne.

Au dernier niveau, celui des résultats et du spectacle, la présence de l'acteur et de l'actrice est une figure scénique, un personnage, et la caractérisation masculine ou féminine est inévitable et nécessaire. Mais elle est néfaste quand elle s'impose aussi sur un terrain qui ne lui appartient pas : le terrain pré-expressif<sup>3</sup>.

Autre exemple, j'ai mentionné plus haut la question de la relation théâtrale interrogée, entre autres, par Peter Brook, et l'importance de cette réflexion pour nous aider à comprendre en quoi la performativité du genre est à situer dans un système

<sup>1</sup> B. PICON-VALLIN, "L'acteur à l'exercice : de quelques expériences remarquables", p. 32.

<sup>2</sup> "L'Anthropologie Théâtrale est l'étude du comportement scénique pré-expressif qui est à la base des différents genres, styles et rôles, mais aussi des traditions personnelles ou collectives. Ainsi, quand on lira le mot 'acteur', il faudra entendre 'acteur et danseur', 'homme ou femme'. Quand on lira 'théâtre', il faudra entendre 'théâtre et danse' ". E. BARBA, *Le Canoë de papier – Traité d'anthropologie théâtrale*, p. 29.

<sup>3</sup> E. BARBA, *Le Canoë de papier – Traité d'anthropologie théâtrale*, p. 106.

relationnel, et non plus à penser en référence à des individus agissant dans des contextes sans interaction.

Aujourd'hui, des travaux interdisciplinaires associant pratiques et théories, faisant appel aux études théâtrales, à l'anthropologie comme à la neurobiologie, réfléchissent aux phénomènes identitaires, d'apprentissages, etc. Les études de genre auraient beaucoup à y découvrir.

Quant à la danse, elle offre spécifiquement des ressources sur ces questions, depuis l'anthropologie qui s'intéresse aux phénomènes de transe ou de possession, jusqu'aux travaux portant sur la pédagogie, et je pense ici aux recherches de Sylvie Fortin sur la façon dont les relations de pouvoir sont intégrées et les stratégies conscientes ou non de résistance, dans les apprentissages somatiques<sup>1</sup>.

## 2.2 Quelques savoirs de la danse

### Postures et mémoire corporelle

Certaines recherches en danse portent sur l'organisation gravitaire, c'est-à-dire la façon dont chaque individu-e organise ses postures et sa motricité en réaction à la pesanteur. Le chercheur et praticien Hubert Godard (s'appuyant sur les travaux d'Henri Wallon<sup>2</sup>) et, à sa suite, le philosophe Michel Bernard<sup>3</sup>, ont mis en avant l'importance de l'activité des muscles gravitaires dans l'orientation posturale et l'appréhension dynamique du monde, au travers d'une organisation qui résulte d'apprentissages précoces chez les enfants, déterminant ou induisant certaines capacités et modalités motrices, en limitant d'autres. Hubert Godard distingue, par exemple, deux grandes tendances structurelles, induisant le développement de chaînes musculaires privilégiées<sup>4</sup>. Certaines personnes, dont on dit qu'elles sont "dans le sol", ont une organisation du mouvement dite "ascendante", s'appuyant sur le bassin et les jambes ; on favorisera chez elles l'apprentissage du saut en exerçant une pression sur les épaules qui les amène à mieux repousser le sol. D'autres ont une organisation de type "descendante", prenant comme point d'appui virtuel le torse et on favorise

---

<sup>1</sup> Travaux s'appuyant sur les concepts foucaaldiens de technologie de domination et de technologie de soi. Voir S. FORTIN, M. TREMBLAY, A. VIEIRA, "Expérience corporelle des discours de la danse et de l'éducation somatique".

<sup>2</sup> Psychologue et pédagogue, Henri WALLON a montré dans les années 1940 que les premiers échanges, très dépendants des affects, de l'enfant avec son entourage passent par une activité des muscles gravitaires. *Les origines du caractère chez l'enfant*, Paris, 1945, Paris PUF, 1970 ; "Espace postural, espace environnemental", *Enfance* 1, Paris, 1962.

<sup>3</sup> M. BERNARD, *Le Corps*, 1995, pp. 54-71.

<sup>4</sup> H. GODARD, "À propos des théories du mouvement", p. 20.

l'apprentissage du saut en les soulevant par la cage thoracique. La façon dont le genre intervient précocement dans ce qui peut être considéré comme une stratégie inconsciente vis-à-vis de l'environnement, les façons dont il la réactive au quotidien demeurent à questionner, de telles études apporteraient des éléments plus tangibles aux mécanismes d'incorporation du genre. Dans une conception relativement essentialiste, Hubert Godard considère ces tendances comme "quasi innées"<sup>1</sup>, laissant entendre qu'elles sont peu modifiables ; toutefois, considérant la plasticité du corps dansant, les modalités dont il se reconstruit constamment par un jeu incessant avec le poids, la gravité, instaurant un "dialogue tonique" ou "dialogue gravitaire", on peut supposer qu'elles sont au contraire susceptibles d'être réorientées et qu'il y a là une voie d'acculturation ouverte par la danse.

Les études sur la mémoire corporelle apportent quant à elles des éléments pour comprendre les mécanismes de ce qui, sans cela, demeure de l'ordre de l'action quasi magique, explicitant en quoi la répétition inscrit des schémas posturaux et moteurs et répondant – en partie – à une question posée par Judith Butler et que la chercheuse laisse en suspens : "Comment comprendre justement la répétition ritualisée par laquelle ces normes produisent et stabilisent non seulement les effets du genre, mais encore la matérialité du sexe ? "<sup>2</sup> Je pense en particulier aux travaux concernant l'inscription d'une mémoire corporelle dans les réseaux plastiques du corps (ligaments, tendons et surtout fascias). Les fascias sont des tissus riches en protéines plastiques, parmi lesquelles le collagène, qui enveloppent les organes et forment une trame à l'intérieur du corps ; la répétition de certaines postures, de mouvements ou encore de tensions les mettent en forme. Ils enregistrent donc le vécu physique et psychologique de chacun-e, et conservent dans leur structure une mémoire corporelle<sup>3</sup>. Ils donnent au corps une forme, déterminent des amplitudes de mouvement et inscrivent de façon durable des postures : "On peut considérer les fascias omniprésents dans le corps comme l'imprimé de l'histoire de ce corps puisque leur condition présente reflète les mouvements et positions pris dans le passé par les structures avoisinantes", écrit Irène Dowd<sup>4</sup>. Hubert Godard évoque une "géographie" modelée par le vécu, conscient et inconscient ; pour lui, la mémoire corporelle :

---

<sup>1</sup> *Ibid.*

<sup>2</sup> J. BUTLER, *Ces corps qui comptent – De la matérialité et des limites discursives du sexe*, p. 12.

<sup>3</sup> Depuis quelques années se sont développées des techniques de fascia thérapie reposant sur cette connaissance et visant à remodeler ces enveloppes tissulaires.

<sup>4</sup> I. DOWD, "Métaphores du toucher", *Nouvelles de danse*, n° 29, Automne 96, p. 20.

n'est pas inscrite par les circuits nerveux, mais dans le modelage plastique des tissus qui génèrent l'organisation tensionnelle du corps. [...] La façon dont nous jouons notre verticalité va être complètement mémorisée par la plasticité de ces tissus<sup>1</sup>.

Il paraît plus vraisemblable que modelage plastique et réarrangement des circuits nerveux ne s'excluent nullement et constituent un système efficace d'ancrage non seulement des postures, mais encore des modes d'être au monde, déterminés aussi par des ressentis et sentiments qu'ils réactivent en retour<sup>2</sup>.

### Analyse du mouvement

Bien des recherches dans le domaine du genre concernent les corps, qu'il s'agisse d'études sociologiques sur des professions, l'émotion, d'analyse des stéréotypes ou encore de représentations dans différents médias, artistiques ou non. Or elles dépassent rarement l'analyse purement descriptive des formes corporelles et des gestes effectués, et omettent la réalité vivante d'une corporéité en mouvement : les tensions corporelles, le tonus musculaire, les flux d'énergie, les systèmes posturaux, c'est-à-dire l'aspect qualitatif qui donne sens à la posture et au geste.

La moindre variation de la partie du corps qui initie le mouvement, les flux d'intensité qui l'organisent, la manière qu'a le danseur d'anticiper et de visualiser le mouvement qu'il va produire, tout cela fait qu'une même figure ne produira pas pour autant le même sens<sup>3</sup>.

Le propos du chercheur en analyse du mouvement Hubert Godard ne concerne pas exclusivement les danseurs, mais chaque individu.

Les études en danse disposent d'outils spécifiques qui résultent bien souvent des recherches empiriques menées, soit par des praticien-ne-s de la notation, et dans un souci de rendre compte du mouvement de la façon la plus juste possible, soit par des experts dans ce que l'on appelle les pratiques somatiques ou encore pratiques kinésiologiques<sup>4</sup>. Ces outils sont d'autant plus précieux que l'idéologie à (et dans) l'œuvre au sein des corps, présents ou représentés, se manifeste autant dans les "sous-textes", dans ces états de corps inconscients qui passent inaperçus, que dans les stéréotypes de sexe manifestés, tels que la sociologie par exemple peut les étudier. L'analyse des gestes ou des postures corporelles, que ce soit celles de personnes

---

<sup>1</sup> H. GODARD, "Le déséquilibre fondateur / Le corps du danseur : épreuve du réel", p. 140.

<sup>2</sup> Cet aller-retour induit deux voies du travail du comédien, discutées depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle : l'une qui passe par la psychologie (la tristesse par exemple) pour induire un état physique, et la seconde qui part de l'état physique (la mécanique des pleurs par exemple) pour induire le jeu, et parfois le sentiment.

<sup>3</sup> H. GODARD, "Le geste et sa perception", p. 236.

<sup>4</sup> Voir par exemple B. LESAGE, "À corps se crée / accord secret – de la construction du corps en danse".

vivantes, d'images fixes (photographies, peintures) ou mobiles (cinéma), demande une expertise qui dépasse la simple observation des formes et de l'apparence, renseigne sur la matérialité du corps en mouvement.

L'analyse du mouvement permet de repérer non seulement des formes, directions, vitesse et trajets de mouvements, mais des états de tonicité, les points d'impulsion du mouvement, la façon dont il se propage, les flux, les composantes toniques qui l'entourent et l'accompagnent. Un même corps peut effectuer des gestes apparemment identiques – même trajet, même efficacité, même dessin dans l'espace –, mais avec des états de corps très différents, que seul un œil exercé et habitué à manier certains paramètres peut repérer et décrire. Tous les systèmes de notation du mouvement visent à permettre une restitution, une traduction écrite du mouvement, qui peut alors être lu, et retraduit corporellement par d'autres corps. Quel que soit le système adopté<sup>1</sup> et indépendamment des visées mémorielles, l'apprentissage de l'écriture (donc de la lecture) du mouvement, de sa traduction en signe codant pour les différentes parties du corps, les espaces, les durées, les énergies, éduque le regard à une perception analytique et non plus globale du mouvement. Bien entendu, comme le relève Judy van Zile, il ne s'agit pas d'un mode "objectif" d'analyse, chaque système de notation imposant un choix des paramètres d'écriture, donc des principes ayant présidé à son élaboration, ainsi que des choix de la part de la notatrice ou du notateur<sup>2</sup>. Mais au-delà de la simple observation, elle permet de comprendre le mouvement :

L'une des principales raisons de noter reste néanmoins la compréhension profonde du mouvement à laquelle le processus de notation permet de parvenir. L'analyse qu'exige la saisie du mouvement conduit à en isoler les composantes et à les conceptualiser : le travail de notation devient automatiquement un moyen de comprendre le mouvement<sup>3</sup>.

Par "comprendre", j'entends analyser le mouvement dans ses composantes et lui donner un sens, percevoir finement le corps dans ses relations au contexte environnant et aux autres corps.

Parmi les composantes de l'analyse, le repérage du pré-mouvement est essentiel, il permet d'atteindre en quelque sorte l'arrière-plan sur lequel se situe le

---

<sup>1</sup> Tous les systèmes permettent une restitution, une traduction écrite, du mouvement.

Pour la notation Laban, voir, entre autres, A. HUTCHINSON, *Labanotation or Kinetography Laban : the system of analyzing and recording movement* et J. CHALLET-HAAS, *Grammaire de la notation Laban – Cinétopographie Laban*. Pour la notation Conté, M. NADAL, *Grammaire de la notation Conté. Nouvelle présentation du système*, et pour le système Benesh, É. MIRZABEKIANTZ, *Grammaire de la notation Benesh*,

<sup>2</sup> J. VAN ZILE, "Noter la danse : comment et pourquoi ?", pp. 228-229.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 234.

mouvement, ce qui se joue dans l'effectuation, et par conséquent le sens du geste. Par pré-mouvement, on entend les réajustements posturaux qui précèdent tout mouvement. "Le pré-mouvement agit sur l'organisation gravitaire, c'est-à-dire sur la façon dont le sujet organise sa posture pour se tenir debout et répondre à la loi de la pesanteur dans cette position"<sup>1</sup>, explique Hubert Godard. Lorsque par exemple je lève un bras ou une jambe, dès la commande motrice initiée, l'ensemble de mon système postural se rééquilibre pour éviter la chute. Or il y a de multiples façons d'opérer ce rééquilibrage, un espace-temps minuscule de jeu, mais riche de multiples colorations possibles. Les modalités de ces réajustements témoignent d'une histoire sociale et personnelle, mais sont susceptibles d'être travaillées, et de modifier fortement la présence corporelle, l'inscription du corps dans le monde et sa façon de s'incarner. Pour Hubert Godard, toute la charge émotionnelle, expressive et esthétique, de la danse réside dans le pré-mouvement, mais c'est un autre développement qui me paraît ici important. "La culture, l'histoire d'un danseur, et sa manière de ressentir une situation, de l'interpréter, va induire une "musicalité posturale" qui accompagnera ou prendra en défaut les gestes intentionnels exécutés"<sup>2</sup>, là encore il n'est pas nécessaire de limiter le propos au "danseur", tout être humain est concerné. Nous pouvons retenir que cette dimension qualitative du mouvement participe de ce qui constitue l' "identité", non pas au sens de quelque chose d'existant et de fixe, mais de quelque chose de mouvant qui se recompose constamment en travaillant dans la matière de ce qui est, résultant d'un passé déjà mémorisé, et de ce qui advient dans le moment, incorporant de nouvelles modalités d'être, plus ou moins labiles, plus ou moins susceptibles d'être mémorisées par le corps, par la répétition par exemple, ou plutôt par la (re)présentation.

---

<sup>1</sup> H. GODARD, "Le geste et sa perception", p. 236.

<sup>2</sup> *Ibid.*, pp. 236-237.

## **CHAPITRE 3**

**QUESTIONNEMENTS CROISÉS DANS LES PRATIQUES**

**ET LES SAVOIRS**

**CONTEXTES ANGLO-SAXON ET FRANÇAIS**





Dans ce chapitre, je m'intéresserai à la façon dont les questions féministes et de genre ont pénétré le champ des pratiques et celui des théories en danse. Dans le domaine des arts plastiques, cette prise en compte a entraîné de profonds remaniements esthétiques et participé à la remise en question opérée par l'art contemporain depuis les années 1960 ; dans le même temps, elle a entraîné une véritable révolution épistémologique dans le domaine des savoirs et de la réflexion théorique. Le cas de la danse est différent, les deux domaines n'ayant ni les mêmes histoires – en particulier du point de vue du genre –, ni les mêmes matières, ni la même intégration dans le champ des savoirs académiques. Les contextes anglo-saxons et français révèlent en outre des différences importantes dans les modalités des rencontres entre féminisme/genre et danse. Dans la mesure où une très grande partie des travaux portant sur le genre dans le domaine de la danse ont été produits dans le contexte anglo-saxon, dans la mesure aussi où les productions états-uniennes servent à la fois de référence et de repoussoir à la recherche française, j'ai choisi de mettre en regard les deux environnements et d'en souligner aussi les différences (voire divergences) d'ordre culturel, historique, mais aussi politique qui, loin de ne concerner que le champ de la danse, se retrouvent dans bien d'autres domaines<sup>1</sup>. Ceci nous permettra de mieux saisir comment certains concepts et certaines théories ont pu voyager de part et d'autre de l'Atlantique, être parfois déformés, et devenir sources de malentendus<sup>2</sup>.

Je brosserai un rapide panorama historique des expériences qui ont relié danse et féminisme, au niveau des pratiques et de la production spectaculaire. Le sujet étant beaucoup trop large pour être traité dans son intégralité, je me focaliserai sur des traits me paraissant importants dans la construction d'une réflexion commune. Puis je présenterai la façon dont les *Gender studies*, ont contribué, dans les années 1980, à la constitution des *Dance studies* comme champ de recherche interdisciplinaire et spécifique, principalement aux États-Unis, ainsi que sur le rôle que les théories dites "françaises" (*French theory* et *French feminism*) y jouent. Enfin, j'évoquerai les difficultés rencontrées en France à croiser ces deux domaines de recherche, la place

---

<sup>1</sup> Insistant sur le fait que les études de genre et ce que l'on a appelé les théories du genre se sont construites, de part et d'autre de l'Atlantique, par un constant dialogue intellectuel, Anne Emmanuelle Berger souligne que l' "on ne peut alors, lorsqu'on pense à ces questions, faire l'économie d'une réflexion sur cet 'axe politico-culturel', et, plus généralement, sur le rapport entre une politique et une conception des genres d'une part, et, d'autre part, les langues et cultures dans ou depuis lesquelles celles-ci s'élaborent." A. E. BERGER, *Le Grand théâtre du genre*, p. 9.

<sup>2</sup> Une première version de cette étude a été publiée, "Danse et féminisme : réflexions sur les approches françaises et anglo-saxonnes".

occupée par l'interprétation plus ou moins réussie des théories anglo-saxonnes et le retour des "théories françaises", revues et corrigées outre-Atlantique, ainsi que les principaux biais et résistances auxquels se heurte actuellement la recherche sur le genre en danse.

## I Du côté des pratiques

### 1. La danse moderne<sup>1</sup> et le contexte critique français

On peut faire remonter, en l'état actuel des recherches, une articulation consciente entre émancipation des femmes, réflexion "féministe" et danse, aux danseuses pionnières de la danse moderne<sup>2</sup>. Avec la féminisation du ballet, l'art chorégraphique fut partiellement discrédité ; à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, le ballet était perçu comme un divertissement souvent douteux et sans génie et, indépendamment d'une réalité fort différente, la danseuse considérée dans la littérature de l'époque comme l'incarnation de la chair corrompue et corruptrice, une femme particulièrement inculte et bien entendu dépourvue de tout génie créateur<sup>3</sup>. Mais ce discrédit ainsi que la désertion des hommes du secteur chorégraphique permirent à quelques femmes de s'emparer de ce territoire de la création et d'imposer une conception radicalement nouvelle de leur art à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Loïe Fuller (1862-1928) et Isadora Duncan (1878-1927), Américaines qui trouvèrent à Paris un accueil propice, mais encore Ruth Saint-Denis (1879-1968), Maud Allan (1873-1956) et d'autres moins connues ou

---

<sup>1</sup> L'expression "danse moderne" désigne d'un point de vue chronologique la danse spectaculaire apparue à l'extrême fin du XIX<sup>e</sup> siècle et au début du XX<sup>e</sup>, développée jusqu'à la Seconde Guerre mondiale, se voulant en rupture avec le ballet académique et revendiquant une singularité créatrice. Indépendamment des problèmes posés par les différentes définitions des termes "moderne", "modernité" ou "modernisme", la danse moderne et la modernité en danse sont loin d'être homogènes, même si on peut repérer certains traits généraux, comme le travail du poids, le rapport au sol, l'importance accordée à l'expression et aux tensions entre l'individu, le collectif et un sentiment d'universel. Les deux figures pionnières phares de la modernité sont Loïe Fuller et Isadora Duncan. Par la suite cette modernité se déclinera avec plusieurs courants, dont les plus connus sont, aux États-Unis celui dénommé par le critique John Martin *modern dance* (J. MARTIN, *The Modern Dance*, 1933), représenté principalement par Martha Graham, Doris Humphrey, Hanya Holm, Helen Tamiris, et, en Allemagne, *Ausdruckstanz* avec pour figures majeures Rudolf Laban et Mary Wigman.

Pour une histoire des débuts de la danse moderne aux États-Unis, voir E. KENDALL, *Where She Danced: The Birth of American Art-Dance*.

<sup>2</sup> Voir, entre autres, M. FRANKO, *Dancing Modernism/Performing Politics*.

<sup>3</sup> Parmi les plus caractéristiques, les romans *L'Amant des danseuses* et *Lulu* de Félicien CHAMPSAUR, *Bruges-la-morte* de Georges RODENBACH, *L'Ève future*, de VILLIERS DE L'ISLE ADAM, nombre de nouvelles de Jean LORRAIN ou Catulle MENDES. Voir à ce sujet G. DUCREY, *Corps et graphies, poétique de la danse et de la danseuse à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle*.

oubliées, vont restaurer l'image de la danse comme art, et imposer celle d'une femme nouvelle, libre dans son corps et dans sa vie, qui s'affirme aussi créatrice à part entière, et théoricienne de son art, comme en attestent leurs écrits.

"S'il est une chose que mon art symbolise, c'est bien la liberté de la femme et son affranchissement du carcan des conventions qui sont la chaîne et la trame du puritanisme de la Nouvelle-Angleterre"<sup>1</sup>. Isadora Duncan s'inscrit – sans qu'il faille y déceler une filiation directe – dans une conception saint-simonienne, lorsqu'elle promeut en 1903 la "danseuse du futur", modèle et porte-étendard de toutes les femmes à venir :

La danseuse du futur sera quelqu'un dont le corps et l'âme auront grandi si harmonieusement de concert que le langage naturel de cette âme sera devenu le mouvement du corps.

[...]

La danseuse n'appartiendra pas à une nation, mais à l'humanité entière. Elle dansera, non comme une nymphe, une fée ou une coquette mais comme une femme dans la plénitude de son être [...]

De tout son corps émanera une intelligence radieuse, apportant au monde le message des pensées et des aspirations de milliers de femmes. Elle dansera la liberté de la femme. 1903<sup>2</sup>.

Isadora Duncan, Loïe Fuller (mais aussi d'autres danseuses comme Madame Stichel, dans le domaine académique<sup>3</sup>), étaient tout à fait conscientes que la revalorisation de leur art allait de pair avec celui de leur profession de danseuse, et passait nécessairement par une réévaluation du regard porté sur les femmes : "Alors, avant que la femme n'atteigne des sommets dans l'art de la danse, il faut que celle-ci existe en tant qu'art, un art que la femme puisse pratiquer, ce qui n'est certainement pas le cas aujourd'hui"<sup>4</sup>, écrira Isadora Duncan. Dix ans plus tôt, en 1907, Roger Marx écrivait de Loïe Fuller : "Elle a – pour les artistes et pour beaucoup de gens – réhabilité la danse et la danseuse"<sup>5</sup>. L'imposition de la danse au rang d'art majeur et légitime est en effet allée de pair avec l'imposition d'une nouvelle image des danseuses. Phénomène exceptionnel dans un contexte où la figure de l'artiste, du génie, du créateur, se définissait comme nécessairement et exclusivement masculine, au travers

---

<sup>1</sup> I. DUNCAN, *Isadora danse la révolution*, p. 44.

<sup>2</sup> Conférence donnée à Leipzig en 1903 et publiée la même année sous le titre *Der Tanz der Zukunft. Eine Vorlesung*. In DUNCAN I., *La Danse de l'avenir*, pp. 59-60.

<sup>3</sup> Première femme à avoir été première maîtresse de ballet à l'Opéra de Paris, en 1909 et pour un an seulement, elle participa à un renouvellement de l'art chorégraphique, et surtout à réintroduire une discipline et à assainir l'Opéra, notamment en supprimant un certain nombre de pratiques relevant du "droit de cuissage". Voir H. MARQUIÉ, "Entrez dans la danse, créez de la danse ! - Maîtresses de ballet à la Belle Époque".

<sup>4</sup> I. DUNCAN, "The Touchstone", 1917, *Isadora danse la révolution*, p. 38.

<sup>5</sup> R. MARX, "Une rénovatrice de la danse", *Le Musée*, avril 1907, p. 93, cité par G. DUCREY, *Corps et graphiques, poétique de la danse et de la danseuse à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle*, p. 438.

de leurs œuvres respectives, Fuller et Duncan ont bénéficié jusqu'à la guerre de 1914, d'une réelle reconnaissance en tant qu'artistes, dont le rayonnement dépassait cet art féminin et passablement méprisé qu'était la danse. Bien sûr, on trouve des préjugés essentialistes dans certains jugements portés, parmi lesquels l'insistance sur l'instinct créateur ou l'intuition géniale de ces femmes. Mais on doit considérer que cet instinct, rapporté à la création, était alors aussi considéré comme l'apanage des artistes en général.

Isadora Duncan a incarné la danseuse du futur dont elle rêvait. Elle dégage le corps féminin des contraintes sociales et académiques. Elle danse avec seulement quelques voiles qui laissent au corps une pleine liberté. Elle improvise. Elle modifie les rapports du corps féminin à l'espace réel comme à l'espace social, en plaçant le moteur du mouvement au niveau du plexus solaire, en insistant sur le rôle des hanches dans les déplacements, en modifiant la relation de la danseuse avec le sol, entre autres par les pieds nus. Et surtout, l'acte le plus émancipateur, à mon sens, réside dans le fait de créer en travaillant sur son propre corps, d'articuler une recherche partant de l'expérience intime avec une pensée artistique ambitieuse, et de les restituer en public ; il est dans le fait de s'engendrer, de s'autocréer en quelque sorte, artistiquement, physiquement, intellectuellement et socialement, en donnant une cohérence à ces différents aspects. Duncan n'est certes pas la première à avoir voulu rejeter les carcans des costumes et de la technique, tenté de retrouver un corps plus "naturel". Qu'elle se soit imposée – non sans difficultés cependant – tient précisément au fait qu'elle a construit un système de pensée, une esthétique autour de sa conception de la danse, articulant des principes artistiques avec une vision du monde, des idéaux et avec son propre mode de vie. Il est révélateur que ses détracteurs aient beaucoup insisté pour dissocier l'artiste de la femme, tantôt au profit de l'une, tantôt au profit de l'autre, pour mieux désamorcer ce que cette cohérence pouvait avoir de subversif<sup>1</sup>. En étant soutenue par une élite parisienne et européenne, partiellement intégrée au monde intellectuel et à la haute société, Isadora Duncan (comme dans une moindre part Loïe Fuller) échappait en grande partie aux stigmates touchant d'autres danseuses, opérant dans les théâtres et les music-halls, dont le corps était d'autant plus sexualisé qu'il était dénudé, exotisé par des voiles. Il est intéressant de mettre en regard le cas d'Éva Sarcy, ancienne danseuse de l'Opéra, qui fit un procès – qu'elle gagna – aux frères Isola,

---

<sup>1</sup> Assurant pour les uns que l'artiste était exceptionnelle, mais la personne peu intéressante, ou, à l'inverse, que la personne était extraordinaire, mais sa danse sans grand intérêt.

directeurs de la Gaîté lyrique, refusant de porter des voiles dans le ballet *Herodiade*, pour exiger un tutu, conformément à la dignité de son statut et à ses compétences<sup>1</sup>. Elle aussi souhaitait donner une autre image des danseuses que celle qui prévalait, mais, dans un autre contexte, en s'appuyant sur la tradition.

Pour achever ce survol des brèches féministes que la danse de Duncan a ouvertes, j'ajouterai qu'elle a aussi investi des formes d'expression émotionnelle réprimées chez les femmes ; elle danse l'amour maternel, mais aussi la révolte devant l'injustice et son soutien à la révolution soviétique. Non seulement elle sort du cadre privé pour exprimer en public, pour partager des émotions, mais elle exprime aussi des émotions qui ont un ressort politique. "Comme mon art lui-même était vain, s'il ne pouvait rien contre tout cela" écrivait-elle devant les massacres de 1905 à Saint-Petersbourg<sup>2</sup>.

Comment le public, et surtout le public féminin parisien, a-t-il compris ce dont l'art et la personne de Duncan étaient porteurs ? Colette, dubitative quant à son influence, écrit dans *Paysages et portraits* :

Je songe à la bizarrerie féminine, en regardant toutes ces femmes qui applaudissent Isadora Duncan. Levées à demi pour mieux crier leur enthousiasme, elles se penchent ligotées, casquées, colletées, méconnaissables, vers la petite créature nue dans ses voiles, debout sur ses pieds intacts et légers, et dont les cheveux lisses se dénouent...

Qu'on ne s'y trompe pas ! elles l'acclament mais ne l'envient point. Elles la saluent de loin, et la contemplent, mais comme une évadée, non comme une libératrice."<sup>3</sup>

Appuyant son propos, les *Mémoires* de Marguerite de Saint-Marceaux témoignent à la fois de l'admiration qu'elle porte à "cette petite personne un peu illuminée"<sup>4</sup> et à son art, et de l'incompréhension qu'elle ressent face à ses idéaux ; elles témoignent aussi d'un regard très lucide sur la réception de ces mêmes idéaux dans certains cercles mondains :

Réunion chez la comtesse de Béarn pour Isadora Duncan. Elle fait gentiment une petite conférence pour expliquer l'école de danse qu'elle voudrait fonder. Puis elle fait travailler les enfants devant les gens riches disposés paraît-il à l'aider dans son entreprise. J'imagine que son idée ne réussira pas. Les gens riches l'admirent par snobisme et ne feront rien de sérieux pour elle<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> Voir A. BAECHÉLEN, *La Grève des artistes de la danse en 1912*, pp. 130-136. Et P. BATAILLE, "Les tribulations du tutu".

<sup>2</sup> I. DUNCAN, *Ma vie*, p. 166.

<sup>3</sup> COLETTE, *Paysages et portraits*, pp. 277-278.

<sup>4</sup> M. de SAINT-MARCEAUX, *Journal 1894-1927*, 7 mai 1904, p. 343.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 534.

Mais si la haute société demeurait assez imperméable aux idéaux d'Isadora Duncan, certaines contemporaines ont bien perçu l'importance pour toutes les femmes de ce qu'elle incarnait. Susan Manning s'est penchée sur la réception lesbienne de son travail<sup>1</sup>. Partant du constat que Duncan a suscité l'intérêt et l'admiration de beaucoup de lesbiennes de son temps, elle émet l'hypothèse, que je fais également mienne, qu'il existait en fait un continuum dans la réception du public féminin, quelle que soit son orientation sexuelle. Isadora Duncan s'est fait connaître précisément au moment où les femmes d'une certaine élite sociale et les femmes artistes élaboraient une conscience collective de leur situation, des représentations des femmes artistes et des femmes autonomes, et tissaient aussi des réseaux de sociabilité et de solidarité, notamment grâce aux salons : ceux de Marguerite de Saint-Marceaux (où Isadora Duncan fit ses débuts le 20 janvier 1901), de la comtesse Greffuhle, de Madeleine Lemaire, de la duchesse Anna de Noailles, de Nathalie Barney, de la princesse Winnaretta de Polignac, etc. Il est certain que Duncan a suscité des formes d'identification chez un certain nombre de femmes et plus particulièrement dans les cercles lesbiens. En effet, comme le relève Susan Manning, son arrivée coïncide avec le moment où s'élaborent une identité lesbienne, une conscientisation et surtout une expression artistique du désir lesbien au travers de la littérature, de la poésie ou de la peinture ; ces femmes étaient aussi les plus engagées dans une prise de conscience des rapports sociaux de sexe. Par ailleurs, les écrits sur lesquels Susan Manning a travaillé émanent tous du cercle des Américaines ou Britanniques de Paris, de ces femmes certainement plus avancées dans une voie émancipatrice que les Françaises des salons, certaines ouvertement féministes : Margaret Anderson, Janet Flanner, Charlotte Perkins Gilman, Emma Goldman, Mabel Doghe Luhan, Harriet Monroe, Gertrud Stein, Eva Le Gallienne<sup>2</sup>. Une étude reste à faire pour approfondir les questions posées par la réception de l'œuvre et de la personne d'Isadora Duncan par les Françaises.

De même, il faudrait rechercher l'impact de Loïe Fuller et de son travail sur ses contemporaines, même si elle n'a étrangement pas laissé les mêmes traces dans les cercles lesbiens<sup>3</sup>. L'histoire de la danse en France ne lui a certainement pas donné la place majeure qu'elle méritait, pas plus que l'histoire des femmes. Je ne retiendrai comme élément que l'exceptionnelle alliance d'une démarche artistique totalement

<sup>1</sup> S. MANNING, "Isadora Duncan, Martha Graham und die lesbische Rezeption".

<sup>2</sup> *Ibid.*, pp. 21-22.

<sup>3</sup> Ma remarque ne vaut qu'en l'état actuel des recherches. On sait très peu de choses de la réception de Loïe Fuller par le public féminin de son époque.

novatrice et d'une démarche scientifique qui lui a valu l'admiration et l'amitié des Curie ou des Flammarion<sup>1</sup>, et l'alliance d'un travail de danseuse/créatrice avec une véritable activité de technicienne et de créatrice de dispositifs scéniques.

Après avoir assisté à *Salomé* Jules Claretie évoque un "théâtre féministe" :

J'ai eu, l'autre soir, comme la vision d'un théâtre futur, quelque chose comme le théâtre féministe. Les femmes, de plus en plus, prennent la place des hommes, supplantent le prétendu sexe fort. [...] Attendez-vous à voir la femme grandir en influence et en pouvoir, et si, au dire de Gladstone, le dix-neuvième siècle fut le "siècle des Ouvriers", le vingtième sera celui des Femmes.

C'était au théâtre des Arts, boulevard des Batignolles, à une répétition intime à laquelle miss Loïe Fuller m'avait prié d'assister. Elle va créer là demain un "drame muet" nous disions autrefois une pantomime, la Tragédie de Salomé, de M. Robert d'Humières, qui a égalé Rudyard Kipling en le traduisant<sup>2</sup>.

La Belle Époque a été particulièrement propice à l'émergence de femmes artistes, et surtout aux danseuses modernes, même si leur succès ne témoignait pas nécessairement d'une véritable compréhension de tous les enjeux qu'elles représentaient. La Première Guerre mondiale mit fin, en France, à cette reconnaissance<sup>3</sup>. Le revirement que l'on observe alors résulte d'un climat où esthétique, rapports sociaux de sexe et politique font système. Devant les nouvelles formes de modernité, l'art nouveau et le symbolisme furent rejetés dans un passé jugé décadent et féminisé. La réaction esthétique s'enracine alors, pour ce qui est de la danse plus particulièrement, dans une misogynie dont elle est aussi le prétexte. Pour donner un exemple, c'est dans ce cadre que sont dès lors évalués les idéaux d'un corps "naturel".

Isadora Duncan et les pratiquant-e-s de la danse dite "libre"<sup>4</sup> avaient insisté sur le caractère naturel de leur danse, par opposition aux contraintes exigées par la danse académique, masquant le travail important que cette apparente liberté exige pour advenir, et la façon dont il construit aussi les corps. L'une des conséquences, malencontreuse, de ce parti pris, sera de donner prise à une critique qui, après la guerre

---

<sup>1</sup> Loïe Fuller fut proche des astronomes Camille Flammarion et sa femme Gabrielle Renaudot-Flammarion, de Pierre et Marie Curie (qui refusèrent de lui donner du radium pour un costume, mais dont elle s'inspira pour composer *La Danse du radium* en 1906).

<sup>2</sup> J. CLARETIE, *Le Temps*, 8 novembre 1907.

<sup>3</sup> Sur la question de leur reconnaissance, voir H. MARQUIÉ, " 'On peut s'étonner de son succès vraiment considérable et persistant' ".

<sup>4</sup> En majorité des femmes, mais aussi quelques hommes comme Raymond Duncan (1874-1966), frère d'Isadora ou François Malkovsky (1889-1982) qui, après avoir vu danser Isadora Duncan, développa un courant de la "danse libre", à la fois pratique de danse et art de vie.



surtout, rejettera la danse libre et le travail d'Isadora Duncan dans l'amateurisme, et dans un naturel dont on sait qu'il est bien plus souvent mis au crédit – au discrédit plutôt – des femmes que des hommes. Au nom de la pureté académique et sans doute aussi d'une rivalité d'artiste renforcée par la différence des sexes, Nijinski condamnait ainsi sa danse : "les glissades et les sautilllements enfantins de cette dame aux pieds nus ne méritent pas le nom d'art... ce qu'elle fait est spontané, ce n'est fondé sur les principes d'aucune école et ne peut donc s'enseigner... ce n'est pas de l'art"<sup>1</sup>. André Levinson parle également du "dilettantisme d'une Isadora Duncan"<sup>2</sup>, dans un article de 1922, dans *Comoedia*. Le célèbre critique n'aura de cesse, après la guerre, de dénigrer le travail de Duncan, en le niant par sa réduction à l'expression d'une spontanéité et d'un naturel qu'il associe au corps féminin, forcément abominable, pour reprendre l'expression de Baudelaire<sup>3</sup>, lorsqu'il cesse d'être jeune :

Aucun pieux mensonge ne saurait, aujourd'hui, galvaniser son œuvre, de substance toute négative, irrémédiablement caduque et fatalement vouée à la décrépitude par l'absence de vertus constructives et durables. Avant qu'elle ait succombé en personne, c'en était fait de sa doctrine ou plutôt de sa mystique, car son apostolat subversif reposait sur la négation de toute doctrine. L'immense, l'universel prestige qui l'avait naguère entourée, l'enthousiasme des foules électrisées et des élites conquises qui partout s'attachaient à ses pas, durèrent autant que la floraison de ce corps en état de grâce et que l'épanouissement de cet être instinctif. La diminution physique qui suit de près la maturité ne pouvait ne pas entamer un art qui était comme l'expression d'une plénitude biologique ; ce trop-plein de forces vives une fois tari, rien ne suffit à alimenter le foyer éteint.

L'idolâtrie du corps, le culte de l'émotion spontanée et du réflexe fortuit mettent l'artiste à la merci des forces implacables de la nature. Seules la primauté du spirituel, la puissance d'abstraction conservent aux formes d'un art une éternelle jeunesse<sup>4</sup>.

Pourquoi tant de haine, peut-on se demander à la lecture de ce texte ?<sup>5</sup> Derrière la condamnation esthétique d'un critique appartenant à cette élite qu'il semble renier,

<sup>1</sup> Cité par B. NIJINSKA, *Mémoires 1891-1914*, p. 192.

<sup>2</sup> A. LEVINSON, *La Danse au théâtre – Esthétique et actualité mêlées*, p. 20, repris de *Comoedia*, du 10 avril 1922.

<sup>3</sup> "La femme est *naturelle*, c'est-à-dire abominable" écrit C. BAUDELAIRE, *Mon cœur mis à nu*, p. 406.

<sup>4</sup> A. LEVINSON, 1929, *Danse d'aujourd'hui*, p. 60.

<sup>5</sup> On peut remarquer que Levinson ne s'est pas attaqué exclusivement au corps vieillissant des femmes, mais, par exemple, également à celui du danseur Alexandre Sakharoff, qu'il qualifie en 1929 de "vieille coquette". Après avoir critiqué le physique et le peu de talent de Clothilde Sakharoff, partenaire d'Alexandre, il poursuit : "Or cet épanouissement de sa forme corporelle, sinon chorégraphique [il s'agit de Clothilde], fait ressortir la précoce décrépitude, l'apparence débile et guindée, les manèges de vieille coquette d'Alexandre Sakharoff [...] un coq battant des ailes. Ces mignardises de Faublas sénile ont pourtant été applaudies [...]" (A. LEVINSON, *Visages de la danse*, p. 278). Toutefois, dans ce dernier cas, il s'agit bien encore de stigmatiser une transgression de genre (dans tous les sens du terme), le danseur ne correspondant ni aux normes de la masculinité (comme le soulignent les expressions employées par Levinson), ni à celles de la performance dansée académique.

défendant l'académisme, derrière la misogynie de l'homme, se dessine, en creux, l'impact féministe de Duncan, la transgression qu'il importe d'effacer, en s'attaquant, c'est-à-dire en la réduisant, à un corps biologique.

Jusque dans les années 1930, la modernité en danse a été principalement construite à l'initiative de femmes. On sait le nom des plus célèbres d'entre elles : Mary Wigman (1886-1973) ou Valeska Gert (1892-1978) en Allemagne, pour ne citer que ces deux figures si différentes, Hanya Holm (1893-1992), Martha Graham (1894-1991), Doris Humphrey (1895-1958), Helen Tamiris (1905-1966), Katherine Dunham (1909-2006), et bien d'autres aux États-Unis. Cessant d'être les interprètes d'imaginaires et d'esthétiques masculines les danseuses modernes remettaient en cause les normes qui assignaient aux femmes un corps, une place, un "genre féminin". Elles disposaient de leur corps et de ses représentations, devenaient des créatrices, chacune à l'origine d'un style singulier qui fera référence (jusqu'à nos jours), remettaient en question les stéréotypes liés à la danse, aux danseuses et aux danseurs, maîtrisaient l'espace public des représentations, géraient leurs carrières personnelles et leurs compagnies, pensaient de nouvelles pédagogies et s'imposaient comme théoriciennes. Elles créaient aussi un art inscrit dans son époque, qui voulait "produire de l'idée" pour reprendre les mots de Martha Graham<sup>1</sup>, qui dira plus tard : "Les gens étaient venus parce que j'étais un objet de curiosité : une femme capable d'une œuvre personnelle"<sup>2</sup>.

Le projet de Martha Graham s'inscrit dans la lignée de celui d'Isadora Duncan, alors même que leurs positionnements et leurs styles semblent s'opposer. Evan Alderson les situe toutes deux dans un "utopisme somatique"<sup>3</sup>, qui rejetait un idéal désincarné perçu comme étant celui de l'académisme, pour penser une corporéité capable d'exprimer les sentiments et tout autant une "intériorité" singulière qu'une pensée collective de leur temps. Je les situe aussi dans une évolution logique de l'émancipation des femmes et du développement des réflexions féministes. La féminité construite par Isadora Duncan en réaction contre le carcan de son époque et du ballet est perçue par la génération suivante comme, elle aussi, aliénante. Pour échapper à l'image d'une sentimentalité féminine et d'un éventuel manque de rigueur, Martha Graham rejette le "féminin" d'Isadora Duncan, sa fluidité, son apparente liberté de mouvement ; sa danse est sobre, le corps constamment en tension, les gestes stylisés et

---

<sup>1</sup> M. GRAHAM, *Le Monde*, 19 septembre 1995.

<sup>2</sup> M. GRAHAM, *Mémoire de la danse*, p. 97.

<sup>3</sup> E. ALDERSON, "Utopies actuelles", p. 68.

puissants, les formes anguleuses, les visages sévères aux cheveux tirés, les costumes austères, les jupes longues et les maillots ne dévoilent plus le corps. En révolte contre une féminité jugée artificielle, elle lui oppose ce qu'elle nomme "virilité". "Virile gestures are evocative of the only true beauty", écrit-elle en 1928<sup>1</sup>. Mais cette gestuelle "virile" s'opposant à toute une mythologie de la féminité et exprimant une énergie puissante ne fait que révéler les possibilités de la danse des femmes (jusqu'en 1938, la compagnie est exclusivement féminine). Le système *contraction/release*, qui est la base de sa technique, a pour origine le bassin, plus précisément selon Martha Graham, le vagin, ce qui semble pour le moins paradoxal pour des gestes virils. L'impulsion provient de ce qu'elle appelait "the house of pelvic truth"<sup>2</sup> (d'où le surnom donné à son école de New York : "the House of Pelvic Truth"<sup>3</sup>), "Le Temple de la Vérité pelvienne", avec le jeu de mots sur "pelvic thrust", "élan pelvien". En plaçant le bassin comme centre moteur et d'impulsion, elle transgresse un tabou du corps féminin, dont le bassin reste très généralement en retrait dans la propulsion. Elle crée les conditions d'un nouveau rapport des femmes à l'espace. Elle affichait explicitement aussi la puissance de la sexualité. Le travail technique de Martha Graham, son esthétique, son rapport à l'expression émotionnelle et à la forme, s'inscrivent dans une pensée personnelle de la différence sexuée. Il y a chez elle une affirmation du féminin qui devient norme, référence universelle, qu'il s'agisse de corps, ou du point de vue adopté. Dans ses chorégraphies, "le triomphe de la femme est absolu, total"<sup>4</sup>, affirme-t-elle, et sa relecture des mythes (grecs pour l'essentiel) inverse le point de vue androcentré, pour faire advenir un universel, incarné par des figures féminines<sup>5</sup>.

Si Martha Graham est certainement la figure la plus emblématique de la *modern dance* américaine, qui met en outre la question des rapports entre les sexes au cœur de son travail, sa figure ne doit pas occulter la présence de beaucoup d'autres figures, moins connues en France. La danse dans les années 1920 et 1930 aux États-Unis est un espace particulièrement politisé, un espace d'affirmation pour les femmes

<sup>1</sup> Citée par M. ARMITAGE, *Martha Graham*, p. 97 : "Les gestes virils sont évocateurs de la seule vraie beauté".

<sup>2</sup> In A. De MILLE, *Martha (The life and work of Martha Graham)*, p. 98.

<sup>3</sup> M. GRAHAM, *Mémoire de la danse*, p. 177.

<sup>4</sup> *Ibid.* p. 28.

<sup>5</sup> Pour une analyse féministe plus complète du travail de Martha Graham, voir H. MARQUIÉ, "Voie du corps et voix de femmes : du singulier à l'universel dans la danse de Martha Graham".

ainsi que pour les minorités raciales et politiques<sup>1</sup>. Des danseuses vont articuler ces différentes revendications. Pour citer un exemple, en 1930, deux danseuses et chorégraphes, l'une blanche et juive, Edith Segal, l'autre noire, Allison Burroughs, créent *Black and white Workers Solidarity Dance*, pour promouvoir une solidarité interracial entre les travailleurs, représentés, donc, par les femmes. À l'issue d'une représentation, le 22 mars, le public où se côtoient Noirs et Blancs, entonna *l'Internationale* avant de participer à un bal conduit par l'orchestre de Duke Ellington<sup>2</sup>. Le fait que la danse moderne ait conservé une trame narrative a permis aux chorégraphes (des deux sexes) d'aborder frontalement des questions de sociétés et notamment des questions féministes ; je donnerai pour exemple *The Beloved*, chorégraphié par Lester Horton en collaboration avec Bella Lewitzky en 1948, et basé sur un fait divers : le meurtre d'une femme, battue à mort avec une bible par son mari pasteur.

Les données et les travaux ne manquent pas pour élaborer une histoire de la danse moderne et du féminisme aux États-Unis. On trouverait sans doute aussi un matériel non négligeable dans la danse allemande, notamment sous la République de Weimar, avec des figures comme Valeska Gert (1892-1978) ou Julia Marcus (1905-2002). En France par contre, il est bien difficile de construire une telle histoire, en raison d'une part du faible impact du féminisme en France<sup>3</sup>, dans le monde de l'art en particulier, et d'autre part de la façon dont l'histoire de la danse a été construite.

La Belle Époque avait créé des conditions favorables à l'accueil d'artistes comme Loïe Fuller et Isadora Duncan, d'écrivaines ou de peintres, beaucoup américaines ou anglaises<sup>4</sup>, mais on l'a vu, ce climat ne survécut pas à la Première Guerre mondiale, pour ce qui est de la danse. Dès lors, les danseuses modernes ne rencontrèrent en France que méfiance et insuccès, parce qu'elles étaient danseuses (femmes) et parce qu'elles appartenaient à la modernité en danse, nous en verrons quelques raisons plus loin<sup>5</sup>. Les histoires de la danse françaises sont édifiantes par la

---

<sup>1</sup> Voir, entre autres, E. GRAFF, *Stepping Left: Dance and Politics in New York City, 1928-1942* ; V. GEDULD, *Dance is a Weapon, 1932-1955* ; S. MANNING, *Danses noires – Blanche Amérique* ; S. MANNING, *Modern Dance, Negro Dance – Race in Motion*.

<sup>2</sup> E. GRAFF, *Stepping Left: Dance and Politics in New York City, 1928-1942*, p. 37.

<sup>3</sup> Les femmes ont obtenu le droit de vote en 1918 en Allemagne et en Grande-Bretagne (pour celles qui étaient âgées de plus de 30 ans), aux États-Unis, au niveau fédéral, en 1920 (en 1869 au Wyoming), et en France en 1944.

<sup>4</sup> Voir S. BENSTOCK, *Femmes de la rive gauche – Paris, 1900-1940*.

<sup>5</sup> Mary Wigman reçut un accueil mitigé lorsqu'elle donna en 1931 un spectacle au Théâtre des Champs-Élysées et fit une conférence à la Sorbonne sur la philosophie de la danse. La première venue en France de Martha Graham en 1950 fut un échec, comme celle de la compagnie Humphrey-Limon en 1957.

façon dont elles ont minoré jusqu'à récemment le rôle des pionnières comme Duncan ou Fuller. Sans être véritablement niés, les profonds renouvellements qu'elles ont impulsés à l'art chorégraphique sont bien souvent mis en retrait. On peut ainsi lire de Fuller :

On peut s'étonner de son succès vraiment considérable et persistant. Mais elle fut la première à utiliser les jeux de l'électricité associés à des mouvements de draperies pour produire des effets spectaculaires. Son mérite est d'avoir utilisé la lumière pour créer sur scène un espace hors du réel. Sa leçon devait être largement suivie par les chorégraphes et les scénographes contemporains.

Hormis cela, qui a son importance, elle n'a apporté à la danse ni idée ni technique<sup>1</sup>. [C'est moi qui souligne]

À titre de comparaison, voici ce que le même auteur écrit d'Alwin Nikolais, chorégraphe américain dont le travail sur les jeux de lumières, les tissus et le mouvement à partir des années 1950, s'inscrit en continuité directe avec celui de Loïe Fuller :

[...] surprenant magicien qui désintègre les corps de ses danseurs dans les sortilèges de lumière et l'étrangeté des costumes [...] son génie dans l'utilisation de la lumière comme élément primordial du spectacle [...] Nikolais est un éclairagiste d'une virtuosité remarquable [...] Mais Nikolais est bien autre chose qu'un prestidigitateur, même de génie ; c'est un artiste qui pense et qui sent<sup>2</sup>.

Certes, même si la réédition de cette histoire de la danse date de 1994 (la première était de 1978), l'auteur appartient à une ancienne génération de chercheurs en danse, peu susceptibles d'être sensibles à des questions de genre (toutefois on attendrait qu'il le soit davantage aux questions historiques et esthétiques). Mais il est beaucoup plus inquiétant de constater que l'un des seuls ouvrages consacré en France à Loïe Fuller, conçu par Giovanni Lista, chercheur au CNRS et spécialiste du futurisme, est malheureusement exemplaire de la façon dont des préjugés sexistes et homophobes peuvent imprégner les analyses esthétiques et l'historiographie de la danse. Tout en célébrant certes l'œuvre de Fuller, l'auteur en fait l'expression d'une masculinité refoulée, qui serait également responsable de son homosexualité : "Le manque de confiance dans son propre corps de femme, ce dont elle souffrira toute sa vie, sera à la base de son homosexualité, ainsi que de son art", écrit-il<sup>3</sup>. Dans une interprétation psychanalytique lapidaire et dont l'argumentaire n'est jamais explicité, il nous explique que l'image du père fut déterminante pour "Loïe" (on notera l'appellation par le

<sup>1</sup> P. BOURCIER, *Histoire de la danse en occident - Vol. 2. Du romantisme au contemporain*, pp. 59-60.

<sup>2</sup> *Ibid.*, pp. 103 ; 106.

<sup>3</sup> G. LISTA, *Loïe Fuller – Danseuse de la Belle Époque*, p. 53.

prénom), et que "c'est le processus de cette valorisation mentale qui [...] lui permettra non seulement d'accomplir son homosexualité, mais de la sublimer dans le champ de l'art"<sup>1</sup>. Ailleurs :

Elle a choisi d'être homosexuelle dans sa vie privée, de s'identifier en quelque sorte à la puissance créatrice de l'esprit, alors que dans son travail elle est poussée à oublier son corps, au point de le réduire à sa seule mobilité pour le soumettre à l'insémination spirituelle<sup>2</sup>.

Quant à l'école qu'elle avait ouverte, elle est qualifiée de "véritable gynécée"<sup>3</sup>, laissant donc planer sur l'artiste un soupçon de pédophilie.

En France, le concept de modernité en danse s'est longtemps construit dans une perspective qui valorise par exemple les Ballets russes et Nijinski, au détriment de la danse libre et de ses figures féminines comme Duncan, mais aussi masculines comme François Malkovsky<sup>4</sup>. À la question du genre s'articule ici une question de valeurs esthétiques, privilégiant, au sein de la modernité, un courant qui demeure académique. Il est d'ailleurs tout à fait intéressant de comparer la façon dont les carrières de Nijinski et de Duncan ont été et sont encore évaluées selon des critères différents. Pour ne prendre que l'exemple du vieillissement des œuvres, celles de Nijinski sont présentées comme intemporelles, et toujours diffusées, tandis que celles de Duncan, ou encore de Ruth Saint-Denis sont supposées avoir vieilli ; elles sont considérées plutôt comme des témoignages historiques que comme de grandes œuvres. "Si la danseuse a laissé une légende, ses ballets ne passent plus : pas assez anciens pour devenir classiques, trop démodés pour être modernes !", écrivait André-Philippe Hersin, consultant auprès de Jean Vilar à Avignon et rédacteur en chef des *Saisons de la Danse*<sup>5</sup>. On m'objectera des critères esthétiques de modernité. Mais comment, et avec quels artistes a été définie cette modernité ? Ce sont les critères éminemment subjectifs et imprégnés d'idéologie, au point d'apparaître comme des valeurs intangibles, qu'il convient de réexaminer<sup>6</sup>. D'ailleurs, on pourrait se demander pourquoi les mêmes critères ne s'appliquent pas, par exemple, au travail de Bronislava Nijinska dont l'œuvre et la

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 315.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 473.

<sup>4</sup> Le récent ouvrage d'A. SUQUET, *L'Éveil des modernités*, très informé des études anglo-saxonnes, ne rentre pas dans ce cadre, même si on peut regretter un certain nombre d'*a priori* et d'approximations, tout particulièrement sur la Belle Époque.

<sup>5</sup> J.-P. HERSIN, *Les Saisons de la danse* 295, août 1997, p. 6.

<sup>6</sup> À lire, par exemple, le récit fait par Norman BRYSON, de sa "prise de conscience" de la force de l'idéologie moderniste sexiste à l'œuvre (et dans l'œuvre), lors d'une représentation du *Sacre du printemps*, en constatant l'adhésion totale du public, sans distance, aux contenus et valeurs implicitement présents dans la pièce. "Cultural studies and dance history", pp. 56-57.

carrière (plus de cinquante ballets de 1909 à 1929, pour beaucoup au sein des Ballets russes), présentent un intérêt au moins égal à celle de son frère<sup>1</sup>, et qui demeure bien négligée par l'histoire. Ce détour critique par l'historiographie nous servira plus loin à comprendre sur quel fond les questions de genre ont été introduites dans la recherche en danse.

Pour en revenir au peu d'écho qu'ont trouvé en France, sans même parler de féminisme, des questions concernant l'émancipation progressive des femmes, plusieurs facteurs culturels sont à mettre principalement en cause :

- Même parmi les pionnier-e-s de la danse moderne en France, et à quelques notables exceptions près de danseuses et danseurs émigrés<sup>2</sup>, l'intérêt porté au politique restait très faible. Jacqueline Robinson, l'une des pionnières de la danse moderne allemande en France, rapporte :

Au début de ma carrière, entre 1945 et 1960, la majorité de mes compagnons et moi-même n'accordions que peu de réflexion aux motivations et implications politiques, psychanalytiques, etc. que pouvait véhiculer notre danse. Nous vivions pour la plupart à côté du quotidien, quelques dures que puissent en être les modalités, courant après nos propres chimères<sup>3</sup>.

- À ceci s'ajoute, et cela reste valable jusqu'à nos jours, la faible mobilisation féministe collective des Françaises, et le profond conservatisme en la matière des milieux artistiques. Contrairement aux pays anglo-saxons où les revendications des femmes artistes se sont accompagnées de revendications politiques – concernant le droit de vote par exemple en Grande-Bretagne –, en France, les femmes artistes, regroupées par exemple, à l'initiative d'Hélène Bertaux au sein de l'Union des Femmes Peintres et Sculpteurs créée en 1881, se sont mobilisées dans une perspective différentialiste et dans le cadre de revendications corporatistes.

- Enfin, le conservatisme en matière esthétique en danse, qui a longtemps privilégié la tradition académique, avec tout ce qu'elle pouvait véhiculer de normes et de stéréotypes en matière de genre. Là encore, les choix esthétiques sont profondément liés à des orientations politiques. Le rejet de la modernité allemande en France est à comprendre dans un contexte d'exacerbation des nationalismes. En 1932, le Concours de Paris, organisé par Rolf de Maré (mécène des Ballets suédois), met à jour la

---

<sup>1</sup> On passe aussi sous silence le rôle de Bronislava Nijinska dans la création de *L'Après-midi d'un Faune*.

<sup>2</sup> Par exemple Jean Weidt (surnommé le danseur rouge en raison de ses positions politiques), venu d'Allemagne en 1934, Julia Marcus, émigrée en 1933, et quelques autres. Voir J. ROBINSON, *L'Aventure de la danse moderne en France (1920-1970)*.

<sup>3</sup> J. ROBINSON, *L'Aventure de la danse moderne en France (1920-1970)*, p. 50.

collusion entre antagonismes esthétiques et politiques<sup>1</sup>. Le concours, organisé dans un esprit d'ouverture, regroupait des styles très variés de danse et des participant-e-s de l'Europe entière ; il fut remporté par Kurt Joos pour *La Table verte*, Rosalia Schladeck pour *Contrastes* et Gertrud Bodenwieser pour *Les Grandes heures, visions de l'époque*. Il donna lieu à une controverse entre Rolf de Maré et André Levinson dans *Comoedia*. Levinson, ardent défenseur de la danse classique, "art français entre tous"<sup>2</sup>, contre la danse moderne, témoigne en outre d'une profonde hostilité envers l'Allemagne. Le même André Levinson, estimé encore aujourd'hui comme l'un des critiques les plus fins et les plus pertinents de son époque<sup>3</sup>, témoigne d'un conservatisme esthétique mêlé d'un profond sexisme, de xénophobie et de conservatisme politique, stigmatisant, on l'a vu, le physique et la conduite de Duncan en tant que femme, mais aussi en tant qu' "étrangère évoluant pieds nus"<sup>4</sup>, à laquelle il reproche d'appartenir à " un peuple qui n'a pas de passé"<sup>5</sup>. Il accuse encore Nijinska, appartenant pourtant à la branche académique, d'avoir conçu pour *Noces* (1923) une "chorégraphie 'marxiste' ", qui "nivelle l'art du danseur en le ravalant [...] le danseur, mécanisé et humilié, réduit par l'esprit géométrique de la maîtresse de ballet à l'état d'armature articulée ou d'élément de construction"<sup>6</sup>. Il est vrai que *Noces* est une pièce qui mériterait amplement de figurer parmi les rares ballets en France ayant traité des rapports sociaux de sexe, d'un point de vue non androcentré, voire féministe<sup>7</sup>.

Par la suite, le rejet français de la modernité en danse se construira davantage en lien avec un certain antiaméricanisme, qui se complaisait (et se complaît encore) à voir dans la société américaine une société dominée par les femmes. L'accueil, tardif, réservé à la *Modern dance* américaine fut désastreux pour Martha Graham en 1950, comme pour la compagnie Humphrey-Limon en 1957. Jusqu'à nos jours, les chorégraphes américaines de l'époque sont par ailleurs très souvent présentées comme des matriarches, ayant mené une "guerre des sexes" qui ne peut que prêter à sourire dans le contexte d'une culture française où la galanterie serait gage d'une harmonie

---

<sup>1</sup> Voir L. GUILBERT, *Danser avec le III<sup>e</sup> Reich (Les danseurs modernes sous le nazisme)*, pp. 87-89.

<sup>2</sup> A. LEVINSON, *La Danse au théâtre – Esthétique et actualité mêlées*, p. 63.

<sup>3</sup> Voir par exemple l'introduction de l'historienne Marie-Françoise CHRISTOUT à A. LEVINSON, 1929, *Danse d'aujourd'hui*.

<sup>4</sup> A. LEVINSON, 1929, *Danse d'aujourd'hui*, p. 63.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>7</sup> Après avoir assisté à une représentation des *Biches* (1924), un critique londonien écrivit en 1925 : "feminism [has] at last tinged the ballet", cité par C. ADAIR, *Women and Dance – Sylphs and Sirens*, p. 110.



entre eux. Dans un retournement d'alliances, la figure de l'Allemande Pina Bausch est aujourd'hui parfois utilisée comme modèle d'un "féminisme" acceptable, opposé à celui (supposé primaire) des chorégraphes américaines, comme lorsque Jochen Schmidt écrit de la chorégraphe :

Elle s'attache à l'émancipation des êtres humains et non spécialement à celle de la femme. Une compagnie constituée seulement de femmes – à l'exemple de troupes fondées par certaines de ses collègues américaines – est pour elle quelque chose de faux ; elle refuse une solution de cet ordre<sup>1</sup>.

Ou encore lorsque Chantal Aubry affirme à son propos en 2001 : "Pas d'amour heureux, mais pour autant pas de 'guerre des sexes', vieux cliché éculé indigne de Pina, juste bon pour les féministes américaines"<sup>2</sup>. Je reviendrai plus loin sur le lien entre antiféminisme et antiaméricanisme qui a influencé tout autant la réception des artistes américaines que les orientations idéologiques de la recherche en danse.

Il reste que, jusque dans les années 1970, et malgré les efforts de danseurs et chorégraphes plus ou moins marginalisé-e-s<sup>3</sup>, la France est demeurée le bastion d'une danse essentiellement académique, où triomphaient le néoclassique et les valeurs conservatrices, et qui n'abordait pas les questions sociales. Pour voir de nouvelles formes de danse s'imposer réellement à un large public, il fallut attendre les années 1970 et la venue de Carolyn Carlson, elle aussi en provenance des États-Unis, à l'Opéra de Paris (passage obligé pour une reconnaissance à l'époque).

## 2. Danse et féminisme depuis les années 1970

Au début des années 1970, aux États-Unis, le féminisme et d'autres courants de pensée progressistes ont alimenté recherches et réflexions de la *postmodern dance*<sup>4</sup>. Yvonne Rainer est la chorégraphe qui s'est le plus explicitement positionnée et interrogée sur la construction genrée des corps, sur leurs images, sur le regard porté sur le corps dansant<sup>5</sup>. Elle explique ce qu'a représenté pour elle la lecture d'écrits féministes dans les années 1970, en particulier *Sisterhood Is Powerful: An Anthology*

<sup>1</sup> J. SCHMIDT, "De la *modern dance* au *Tanztheater*", p. 84.

<sup>2</sup> C. AUBRY, "Une longue histoire d'amours fragiles", pp. 36-38.

<sup>3</sup> Voir J. ROBINSON, *L'Aventure de la danse moderne en France (1920-1970)*.

<sup>4</sup> Terme commodément utilisé pour désigner la danse qui se développa, en grande partie en réaction à la *modern dance*, à partir des années 1960. Il a été tout d'abord utilisé par Yvonne Rainer pour décrire la danse expérimentée à la *Judson Church*. Aussi peu homogène que la danse moderne, la danse *post-modern dance* se caractérise notamment par un refus de l'expressivité, de la virtuosité, des cadres et mises en scène traditionnels du spectacle. Voir S. BANES, *Terpsichore en baskets - Post-modern dance*.

<sup>5</sup> Y. RAINER, *Work, 1961-1973*. Voir S. L. FOSTER, "Chorégrapheur les féminismes".

of *Writings from the Women's Liberation Movement*, dirigé par Robin Morgan<sup>1</sup> : "C'est à partir de ces écrits que je me suis sentie en effet autorisée [...] à explorer ma propre vie en tant que matériau source pour mon travail, à prêter une attention accrue à mes propres expériences, tout comme à moi-même en tant que sujet historique."<sup>2</sup> Elle relate la façon dont elle découvrit que l'expérience individuelle et collective des femmes pouvait devenir l'objet d'un travail artistique. Ces lectures provoquèrent chez elle une prise de distance vis-à-vis de la danse ; souhaitant un engagement artistique plus impliqué dans les questions sociales que la danse pratiquée alors ne lui en offrait la possibilité, elle se tourna vers le cinéma et c'est dans ce domaine qu'elle poursuivit ses recherches :

Je voulais moi aussi me pencher sur des questions sociales de façon plus précise ; mais étant donné ce que je faisais dans la danse et ce que j'avais envie de faire, il me semblait que ce n'était pas avec la danse que je pouvais aborder ce type de problématique ; c'est d'ailleurs une des principales raisons pour lesquelles je me suis tournée vers le cinéma<sup>3</sup>.

Mais le cinéma d'avant-garde, tout comme la danse contemporaine, s'adresse à une élite, et la réflexion féministe d'Yvonne Rainer l'a amenée à mettre en question le cadre de son travail, aussi bien chorégraphique que cinématographique :

Je me vois dans la même catégorie que beaucoup d'artistes qui se sont identifiés ou ont été identifiés avec ce que l'on appelle l'avant-garde. Quel que soit le degré de politisation de mon travail au regard de son sujet, de ma réflexion et de mon processus de création, résultera un produit qui attirera un public très sélectif, un public déjà disposé à partager mes points de vue et à apprécier la façon dont ils sont véhiculés<sup>4</sup>.

Ce faisant, elle renouait avec des questions que s'étaient posées les chorégraphes de la génération précédente, cherchant à concilier des exigences esthétiques sans concession et le maintien d'un lien avec un public populaire, ou du moins qui n'appartienne pas à une frange élitaine de la société<sup>5</sup>.

Alors que la *modern dance* avait conservé la dualité des sexes et des genres, la *postmodern dance* s'est souvent efforcée de gommer les différences de sexe, de genre, et les marquages sociaux. Dans son sillage, la danse-contact, impulsée par le

---

<sup>1</sup> Membre fondatrice d'associations féministes radicales, comme *New York Radical Women* and *W.I.T.C.H.*

<sup>2</sup> Citée par E. ZABUNYAN, "Histoire de l'art contemporain et théories féministes", p.177.

<sup>3</sup> Y. RAINER, "Danse publique et communauté : Trio A et autres pièces ou films d'Yvonne Rainer", p. 90.

<sup>4</sup> Interview dans *Camera Obscura. A Journal of Feminism and Film Theory*, 1, Automne 1976, p. 76 ; Citée par E. ZABUNYAN, "Histoire de l'art contemporain et théories féministes", pp. 183-184.

<sup>5</sup> Voir par exemple les propos d'Edna OCKO, in V. GEDULD, *Dance is a Weapon, 1932-1955*, p. 78.

chorégraphe Steve Paxton et apparue, toujours aux États-Unis dans le contexte politique des années 1970<sup>1</sup>, s'inscrit dans une volonté de remettre en cause les relations de domination, les hiérarchies et les rôles, notamment entre les sexes, grâce à l'élaboration d'une technique qui repose sur l'échange gravitaire (poids-contrepoids), le toucher et l'écoute des partenaires, et sur l'improvisation. "L'objectif était de réconcilier les rôles respectifs des hommes et des femmes qui étaient depuis si longtemps scandaleusement inégaux dans le monde de la danse (et continuent à l'être aujourd'hui)" explique Mary Fulkerson, qui a participé aux premières expériences<sup>2</sup>. La danse-contact reçut en Europe du Nord un accueil favorable ; en Grande-Bretagne, à la fin des années 1970, des groupes masculins de danse-contact participèrent notamment aux événements et meeting du mouvement des hommes contre le sexisme (*Men Against Sexism*)<sup>3</sup>. Ramsay Burt remarque à juste titre que la danse contact s'est toutefois de nos jours bien éloignée des pratiques et des idéaux d'origine, en valorisant des paramètres connotés masculins, notamment la virtuosité<sup>4</sup>. Il n'en demeure pas moins qu'elle a remis en question un certain nombre de préjugés concernant les femmes, leur incapacité à effectuer les portés, etc. Toujours en Grande-Bretagne, à partir de 1977, un nouveau courant de danse apparut, associant expérimentations, productions chorégraphiques et pensées théoriques ; la *New Dance*, dont les réflexions, inspirées par le marxisme, ont été publiées dans le magazine éponyme, a donné naissance à une production chorégraphique et une pensée critique féministes importantes<sup>5</sup>.

On le voit par ce trop rapide survol, la danse anglo-saxonne a été largement travaillée, implicitement ou explicitement, par le féminisme. En France, à l'inverse, danse et féminisme se sont rarement rencontrés : quelques rares groupes en province, sans notoriété réelle ; des représentations – constats plus que critiques – de la "condition féminine" dans les années 1980, mais ponctuellement et sans grande visibilité, sans support théorique en arrière-plan, ni réflexion collective importante,

---

<sup>1</sup> Voir C. J. NOVACK, *Sharing the Dance: Contact Improvisation and American Culture* ; et *Contact Improvisation*.

<sup>2</sup> *Contact Improvisation*, pp. 194-195.

<sup>3</sup> R. BURT, *The male Dancer – Bodies, Spectacles*, pp. 148-155.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 157.

<sup>5</sup> Citons notamment le groupe *X6 Dance Space* (1976-1980) fondé par Emilyn Claid, des figures comme Jacky Lansley, Mary Prestidge, Maedée Duprès, Claire Hayes, Fergus Early. Voir E. CLAUD, *Yes ? No ! Maybe ... Seductive Ambiguity in Dance* ; R. BURT, M. HUXLEY, "La nouvelle danse : comment ne pas jouer le jeu de l'establishment" ; C. ADAIR, *Women and Dance, Sylphs and Sirens*, pp. 182-198.

contrairement à ce qui s'est passé dans les groupes de plasticiennes<sup>1</sup>. Seules des compagnies éphémères et de rares chorégraphes comme Catherine Atlani, se sont revendiquées du féminisme. On peut aussi remarquer que la danse-contact n'a rencontré qu'un faible écho et est restée cantonnée à quelques cercles sans avoir, en France, la dimension politique qu'elle avait ailleurs.

Plusieurs phénomènes contribuent à expliquer cette non-rencontre entre le monde de la danse (à commencer par les danseuses) et les questions féministes dans le contexte français :

- Le côté conservateur et académique de la danse française jusqu'aux années 1980.

- La faible politisation, de manière générale, de la danse en France, notamment en regard de la danse états-unienne ou de la *New dance* anglaise. Cet aspect est aussi à relier au manque d'organisation politique des artistes femmes en général, déjà mentionné.

- La tradition formaliste française, j'y reviendrai dans la partie concernant les savoirs en danse, et un certain mépris pour la danse narrative, jugée simpliste (hors du ballet académique), pour privilégier la forme et l'abstraction. Ce fut par exemple l'un des arguments souvent avancés pour rejeter la *modern dance*, comme esthétique dépassée. Une grande méfiance aussi envers les formes chorégraphiques populaires (issues de traditions diverses, jazz, etc.), au profit d'esthétiques formelles ou conceptuelles, beaucoup plus élitistes. Il se peut aussi, réciproquement, que le refus d'envisager l'art dans une perspective sociale ait contribué au refus de certains aspects narratifs.

- L'image du féminisme, particulièrement négative en France, qui ne correspondait pas avec l'image féminine attachée à la danse, héritée du XIX<sup>e</sup> siècle et encore très vivace.

- Dans un milieu où la précarité est partagée, le sentiment d'appartenir à une communauté, joint au fait que les femmes et les hommes soient rarement en compétition directe (les rôles étant, comme en théâtre, fortement sexués), contribuent à voiler les problèmes sociaux.

- Surtout, la France se perçoit comme un pays où le sexisme ne constituerait pas un véritable problème et entretient l'illusion d'une culture qui, pour reprendre les

---

<sup>1</sup> Voir F. DUMONT, *Art, femmes et féminismes dans les années 1970 en France* ; F. DUMONT, S. SOFIO, "Esquisse d'une épistémologie de la théorisation féministe en art".

termes de Christine Planté, "aurait miraculeusement échappé au modèle (supposé anglo-saxon) de la guerre des sexes, comme au modèle (supposé méditerranéen) du machisme."<sup>1</sup> C'est encore plus vrai dans le domaine de la danse, du fait de la forte proportion de femmes, de leur sur-visibilité, et de son caractère implicitement "féminin". Les questions féministes paraissaient souvent sans objet. Ce n'est que récemment que des inégalités dans le secteur chorégraphique ont été relevées, sans pour autant susciter de mobilisation<sup>2</sup>.

Les chorégraphes n'ont donc pas été directement influencé-e-s par le féminisme. Indirectement toutefois, on peut attribuer à une influence du mouvement des femmes la forte proportion de couples mixtes ayant fait partie de la "jeune danse française" dans les années 1980<sup>3</sup>. Pour autant, ni les thèmes, ni la répartition des rôles, ni les corporalités n'ont été questionnés dans une perspective féministe<sup>4</sup>.

De leur côté, les féministes françaises ont peu dansé, sauf parfois dans les manifestations. Il faut rappeler aussi que les mouvements de gauche et d'extrême gauche en France se sont majoritairement désintéressés des questions artistiques, et notamment du spectacle vivant, et ont été plutôt opposés aux pratiques artistiques militantes<sup>5</sup>. Les partis communistes français et états-uniens ont eu à cet égard, depuis les années 1920, des positions extrêmement différentes<sup>6</sup>.

À signaler cependant l'intérêt porté à la pratique de la "danse libre", dans la lignée d'Isadora Duncan et de François Malkovsky<sup>7</sup>, dans certains groupes de lesbiennes radicales et séparatistes. Cet engouement porté à une danse perçue de nos jours comme mettant en avant une certaine forme de féminité, précisément celle qui était rejetée par ces groupes, peut poser question à une féministe également spécialiste

<sup>1</sup> C. PLANTÉ, "Genre, un concept intraduisible ? ", p. 129.

<sup>2</sup> Par exemple, alors que le mouvement H/F, pour l'égalité entre les femmes et les hommes dans le secteur artistique et culturel ne cesse de se développer depuis 2008, entraînant une très forte mobilisation du monde du théâtre, de l'audiovisuel et de la musique, la danse demeure comme extérieure, dans une sorte de neutralité bienveillante, sans se sentir réellement concernée.

<sup>3</sup> Parmi ces couples : Joëlle Bouvier et Régis Obadia, Catherine Diverrière et Bernardo Montet, Mathilde Monnier et Jean-François Duroure, Pierre Doussaint et Isabelle Dubouloz, et le couple masculin Claude Brumachon et Benjamin Lamarche.

<sup>4</sup> Pour une analyse des corps dansants selon le genre chez Joëlle Bouvier et Régis Obadia ainsi que chez Catherine Diverrière et Bernardo Montet, voir V. CASTAN, *Danse, identité, genre : la construction et la représentation des modèles féminins à travers l'analyse du geste dansé, dans le paysage chorégraphique français des années 80/90*.

<sup>5</sup> O. NEVEUX, *Théâtres en lutte - Le Théâtre militant en France des années 1960 à nos jours*, pp. 196-198.

<sup>6</sup> Voir, pour ce dernier V. GEDULD, *Dance is a Weapon, 1932-1955*.

<sup>7</sup> François Malkovsky (1889-1982), après avoir vu danser Isadora Duncan, développa le courant de la "danse libre", à la fois pratique de danse et art de vie.

de danse, qui se serait davantage attendue à un intérêt porté à la danse de Graham par exemple. Cette question, que je me suis posée à propos des groupes radicaux contemporains, rejoint celle que Susan Manning posait concernant la réception historique des deux artistes par les lesbiennes, et constatant la persistance de la figure iconique de Duncan et le très faible impact de Graham<sup>1</sup>. Le paradoxe peut s'expliquer en partie par la tradition remontant aux débuts du siècle qui, comme le démontrait Manning, a fait de Duncan une figure de référence dans le monde lesbien, et notamment en Allemagne et aux États-Unis. C'est davantage ce qui est perçu comme une libération du corps et du mouvement qui a été retenu par les lesbiennes actuellement adeptes de la technique Duncan, que la maîtrise et la "virilité du geste" proposées par Graham, laquelle fut certainement aussi beaucoup moins connue en France ; plusieurs lesbiennes interrogées ignoraient presque tout de l'œuvre de Graham. Par ailleurs, et ceci demeure une hypothèse, les groupes lesbiens autonomes en France comportaient une forte proportion de lesbiennes originaires d'Allemagne, de Grande-Bretagne ou des États-Unis, dont la culture féministe par rapport au corps était différente de celle des Françaises, bien plus ouverte à des pratiques de danse collectives, jugées en France avec méfiance, et plutôt "féminines", pour ne pas dire "essentialistes". J'ai aussi pu constater que la danse a une image moins liée à la "féminité" traditionnelle chez les lesbiennes radicales que dans d'autres tendances féministes.

Je vais maintenant m'intéresser aux champs théoriques, aux croisements de la recherche en danse et de la recherche féministe. Je commencerai par exposer ce qu'il en est dans le contexte anglo-saxon, constamment présent à l'arrière-plan français.

---

<sup>1</sup> S. MANNING, "Isadora Duncan, Martha Graham und die lesbische Rezeption".

## II Du côté des savoirs

### 1. *Dance/feminist/gender studies* : rencontres fructueuses dans les pays anglo-saxons

C'est en partie en raison de l'histoire de la *modern dance*, qui lie, aux États-Unis, la modernité à des questions politiques et sociales et à de grandes figures féminines, qu'études en danse et études féministes ont, en contexte universitaire, établi tôt des liens dans ce pays, contrairement à la France<sup>1</sup>. Le premier programme de danse à l'université, dû à Margaret H'Doubler à l'Université du Wisconsin en 1926, s'est aussi accompagné d'un combat féministe contre le puritanisme<sup>2</sup>, mais la relation actuelle entre recherches féministes et recherches en danse date de la fin des années 1970 et des années 1980. Si les chercheuses féministes se sont, à en croire Helen Thomas, relativement peu penchées sur la danse<sup>3</sup>, une chercheuse française ne peut qu'être frappée d'étonnement par la place occupée par les questions féministes et de genre dans la recherche anglophone en danse actuellement, par la façon dont certains travaux se situent "at the intersection of feminist theory and dance" pour reprendre les mots d'Ann Cooper Albright<sup>4</sup>. Parmi les raisons données par les chercheuses à ce rapprochement :

- la catégorisation féminine de la danse qui féminise son esthétique et les problématiques de la danse,
- la présence majoritaire des femmes,
- leur place essentielle dans l'histoire de la danse,
- la forte assignation des rôles sexués dans la danse, et la réelle hégémonie des hommes aux places dominantes depuis les années 1950, phénomène pointé par la majorité des chercheuses et chercheurs,
- la marginalisation des deux domaines de recherche dans le champ institutionnel, et le fait qu'ils soient majoritairement investis pas des femmes,

---

<sup>1</sup> Sur ces liens, voir, entre autres S. FOSTER, "Choreographies of Gender", notamment le paragraphe intitulé *Dance studies as feminism's other*, pp. 17-23 ; H. THOMAS, "Do you want to join the Dance", p. 69 et suivantes ; A. DALY, "Unlimited Partnership: Dance and Feminist Analysis", et " 'Woman', Women, and Subversion: Some Nagging Questions from a Dance Historian" ; A. COOPER ALBRIGHT, *Choreographing Difference : The Body and Identity in Contemporary Dance*, notamment l'introduction et le chapitre 1.

<sup>2</sup> J. ROSS, *Moving Lessons - Margaret H'Doubler and the Beginning of Dance in American Education*.

<sup>3</sup> H. THOMAS, *Dance, Gender, and Culture*, Introduction, p. XV.

<sup>4</sup> A. COOPER ALBRIGHT, *Choreographing Difference : The Body and Identity in Contemporary Dance*, p. 3.

- des centres d'intérêt communs, comme les processus de construction genrée des corps, les représentations du corps féminin, la critique du statut réifié et sexualisé des femmes, et même, selon Susan Foster, la critique du logocentrisme<sup>1</sup>.

Au début des années 1980, les études en danse ont bénéficié des apports théoriques issus du féminisme, du poststructuralisme, de la sémiotique, de la linguistique, de ce que l'on nomme aux États-Unis *French theory* et *French feminism*, plus tard du *queer*, ainsi que des études culturelles, postcoloniales, etc. De nombreuses chercheuses et chercheurs relèvent le rôle des études de genre dans le renouvellement méthodologique intervenu dans la recherche en danse, et notamment son ouverture à l'interdisciplinarité<sup>2</sup>. Le développement des *Gender studies*, *Cultural studies*, *Post-colonial studies*, *Performance studies*, etc. a provoqué un bouillonnement de réflexions et considérablement élargi le champ de la recherche en danse en l'étendant à des questions sur les idéologies présentes dans les représentations, les pratiques et la critique<sup>3</sup>. Effet pervers, ce bouillonnement a également provoqué une production pléthorique de travaux d'une valeur scientifique plus que douteuse. Mais demeure un bon nombre de recherches de qualité, précieuses pour une chercheuse française qui évoluait dans un milieu francophone quasiment désertique en la matière.

J'ai relevé quelques traits communs à ces études, indépendamment des divergences théoriques qu'elles peuvent présenter, et qui contrastent fortement avec les travaux français :

- L'abondance de la production abordant le genre en danse, y compris dans des études qui ne sont pas directement axées sur cette problématique ; son caractère généralement interdisciplinaire.

- L'ampleur du bagage théorique qui alimente les réflexions, et qui a, entre autres conséquences, celle d'amener les chercheuses/chercheurs à se situer presque toujours d'emblée dans un cadre théorique clairement énoncé et situé : matérialiste pour Jill Dolan<sup>4</sup> et Sally Banes<sup>5</sup>, libéral pour Kim Grover-Haskin<sup>6</sup> ou Judith Lynne

<sup>1</sup> S. FOSTER, "Choreographies of Gender", pp. 17-23.

<sup>2</sup> R. BURT, "The Specter of Interdisciplinarity", pp. 5-6 ; G. MORRIS Gay (Ed.), *Moving Words – Rewriting Dance* ; J. DESMOND (Ed.), *Meaning in Motion, New Cultural Studies of Dance*.

<sup>3</sup> Dans *The Feminist Spectator as Critic*, Jill DOLAN expose les positions théoriques qui ont nourri la critique féministe en arts du spectacle aux États-Unis : universalisme (souvent non questionné et pouvant, de fait, reconduire les paramètres dominants), différentialisme, postmodernisme, matérialisme ... ou encore analyses se revendiquant d'une spécificité sexuelle (notamment lesbienne).

<sup>4</sup> J. DOLAN, *The Feminist Spectator as Critic*.

<sup>5</sup> S. BANES, *Dancing Women – Female Body on Stage*.

<sup>6</sup> K. GROVER HASKIN, "If all the world's a stage, I want better lighting : Engendering Dance / Engendering Knowledge".



Hanna<sup>1</sup>, postmoderne et poststructuraliste pour Susan Foster<sup>2</sup>, poststructuraliste et *queer* pour Emilyn Claid<sup>3</sup>, ... (à noter que ces catégories n'ont pas toujours exactement les mêmes significations que dans le champ du féminisme français ; "matérialiste" signifiant souvent simplement "non-essentialiste"). Nous verrons qu'en France, de tels cadres théoriques rigoureux font cruellement défaut.

Toutefois, l'association du féminisme au postmodernisme particulièrement forte dans les pays anglo-saxons, le recours aux *French theory* et *French feminism* n'est pas sans poser problèmes à une chercheuse féministe française<sup>4</sup>. Tout d'abord, et je ne développerai pas plus avant, la constante référence postmoderne comme garante d'une légitimité féministe non questionnée demanderait bien souvent à être interrogée, comme le fait d'ailleurs Emilyn Claid (autrefois l'une des figures phare de la *New dance* anglaise), qui, bien que se revendiquant du postmodernisme, remarque, citant Linda Hutcheon : "Feminism is a political movement while 'postmodernisme is not ; it is certainly political, but it is politically ambivalent' "<sup>5</sup>. Ensuite, il faut revenir sur ces *French theory* et *French feminism*, qui servent de supports théoriques à beaucoup d'études en danse (comme à beaucoup d'autres études féministes anglo-saxonnes). On sait, comme le rappelle Eleni Varikas, que ces théories sont "le produit d'une appropriation sélective et d'une réélaboration par certains cercles universitaires américains de la pensée d'un certain nombre d'intellectuels français qui sont rarement regroupés ainsi en France"<sup>6</sup> : pour la *French theory* : Foucault, Derrida, Deleuze, Lyotard, Baudrillard, Lacan, ... Judith Butler le rappelle également dans la préface à la seconde édition de *Gender Trouble* : "*Trouble dans le genre* prend racine dans la *French theory*, qui est elle-même une drôle de construction américaine. Il n'y a qu'aux États-Unis qu'on aura mis ensemble tant de théories disparates comme si elles formaient une sorte d'unité."<sup>7</sup> Cette association produit une théorie hybride, déformant pour partie la pensée de ces intellectuels et, plus grave pour ce qui nous intéresse,

<sup>1</sup> J. L. HANNA, *Dance, Sex, and Gender - Signs of Identity, Dominance, Defiance, and Desire*, p. 251.

<sup>2</sup> S. FOSTER, "Choreographies of Gender".

<sup>3</sup> E. CLAUD, *Yes ? No ! Maybe ... Seductive Ambiguity in Dance*, Routledge.

<sup>4</sup> Sur la question, voir *France, Amérique : Regards croisés sur le féminisme* ; E. VARIKAS, "Féminisme, modernité, postmodernisme : pour un dialogue des deux côtés de l'océan" ; C. KRAUS, "*Anglo-American Feminism made in France* : crise et critique de la représentation".

<sup>5</sup> L. HUTCHEON, *The Politics of Postmodernism*, p. 168. citée par E. CLAUD, *Yes ? No ! Maybe ... Seductive Ambiguity in Dance*, p. 64. "Le féminisme est un mouvement politique, ce que le postmodernisme n'est pas ; il est certainement politique, mais politiquement ambivalent'." [Ma traduction].

<sup>6</sup> E. VARIKAS, "Féminisme, modernité, postmodernisme : pour un dialogue des deux côtés de l'océan", p. 61.

<sup>7</sup> J. BUTLER, "Introduction (1999)", *Trouble dans le genre*, p. 29.

masquant l'indifférence, voire l'hostilité de certains d'entre eux aux questions féministes. Quant au *French feminism*, qui se réfère essentiellement à Julia Kristeva, Hélène Cixous et Luce Irigaray, s'il est incontestablement *french*, il n'est que très partiellement féministe (Julia Kristeva ne s'est jamais déclarée ou comportée comme telle, Hélène Cixous a également souvent refusé ce qualificatif, du moins en France), et surtout, il reflète exclusivement la pensée d'un courant majoritairement essentialiste qui n'était pas majoritaire parmi les théoriciennes féministes françaises, surtout hors du champ littéraire. Les personnalités du *French feminism* issues de ce courant essentialiste se sont dès le début du mouvement en France opposées au féminisme matérialiste, et se sont parfois même positionnées comme non féministes<sup>1</sup>. On comprend mal dans ces conditions, comment certaines théoriciennes américaines, s'appuyant dans leurs démonstrations sur le *French feminism*, peuvent par ailleurs se dire non essentialistes, voire matérialistes. Indépendamment de cet aspect négatif – la réduction de la pensée française à un courant du féminisme –, le recours aux *french* théories dans les études anglophones a pour conséquence d'entraîner, dans la recherche en danse, une importante composante psychanalytique, basée sur Lacan, Cixous, Kristeva, Irigaray. Cet aspect, absent des études françaises offre des perspectives d'analyse inédites en France.

Malgré ce qui précède et les réticences que cela peut entraîner à l'égard de certaines analyses anglophones, un des étonnements et plaisir d'une chercheuse féministe française, est de constater que beaucoup, parmi les Anglo-saxonnes travaillant sur des questions de danse et de genre, se placent dans des perspectives explicitement nommées féministes, parlent de leurs expériences et de leurs engagements féministes, ... utilisent le mot féminisme ; et ce, qu'elles se revendiquent par ailleurs d'un courant libéral, matérialiste, du poststructuralisme, des postmodernismes, ou du *queer*. Le concept de genre est un outil largement utilisé, mais il est, dans les travaux les plus sérieux, rarement dissocié de ses racines féministes, contrairement à ce que nous verrons en France où le genre sera plutôt utilisé en danse pour évacuer le féminisme.

Dernier élément, lié au précédent, qu'il est important de souligner dans les travaux états-uniens ou anglais : le lien au concret, aux expériences, à la pratique de la

---

<sup>1</sup> Voir, entre autres, F. PICQ, *Libération des femmes – Les années mouvement* et *Libération des femmes – Quarante ans de mouvement*.

danse ou à l'expérience du public<sup>1</sup>, comme aux visées pragmatiques du féminisme, qui fait que l'expérience alimente bien souvent (beaucoup plus souvent qu'en France) la production de savoirs, et surtout qu'en retour, les différentes théories féministes utilisées comme outil d'analyse pour la danse peuvent être mises à l'épreuve par leur objet. J'en donnerai deux exemples :

Le premier concerne l'exploitation des travaux de Laura Mulvey<sup>2</sup> et de la théorie du "regard masculin" qui en est issue, très fréquemment cités et discutés dans la recherche en danse anglo-saxonne<sup>3</sup>. Des études portant sur le ballet académique ont repris – sans nécessairement adopter la perspective psychanalytique de Mulvey – ces théories, en insistant sur la position voyeuriste du public masculin, dans les théâtres, mais aussi dans tous les espaces publics au XIX<sup>e</sup> siècle, et en insistant sur la situation des danseuses en tant qu'objets du regard<sup>4</sup>. Mais les chercheuses et chercheurs en danse ont réinterrogé les idées de Mulvey, à partir de leurs objets. Certains travaux, portant principalement sur la danse moderne à ses débuts ou sur la danse contemporaine, ont souligné que la notion de regard masculin est beaucoup moins pertinente dans le spectacle vivant que dans le cinéma et discuté de sa validité dans ce cadre. Christy Adair<sup>5</sup> ou Ann Cooper Albright<sup>6</sup> ont souligné la différence existant entre assister à la projection d'un film et assister à un spectacle vivant, où le corps regardé est en continuelle interaction avec les regards qu'il suscite ; certes plus vulnérable d'une certaine façon, il offre aussi plus de résistance, en raison de la présence corporelle. Ann Cooper Albright s'est penchée dans cette optique sur la notion de "présence" chez Isadora Duncan et Yvonne Rainer<sup>7</sup>. Sally Banes, après les travaux d'Elizabeth Kendall<sup>8</sup>, met l'accent sur la composante féminine du public et souligne que lorsque Ruth Saint-Denis danse *Rhoda* devant un public de femmes en 1906, on ne peut pas

---

<sup>1</sup> Voir par exemple, comment A. COOPER ALBRIGHT introduit son livre à partir de sa propre expérience, *Choreographing Difference : The Body and Identity in Contemporary Dance*, pp. XIII-XV.

<sup>2</sup> L. MULVEY, *Visual and other Pleasures : Language, Discourse, Society*. Utilisant les concepts freudiens de fétichisme et de voyeurisme, elle faisait l'hypothèse que le cinéma hollywoodien assimilait le plaisir au regard masculin, provoquant l'identification des spectatrices à ce regard et l'acquiescement à leur statut d'objet regardé.

<sup>3</sup> Pour une revue des écrits sur la théorie des regards en danse, voir H. THOMAS, "Do you want to Join the Dance ?", p. 70 et suivantes, et S. MANNING, "The female dancer and the male gaze : feminist critiques of early modern dance".

<sup>4</sup> Voir par exemple E. ALDERSON, "Ballet as ideology : *Giselle* act 2" et A. DALY, "Classical ballet : a discourse of difference" ; N. BRYSON, "Cultural studies and dance history".

<sup>5</sup> C. ADAIR, *Women and Dance, Sylphs and Sirens*, pp. 75-77.

<sup>6</sup> A. COOPER ALBRIGHT, *Choreographing Difference: The Body and Identity in Contemporary Dance*, pp. 12-20.

<sup>7</sup> *Ibid.*

<sup>8</sup> E. KENDALL, *Where She Danced: The Birth of American Art-Dance*.

interpréter sa danse comme reproduisant les schémas traditionnels de la femme lascive et séductrice, mais que : "for a woman to show other women her enjoyment of her body was a feminist coup in 1906, no matter how that enjoyment was packaged."<sup>1</sup> De son côté, en se basant également sur les premières danseuses modernes, Susan Manning montre que l'attention portée à une kinesthésie subjective par les pionnières de cette forme de danse, constitue un mode de résistance qui entre en tension avec les images traditionnelles du corps féminin<sup>2</sup>. Les notions de présence corporelle et de kinesthésie se rejoignent dans ce qui constitue, à mon sens également, une différence majeure entre le cinéma et le spectacle vivant, et surtout la danse. Cette dernière focalise l'attention de l'interprète à la fois sur le ressenti kinesthésique intime et sur la perception de ce ressenti par autrui – créant l'effet de présence –, et suscite chez la spectatrice ou le spectateur une perception empathique d'ordre également kinesthésique, très différente de ce qui est ressenti en regardant un film<sup>3</sup>.

Toutefois, on note que, la plupart des études et notamment celles citées précédemment, se placent dans une perspective qui maintient une séparation entre le ballet, supposé correspondre à un schéma binaire opposant le regard du spectateur à la danseuse objet regardé, et la danse moderne qui remettrait, au moins partiellement ce schéma en cause. Comme l'écrit Susan Manning :

In my view, it was the kinesthesia of early modern dance that allowed for its choreographic dismantling of the voyeuristic gaze and its address to the female spectator. [...] At the same time the kinesthesia of early modern dance engaged female viewer in ways that the spectacle of late-nineteenth-century ballet did not<sup>4</sup>.

Sans remettre en question le changement de paradigme opéré par la danse moderne, qui offrait effectivement la possibilité de conscientiser de nouvelles modalités kinesthésiques et ouvrait des espaces échappant au voyeurisme et aux stéréotypes, il convient de ne plus en rester à cette opposition. En raison, tout d'abord, de la méconnaissance qui règne encore sur les nouvelles formes de ballet ayant émergé à la fin du siècle (notamment celles qui ont été créées par des femmes). Pour sortir également des idées reçues sur le ballet, et aussi sur l'histoire des femmes. Arlette

---

<sup>1</sup> S. BANES, *Dancing Women – Female Body on Stage*, p. 89. "Pour une femme, montrer du plaisir au travers de son corps à d'autres femmes était un coup féministe en 1906, peu importe la façon dont ce plaisir était empaqueté."

<sup>2</sup> S. MANNING, "The female dancer and the male gaze: feminist critiques of early modern dance".

<sup>3</sup> Voir notamment les recherches en neurosciences menées à partir des années 1990 autour des "neurones miroirs" qui s'activent à la vue du mouvement. Voir G. RIZZOLATTI, C. SINIGAGLIA, *Les Neurones miroirs* ; A. BERTHOZ, J.-L. PETIT, *Phénoménologie et physiologie de l'action*.

<sup>4</sup> S. MANNING, "The female dancer and the male gaze: feminist critiques of early modern dance", p. 163.

Farge a exposé les difficultés et la nécessité de sortir de l'opposition entre une vision "misérabiliste" et une vision "triomphaliste" des femmes du passé, qui découle d'une simplification et d'une fascination qui piège les historiennes dans les représentations<sup>1</sup>. Les danseuses de ballet étaient certes prises dans des dispositifs voyeuristes extrêmement puissants, et leurs marges de liberté chorégraphiques étaient certainement moins étendues que celles des danseuses modernes, elles avaient également, du moins avant la fin du XIX<sup>e</sup> siècle (et cela demeure une hypothèse), une conscience moins réflexive des rapports sociaux de domination entre les sexes. Pour autant, il faut cesser de les enfermer dans une image de victimes (à la fois de la technique académique et du pouvoir masculin), ce qui revient à leur dénier tout statut de sujète, possédant certains degrés de liberté, agissant, élaborant des stratégies. La contrainte du "regard masculin" est indéniable et pesait très fortement sur elles, mais l'espace de résistance offert par la présence et le travail kinesthésique décrit pour les danseuses modernes n'en existait pas moins potentiellement aussi pour les autres danseuses. Il faut chercher à comprendre (au sens étymologique, qui fait appel à une expérience corporelle) ce que pouvait représenter, pour une femme du XIX<sup>e</sup> siècle, l'expérience de maîtriser l'espace, un espace public, alors que la technique romantique développe les grands parcours, les vastes traversées de scène, l'amplitude des mouvements et les sauts ; ou celle d'être sur pointes, de maîtriser l'équilibre ; ce que pouvait signifier la possibilité d'improviser, au travers de pantomimes, de critiquer – même de façon très allusive et contrôlée – un pouvoir masculin<sup>2</sup>, sans oublier la possibilité de gérer, même très difficilement une carrière. Par ailleurs, même si les sources sont très rares avant la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, on ne doit pas oublier l'existence d'un public féminin du ballet, sous peine de reproduire encore l'exclusion des femmes.

De la même façon, partant des premiers textes de Mulvey, Roger Copeland<sup>3</sup>, et à sa suite d'autres auteurs comme Ramsay Burt<sup>4</sup>, ont relevé l'existence d'un regard masculin gay, non pris en compte dans la théorie et important pour le spectacle vivant.

Pour conclure sur ce point, nous constatons que les débats, dans le monde anglo-saxon, autour de la notion de "regard masculin", prolongeant les travaux de Laura Mulvey, se révèlent particulièrement féconds, jusqu'à faire ressortir d'autres

<sup>1</sup> A. FARGE, "Pratiques et effets de l'histoire des femmes".

<sup>2</sup> Je pense au plaisir, attesté par de nombreux chroniqueurs, éprouvé par les danseuses de *La Révolte au sérail* (1833), voir H. MARQUIÉ, "Des barricades de 1830 à *la Révolte des femmes*".

<sup>3</sup> R. COPELAND, "Dance, Feminism and the Critique of the Visual", p. 146.

<sup>4</sup> R. BURT, *The male Dancer – Bodies, Spectacles*.

questions, comme celle des hiérarchies opérées par la recherche (entre ballet et danse moderne par exemple), et questionnent tout autant le champ de la danse que celui des études féministes, confrontées à l'expérience du corps dansant. De ce point de vue, on doit encore signaler que, plusieurs années avant la parution des écrits de Mulvey, la question du voyeurisme a été posée dans le champ de l'expérience artistique issue de la danse, lorsqu'Yvonne Rainer a réalisé le film *The Man Who Envied Women* en 1985. Elle y inverse la problématique freudienne, la femme, objet du regard masculin demeure invisible, hors champ, rendue présente uniquement par sa voix<sup>1</sup>.

Le second exemple de regard critique apporté par les recherches en danse à des théories féministes ou du genre – sur lequel je ne m'attarderai pas, puisqu'il a déjà été développé – concerne l'utilisation des concepts de performance et de performativité issus des travaux de Judith Butler, dont la validité et surtout l'efficacité sont questionnées dans le cadre des pratiques corporelles, quotidiennes et extra quotidiennes, notamment dans le champ de la performance spectaculaire<sup>2</sup>. Susan Foster par exemple, pourtant très attachée aux théories linguistiques dans la danse et au poststructuralisme, pose la question de l'extrapolation d'un concept du domaine linguistique où il a été défini chez Austin, au domaine du corporel, sans précautions et sans nuances<sup>3</sup>. Elle pose la question de savoir si le mot performance est le plus approprié pour décrire la complexité du genre, développant ce qui distingue la chorégraphie de la performance<sup>4</sup>. Plusieurs de ces critiques ont déjà été exposées, je n'y reviendrai pas.

## 2. Féminisme et genre dans la recherche en danse en France

Entre danse et féminisme, le champ des savoirs n'offre pas moins de défiances et d'ignorances réciproques que celui des pratiques : du côté de la recherche en danse, méconnaissance et résistances à une perspective, celle du féminisme, et du côté des recherches féministes et en genre, méconnaissance et résistances à un champ et à un objet, la danse.

<sup>1</sup> Pour une analyse de ce travail, voir H. THOMAS, "Do you want to join the Dance ?", pp. 79-80.

<sup>2</sup> Voir par exemple S. FOSTER, "Choreographies of Gender", G. MORRIS, "Styles of the Flesh. Gender in the Dances of Mark Morris", A. COOPER ALBRIGHT, *Choreographing Difference : The Body and Identity in Contemporary Dance*, pp. 8-10, G. MORRIS, "Styles of the Flesh. Gender in the Dances of Mark Morris", et d'autres.

<sup>3</sup> Sur cette question et les différents sens du mot performance, voir S. FOSTER, "Choreographies of Gender", pp. 3-5 ; 23 et suivantes.

<sup>4</sup> S. L. FOSTER, "Choreographies of Gender", pp. 3-5.

La danse, on l'a vu, a constitué tardivement un domaine d'études et de recherches universitaires et peine encore à être pleinement légitimée. Cette situation interroge d'emblée le genre. La danse n'est pas entrée à l'université par le biais des arts, comme la musique, le théâtre, le cinéma ou les nouvelles technologies plus tard, mais par celui de l'éducation physique et sportive, et ce fut l'enjeu de luttes portées par des femmes<sup>1</sup>. Elles se sont vite heurtées à l'hostilité de leurs collègues sportifs, hommes, vis-à-vis de "ces pratiques de 'nanas' "<sup>2</sup>, comme le rappelle Mireille Arguel, et de l'autonomie qu'elles prenaient ainsi. Dans l'enseignement pour le professorat d'éducation physique, il n'y avait alors de danse que rythmique, et les hommes en étaient exclus. La danse rythmique était d'ailleurs, comme le rapporte Mireille Arguel, conçue comme une pratique destinée à construire l'identité de genre des femmes, tout comme les sports de combat et l'haltérophilie devaient construire celle des hommes. Ce n'est qu'en 1967 que paraît au B.O. le premier décret qui mentionne la danse comme matière optionnelle pour le professorat d'E.P.S., et cette option demeurait réservée aux femmes, l'équivalent étant, pour les hommes, l'option arts martiaux<sup>3</sup>, et ce jusqu'à la création de l'agrégation d'éducation physique en 1982<sup>4</sup>.

Le premier cursus – semi-privé – d'études supérieures en danse fut créé par Jean-Claude Serre, diplômé de l'E.N.S.E.P., à l'Université de Paris IV Sorbonne en 1978. Il raconte aussi combien son initiative, venant donc d'un homme, a suscité l'embarras d'une administration à qui elle paraissait aberrante :

À cette époque le Ministère se faisait un devoir de "placer" les diplômés de l'E.N.S.E.P. à leur sortie, justifiant ainsi le régime de l'École [...] Le profil de poste que j'avais exprimé ("danse dans l'enseignement supérieur") a plongé l'administration dans l'embarras, la danse étant alors considérée comme une activité exclusivement féminine. J'ai essuyé plusieurs réponses négatives et j'ai décliné plusieurs profils de postes "intéressants" que le Ministère avait envisagés comme "contre-proposition" au cas jugé aberrant d'un enseignant de danse masculin, avant d'obtenir gain de cause, bénéficiant sans doute ainsi du premier poste de danse masculin à l'Université

<sup>1</sup> M. ARGUEL, "L'EPS et la danse ou des faits et des femmes", pp. 25-33.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>3</sup> Le B.O. du 5 janvier 1967 précise : "Les épreuves physiques sont au choix des candidat(e)s qui à la date des épreuves écrites, optent entre les sports suivants : a) athlétisme, b) gymnastique, c) sports nautiques, d) sports collectifs, e) sports de combat (candidats), danse (candidates)." Cité par M. ARGUEL, "L'EPS et la danse ou des faits et des femmes", p. 21.

<sup>4</sup> La création en 1982 de l'agrégation d'éducation physique a permis aux hommes de se présenter aux épreuves de danse. Toutefois, l'enseignement de la danse dans le cadre scolaire reste largement une pratique féminine. Sur la question du sport et de la danse, voir : N. MIDOL, "Le nouveau rapport de la Danse et du Sport dans les années 80" et *Démiurgie dans les sports et la danse*. L'ouvrage collectif *Danse : le corps enjeu*, contient par ailleurs plusieurs articles se rapportant à ce sujet ; M. CADOPPI, "L'enseignement de la danse en éducation physique : quelle(s) parole(s) sur le corps ?".

française<sup>1</sup>.

Aujourd'hui encore, si un département de danse n'est sans doute plus considéré comme "la danseuse" de l'université, comme l'exprimait Charles Pirat, l'un des cofondateurs du département danse de l'Université de Nice<sup>2</sup>, la danse demeure comme une mineure par rapport au théâtre où dominant des hommes de théâtre. Ainsi, il est fréquent que des départements "arts du spectacle" recrutent des personnes issues du théâtre pour enseigner l'esthétique ou l'histoire de la danse, la réciproque n'est jamais envisagée.

## 2.1 Une prise en compte tardive des questions de genre

Du fait de son isolement et de son manque de reconnaissance, la recherche en danse est demeurée comme un champ fragmenté et coupé des grandes remises en question qui touchaient d'autres domaines. Noël Burch a analysé combien l'esthétique qui fonde l'autonomie de l'art au XIX<sup>e</sup> siècle, et dont les principes sont toujours dominants aujourd'hui, est à relier aux dominations de la classe bourgeoise et masculine, et a conduit, en France, à un rejet des analyses féministes et politiques<sup>3</sup>. Or la recherche en danse est tout particulièrement héritière de cette tradition essentiellement formaliste, élitiste, et ceci même lorsqu'elle prétend rejeter les cadres anciens pour privilégier une approche postmoderne.

Avec son institutionnalisation à l'université, le champ des recherches en danse s'est élargi, mais en privilégiant des perspectives "purement" esthétiques, les formes, les concepts de création sur les contenus, sur les contextes de production et la réception et en s'intéressant quasi exclusivement à la danse contemporaine, en partie en réaction face aux orientations antérieures d'une recherche menée principalement par des amateurs de ballet. Comme l'écrit le fondateur du département danse à l'Université de Paris 8, le philosophe Michel Bernard :

Est donc exclue de notre propos toute tentative de détermination des influences idéologiques résultant des transformations du contexte sociopolitique [...] l'analyse que nous esquissons ici se veut purement esthétique au sens étymologique du mot : elle tend à repérer, circonscrire et caractériser le travail de modélisation et de modalisation opéré par l'imaginaire culturel d'une corporéité artistique à travers son énonciation et ses illustrations photographiques et

---

<sup>1</sup> J.-C. SERRE, "Le Coursus d'études supérieures en danse de l'Université de Paris-Sorbonne (Paris IV)", note 2 p. 138.

<sup>2</sup> Entretien avec l'autrice.

<sup>3</sup> N. BURCH, *De la beauté des latrines – Pour réhabiliter le sens au cinéma et ailleurs*.



cinématographiques et non à expliquer et interpréter ses causes / et / ou ses raisons historiques et sociologiques<sup>1</sup>.

Un tel positionnement s'inscrivait aussi dans un débat méthodologique et conceptuel entre recherche "à la française" et recherche "à l'anglo-saxonne", les premières situées dans une tradition formaliste et dans la perspective héritée du XIX<sup>e</sup> siècle d'un art perçu comme dégagé des contingences sociales, les secondes davantage orientées vers la contextualisation et intégrant les *gender, cultural, performance studies*. Ailleurs, cette dichotomie a été largement contestée<sup>2</sup>, mais elle imprègne encore beaucoup le monde de la recherche française. La méfiance, pour ne pas dire le rejet, du milieu académique envers les études de genre (tout comme les études culturelles ou postcoloniales) a renforcé le phénomène.

Un antiaméricanisme certain, présent également dans les sphères universitaires, a longtemps entraîné une volontaire méconnaissance de la danse états-unienne antérieure à Merce Cunningham, et notamment des courants les plus politisés qui ont, dans les années 1930 à 1940, introduit dans la danse des questions sociales, féministes ou raciales. Il a fallu attendre 2008 pour qu'un grand colloque – *Danse et résistance* – et une exposition – *Dance is a weapon. NDG 1932-1955* –, soient organisés sur ces danses, non pas à l'université, mais au Centre National de la Danse<sup>3</sup>, regroupant une majorité d'intervenant-e-s étranger-e-s, dont un certain nombre travaillait sur les questions de genre et de sexualité<sup>4</sup>. Même les danseuses et danseurs de la *modern dance* – Martha Graham, Doris Humphrey, Charles Weidman, Helen Tamiris – ont suscité peu d'intérêt de la part de la recherche française, au profit de la danse postmoderne. L'histoire de la danse des Africains-américains, en particulier la danse jazz, a également été exclue<sup>5</sup>. C'est encore le Centre National de la Danse qui, en 2009, a donné une visibilité à la richesse des travaux étrangers dans ce domaine, travaux dont plusieurs abordaient les questions de genre et de sexualité, en organisant un autre colloque et une exposition : *Danses noires – Blanche Amérique*<sup>6</sup>, qui pour la toute première fois présentait des recherches (étrangères) sur les danses jazz.

<sup>1</sup>M. BERNARD, *De la création chorégraphique*, pp. 226-227.

<sup>2</sup> Voir, entre autres, M. KANT, "Un plaidoyer pour les 'lower poets' ", M. FRANKO, "Dance and the political – State of exception", pp. 18-19 ; A. PETERSON-ROYCE, "Conclusions".

<sup>3</sup> Du 17 janvier au 5 avril 2008 à Pantin. Voir V. GEDULD P., *Dance is a Weapon*.

<sup>4</sup> Invitée à intervenir dans ce colloque, je fus assez surprise d'être présentée aux intervenant-e-s étranger-e-s comme "notre chercheuse féministe", comme une sorte de phénomène.

<sup>5</sup> Le premier travail d'importance sur la danse jazz en France fut la thèse d'Éliane Seguin, commencée sous la direction de Michel Bernard, mais qu'elle n'a pas pu achever au sein du département danse.

<sup>6</sup> Du 15 janvier au 7 avril 2009, à Pantin. Voir S. MANNING, *Danses noires – Blanche Amérique*.

Depuis les années 1980, il a pourtant été bien souvent question en France des dimensions politiques de la danse, mais en occultant totalement ce qui relevait des rapports sociaux de sexe. Cette impasse ne caractérise bien évidemment pas la danse, et a été relevée notamment dans les arts plastiques<sup>1</sup>. Ainsi, lors du séminaire organisé par le Centre National de la Danse et le Mas de la danse en 2001, sur le thème *Danse et politique - Démarche artistique et contexte historique*, aucune question féministe n'était abordées<sup>2</sup>, de même que dans le dossier spécial de *Nouvelles de danse* en 1997<sup>3</sup>, ou celui des *Saisons de la danse* en 1996<sup>4</sup>. Mark Franko rappelle par ailleurs le débat survenu au séminaire de 2001, opposant, une nouvelle fois, les approches formalistes et les approches contextualisantes<sup>5</sup>.

La recherche en danse est donc restée jusqu'aux années 2000 totalement imperméable, voire hostile, aux questions de différence des sexes, de genre, de féminisme (et aussi de "race" ou de classe). Si le caractère socioculturellement construit de la corporéité était affirmé et réaffirmé, jusqu'à proscrire l'utilisation du mot "corps", trop connoté de biologisme<sup>6</sup>, cela n'entraînait pas pour autant l'émergence de questionnements d'ordre sociologiques ou anthropologiques, et encore moins concernant les rapports sociaux de sexe ; au contraire, féminin et masculin demeuraient imprégnés de naturalisme (le féminin bien plus que le masculin). Tous les éléments qui ont rapproché les études féministes et les études en danse aux États-Unis, semblent bien, en France, avoir provoqué l'effet inverse. Des questions fondamentales, largement débattues dans le contexte anglo-saxon, comme le regard spectateur, la représentation des femmes dans la danse, leur rôle, n'avaient quasiment jamais été théorisées, ni même posées. Les questions genre sont arrivées au début des années 2000, selon trois modalités.

D'une part, en raison d'un regain d'intérêt porté à l'objet danse et des recherches auquel il a donné lieu dans d'autres disciplines que les arts du spectacle, en sociologie,

---

<sup>1</sup> Comme le dénonce Y. MICHAUD, qui rappelle qu'en septembre 1994, la revue *Art Press* publiait un numéro sur l'art et l'engagement, sans faire aucune référence au féminisme. (*Féminisme, art, et histoire de l'art*, p. 9). J'ai noté la même absence dans le numéro de la *Revue d'esthétique* intitulé *Art, Révolution* (n° 17, 1990).

<sup>2</sup> *Danse et politique - Démarche artistique et contexte historique*.

<sup>3</sup> *Danse et politique, Nouvelles de danse*, n° 30.

<sup>4</sup> "Le pas de deux du danseur et du politique", *Les Saisons de la Danse*, n° 283, août 1996, pp. 27-35.

<sup>5</sup> M. FRANKO, "Dance and the political – State of exception", p. 18.

<sup>6</sup> Durant mon passage au département danse de l'Université de Paris 8, de 1993 à 2000, où je préparais ma thèse sous la direction de Michel Bernard, cette proscription revenait régulièrement, suscitant d'ailleurs une opposition de la part des praticien-ne-s de la danse, pour qui le corps, s'il n'était pas réductible au biologique, ne pouvait être réduit non plus à une corporéité conceptuelle et désincarnée.

philosophie ou histoire par exemple. Des recherches aux problématiques parfois très pertinentes, mais qui posaient, et posent encore, des problèmes méthodologiques ou de contenus, étant réalisées, dirigées et évaluées, par des personnes dont les connaissances sur la danse demeuraient très superficielles et imprégnées de préjugés, lesquels préjugés touchaient bien souvent aussi les questions de genre. Le mérite de ces études a cependant été de forcer en quelque sorte un champ qui demeurerait assez fermé sur lui-même à s'ouvrir à la pluri et à l'inter-disciplinarité<sup>1</sup>.

La deuxième modalité a été la diffusion de travaux étrangers. Il faut mentionner l'arrivée à la tête du département de danse de l'Université de Nice en 2003 de Marina Nordera, historienne de la danse italienne, spécialiste de l'Ancien Régime et du genre, qui a de suite introduit un enseignement portant sur le genre dans le cursus des étudiant-e-s. Elle a également été, avec Claire Rousier, l'initiatrice d'une grande exposition au Centre national de la Danse en 2004, *La Construction de la féminité dans la danse (XV<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle)*<sup>2</sup>. On notera au passage le rôle du CND, institution hors université, mais qui a fait alors le pari d'orienter sa diffusion de la recherche dans des domaines négligés par les universités, et où la France présentait un retard certain par rapport à d'autres pays. Dans le même temps, les travaux anglo-saxons ont été mieux diffusés et surtout beaucoup plus accessibles qu'ils ne l'étaient dans les années 1990.

La troisième modalité qui a fait entrer, non pas la question des rapports sociaux de sexe, mais plutôt les thématiques "genre et sexualité" dans la recherche en danse, et plus généralement dans celle du spectacle vivant, a été la multiplication à partir de la fin des années 1990, de performances et de spectacles de danse contemporaine sur ces mêmes sujets, assortis de la diffusion de discours invoquant notamment les théories *queer*. La "*queer attitude*"<sup>3</sup> repérée par le chercheur Roland Huesca dans la production chorégraphique, s'est étendue au monde de la recherche. Ce phénomène, ainsi que les conséquences qu'il a entraînées sur la pensée théorique, témoignent de l'impossibilité actuelle de séparer totalement, en danse, ce qui relève de l'analyse des pratiques spectaculaires et des pratiques en général, de celle des productions théoriques universitaires.

<sup>1</sup> Voir H. MARQUIÉ, "Une pratique chorégraphique : l'interdisciplinarité dans les études en danse".

<sup>2</sup> Voir M. NORDERA, *La Construction de la féminité dans la danse (XV<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle)*.

<sup>3</sup> R. HUESCA, "Homme, danse et homosexualité", p. 141.

## 2. 2 Quelques biais idéologiques actuels

La recherche en danse (et dans les arts du spectacle en général) apparaît actuellement, à de rares exceptions près, prise entre deux types de discours et d'idéologies. Les premiers, traditionnels, proviennent d'un héritage d'ignorance totale des questions de genre et féministes. Dans le meilleur des cas, encore fréquent, on se trouve en face d'une occultation pure et simple de ces problématiques. L'absence de féminisation des termes dans la plupart des articles publiés en France en est un symptôme. Mais la plupart du temps, cette ignorance – volontaire ou inconsciente – s'accompagne d'une conception essentialisante et non contextualisée de la danse, qui transparaît dans l'utilisation de métaphores genrées pour décrire le mouvement<sup>1</sup>, ou l'essentialisation implicite de la danse comme art "féminin".

Le second type de discours posant des problèmes théoriques et idéologiques est beaucoup plus récent. Il s'agit de conceptions issues d'une frange perçue comme l'avant-garde intellectuelle et artistique, ayant intégré le mot "genre", mais en le détournant passablement de son sens ; de concept, le genre devient un objet d'étude, souvent restreint aux représentations de la sexualité. Elles se réfèrent à la postmodernité et/ou au *queer*, au *French feminism*, mais, pour la plupart, présentent un grand clivage avec la pensée féministe française, qui demeure très méconnue. Cette dérive se marque à la fois dans la production chorégraphique et dans la recherche, qui ne sont souvent pas vraiment dissociables ; artistes, relais médiatiques (comme les revues *Mouvement* ou *Art Press*), intellectuel-le-s, chercheuses et chercheurs partagent les mêmes discours, se citent et se cautionnent mutuellement.

Il faut revenir sur la relation aux études anglo-saxonnes, qui est complexe et paradoxale dans le domaine de la recherche en danse comme dans bien d'autres : ignorance de certains aspects, rejet violent de certains autres, mais aussi fascination, récupération, parfois sans recul critique ; la réception et le traitement des études de genre en danse, en France en est une illustration. Certains aspects des études anglo-saxonnes ont été vigoureusement contestés, comme le souci de contextualisation, on l'a vu, et aussi l'approche *gender*, perçue comme la marque d'une guerre des sexes typiquement américaine. Ainsi, Laurence Louppe parle-t-elle de la "récurrence inévitable de l'obsession nord-américaine du '*gender*' ", alors même qu'elle reconnaît pourtant dans la même phrase le bien-fondé de cette perspective pour l'exemple donné

---

<sup>1</sup> H. MARQUIÉ, "Corps dansant, sexe et genre".

(l'analyse de l'évolution des codes corporels au XIX<sup>e</sup> siècle par la socio-anthropologue Judith Lynne Hanna), qui, "vu les conflits masculin-féminin dont la scène du ballet académique fut le terrain de bataille, s'avère tout à fait relevante à son objet"<sup>1</sup>. L'utilisation de l'anglicisme "relevante" apparaît symbolique des paradoxes du positionnement français, paradoxe qui apparaît encore davantage si l'on tient compte que l'historienne Laurence Louppe a par la suite participé à des spectacles "genre et sexualité" relevant de la "*queer attitude*"<sup>2</sup> avec des chorégraphes comme Alain Buffard et Cécile Proust. Il est vrai que le terme *gender* n'est pas exactement pris par ces derniers dans la même perspective que Judith Lynne Hanna.

Lorsque la question du genre surgit en France il y a une quinzaine d'années, elle n'a pas d'histoire dans le champ des arts du spectacle, ni dans celui des courants de pensée féministes français, dont les références n'apparaissent pas dans les publications et textes divers traitant du genre en danse. Elle est importée des États-Unis, mais très peu par les ouvrages concernant la danse, qui ne sont pas traduits. Ses références sont celles de théories américaines reprises et diffusées – avec plus ou moins de fidélité –, souvent sans grand recul critique, issues de la postmodernité et du mouvement *queer*, de Judith Butler (très peu lue à l'époque, *Gender Trouble* n'ayant été traduit qu'en 2005) ; elle s'appuie sur des théoricien-ne-s français-e-s perçu-e-s par le filtre états-unien, comme Michel Foucault, Jacques Derrida, Jacques Lacan, Julia Kristeva et le *French feminism*, ou encore Beatriz Preciado et Marie-Hélène Bourcier. Quand il est évoqué, le féminisme est ordinairement réduit à une pensée de la différence des sexes, c'est-à-dire à une pensée essentialiste, prônant la guerre des sexes et à un combat d'arrière-garde. Un discours qui est aussi largement relayé par le mouvement *queer*, tel qu'il s'est développé en France (notamment au travers des écrits de Marie-Hélène Bourcier et Beatriz Preciado), qui influence particulièrement la danse<sup>3</sup>. Cette orientation conceptuelle a plusieurs conséquences qui limitent, et parfois biaisent, le champ de la recherche, dont je voudrais résumer quelques caractéristiques<sup>4</sup>.

- On constate une impasse sur les rapports sociaux de sexe. Ce biais est à relier aussi au choix des objets d'études, constitués jusqu'à récemment très majoritairement par l'analyse esthétique de la production chorégraphique actuelle du petit groupe

<sup>1</sup> L. LOUPPE, *Poétique de la danse contemporaine*, p. 46.

<sup>2</sup> R. HUESCA, "Homme, danse et homosexualité", p. 141.

<sup>3</sup> Beatriz Preciado est associée au département danse de l'Université de Paris 8 où elle a enseigné les "théories du genre" et les "politiques du corps".

<sup>4</sup> L'analyse des discours sur le genre dans la production chorégraphique, complémentaire de celle dans la recherche, fait l'objet d'un autre travail.

d'artistes mettant explicitement en avant des références au genre, à la sexualité, et au *queer*. Autrement dit, ces travaux ne touchaient ni les questions historiques, ni les questions sociales ou anthropologiques, pas plus qu'ils ne s'intéressaient à des styles autres que la danse contemporaine. À de rares exceptions près, les recherches concernant le genre sont faites dans le cadre d'autres disciplines.

- La question des genres (le masculin et le féminin, implicitement essentialisés) se substitue à celle du genre, comme processus social de construction de différences hiérarchisées et identitaires. Il perd ainsi une bonne partie de sa dimension politique. C'est une dérive pointée par de nombreuses féministes : l'usage discursif – et performatif – des genres fait disparaître la notion politique du genre, en tant que construction inégalitaire au travers des rapports sociaux de sexes, et aussi la dimension corporelle de cette construction, comme le notait Anne Cooper Albright<sup>1</sup>. Le phénomène n'est certes pas spécifiquement français, ni réservé à la danse, mais ce qui frappe ici, c'est l'hégémonie de ces conceptions qui ne sont pas contrebalancées par d'autres perspectives. En conséquence, et pour revenir à, et paraphraser Christy Adair déjà citée, écrivant : "By taking the viewpoint that gender is not just difference but oppression, changes are possible in the making and viewing of dance"<sup>2</sup>, je dirais qu'en adoptant le point de vue que le genre n'est pas une oppression, mais juste une différence, il n'est pas possible de changer la façon de concevoir ni de pratiquer la danse.

- Dans le même temps, le terme de genre tend à se confondre avec celui de sexualité, ou plutôt d'orientation sexuelle ; l'orientation sexuelle est par ailleurs toujours qualifiée d' "identité sexuelle" ; puis s'opère un glissement de l' "identité sexuelle" aux stéréotypes et au travestissement. Ce qui finit bien souvent par réduire le concept de genre à l'objet d'étude travestissement (presque toujours des hommes en "femmes"), interprété *a priori*, et sans tenir compte des contextes ni des corps, comme déconstruction radicale des genres ou des "identités sexuelles".

- La conception du genre qui prévaut entretient l'illusion d'un système dont la déconstruction relèverait d'une simple prise de conscience et de jeux subversifs, notamment au travers de ce travestissement. Le(s) genre(s) et les sexualités sont considérés comme des "identités" certes imposées, mais que l'on peut néanmoins

---

<sup>1</sup> A. COOPER ALBRIGHT, *Choreographing Difference : The Body and Identity in Contemporary Dance*, pp. 8-10.

<sup>2</sup> C. ADAIR, *Women and Dance, Sylphs and Sirens*, p. 65.

librement modifier, échanger dans une relative équivalence. La dimension relationnelle, celle de "rapport" disparaît au profit de celle de rôle, dans une perspective où la performance théâtrale se réduit bien souvent à un jeu sur les apparences, sans aborder les questions d'incorporation. Le genre est considéré comme un dispositif aisément déjouable, et non pas comme une inscription profonde dans "l'être au monde", en perpétuelle réactivation, qui demande, pour être saisi dans sa complexité, un profond travail d'analyse, de réflexion interdisciplinaire sur les processus d'incorporation, sur les concepts de performance, de performativité et aussi de déconstruction ; ces termes le plus souvent employés de façon métaphorique font parfois davantage office de formule incantatoire qu'ils ne font l'objet d'une réelle réflexion. Une telle conception renvoie au constat fait par Judith Butler elle-même :

L'une des interprétations que l'on a faites de *Gender Trouble* consiste à dire que le sexe n'existe pas, qu'il n'y a que le genre, et que celui-ci est performatif. À partir de là, certains font un pas de plus et s'imaginent que, si le genre est performatif, c'est qu'il est radicalement libre<sup>1</sup>.

Elle insiste par ailleurs sur la dérive qui consiste à envisager le genre comme un avoir ou un être, et non pas comme processus<sup>2</sup>.

- Le corps devient affaire de discours sur les biopouvoirs, proclamant que "le corps est politique", sans en questionner les modalités empiriques. La dimension corporelle demeure paradoxalement un impensé. On étudie les apparences corporelles, et non les états de corps, les relations entre les corps, celles des corps à l'espace, au temps, aux énergies. Il reste une image mise en scène, au service d'un discours sur la déconstruction. En affirmant d'un côté la possibilité de déconstruire une identité culturelle, et de l'autre en occultant la matérialité du corps, on se prive de penser comment le corps produit par sa propre activité le genre, par conséquent comment il est susceptible aussi de le défaire, ou plus exactement, de faire autre chose. En restant dans l'abstraction du corps et du social, on fait croire qu'on étudie la résolution de questions politiques, alors même que ces questions n'ont pas été posées. On peut se demander en outre s'il n'y a pas, sous-jacent, un retour au biologisme par l'aveu implicite d'une impossibilité à changer autre chose que les apparences.

- Et en effet, malgré les références postmodernes anti-naturalistes, une pensée essentialiste demeure sous-jacente, préservant la dualité du masculin et du féminin, renonçant difficilement au concept de bisexualité psychique et aux métaphores

<sup>1</sup> J. BUTLER, *Humain, inhumain – Le travail critique des normes- Entretiens*, pp. 14-15.

<sup>2</sup> J. BUTLER, *Ces corps qui comptent – De la matérialité et des limites discursives du sexe*, préface, p. 12.

genrées/sexuées pour décrire le mouvement<sup>1</sup>.

- Paradoxalement, le concept d'identité devient un concept clé, alors même qu'il est question de sa disparition, de ses proliférations, ou encore de post-identités. Le "genre" en tant que thématique devient au final aussi le marqueur identitaire d'une culture de groupe, réunissant artistes, intellectuel-le-s, chercheuses et chercheurs de la "*queer attitude*"<sup>2</sup>.

- Enfin, le succès des thématiques "genres et sexualités" est dû en grande partie au lien constamment réaffirmé avec les notions de subversivité et de transgressivité, qui participent quasiment de la définition de l'avant-garde artistique et critique. L'interprétation des faits vient à en être biaisée, en attribuant une position marginale à ce qui ne l'est certainement pas, et en délivrant des alibis subversifs à des productions qui ne font que réassurer les normes. Roland Huesca qualifie par exemple Alain Buffard, Jérôme Bel et Boris Charmatz de "chorégraphes de la marge"<sup>3</sup> en raison de leur positionnement gay, alors même que ces artistes font référence pour l'esthétique de la danse contemporaine et la recherche, qu'ils sont largement reconnus et subventionnés par les institutions. Une forme d'élitisme de la subversion fait ainsi écran à de réelles analyses critiques.

En conclusion, la recherche en danse, aujourd'hui en plein développement, offre de nombreux champs d'études aux questions de genre. Si on ne peut que se réjouir de l'écho que les recherches anglophones en danse ont eu depuis quelques années en France, où elles ont rendu familières certaines thématiques et suscité de nouveaux travaux, on doit constater et regretter l'occultation, puis la disparition des cadres théoriques d'une partie importante de la pensée sur le genre, qui s'ancre directement dans le féminisme, dans sa pluralité, et notamment dans le courant matérialiste. Disparition entraînant une confusion importante dans les concepts et bien souvent des contradictions, déjà présentes dans certains travaux américains, par exemple lorsqu'une pensée profondément essentialiste se trouve habillée d'un discours postmoderne, prétendument non essentialiste, ou encore lorsque les plans théoriques ou philosophiques se trouvent confondus avec les réalités sociales et les pratiques

---

<sup>1</sup> Voir Chapitre 4, "Pour conclure : plaider pour en finir avec les métaphores sexuées", p. 267 et suivantes.

<sup>2</sup> Voir H. MARQUIÉ, "Le genre/*gender* comme rituel : un nouveau genre dans la performance et danse contemporaine".

<sup>3</sup> R. HUESCA, "Nudité, la danse des orifices", p. 59.



corporelles.

La danse offre un terrain particulièrement propice aux interprétations essentialistes, qui biologisent des différences en termes de genre ou encore d'ethnicité, mais face aux problèmes posés par ces interprétations, le refus de considérer toute perspective biologique, et donc de questionner la danse dans sa matérialité, conduit à une impasse. Le défi de la recherche actuelle est donc non seulement de penser de nouveaux objets/sujets, mais encore de les penser autrement, et d'articuler les différentes perspectives scientifiques ; autrement dit, il s'agit nécessairement de penser en termes d'inter et de transdisciplinarité.

### 3. La danse dans la recherche féministe française

Si la rencontre entre recherches en danse et féminisme se révèle au final décevante, la recherche féministe, puis en genre, ne s'est pas intéressée à la danse jusqu'à ces dernières années. On ne retrouve pas ce désintérêt dans d'autres pays occidentaux (États-Unis, Québec, Allemagne, pays du nord de l'Europe). J'ai relevé les occurrences de la danse dans les principales revues féministes de la fin des années 1970 et des années 1980, diffusées en France (*Questions féministes*, *Nouvelles questions féministes*, *La Revue d'en face*, *Les Cahiers du Grif*, *Sorcières*, *Pénélope*) : j'y ai trouvé trois textes dans le même numéro de la revue *Sorcières*, intitulé *Sorcelleries*<sup>1</sup>, dont deux articles écrits par des danseuses-chorégraphes (Jeannette Dumeix et Maïté Fossen), l'un portant sur des bas-reliefs médiévaux représentant une danse ; la revue était spécialisée dans la création féminine, mais également marquée par une ligne moins politique et plus essentialiste que les autres. Un autre texte figure dans la revue *Pénélope*<sup>2</sup> (écrit par Geneviève Vincent, critique et historienne de danse), et un dans les *Cahiers du Grif*<sup>3</sup> (édités en Belgique). En tout, cinq textes ; la récolte est maigre. À signaler que l'historienne Michelle Perrot a dirigé la première thèse s'intéressant à la danse, sur la condition des danseuses de l'Opéra au XIX<sup>e</sup> siècle, soutenue en 1983<sup>4</sup>.

À cette indifférence, qui a persisté jusqu'à la fin des années 1990, plusieurs

---

<sup>1</sup> J. DUMEIX, "Sirène et danse de femme" ; M. FOSSEN, "Un drôle d'animal" ; M. OUERD, "Langage des possédées : le corps en danse".

<sup>2</sup> G. VINCENT, "Femmes de scène : les Danseuses (XIX-XX<sup>e</sup> siècle).

<sup>3</sup> C. PANIER, "Dialogue corps-pensée de la danse".

<sup>4</sup> L. ROBIN-CHALLAN, *Danse et danseuses à l'Opéra de Paris, 1830-1850 - L'envers du décor*.

raisons, et en tout premier lieu celles qui font que la danse demeure considérée comme objet d'étude de peu d'intérêt et de légitimité, quelle que soit d'ailleurs la perspective envisagée. Il faut tenir compte du poids de notre héritage universitaire, de la grande séparation entre théories et pratiques qui imprègne encore notre culture, surtout à l'université. Contrairement à d'autres pays où les liens entre artistes et recherche sont importants et ont notamment permis la production de savoirs et de théories féministes<sup>1</sup>, les deux secteurs demeurent distincts en France. On doit ajouter le manque d'outils et de méthodes pour appréhender la danse, dans un contexte disciplinaire très académique où bien souvent l'objet doit se plier aux grilles préétablies ; et bien entendu le retard et la quasi-invisibilité des études en danse. L'art n'était certes pas la préoccupation première des chercheuses féministes, davantage préoccupées de sociologie ou d'histoire, mais, à ceci, s'est certainement ajoutée la peur d'être compromises avec un objet non scientifique. Les chercheuses féministes – surtout dans le courant matérialiste – ont insisté sur l'aspect scientifique de leurs recherches, qui leur conférait une légitimité ; l'art a souvent été délaissé (mais aussi la littérature), à plus forte raison la danse, à la réputation féminine douteuse.

L'influence marxiste, forte dans les courants non essentialistes, a peut-être également joué. Jauss remarque que la théorie marxiste de la littérature et de l'art rejette une conception de l'art comme "pouvoir de construire ou de faire naître une réalité"<sup>2</sup>. Par là, le formidable pouvoir que possède la danse de créer des corps et travailler le lien entre imaginaire et réel a été négligé.

Les stéréotypes ont fortement pesé sur l'image de la danse, sans être remis en question. La représentation de la danse est demeurée en France celle de la danse académique (elle-même souvent réduite à sa caricature), et celle imposée par les écrits du XIX<sup>e</sup> siècle. Le féminisme matérialiste s'est peut-être inconsciemment confronté aux représentations d'un art considéré comme élitiste, un art d'agrément, où la danseuse demeure un personnage mythique, paradigme de la féminité patriarcale et repoussoir du féminisme. Le passage du *Deuxième sexe* où Simone de Beauvoir évoque la danse apparaît bien révélateur. On y reconnaît les mythes forgés par la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle, la référence obligée à la Nana de Zola, dont on finit par oublier qu'elle n'est qu'un personnage de roman (qui plus est, qui n'est pas danseuse,

---

<sup>1</sup> Le lien entre l'univers de la création et le monde universitaire a permis aux plasticiennes féministes d'opérer des bouleversements sur les deux niveaux, en créant des programmes dans les universités par exemple.

<sup>2</sup> H. R. JAUSS, *Pour une esthétique de la réception*, pp. 35-36.

mais comédienne), un certain colonialisme fin-de-siècle où la figure de la danseuse exotique apparaît comme centrale, un mépris pour "la femme qui s'exhibe" et l'affirmation que toute femme dont le métier est de "se produire" en public est nécessairement tentée par la prostitution, et ne saurait être une artiste, au sens noble du terme :

Il y a toujours eu entre la prostitution et l'art un passage incertain, du fait qu'on associe de manière équivoque beauté et volupté [...] Les "Joueuses de flûte" grecques charmaient les hommes par leur musique et leurs danses. Les Ouled-Naïl exécutant la danse du ventre, les Espagnoles qui dansent et dansent dans le Barrio-Chino ne font que se proposer d'une manière raffinée au choix de l'amateur. C'est pour trouver des "protecteurs" que Nana monte sur scène. Certains music-halls, comme naguère certains cafés-concerts, sont de simples bordels. Tous les métiers où la femme s'exhibe peuvent être utilisés à des fins galantes. Certes, il y a des girls, des taxi-girls, des danseuses nues, des entraîneuses, des pin-up, des mannequins, des chanteuses, des actrices qui ne permettent pas à leur vie érotique d'empiéter sur leur métier ; plus celui-ci implique de la technique, d'invention, plus il peut être pris en soi comme un but ; mais souvent une femme qui "se produit" en public pour gagner sa vie est tentée de faire de ses charmes un commerce plus intime<sup>1</sup>.

La danseuse Cléo de Mérode intenta un procès à Simone de Beauvoir qui l'avait qualifiée d' "hétaïre" dans *Le Deuxième sexe*. Elle le gagna, mais l'écrivaine ne fut condamnée à payer qu'un franc symbolique, le tribunal ayant estimé que la danseuse n'avait pas apporté de démentis suffisamment vigoureux à des assertions qui avaient servi sa publicité. Le passage litigieux n'existe plus dans les nouvelles éditions. Mais Isadora Duncan, tout comme Rachel, figurent toujours dans le chapitre traitant des "prostituées et hétaires", bien que Simone de Beauvoir reconnaisse que de telles artistes, "même si elles sont aidées par des hommes, ont un métier qui les exige et les justifie"<sup>2</sup>.

Enfin, la catégorisation de la danse comme art féminin a lourdement pesé. Le manque d'intérêt porté à un domaine considéré comme mineur (d'autant plus qu'il est entaché de féminin) a été souvent doublé par la crainte implicite de cautionner des théories essentialistes. Et en effet, c'est dans le courant essentialiste que l'on trouve un intérêt pour la danse, le plus souvent d'ailleurs non pas comme un sujet d'étude en soi, un domaine artistique à part entière propre à susciter des recherches, mais comme une métaphore du féminin, et surtout une métaphore de l'écriture (féminine), dans la

<sup>1</sup> S. de BEAUVOIR, *Le Deuxième sexe*, tome II, pp. 445-446.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 453.

tradition mallarméenne<sup>1</sup>, ce qui apporte peut-être à l'écriture, mais qui n'apporte pas grand-chose à la danse et renforce sa catégorisation féminine. J'y reviendrai dans le chapitre suivant. La représentation féminine de la danse qui a, aux États-Unis, rapproché les recherches littéraires et linguistiques féministes de la danse, permis d'élaborer des théories de la danse comme texte, et malgré toutes les réserves que l'on peut émettre sur cette perspective, fait considérablement avancer la réflexion sur la danse, a sans doute éloigné les chercheuses féministes de la danse en France. Dans les volumes de l'*Histoire des femmes* consacrés aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles<sup>2</sup>, Loïe Fuller n'est pas mentionnée ; Isadora Duncan n'est évoquée (deux occurrences) que pour avoir démodé le tutu et les chaussons<sup>3</sup>, pour avoir refusé les contraintes du ballet classique et adopté "un lyrisme sans entrave"<sup>4</sup>. Rien n'est dit de son travail créateur ni de ses engagements politiques, mais au contraire et conformément aux idées reçues, l'ensemble est d'emblée enfermé dans le féminin et son lyrisme. Le rejet d'une certaine féminité représentée par "la danseuse" a entraîné de fait le rejet de la danse dans l'impensé. Ce faisant, on a sans doute reconduit une exclusion et laissé la place à d'autres discours qui perpétuent sous de nouvelles formes (sans pour autant effacer les anciennes) la catégorisation de la danse comme féminine, avec son cortège de préjugés et de lieux communs intégrés. L'image stéréotypée de la ballerine classique est parvenue à occulter la présence très réelle de danseuses dont l'action et la réflexion ont fortement contribué à l'émancipation des femmes sur des sujets essentiels, le corps et la création. Une approche féministe non essentialiste de la danse reste à faire en France. Elle est en cours, car les choses tendent à changer depuis une dizaine d'années, et on constate un intérêt tout à fait certain et nouveau de la recherche féministe pour la danse, principalement par le biais d'un regain d'intérêt pour l'art et la culture d'une part (les colloques et journées d'études se sont multipliés depuis 2010) et pour le corps de l'autre.

---

<sup>1</sup> Voir, entre autres multiples références, C. PUJADE-RENAUD, "Du corps féminin à l'écriture ? "

<sup>2</sup> G. DUBY, M. PERROT (Dir.), *Histoire des femmes – Tome 4 : Le XIX<sup>e</sup> siècle ; Histoire des femmes – Tome 5 : Le XX<sup>e</sup> siècle*.

<sup>3</sup> Y. KNIBIEHLER, "Corps et cœurs", p. 356.

<sup>4</sup> A. HIGONNET, "Femmes, images et représentations", p. 318.



## CHAPITRE 4

### LA CATÉGORISATION FÉMININE DE LA DANSE, PARADIGME DU GENRE



Publicité pour les magasins Surcouf, décembre 2008. La campagne a déclenché de vives réactions de la part de l'association féministe La Meute et de Tjenbé Rêd, "association noire métisse et homosexuelle", qui a demandé à la RATP son retrait ; sans succès. On peut regretter que le milieu de la danse n'ait pas réagi.

Assise à une terrasse de café, j'écoute une conversation à la table voisine. Le père taquine son fils sur les activités qu'il pourra pratiquer à la rentrée. Le fils ne dit rien, apparemment peu tenté par les activités physiques que lui propose son père, celui-ci finit par lâcher en guise de plaisanterie : "Tu ne vas quand même pas faire de la danse ! hein ! " Il rit, le fils rit, la mère rit.

Un directeur de département arts du spectacle, homme de théâtre, affirme dans une commission de recrutement : "nous ne voulons pas de danseuse" ; parce que toute personne qui touche à la danse est une danseuse, et que la danse, ce n'est pas sérieux, puisque c'est féminin.

Dans beaucoup de théâtres, la programmation théâtre est faite par un homme, le directeur en général. Les programmations danse et jeune public sont confiées à son adjointe.

Dans le milieu de la danse, il est impossible de ne pas être confronté-e au fait que la danse est considérée comme un art féminin. Malgré la danse moderne, malgré le féminisme, malgré Louis XIV et Michael Jackson..., la prétendue "féminité" de la danse l'engue, nous engue. Cette conception imprègne toutes sortes de discours, provenant de personnes peu cultivées comme d'intellectuels, d'universitaires, de celles et ceux-là mêmes qui prétendent déconstruire les stéréotypes, le langage ou les représentations, de psychanalystes ou philosophes, ... de féministes aussi. La "féminité" de la danse biaise un grand nombre de recherches – empêche par exemple de percevoir les inégalités entre les sexes dans la diffusion des spectacles –, elle est surtout discriminante. En témoigne sa sous-estimation par rapport aux autres arts, avec pour conséquences très concrètes les disparités actuelles de statut, de dotations budgétaires et de revenus entre le monde de la danse et ceux de la musique ou du théâtre par exemple. Il ne s'agit pas que d'une étiquette posée mal à propos ; le genre est une hiérarchie.

Cette partie de mon travail est issue de la confrontation récurrente avec ces représentations et de mon agacement. La question des fondements culturels et idéologiques de la catégorisation de la danse comme un art féminin m'est apparue essentielle à creuser, préalablement à toute autre problématique. Mon questionnement porte ici sur la féminisation symbolique et non, même si les deux phénomènes sont évidemment étroitement dépendants, sur la féminisation des pratiques professionnelles, plus spécifiquement de la danse de ballet, qui intervient au XIX<sup>e</sup>, dans une situation contextuelle très particulière ; ce dernier point demande une approche historique, qui

fait l'objet d'un autre travail. Ici, ce sont les fondements de la catégorisation qui sont interrogés.

Dans un premier temps, j'examine quelques données anthropologiques et historiques, permettant de relativiser la question de la catégorisation féminine de la danse, et de la situer dans une perspective culturelle (essentiellement française), en posant les jalons diachroniques nécessaires à l'analyse ultérieure. À partir de là, il devient possible de formuler les hypothèses de départ, s'appuyant sur les principes de catégorisation de genre. En réalité, j'ai tout d'abord tenté de structurer ma recherche à partir de spécificités de la danse, pour chercher en quoi et comment ces spécificités la renvoyaient vers un pôle féminin, sans aboutir à un résultat satisfaisant d'un point de vue synthétique ; puis j'ai compris qu'il fallait inverser la perspective, c'est-à-dire partir des spécificités du processus de catégorisation de genre, pour comprendre comment la danse s'y inscrit de façon paradigmatique.

Dans la seconde partie, je cherche à mettre à l'épreuve l'hypothèse de la hiérarchisation comme génératrice de féminisation. Autrement dit, à montrer que la danse est rapportée au "féminin"<sup>1</sup> lorsqu'elle, ou ses paramètres, sont situés au pôle inférieur d'une échelle de valeurs. Les supports et applications de ce premier principe de catégorisation sont multiples, et demandent à être historicisés, ceci explique le développement important de cette partie.

Si les conséquences de l'hypothèse sont vérifiées, on doit aussi montrer que réciproquement, quand les valeurs s'inversent, la danse est en quelque sorte "déféminisée" voire "masculinisée". Chercher aussi à savoir si ce phénomène d'inversion, comme la démarche entreprise au XX<sup>e</sup> siècle par les danseurs pour défendre leur légitimité, est allé au-delà et s'est accompagné ou non d'une remise en question des fondements et de l'existence même d'une catégorisation. Autrement dit, l'existence d'une essence sexuée/genrée de la danse a-t-elle été mise en doute / niée, ou simplement déplacée au bénéfice symbolique du "masculin" ? Ceci fait l'objet de la troisième partie.

La quatrième porte sur l'hypothèse selon laquelle la danse est féminisée lorsqu'elle est constituée en territoire d'altérité. Le principe de hiérarchisation qui a prédominé dans la catégorisation de la danse jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle, s'est trouvé doublé et même supplanté dans certains discours, de Mallarmé à la postmodernité, par celui

---

<sup>1</sup> J'emploie des guillemets pour "féminin" et "masculin", à chaque fois que le terme est conçu comme une catégorie ontologique.



d'opposition entre universel/neutre d'obédience masculine et altérité métaphorisée par le "féminin", pour légitimer une essentialisation féminine de la danse.

Cette étude s'achève par le constat de la persistance des catégorisations de genre cette fois à l'intérieur même de la danse, lorsque celle-ci, pas encore extraite de son assignation féminine, se trouve en quelque sorte affectée d'une "bisexualité" intrinsèque, permettant de préserver, même dans un contexte de pensée postmoderne, la dualité "féminin"/"masculin" et son essentialisation implicite. C'est alors le langage qui génère l'incorporation, au sens propre, du genre.

## I Observations et hypothèses

On a souvent cité George Balanchine<sup>1</sup> et sa célèbre formule, "ballet is a woman", pour évoquer la perception largement répandue de la danse comme art et pratique d'essence féminine, art consacré à l'image des femmes et qui les consacre. Cette symbolique féminine de la danse est profondément inscrite dans la culture dite "occidentale" contemporaine, de façon plus ou moins consciente. Ainsi, une étude a montré que la campagne publicitaire pour les produits de luxe de l'horloger suisse Raymond Weil utilisant une photographie de danse contemporaine réalisée par Loïs Greenfield, a provoqué une féminisation de la perception des produits<sup>2</sup>. Pourtant, les corps athlétiques de trois danseurs et d'une danseuse étaient saisis dans un mouvement puissant dont le graphisme évoquait les rouages des horloges, la montre figurée était une montre d'homme, et le slogan *Precision movements* n'évoquait pas le "féminin". La connotation féminine l'a cependant emporté.

*Precision*  
movements



<sup>1</sup> Chorégraphe néoclassique américain d'origine russe, 1904-1983.

À Jean-Pierre Pastori qui lui demande de préciser sa pensée, George Balanchine répond : "Le ballet, comme je le vois, implique un corps de ballet. C'est-à-dire en tutu avec des garçons autour. C'est cela le ballet classique", il ajoutera que bien que valorisant la danse masculine, pour lui, "la ballerine reste la première. Terpsichore est une muse. Elle ne porte pas de moustache, que je sache !" Entretien, J.-P. PASTORI, *L'Homme et la danse* p. 149.

<sup>2</sup> *La Danse fille de pub*, pp. 5-6.

La perception de la danse comme art féminin – et féminisant – se retrouve tout autant dans la culture générale, comme en témoigne la faible proportion de garçons et d'hommes fréquentant les cours de danse, que chez des intellectuels, psychanalystes, poètes ou philosophes qui développent parfois longuement la métaphore de la danse comme "féminin". Cette connotation sert de toile de fond à notre imaginaire, oriente consciemment et surtout inconsciemment notre façon de percevoir et d'interpréter la danse, ses histoires, ses pratiques, ses esthétiques ou encore ses pédagogies, et induit une dévalorisation du secteur chorégraphique, tout en dissimulant les inégalités qui y persistent en matière de rapports sociaux de sexe. On pourrait qualifier son efficience de "performative" : la danse, catégorisée féminine se féminise de fait ; elle devient même le paradigme des valeurs féminines, et féminise tout ce qui la touche, à commencer par les danseurs.

Il est difficile de parler d'origine, à propos de cette représentation. Tout au plus peut-on chercher à en déterminer les sources et les fondements idéologiques. Deux aspects sont à distinguer. À côté des interrogations portant sur une essentialisation féminine de la danse, se pose la question de la sexuation des pratiques. Si les deux phénomènes, aspect symbolique et aspect social, sont liés, ils ne sont cependant pas superposables. Que la danse soit conçue comme de nature féminine n'implique pas nécessairement et toujours que les femmes la pratiquent majoritairement ou que les hommes y soient stigmatisés. Tout dépend des relations entre sexe et genre dans le contexte étudié. Les deux aspects demandent à être analysés, aussi bien dans leurs sources que dans leurs implications – philosophiques, sociologiques, esthétiques ou pédagogiques.

La fixation de la féminisation de la danse et le discrédit jeté sur les danseurs, en France puis en Europe occidentale, datent des débuts du XIX<sup>e</sup> siècle, avec l'avènement du ballet romantique. Ce phénomène, qui correspond à une révolution dans les représentations collectives de la danse, est intervenu dans un contexte restreint (essentiellement français) et sur une période courte autour de 1830. Pourtant, la conception et les préjugés d'alors demeurent extrêmement vivaces aujourd'hui et se sont répandus dans le monde, malgré les transformations radicales de la danse et de la société. On peut donc s'interroger sur la force et la persistance des images et des mythes qui imprègnent nos imaginaires, et leur ont permis de s'imposer bien au-delà du contexte originel (historique et géographique). Les racines de la catégorisation de la danse sont bien plus profondes qu'un épiphénomène culturel et reposent sur des

fondements idéologiques particulièrement solides, engrammés dans les imaginaires singuliers et collectifs.

Il n'est pas inutile, tant le présupposé de féminité est ancré dans nos représentations de la danse, de commencer par rappeler qu'il s'agit d'une conception qui n'a rien d'universel.

### 1. Quelques données anthropologiques

La question d'une essentialisation de la danse ne se pose pas partout, ni pour toutes les danses ; elle concerne quasi exclusivement les pratiques spectaculaires, même si elle a pu secondairement s'étendre à d'autres formes.

Si la danse est, dans toutes les cultures, fortement sexuée (sexualisée aussi), la répartition sexuée des pratiques, ainsi que les modalités d'une éventuelle catégorisation varient cependant de l'une à l'autre. Il conviendrait ici de mener une étude anthropologique, qui prenne en compte les pratiques – sociales ou spectaculaires –, les mythologies, les différents lieux de discours sur la danse (ainsi en France, tous les milieux sociaux n'accordent pas à la danse – ni à toutes les danses – le même degré de féminité), la linguistique. Le mot danse est féminin en français, en italien, masculin en allemand et en russe, neutre en anglais. L'influence du genre linguistique semble faible, et dominée par les autres facteurs de catégorisation. De même que la guerre, de genre féminin en français, n'en est pas moins virilisée, *der Tanz* (la danse), de genre masculin en Allemand, demeure féminisé. Sachant que dans beaucoup de cultures, danse et théâtre ne sont pas dissociés, de même qu'ils ne l'ont pas toujours été en Europe comme aujourd'hui<sup>1</sup> ; sachant aussi que la séparation entre pratiques spectaculaires et pratiques sociales n'est pas toujours pertinente. Une telle étude ne peut être développée ici.

Les mythologies sont diverses, complexes, et on trouve tout autant de dieux que de déesses de la danse, parfois associés. Il faudrait étudier la place hiérarchique de ces divinités et de la danse dans les différentes sociétés. Les déesses de la danse ont-elles un rang équivalent à celui des dieux de la danse ? La grande déesse Hathor préside à la danse en Égypte ancienne, souvent accompagnée du petit dieu Bès. La Grèce donne à la danse un dieu, Dionysos, crédité d'une certaine androgynie (où le masculin domine

---

<sup>1</sup> Pour le monde romain, voir F. DUPONT, *L'Acteur-Roi ou Le Théâtre dans la Rome antique*.

cependant) ; le dieu est accompagné de redoutables danseuses, symboles de la furie des femmes, les bacchantes. Pour les hindous, Shiva, à la fois créateur et destructeur, crée le monde en dansant sous son aspect féminin, sa *shakti*, qui représente l'énergie potentielle de la mise en mouvement. Toutefois, à ma connaissance, aucune déesse n'a créé le monde en dansant. Et les dieux des monothéismes ne dansent pas. On constate que, généralement, dans les cultures où des divinités masculines dansent, la danse, sur le plan symbolique et comme pratique, n'est pas considérée comme exclusivement féminine.

Les situations et représentations varient selon les cultures et les époques, mais de façon générale :

- La danse est presque toujours sexuée et genrée dans ses pratiques, spectaculaires ou non. Les danses féminines (en général réservées aux femmes) et les danses masculines (réservées aux hommes) sont différentes, qu'il s'agisse des danses de cour en Extrême-Orient, des danses populaires africaines, de ballet classique européen ou de hip-hop contemporain.

- Les danses masculines sont très généralement plus puissantes, caractérisées par des mouvements énergiques et directs et surtout par des sauts. Celles des femmes ont des mouvements plus doux, courbes, fluides, dépourvus d'agressivité, dans des espaces plus restreints, et avec des sauts réduits. Les marges de liberté et de créativité sont plus grandes pour les hommes.

- Sexe des interprètes et genre de la danse ne sont pas nécessairement superposés ; dans la danse classique indienne, par exemple, les danses masculines et féminines ont des styles différents (le *tandava* viril et le *lasya* plus doux), mais peuvent être interprétées par des hommes ou par des femmes<sup>1</sup>. Cependant, si l'on excepte les danses de possession et les trances, les transgressions du genre par le sexe ne sont pas fréquemment admises, et sont presque toujours le fait d'hommes interprétant des danses "féminines", ce qui leur confère en général un statut spécifique et supérieur (si l'on excepte les travestissements à des fins de séduction sexuelle ou les

---

<sup>1</sup> Voir J. L. HANNA, *Dance, Sex, and Gender – Signs of identity, dominance, defiance, and desire*, notamment le chapitre 5 : "Indi's Dance Kaleidoscope : Divine Sexuality, Sex Roles, erotic Fantasy, Profanity, and Emancipation", pp. 97-116.

parodies)<sup>1</sup>. Le ballet classique khmer constitue une exception notable, puisqu'il est pratiqué exclusivement par des femmes, qui interprètent aussi les rôles masculins et de génies. Presque partout ailleurs, ce sont les hommes qui se travestissent. Cette dissymétrie dans l'ordre de la transgression légitimée est également présente sur nos scènes contemporaines où les danseurs parodient la féminité bien plus souvent que l'inverse.

- Les femmes sont exclues des danses guerrières ; les danses de masques, et celles de démons leur sont presque toujours interdites. Les rituels publics exclusivement féminins sont rares<sup>2</sup>, les activités cérémonielles publiques sont généralement contrôlées par des hommes, même si les femmes sont le plus en vue<sup>3</sup>.

- Enfin, on l'a vu, la danse presque toujours a une fonction pédagogique implicite, qui est de véhiculer et d'enseigner des normes concernant les places, rôles et comportements attendus de chacun des sexes, ceci au travers des postures corporelles, des mouvements dansés, de la chorégraphie, de la narration si elle existe, ou encore des costumes.

Dans la culture "occidentale" – j'emploie ce terme comme vernaculaire, sans lui attribuer de valeur anthropologique –, européo-nord-américaine, qui tend à devenir hégémonique, la danse est globalement catégorisée aujourd'hui comme un art féminin ; par voie de conséquence, sa pratique est supposée être le domaine des femmes (surtout pour la danse scénique), et elle est ressentie comme plus ou moins incompatible avec la virilité. Les choses demandent cependant à être nuancées.

Là où les pratiques populaires sont longtemps restées vivantes, les hommes ont davantage de légitimité dans la danse, y compris scénique, académique ou moderne ; des caractéristiques considérées comme viriles (sauts et acrobaties par exemple) sont mises en avant. C'est le cas en Espagne (où le flamenco est une danse masculine à l'origine), en Europe de l'Est ou Centrale. En Russie au XIX<sup>e</sup> siècle (d'où est venu un renouveau de la danse masculine dans le ballet, avec l'arrivée en France des Ballets russes au début du XX<sup>e</sup> siècle), puis en U.R.S.S., beaucoup de danseurs ont commencé

---

<sup>1</sup> C'est par exemple le cas des *bissus* de Sulawesi (Indonésie), de sexe masculin, qui sont "et homme et femme", puisqu'ils représentent les divinités sur terre. Voir, en français, Gilbert HAMONIC, *Le Langage des dieux : cultes et pouvoirs préislamiques en pays bugis, Célèbes-sud, Indonésie*, Paris, CNRS, 1987 et Christian PELRAS, *The Bugis*, Blackwell Publishers, Oxford, 1996.

Voir aussi, sur ces inversions temporaires, J. L. HANNA, *Dance, Sex, and Gender – Signs of identity, dominance, defiance, and desire*, p. 86 et suivantes.

<sup>2</sup> Pour des exemples dans différentes cultures, voir J. L. HANNA, *Dance, Sex, and Gender – Signs of identity, dominance, defiance, and desire*, p. 77 et suivantes.

<sup>3</sup> G. PROKOSCH KURATH, "Panorama de l'ethnologie de la danse", pp. 50-52.

par les danses "folkloriques", très largement enseignées et valorisées comme expression nationale. Ils n'ont pas connu la même stigmatisation qu'en France<sup>1</sup>. Aux États-Unis, les danses des Amérindiens, des pionniers irlandais ou juifs d'Europe centrale, des Africains-américains, ont nourri la création chorégraphique et un imaginaire de la danse quelque peu différent de celui qui prédominait en Europe. La danse jazz issue de la communauté noire et portée autant par les hommes que par les femmes, a contribué à infléchir les stéréotypes, tout comme d'ailleurs aujourd'hui la danse hip-hop. Notons aussi que la distinction entre sport et danse, sur laquelle je reviendrai, est beaucoup moins conflictuelle aux États-Unis qu'en France. Des chorégraphes et danseurs célèbres américains sont d'ailleurs d'anciens sportifs<sup>2</sup>, et des ballets évoquent le monde du sport<sup>3</sup>. L'image de la danse aux États-Unis diffère donc en partie de celle de la danse en France<sup>4</sup>.

Toutefois, malgré les nuances à apporter, la danse spectaculaire européenne et nord-américaine reste marquée du sceau du "féminin". Dans et au-dehors du milieu de la danse, les présupposés demeurent extrêmement vivaces, avec des conséquences fondamentales sur la place de la danse dans la société comme sur les perceptions identitaires des danseuses comme des danseurs.

## 2. Du domaine des hommes à celui des femmes en Europe

En Europe, comme d'ailleurs dans d'autres régions du monde, la danse spectaculaire n'a pas toujours été le domaine des femmes ; elle fut aussi celui des hommes et de la virilité, notamment lorsqu'elle était investie par la représentation sociale et politique de l'ensemble de la communauté ou de la société. Beaucoup de danses spectaculaires de par le monde trouvent leur origine dans la pratique de la guerre et des arts de combat. Pour la Grèce antique, on évoque souvent la *pyrrhique*,

---

<sup>1</sup> Il ne faut pas oublier le rôle de la politique communiste vis-à-vis du ballet classique, qui a fortement valorisé le métier de danseur.

<sup>2</sup> Entre autres : Eric Hawkins, Gene Kelly, Paul Taylor, ... ; avant eux, dans les années 1920-1930, Ted Shawn s'était efforcé de promouvoir une danse masculine qui se rapproche d'une pratique sportive.

<sup>3</sup> Citons *Pyrrhic Dance* (1916) et *Olympiad – A Sports Suite* (1937) de Ted Shawn, *Troy Game* de Robert North (1974), *Sports and Follies* de Paul Taylor (1974), etc. Pour les rapports entre danse et sport chez Ted Shawn, voir J. FOULKES, "Dance Is for American Men: Ted Shawn and the Interaction of Gender, Sexuality, and Nationalism in the 1930s", pp. 125-126.

<sup>4</sup> Moins féminisée, mais qui demeure très féminisée malgré tout. Sur la question de la place et de l'image des hommes dans la danse états-unienne (essentiellement dans le ballet et les grandes compagnies issues de la tradition classique et moderne), voir J. L. HANNA, *Dance, Sex, and Gender – Signs of identity, dominance, defiance, and desire*, chapitre 6 : "Patterns of Dominance : Men Women, and Homosexuality", pp. 119-149.

danse exécutée avec des épées ou des lances, célébrée par Platon<sup>1</sup> ; les commandants de campagne grecs étaient appelés "premiers danseurs". À Rome, le premier des douze Saliens, prêtres de Mars, portait le titre de *praesul*, qui signifie "premier danseur"<sup>2</sup>. Théâtre, pantomime et danse ne sont pas séparables, pratiqués par les ludions, puis histrions<sup>3</sup>. Au II<sup>e</sup> siècle, Lucien de Samosate dresse un panorama des pratiques de la danse en Grèce et à Rome, dans un dialogue où Lycinus défend la danse, après s'être vu reprocher par Craton de prendre plaisir à un art efféminé. Preuve que la danse pouvait déjà être perçue comme étant d'essence féminine, mais que l'on se référait encore à de nombreuses pratiques masculines.

Il faut ici souligner que la question de la danse aux périodes les plus anciennes pose de nombreux problèmes d'ordre méthodologique. Parmi eux, celui de savoir ce qui était appelé "danse" ; la distinction danse-pantomime se posait déjà, tout comme elle se posera, dûment théorisée, aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles. À Rome par exemple, les gestes dansés s'inscrivaient dans une codification précise, relevant quasiment de la sémiotique, et on ne distinguait pas le mime de la danse. On doit s'interroger aussi sur l'extrapolation faite à partir de quelques textes ou représentations à des espaces géographiques et à des périodes historiques vastes et très diversifiés. Enfin et surtout, s'agissant du genre et des relations entre sexe et genre, se pose la question des structurations sociales et identitaires de ces périodes, différentes de celles que nous connaissons, et que nous devrions appréhender pour saisir le sens des faits, des représentations et des discours sur la danse dont nous disposons<sup>4</sup>.

Au Moyen Âge, la danse théâtrale n'existe pas vraiment, même si la danse est à la fois pratique sociale et spectacle, de rue notamment. Hommes et femmes dansent, mais Marianne Ruel note que la danse est associée à de nombreux symboles féminins, surtout lorsqu'il s'agit de la condamner. Elle l'est par exemple à l'image de la lune, en référence aux danses exécutées aux nouvelles lunes, interdites, entre autres, par le concile de Trullo en 692<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> PLATON, *Les Lois*, VII.

<sup>2</sup> Lucien de Samosate, *De la Danse*.

<sup>3</sup> Voir F. DUPONT, *L'Acteur-Roi ou Le Théâtre dans la Rome antique*.

<sup>4</sup> Voir pour la Grèce ancienne, V. SEBILLOTTE CUCHET, N. ERNOULT (Dir.), *Problèmes du genre en Grèce ancienne*.

<sup>5</sup> M. RUEL, *Les Chrétiens et la danse dans la France moderne, XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle*, p.101.



À partir du XVI<sup>e</sup> siècle, le ballet de cour<sup>1</sup>, qui amorce la séparation de la danse théâtrale et des pratiques sociales et dont plusieurs études ont montré la fonction politique<sup>2</sup>, fut avant tout une affaire d'hommes<sup>3</sup>, d'aristocrates. La danse est d'ailleurs le seul art auquel la classe aristocratique se consacre alors dans son ensemble<sup>4</sup>. Le ballet de cour est fait par une élite, et ne s'adresse qu'à elle. Nous verrons un peu plus loin que sa conception même, notamment ses rapports à la rhétorique, à l'ordre et au pouvoir, en faisait un domaine d'emblée masculin. À la même période, si l'on en croit Marianne Ruel, du côté des pratiques sociales, beaucoup de textes condamnant ou défendant les pratiques de danse l'auraient, à tort ou à raison, présentée comme un lieu d'expression et de pouvoir féminins, et auraient provoqué une réaction visant à délimiter davantage les sphères féminines et masculines<sup>5</sup>, par conséquent à distinguer davantage les danses sociales de la danse scénique.

D'ores et déjà, il faut garder à l'esprit que sous l'Ancien Régime, sexes et genres ne s'articulaient pas de la même façon que de nos jours, comme l'ont montré Thomas Laqueur<sup>6</sup> et d'autres à sa suite. Jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle environ, les sexes se situent sur un continuum (le pôle masculin occupant le sommet de la hiérarchie). Le genre est compris comme un ensemble de caractères physiques et psychiques, qui ne découlent pas du sexe (ni d'une construction sociale), mais des tempéraments et humeurs, et relève de principes cosmologiques. La danse géométrique qui naît à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, met en scène et en mouvement cette harmonie cosmique, au travers de corps qui ne sont ni individualisés, ni sexués, mais plutôt conçus comme les rouages d'une machine textuelle, j'y reviendrai<sup>7</sup>. "Féminin" et "masculin" ne correspondaient ni aux

<sup>1</sup> La naissance du ballet de cour se situe dans la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle. Le premier, *Le Paradis d'Amour*, fut créé en 1572 pour célébrer le mariage de Marguerite de Valois et d'Henri de Navarre. D'emblée, il s'inscrivait dans une dimension politique, en présentant notamment des chevaliers à la conquête du Paradis, et ce d'autant plus qu'il précéda de peu le massacre de la Saint-Barthélemy. Ce ballet est cependant moins connu que *Le Ballet comique de la Reine* de 1581, considéré comme la première œuvre emblématique.

Le ballet de cour demeure une forme majeure jusqu'à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle (*Le Triomphe de l'Amour* est considéré comme l'un de ses derniers avatars en 1681). P. HOURCADE rappelle que ce terme de "cour" recouvrit des réalités diverses selon les époques, "tour à tour ou en même temps maison du prince, société restreinte et triée, de réputation ou à prétention hautement culturelle, agglomérat plus ou moins massif de gens rassemblés et soumis pour le plus grand repos de l'État et sa prééminence." *Mascarades et ballets au Grand siècle (1643-1715)*, pp. 179-180.

<sup>2</sup> Voir, entre autres, M.-F. CHRISTOUT, *Le Ballet de cour de Louis XIV, 1643-1672 : Mises en scène* ; M. FRANKO, *La Danse comme texte – Idéologies du corps baroque*.

<sup>3</sup> Voir N. LECOMTE, "Maîtres à danser et baladins aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles en France : quand la danse était l'affaire des hommes".

<sup>4</sup> Voir N. BRIDGMAN, "L'aristocratie française et le ballet de cour".

<sup>5</sup> M. RUEL, *Les Chrétiens et la danse dans la France moderne, XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle*, p. 378.

<sup>6</sup> T. LAQUEUR *La Fabrique du sexe (Essai sur le corps et le genre en occident)*.

<sup>7</sup> Voir M. FRANKO, *La Danse comme texte – Idéologies du corps baroque*, pp. 29-49.

mêmes concepts, ni aux mêmes critères qu'aujourd'hui : le travestissement se pratiquait à la cour ; des éléments qui, à partir du XIX<sup>e</sup> siècle, seront considérés comme féminins et signes d'efféminement chez un homme (le port de la perruque, des dentelles et satins, des couleurs vives, le maquillage, bien sûr la grâce, ...) étaient tout à fait légitimes pour les hommes de l'aristocratie. Les danses anciennes ou baroques paraissent aujourd'hui raffinées, parfois précieuses, voire maniérées, bref... efféminées. Or, aux XVI<sup>e</sup>, XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, la danse faisait partie de l'éducation virile des jeunes gentilshommes au même titre que l'escrime et l'équitation. Sa pratique visait à acquérir une maîtrise du corps, de la civilité, et elle devint la technique par laquelle l'aristocrate et le courtisan se distinguaient. Le roi Louis XIV a représenté cet idéal en assumant avec rigueur des activités de danseur. En 1693, dans *Quelques pensées concernant l'éducation*, le philosophe britannique John Locke fera figurer la danse en premier dans les arts d'agrément, avant la musique, l'escrime et l'équitation, affirmant que "c'est la danse qui donne pour toute la vie l'habitude des mouvements gracieux, qui surtout procure l'air mâle et cette assurance qui convient aux jeunes gens"<sup>1</sup>.

La présence quasi exclusive des hommes dans le ballet s'explique avant tout par des raisons politiques, sur lesquelles je reviendrai, auxquelles s'ajoutaient cependant des raisons matérielles, les costumes féminins – joints à la décence exigée des femmes – limitant considérablement les possibilités techniques de mouvements. Les dames de la cour ne pouvaient en principe participer qu'aux ballets de la reine. Ce n'est que vers 1660 que les femmes deviennent réellement présentes sur scène, et comme le rappelle Philippe Hourcade, "présence ou absence pouvaient dépendre du bon vouloir d'un père ou d'un époux, nonobstant la volonté du roi."<sup>2</sup>

Ainsi, jusqu'à la période préromantique, l'histoire de la danse a conservé très majoritairement des noms d'hommes et laisse peu de place aux femmes, malgré certaines exceptions<sup>3</sup>. La danse féminine est presque toujours en deçà de la danse masculine et les plus beaux rôles vont aux danseurs. Au début du XIX<sup>e</sup> siècle encore,

---

<sup>1</sup> J. LOCKE, *Quelques pensées sur l'éducation*, Section XXV Arts d'agrément. - La danse (196), p. 261.

<sup>2</sup> P. HOURCADE, *Mascarades et ballets au Grand siècle (1643-1715)*, p. 49.

<sup>3</sup> Marie Sallé (vers 1707-1756), La Camargo (1710-1770) et Marie-Madeleine Guimard (1743-1816) seront les premières à inaugurer l'ère des danseuses mythiques. Leurs contributions à l'évolution de la danse, parfois importantes, demeurent cependant dans l'ombre. Ainsi, Marie Sallé ouvre la voie aux réformes de Noverre, mais ses innovations restent largement méconnues. La Camargo et La Guimard seront "redécouvertes" par le XIX<sup>e</sup> siècle, mais presque exclusivement pour leurs prétendus excès privés.

on célèbre les grandes figures masculines et leurs prouesses techniques<sup>1</sup>. Après 1840, le revirement est complet. C'est le "règne des danseuses" ; littérateurs et chroniqueurs, Théophile Gautier et Jules Janin en tête, rivalisent d'ironie pour stigmatiser le danseur, cette "affreuse danseuse du sexe masculin"<sup>2</sup>. La catégorisation de la danse comme art féminin n'est pas consécutive à un changement dans les pratiques et à la disparition des danseurs, comme on le lit parfois. À l'inverse, c'est parce que la danse fut considérée comme activité d'essence exclusivement féminine, à un moment où sexe et genre devaient être en stricte adéquation<sup>3</sup> et les sphères de l'un et l'autre sexe totalement séparées, que les danseurs, encore nombreux, sont apparus contre-nature (ainsi que le montrent les textes des années 1830-1840), ce qui a eu pour conséquence de les éliminer progressivement et de faire du ballet un univers de femmes – à l'exception des chorégraphes et maîtres de ballet en position de pouvoir – à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Le Romantisme a opéré une révolution copernicienne en rompant le lien entre masculinité et danse, fixant son essentialisation féminine, et posant la danseuse comme paradigme des féminités, de la femme-enfant à la femme fatale, passant par la femme-fée et par la prostituée ; seule la figure maternelle échappe à la danse. S'amplifiant mutuellement, des facteurs multiples et complexes sont à l'origine de cette mutation<sup>4</sup> : facteurs esthétiques liés au romantisme, politiques et sociaux (l'ascension d'une classe bourgeoise qui fonde de nouvelles valeurs, notamment autour de la masculinité et veut se démarquer tout autant de l'ancienne aristocratie que du peuple), d'ordre socio-philosophiques (la fixation de la différence des sexes et la naturalisation des genres), économique (la dégradation des conditions de travail et de vie à l'Opéra entraînant le départ des danseurs à l'étranger), etc.

Plus tard, l'assouplissement de la concordance sexe-genre a permis la

---

<sup>1</sup> Auguste Vestris (1760-1842), fils du grand Gaëtan Vestris, Louis-Antoine Duport (1783-1853), Albert (1787-1865), Antoine Coulon (1796-1849), Joseph Mazilier (1797-1868), Charles-François Mazurier (1798-1828), Albert (1787-1865) ou Paul (1798-1871).

<sup>2</sup> J. JANIN, *Le Journal des débats politiques et littéraires*, 2 mars 1840.

<sup>3</sup> Un changement fondamental dans la conception des genres s'amorce avec les Lumières au XVIII<sup>e</sup> siècle. Les discours médicaux et philosophiques développent un nouveau modèle selon lequel les deux sexes sont séparés de façon irréductible, non seulement sur le plan anatomique, mais où le sexe définit physiologie, psychologie, comportements et rôles sociaux ; la différence des sexes est alors perçue comme un fait de nature, opérant une stricte partition entre les sexes et les sphères genrées, assignant à chacun-e une place, une physiologie et une psychologie conformes à son "genre" : aux femmes le genre féminin, aux hommes le genre masculin. Cette structuration culminera au XIX<sup>e</sup> siècle.

<sup>4</sup> Voir H. MARQUIÉ, "D'un univers à l'autre : le ballet romantique".

réintroduction d'une pratique masculine dans le ballet<sup>1</sup>, sans que soit modifiée cependant la perception féminine de la danse. Aux XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles, des Ballets russes à nos jours, dans le ballet académique comme dans la danse contemporaine, une obsession des danseurs sera de légitimer leur pratique, de revaloriser la place des hommes<sup>2</sup>. De leur côté, les femmes de la danse moderne modifieront du tout au tout l'image des danseuses, celle de la danse, les représentations de la féminité en danse et en général. En vain, ou presque. Malgré les transformations radicales de la danse, malgré les immenses changements culturels et sociaux dans la façon de concevoir la place de chaque sexe, la perception générale a bien peu évolué en près de deux siècles ; la danse reste considérée, hormis dans une frange restreinte de la population, comme un art d'essence féminine, et ce, aussi bien par celles et ceux qui la pratiquent, que par la masse de la population, et par la frange intellectuelle de la société. C'est donc que cette catégorisation a des racines profondes dans les représentations collectives, et ne résulte pas seulement de l'imposition d'une esthétique et de valeurs sociales momentanées. Si l' "efféminement" de la danse, de la danseuse et du danseur, se cristallise et se formule au XIX<sup>e</sup> siècle, il relève de facteurs culturels antérieurs et de symboliques plus profondes. Je voudrais tenter de cerner quelques racines, encore bien vivantes aujourd'hui, qui ancrent la conception de la danse dans le "féminin".

### 3. Hypothèses

Bien qu'elle soit profondément inscrite dans beaucoup de cultures, la catégorisation de la danse comme féminine n'a aucun support universel et ne correspond à aucune logique scientifique. La danse n'implique aucune spécificité qui relèverait exclusivement de l'anatomie, la physiologie ou la psychologie des femmes et qui pourrait donc justifier qu'elle soit qualifiée de féminine ; l'anthropologie et l'histoire démontrent que sa pratique est commune aux deux sexes et que son essentialisation est un phénomène culturel, survenu dans un contexte finalement restreint. Les critères explicitement ou, le plus souvent, implicitement invoqués pour catégoriser la danse relèvent tous de choix culturels hypostasiés. Au sein même de la danse, de son esthétique ou de sa technique, "féminin" et "masculin" qualifient aussi des paramètres qui n'ont pas davantage de relation avec le sexe biologique : fluidité,

---

<sup>1</sup> On peut toutefois remarquer que cette réintroduction par les Ballets Russes à partir de 1909, a été marquée d'une forte connotation d'exotisme, permettant à des danseurs comme Fokine ou Nijinski de bénéficier d'une "indulgence" à laquelle les danseurs français n'avaient pas droit.

<sup>2</sup> Voir J.-P. PASTORI, *L'Homme et la danse*.

projection, verticalité, horizontalité, courbes, "ballon"<sup>1</sup>, musicalité, force, puissance ou grâce, sont des qualités du mouvement et des paramètres esthétiques sans rapport primaire avec la sexuation. Leur affectation à un genre ou à un autre reflète une hiérarchie des valeurs historiquement et géographiquement située et justifiée *a posteriori* par différents discours, de la théologie à la psychanalyse.

Dans son introduction à la rétrospective de la Biennale de Lyon, Stéphane Lebard entreprend ainsi de revaloriser la danse :

La danse résiste aux décrets d'une civilisation occidentale habituée à mépriser la parole du corps, à séparer irrémédiablement le corps et l'esprit, aussi irrémédiablement que la servilité féminine se distinguait de la puissance masculine. Quelques rares divinités mâles ébauchèrent dans d'autres civilisations la force incantatrice de la danse. Mais elle resta souvent l'expression d'une fragilité féminine, d'une impureté originelle<sup>2</sup>.

Les implicites du propos paraissent ambigus. Le passage témoigne d'une constante qui se manifeste lorsque l'on dresse l'inventaire des arguments émis pour faire de la danse un art féminin : la séparation de l'esprit et du corps qui serait typiquement "occidentale", l'inscription de la danse – de ses caractéristiques pratiques autant que de ses prolongements métaphysiques – dans des systèmes duels, où elle se situe systématiquement au pôle infériorisé, que le propos soit d'entériner ce jugement de valeur ou au contraire de le combattre.

Plutôt que de chercher les sources de la féminisation de la danse en partant de ses spécificités, je partirai des modalités du processus de catégorisation de genre. Les travaux en psychologie cognitive<sup>3</sup>, repris dans différentes disciplines, l'analysent comme un processus cognitif premier, qui repose sur trois principes : un principe d'exclusion mutuelle des deux pôles – féminin et masculin – en vertu du principe de non-contradiction, un principe de hiérarchie déterminant les catégories, et un principe de neutralisation et d'universalisation du masculin.

Le principe de hiérarchie est le premier à intervenir dans la féminisation de la danse. Les catégorisations de genre résultent de hiérarchisations dans des systèmes

---

<sup>1</sup> Avoir du ballon signifie posséder une qualité d'élasticité permettant de rebondir avec légèreté et puissance dans les sauts. L'origine de l'expression est vraisemblablement à chercher dans le mot "ballon", mais certaines sources évoquent plutôt les qualités du danseur Claude Ballon ou Balon (1671-1744).

<sup>2</sup> S. LEBARD, "Une utopie en mouvement", p. 8.

<sup>3</sup> Voir, entre autres, les travaux de Marie-Claude HURTIG, Marie-France PICHEVIN, Anne-Marie DAUNE-RICHARD, Fabio LORENZI-CIOLDI. Et notamment *Sexes et catégories* ; M.-C HURTIG, M.-F. PICHEVIN et all. "Catégories et représentations de sexe".

binaires ; le genre est ainsi une "façon première de signifier des rapports de pouvoir"<sup>1</sup>. Ce qui est tenu pour moins valorisé tend à être rapporté au "féminin". L'hypothèse qui sera tout d'abord mise ici à l'épreuve est donc que la féminisation de la danse est liée à l'évaluation de ses paramètres dans des systèmes de pensée androcentrés et binaires, et à leur dévalorisation<sup>2</sup> : un art du corps, du mouvement, mettant en jeu toute la gamme du sensible, un art qui a progressivement conquis une autonomie par rapport au texte, échappant ainsi à la mesure et au contrôle, se laissant difficilement cerner par le discours, un art éphémère, ... Il s'agit d'ailleurs d'un cercle vicieux, car, réciproquement, sa féminisation a entraîné et entraîne une dévalorisation de la danse. Mais la catégorisation suit la hiérarchie, elle ne la précède que secondairement, tendant à la conforter. Les hiérarchies culturellement instituées peuvent se modifier, et nous verrons dans la troisième partie de cette étude que, chaque fois que la danse a été porteuse de valeurs dominantes, sa catégorisation s'est infléchie, et qu'elle a été déplacée vers le pôle viril.

Le deuxième principe, qui consiste à faire du "masculin" une catégorie référente, neutre et universelle, et à renvoyer tout ce qui est désigné comme altérité par rapport à cette référence, au "féminin", intervient également dans le processus de catégorisation de la danse, expliquant la spécificité du spectaculaire ; elle intervient surtout dans la conception de la danse qui prévaut depuis le XIX<sup>e</sup> siècle et sera amplement développée par des discours postmodernes contemporains.

Enfin, l'exclusion mutuelle du "féminin" et du "masculin" explique que, lorsque la danse fut considérée comme un art d'essence exclusivement féminine, il n'ait plus été tolérable de la voir incarnée par des êtres de sexe masculin, dans la logique qui s'imposa à partir du XIX<sup>e</sup> siècle d'une séparation radicale entre deux sexes et d'un lien sexe-genre, qui impose à chacun une sphère genrée.

---

<sup>1</sup> J. SCOTT, "Genre : une catégorie utile d'analyse historique", p. 141.

<sup>2</sup> Voir M. KANT, "Un plaidoyer pour les 'lower poets' ".

## II Hiérarchies et féminisation

### 1. La "bonne" et la "mauvaise" danse

#### 1.1 L'héritage chrétien

Il est certain que la danse a été stigmatisée en raison de l'imprégnation judéo-chrétienne dans la culture européenne. Cette idée, qui est souvent énoncée comme une vérité ne prêtant pas à discussion, doit cependant être fortement nuancée<sup>1</sup>. Tout d'abord par une vision plus précise des diversités et des évolutions au sein de cette culture. La danse n'a pas toujours été réprouvée de la même façon selon les époques et les contextes. La religion et la culture juives, très présentes dans certaines régions de l'Europe, n'ont pas la même attitude envers la danse que le christianisme. La danse apparaît dans l'Ancien Testament, avec la musique, comme une manifestation de joie et une façon de célébrer Dieu<sup>2</sup>. Au sein du christianisme, les religions catholique, protestante et orthodoxe n'ont pas les mêmes positions. Pensons par exemple aux destinées très différentes connues par la musique et la danse des esclaves africains en Amérique du Sud, catholique, et en Amérique du Nord, où prévalaient les cultes protestants. La pensée chrétienne repose sur le dogme de l'incarnation, et le corps chrétien est fondamentalement ambivalent, porteur du péché originel, mais potentiellement porteur de rédemption. Cette ambivalence se retrouve dans toute manifestation du corps, dont la danse. À différentes époques, et jusqu'à nos jours, des chrétiens ont publié des plaidoyers en faveur de la danse chrétienne et faisant état de différentes manifestations dansées dans l'Église<sup>3</sup>.

Quels que soient la religion et le point de vue, la danse est rarement envisagée dans sa spécificité même et son autonomie, comme pratique ou art du mouvement, mais comme un moyen ; moyen d'éducation pour la bonne danse, moyen de séduction pour la mauvaise. Partisans et adversaires de la danse partagent les mêmes objectifs : préserver l'ordre social et l'intégrité morale des individu-e-s ; les uns voient dans la danse un moyen d'y parvenir, tandis que les autres y voient au contraire un obstacle.

---

<sup>1</sup> Les affirmations sans nuances sur le rôle de la religion chrétienne dans la stigmatisation de la danse se fondent souvent sur des travaux très contestables – et contestés –, se citant mutuellement. Par exemple, c'est en se basant sur *L'Histoire de la danse* de Paul Bourcier, et les écrits de Jules Michelet que N. MIDOL expose "Le traitement du féminin dans la danse occidentale : influence du mythe chrétien".

<sup>2</sup> Voir, pour un recensement des danses festives dans l'Ancien Testament, M. BOCHET, *Salomé - Du voilé au dévoilé : métamorphoses littéraires et artistiques d'une figure biblique*, p. 14.

<sup>3</sup> Voir par exemple R. FOATELLI, *Les Danses religieuses dans le christianisme* ; et plus récemment les performances de Mireille Nègre.

Les recherches de Marianne Ruel, qui s'appuient sur un corpus considérable d'écrits catholiques et protestants, sur une période allant du Moyen Âge au XVIII<sup>e</sup> siècle, aboutissent à la conclusion que défenseurs et adversaires de la danse se sont trouvés aussi bien chez les laïcs que dans le clergé, chez les catholiques ou les protestants, et que les mêmes arguments étaient employés, selon l'objectif – condamner ou défendre la danse –, par les différentes confessions<sup>1</sup>.

La chrétienté a rejeté tout d'abord la danse comme signe de paganisme ; ce qui n'a pas empêché la survivance de danses païennes plus ou moins christianisées, comme les danses de feu, les mystères et danses macabres répandues dans toute l'Europe au Moyen Âge. Des recherches de Jean-Claude Schmitt et Marianne Ruel, il ressort que :

[...] malgré les déclarations souvent virulentes des Pères, l'ambition de l'Église en matière de contrôle paraît assez limitée : aux interdictions locales souvent restreintes à des occasions particulières ne répond qu'un silence éloquent, une absence de prohibition générale, sauf le dimanche, pendant la messe<sup>2</sup>.

La danse était même tolérée pour des ecclésiastiques. Ceci peut s'expliquer en partie par l'importance du geste dans la culture médiévale, issue de la tradition latine, y compris pour ce qui touchait au sacré<sup>3</sup>. Jusqu'au milieu du XVI<sup>e</sup> siècle, deux discours s'opposent : pour certains, la danse est la ronde diabolique qui mène en enfer, et dès la période médiévale, ce sont surtout les femmes qui sont visées dans les sermons la condamnant<sup>4</sup>. Pour d'autres, la danse, celle de David ou des anges, conduit aux cieux. Célébrer les danses célestes des anges permet aussi, par contraste, de mieux désavouer les danses terrestres. Si les Pères de l'Église condamnent la danse de Salomé, ils célèbrent celle de David<sup>5</sup>. Ainsi, Grégoire de Nazianze (IV<sup>e</sup> siècle), dans une lettre à l'Empereur Julien, oppose-t-il la danse du roi David à celle d'Hérodiade, assimilée à sa fille Salomé :

Si tu te plais à danser, si ton penchant t'entraîne dans ces fêtes que tu parais aimer, danse tant que tu voudras, j'y consens. Mais pourquoi renouveler à nos yeux les danses dissolues de la barbare Hérodiade et des païens ? Exécute plutôt la danse du roi David devant l'Arche. Ces exercices de Paix et de piété sont dignes d'un empereur et d'un chrétien<sup>6</sup>.

La pensée chrétienne n'est donc pas paradoxale, puisqu'elle ne se positionne pas envers la danse en général, mais distingue deux types de danse totalement opposés, la

<sup>1</sup> M. RUEL, *Les Chrétiens et la danse dans la France moderne, XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle*.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 372.

<sup>3</sup> J.-C. SCHMITT, *La Raison des gestes dans l'occident médiéval*, p. 273 et suivantes.

<sup>4</sup> M. RUEL, *Les Chrétiens et la danse dans la France moderne, XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle*, pp. 95-96.

<sup>5</sup> J.-C. SCHMITT, *La Raison des gestes dans l'occident médiéval*, pp. 86-92.

<sup>6</sup> Cité in R. FOATELLI, *Les Danses religieuses dans le christianisme*, p. 14.



bonne et la mauvaise. La "bonne" danse est du côté des hommes, de David, des héros grecs d'Homère, la mauvaise du côté des femmes, sorcières et Salomés ; Salomé est d'ailleurs représentée au Moyen Âge comme reine des sorcières, organisant sabbats et chasses nocturnes<sup>1</sup> (un thème qui sera repris par les romantiques, et notamment Heinrich Heine dans *Atta Troll*). Cette ambivalence s'étendra à considérer la danse différemment selon qu'elle est pratiquée par chacun des deux sexes, la danseuse concentrant tous les aspects condamnables de la danse (le même phénomène a pu être constaté pour les chanteuses et les musiciennes<sup>2</sup>).

Par la suite, aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, les catholiques ne condamneront pas uniformément les danses, beaucoup d'interdictions viseront surtout à séparer le profane du sacré, interdisant les danses ecclésiastiques<sup>3</sup>. Contrairement aussi à une idée répandue, les danseurs n'ont jamais été frappés d'excommunication comme l'étaient les comédiens. Et le catholicisme n'offrira pas un front uni. Quand les jansénistes la condamnaient, rejoignant les conceptions calvinistes, les jésuites ont encouragé la danse, ce qui leur fut d'ailleurs reproché<sup>4</sup>. Aujourd'hui encore, de par le monde, des jésuites soutiennent et pratiquent certaines danses<sup>5</sup>.

Du côté des protestants, luthériens et calvinistes sont divisés tout comme les catholiques sur la question de la danse ; les premiers manifestent peu d'hostilité, tandis que les seconds en sont de farouches adversaires. La danse deviendra un enjeu dans les luttes entre catholiques et réformés à partir XVI<sup>e</sup> siècle, le rejet de la danse sous toutes ses formes se conjugue alors au rejet de la messe et à celui des corps "papistes", contribuant à définir la communauté réformée<sup>6</sup>.

De l'antiquité au XVIII<sup>e</sup> siècle, la danse n'a donc pas vraiment de genre, ou plutôt, elle en a deux : la bonne danse est masculine, la mauvaise est féminine.

---

<sup>1</sup> M. BOCHET, *Salomé - Du voilé au dévoilé : métamorphoses littéraires et artistiques d'une figure biblique*, pp. 28-29 ; DOTTIN-ORSINI Mireille (Dir.), *Salomé*, p. 15.

<sup>2</sup> F. ESCAL, J. ROUSSEAU-DUJARDIN, *Musique et différence des sexes*, pp. 31-33.

<sup>3</sup> Voir M. RUEL, *Les Chrétiens et la danse dans la France moderne, XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle*, p. 127-129, qui note que "la position du concile de Trente en ce domaine rejoint les préoccupations médiévales puisque le concile se borne à interdire les danses des clercs et celles exécutées dans les églises et les cimetières." (p. 127).

<sup>4</sup> Les hautes instances de la Compagnie de Jésus s'inquiétèrent même à plusieurs reprises. En outre, le travestissement pour les rôles féminins n'allait pas sans poser quelques problèmes. P. HOURCADE, *Mascarades et ballets au Grand siècle (1643-1715)*, pp. 42-43.

<sup>5</sup> Y compris, exceptionnellement, à titre professionnel, comme ce Père Saju George, danseur professionnel de danse indienne qui a également soutenu une thèse de doctorat, à l'université de Madras, sur *Les bases religieuses de la danse indienne*. <http://www.jesuites.com/compagnons/danse/index.html> consulté le 21 août 2013.

<sup>6</sup> M. RUEL, *Les Chrétiens et la danse dans la France moderne, XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle*, Ch. III, Corps à corps : la querelle des danses et ses enjeux confessionnels (1550-1650), pp. 125-190.

## 1.2 Ordre et désordre

La mauvaise danse, condamnée tant par les philosophes antiques que par les religions ou les pouvoirs temporels, est d'abord celle qui met en œuvre des mouvements non mesurés, désordonnés ; la bonne danse est celle qui aide à dominer le corps et les passions. Les traditions judéo-chrétienne et gréco-latine se rejoignent : les mouvements du corps doivent être contrôlés, refléter une harmonie, conçue comme musicale<sup>1</sup>. Pour Platon, la danse, qui est "musique du corps", constitue une pédagogie qui tend à conformer les mouvements aux rythmes cosmiques<sup>2</sup>. La danse doit être un apprentissage à l'imitation des beaux corps, à la mesure et à la gravité. Le philosophe insiste sur la notion de contrôle et de modération qui doit régner dans les danses tant guerrières que pacifiques, et condamne toute danse au "caractère douteux", qui manifeste un désordre<sup>3</sup>. Les danses pyrrhiques très majoritairement masculines d'un côté, celles des bacchantes de l'autre. On doit enseigner "à danser en beauté dans les chœurs en observant toujours ce qui convient à des gens qui obéissent docilement à la loi". Et à l'intérieur de ce cadre, les femmes comme les hommes doivent être initiés à la danse, afin de se préparer à la guerre :

[Les maîtres] auront pour disciples tous les habitants de la cité, enfants et hommes faits, jeunes filles et femmes, qu'on instruira dans tous ces genres d'exercices. Pendant qu'elles sont encore jeunes filles on exercera les femmes à danser en armes et à combattre ; devenues femmes, elles apprendront les évolutions, les ordres de bataille, comment il faut mettre bas et prendre les armes, ne fût-ce que pour le cas où il faudrait quitter la ville en masse pour aller avec l'armée tout entière en expédition au dehors, afin qu'elles soient capables tout au moins de garder les enfants et le reste de la ville ; ou si, au contraire, car il ne faut jurer de rien, c'étaient des ennemis du dehors, barbares ou grecs, qui fondraient sur la ville avec de grandes forces et une grande violence et la mettraient dans la nécessité de combattre désespérément pour elle-même, ce serait un bien mauvais gouvernement que celui où les femmes auraient été élevées si honteusement qu'elles ne fussent point disposées à mourir et à courir tous les dangers, comme les oiseaux qui combattent pour leurs petits contre n'importe quelle bête de proie, si forte qu'elle soit, et qu'elles courussent aussitôt vers les dieux et remplissent leurs autels et leurs temples, répandant ainsi l'opinion que la race humaine est, de sa nature, la plus lâche de toutes les espèces d'animaux<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> J.-C. SCHMITT, *La Raison des gestes dans l'occident médiéval*, p. 66 et suivantes.

<sup>2</sup> Voir PLATON, *Les Lois*, Livres II et VII.

<sup>3</sup> "Toute danse bachique et les autres semblables, qui tirent, dit-on, leurs noms des nymphes, des pans, des silènes et des satyres, où l'on contrefait des personnages ivres, quand on célèbre des purifications ou des initiations, tout ce genre de danse n'est ni pacifique ni guerrier et il n'est pas facile d'en définir la nature." *Ibid.*.

<sup>4</sup> *Ibid.*

On a effectivement retrouvé des représentations de femmes dansant la pyrrhique, mais dans le cadre de spectacles donnés lors de banquets. Les observations faites par Jean-Christophe Couvenhes montrent que les danseuses et les danseurs n'étaient pas exactement représentés avec les mêmes codes, pour signifier sans doute l'écart entre la pratique spectaculaire de la danse armée, exercée par des femmes et de jeunes hommes, et la pratique civique masculine des hommes adultes et citoyens<sup>1</sup>. Ceci confirme notre hypothèse, développée plus tard, sur la féminisation du spectaculaire.

La bonne danse est, depuis l'Antiquité, porteuse des valeurs d'ordre et de mesure de la civilisation. Elle fut conçue chez les Grecs, les Romains et jusqu'aux débuts de la danse spectaculaire, comme une forme de rhétorique hautement codifiée, basée sur une sémantique des gestes ne laissant pas de place à l'improvisation ou à l'impondérable. Cette conception prévaudra jusqu'à la fin de la Renaissance, pour la danse spectaculaire<sup>2</sup>. Ainsi, la danse n'a jamais été rejetée aussi formellement que l'art des bateleurs ; elle n'a d'ailleurs pas eu de cesse de s'en démarquer<sup>3</sup>. Aux bateleurs les gesticulations, les exhibitions de corps hors des espaces contrôlés, les agitations qui entraînent la confusion sociale. Jean-Claude Schmitt nous apprend qu'à la période médiévale, les histrions étaient ceux qui, revêtus de vêtements féminins, imitaient les gestes (*gestus*) des femmes impudiques, et en dansant, racontaient des histoires<sup>4</sup> ; dans toute la tradition antique et médiévale, "tant dans le domaine de la rhétorique que dans celui de l'éthique, la *gesticulatio* négative et excessive de l'histrion est opposée au *gestus* positif et modéré du bon orateur et du bon chrétien."<sup>5</sup> Le saut est particulièrement suspect dans la danse, surtout celui des danseuses, jugé impudique ; il caractérise la danse immorale au Moyen Âge. Le saut évoque les sabbats des sorcières, le saut est diabolique<sup>6</sup>. Les mouvements d'un corps sautillant dans sa globalité s'opposent aux gestes mesurés des membres isolés qui participent de l'art oratoire<sup>7</sup>. Bien des siècles plus tard, en Amérique du Nord, il sera interdit aux esclaves noirs de sauter lors de leurs danses, et on se souvient que, dans beaucoup de cultures, l'accès au

<sup>1</sup> J.-C. COUVENHES, "Danseuses et danseurs en armes au banquet : quelques remarques à partir des vases (520-420 av. J.C.)".

<sup>2</sup> Voir M. FRANKO, *La Danse comme texte – Idéologies du corps baroque*, pp. 29-49.

<sup>3</sup> Voir N. LECOMTE, "Maîtres à danser et baladins aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles en France : quand la danse était l'affaire des hommes".

<sup>4</sup> J.-C. SCHMITT, *La Raison des gestes dans l'occident médiéval*, p. 131.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 262.

<sup>6</sup> Selon M. DOTTIN-ORSINI, Salomé était désignée comme "saltarelle" dans les vieux textes, et un vitrail du XVI<sup>e</sup> siècle à Brienne-le-Château la désigne comme "saultarelle deshoneste". *Salomé*, p. 18.

<sup>7</sup> M. RUEL, *Les Chrétiens et la danse dans la France moderne, XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle*, p. 78.

saut est interdit ou fortement limité pour les femmes. Indéniablement, l'impulsion nécessaire pour sauter et le fait de s'affranchir de la pesanteur sont des privilèges de dominants<sup>1</sup>.

Du Moyen Âge à nos jours, la frontière qui sépare la mesure des corps et des gestes de l'agitation et du mouvement désordonné sépare aussi les hommes des femmes. Si, du I<sup>er</sup> au V<sup>e</sup> siècle, la danse est condamnée au nom de la morale chrétienne par les Pères de l'Église, comme plus tard par les réformés, tout particulièrement lorsqu'elle est pratiquée par les femmes, c'est que ces dernières ne peuvent exercer la même maîtrise des sens et du corps que les hommes<sup>2</sup>. L'opposition entre la mesure des corps et des gestes, considérée comme caractérisant un ordre masculin, et le désordre d'une agitation gratuite et imprévisible caractérisant les femmes et les êtres efféminés, a perduré dans les représentations sociales ; Mosse montre comment, du XVIII<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècles, on la retrouve dans l'opposition entre la modération et le contrôle exercés par le modèle masculin, et l'agitation, le manque de maîtrise des contre modèles incarnés par les femmes et les parias, notamment les Juifs<sup>3</sup>.

À partir de la Renaissance, qui voit les débuts de la danse scénique, qu'il s'agisse de danse sociale ou de ballet, la "bonne" danse, celle que vantent les maîtres à danser comme les censeurs, constitue un moyen de façonner des corps conformes à un ordre social, et par là des caractères qui le sont également : droits, mesurés, guerriers, mais civilisés... masculins. Du XVI<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle, on l'a dit, la danse faisait partie de l'éducation virile et civile des jeunes gentilshommes, les préparant à la cour comme à la guerre. La danse a été enseignée en France dans les académies militaires du XVII<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle<sup>4</sup>. Toutefois, Marianne Ruel soulève une question très intéressante, en évoquant les réticences soulevées par cette pratique avant le XVII<sup>e</sup> siècle, et "les hésitations de certains nobles à l'adopter, le fait, en particulier, qu'ils la considèrent comme efféminée"<sup>5</sup>. La danse étant alors présentée comme activité plus civilisatrice que guerrière semble avoir eu une fonction sociale importante dans le passage d'un idéal de noblesse féodale guerrière à un idéal aristocratique de courtisan.

<sup>1</sup> On saisit mieux, dans cette perspective, le renouvellement apporté par le ballet romantique, lorsque les grands sauts, comme les sissonnes, se généraliseront, aussi dans la technique des danseuses.

<sup>2</sup> M. NORDERA, *La Construction de la féminité dans la danse (XV<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle)*, p. 8.

<sup>3</sup> G. L. MOSSE, *L'Image de l'homme – L'invention de la virilité moderne*, pp. 71-79.

<sup>4</sup> Voir J.-M. GUILCHER, "L'enseignement militaire de la danse".

<sup>5</sup> M. RUEL, *Les Chrétiens et la danse dans la France moderne, XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle*, p. 308.

L'Église catholique, et d'autant plus qu'elle était liée au pouvoir royal, pouvait bien tolérer, et même encourager, une danse dont la fonction était pédagogique. Elle entrait dans l'éducation dispensée dans les collèges jésuites aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles (mais on dansait aussi dans des collèges luthériens<sup>1</sup>), qui présentaient des ballets dansés par leurs élèves (de sexe masculin). Avec le théâtre, la danse permettait d'acquérir la maîtrise du corps et de la voix, donc de la rhétorique, un moyen d'apprendre les bonnes manières. On peut penser que si les jansénistes ont condamné les danses, c'est avant tout parce que, à la différence des jésuites, ils ne concevaient pas que le corps puisse être capable de modeler activement et positivement l'âme<sup>2</sup>. Des ecclésiastiques ont écrit des traités de danse (les pères de Jouvençy, Le Jay, Porée, Claude François Menestrier, par exemple)<sup>3</sup>. Le premier ouvrage qui fait date sur la danse et l'une des premières tentatives de notation est d'ailleurs l'œuvre d'un ecclésiastique, le chanoine Thoinot Arbeau<sup>4</sup>. Le Père Menestrier défend ainsi le ballet de cour contre les jansénistes et les protestants, mettant en avant la formation des corps, et aussi l'usage politique qui peut être fait de ce type de spectacle comme forme de propagande :

Nous ne faisons plus des Actes de Religion, des danses comme ont fait les Juifs, et les Infidèles, nous nous contentons d'en faire des divertissements honnêtes pour former le corps à des actions nobles, et de bienséance. Nous en faisons des réjouissances publiques, et souvent sous des allégories ingénieuses on représente des événements qui font le bonheur de l'État, pour en faire goûter aux peuples toutes les douceurs, sous les appas du plaisir et du divertissement qui les leur rendent plus sensibles<sup>5</sup>.

Le ballet aura aussi une fonction pédagogique en exposant des corps "rectifiés", dans des spectacles parfaitement ordonnancés, reflets de l'ordre du monde et de l'ordre royal<sup>6</sup>. À partir du XVI<sup>e</sup> siècle, le ballet de cour a une importante fonction politique. L'espace scénique est un espace clos, mesuré et centralisé (comme le pouvoir royal) ; corps, costumes et accessoires forment des figures signifiantes, des signes rhétoriques ;

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 375.

<sup>3</sup> M.-F. CHRISTOUT, *Le Ballet de cour de Louis XIV, 1643-1762 : Mises en scènes*.

<sup>4</sup> Thoinot ARBEAU (anagramme de son vrai nom Jehan Tabourot), publie en 1588 *L'Orchésographie et traité en forme de dialogue par lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre et parctiquer l'honnête exercice des danses*, réédité en 1995 chez Klincksieck, Paris.

<sup>5</sup> C.-F. MÉNESTRIER, *Des ballets anciens et modernes selon les règles du théâtre*, préface sans pagination iij.

<sup>6</sup> "Dans l'esprit de nos théoriciens – écrit P. HOURCADE –, la menace semble effective d'un ballet à hue et à dia, où chacun danserait 'suivant son sens'. Dessin et conduite, c'est-à-dire l'amplification du thème et l'ordonnance des entrées elles-mêmes groupées en partie, sont considérés comme solidaires du sujet. Cette conception d'une unité organique du ballet s'impose à tous". *Mascarades et ballets au Grand siècle (1643-1715)*, p. 148.

les gestes et les parcours sont soigneusement balisés ; par ses thèmes et sa chorégraphie, le ballet reflète l'équilibre, l'ordre, la stabilité. C'est avant tout une affaire d'hommes, on l'a dit, d'abord de courtisans, puis de professionnels. Les danses pouvaient être genrées – féminines ou masculines –, caractérisées par des énergies et des trajets différents, mais les interprètes étaient presque toujours des hommes, travestis éventuellement en femmes. Ainsi, les ballets burlesques sous Louis XIII n'étaient interprétés que par des hommes, mais le travestissement y occupait une place importante, à la fois signe de subversion et d'allégeance au roi. Mark Franko l'interprète comme la traduction des changements identitaires et d'une angoisse face aux glissements sociaux, ainsi que comme une subversion des normes esthétiques et politiques ; une résistance de la noblesse face au pouvoir du roi, mêlée de signes de soumission<sup>1</sup> : "Les thèmes politiques les plus critiques, ouvertement satiriques, du ballet burlesque sont camouflés derrière un travestissement racial, sexuel et de classe. En interprétant des rôles féminins, les courtisans expriment également leur relation féminisée au roi."<sup>2</sup>

Lorsque la danse romantique déstructurera l'espace scénique pour en faire un espace de passage, introduira des corps médiateurs d'expression, d'imaginaire, autrement dit, de désordre, elle introduira un facteur de féminisation. Elle constituera la scène chorégraphique comme espace d'altérité et univers féminin où les hommes n'auront plus de place<sup>3</sup>.

L'éloge de la danse en tant qu'art de la mesure, du contrôle, comme art quasi militaire aussi, n'est pas le seul fait des temps reculés. Pour le philosophe Alain, il n'y a pas de danse, hors de ces valeurs. Dans son *Système des beaux-arts* (1926, renouvelé en 1953), il célèbre comme danses : les parades militaires, l'art équestre, l'escrime, l'acrobatie, en soulignant à chaque fois la maîtrise et l'ordre démontrés, insistant sur le rôle quasi hygiénique de la danse, qui "comme la gymnastique, délie et apaise", car "l'attitude et le mouvement convenablement réglés modèrent même les passions les plus violentes, et finissent par les apaiser toutes"<sup>4</sup>. Il s'agit en outre, pour le philosophe, de tenir à distance l'imagination<sup>5</sup>.

L'opposition demeure bien vivante aujourd'hui, entre un corps dansant

<sup>1</sup> M. FRANKO, *La Danse comme texte – Idéologies du corps baroque*, pp. 91-141.

<sup>2</sup> *Ibid.* p. 99.

<sup>3</sup> H. MARQUIÉ, "D'un univers à l'autre : le ballet romantique".

<sup>4</sup> ALAIN, *Système des beaux-arts*, p. 60.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 57.

"féminisé", dont les rapports au temps, à l'espace, au sens et à l'efficacité ne sont pas mesurables (la performance n'est jamais une fin en soi pour la danse), un corps médiateur d'expression, d'imaginaire, de sens, caractérisé par sa présence, et un corps instrumentalisé en vue d'un résultat, dont les rapports au temps, à l'espace et au sens sont mesurables, un corps caractérisé par son efficacité, qui appartient aux domaines – masculins – du sport ou du travail. L'activité corporelle se trouve féminisée dès lors qu'elle n'est plus maîtrisée dans une visée d'efficacité, par rapport à un but. Efficacité symbolique dans le cadre de rituels, ou matérielle dans celui du travail ou de la guerre. Lorsque la danse reflète l'organisation du monde (dans la danse géométrique qui prévaut à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle par exemple), la représentation politique du pouvoir, ou la discipline virile, elle est hautement valorisée et peut être un domaine réservé aux hommes. Le plus souvent, la danse devient affaire de femmes dès qu'elle est présentée, d'une part comme relevant du privé et de l'intime (opposés à la représentation cosmogonique ou politique), d'autre part lorsqu'elle est portée par un corps qui n'est renvoyé qu'à lui-même, qui manifeste une singularité, lorsque le mouvement relève d'une dépense gratuite, visant le seul plaisir de son effectuation.

### **1.3 Morale et licence**

L'ordre moral est lié à l'ordre social. Et la différence des sexes s'y marque plus encore, je ne développerai que peu cet aspect. À la différence du monde gréco-latin, le monde chrétien, plus sévère sur la danse et dont l'emblème est le corps torturé du Christ, a rejeté surtout la dimension de plaisir du corps dansant, liée au désordre. Plaisir, futilité, et bien sûr, séduction, qui ne pouvait être que féminine. De la danse à la séduction, de la séduction au péché, et de la séduction à la prostitution. Entre la danse et la prostitution, le lien est établi dès l'Antiquité. Chez les Romains, on reprocha par exemple à certains spectacles de mime, identifiables à la danse, d'être les seuls à utiliser des actrices au côté des acteurs, et souvent de très jeunes actrices également prostituées, qui interprétaient parfois des danses lascives<sup>1</sup>.

La danseuse apparaît comme celle qui pervertit la danse. Les femmes qui dansent sont doublement coupables : se livrant à la débauche, elles incitent les autres au péché. Que la danse devienne un espace de civilité à partir du XVI<sup>e</sup> siècle ne modifie pas la défiance à l'encontre des danseuses : quand les femmes ne sont plus

---

<sup>1</sup> Voir F. DUPONT, *L'Acteur-Roi ou Le Théâtre dans la Rome antique*, pp. 296-297.

suspectes de manquer de contrôle, elles le deviennent en raison cette fois d'un excès de contrôle, preuve d'hypocrisie ; la danse est une vitrine de soi, elles sont soupçonnées de rouerie et d'artifices<sup>1</sup>. Beaucoup de textes semblent indiquer que la danse sociale aurait constitué, aux yeux des hommes, un lieu d'expression et de pouvoir féminins. Et la querelle qui oppose partisans et adversaires de la danse à l'époque, invoquant fréquemment l'image de la prostituée, s'inscrirait "dans un mouvement général de répression des femmes et de distinctions plus franches entre les sphères masculines et féminines."<sup>2</sup> À l'époque, cette distinction conduit à séparer le bal, lieu où les femmes sont potentiellement dangereuses, du ballet, instrument politique du pouvoir royal ou de l'éducation des gentilshommes, un domaine masculin dans lequel la place des femmes a soigneusement été mesurée. La professionnalisation des danseuses sera d'ailleurs souvent considérée comme professionnalisation, non pas d'un savoir-faire artistique, mais d'une conduite séductrice, ouvrant implicitement à la prostitution.

Les idées n'ont guère évolué. La danse est demeurée séduction et la séduction nécessairement féminine. Le discours se poursuit au cours des siècles. Dans le *Système des beaux-arts* du philosophe Alain, la danse figure dans le livre deuxième, intitulé "De la danse et de la parure"<sup>3</sup> ; tout un programme<sup>4</sup>. Et, beaucoup plus récemment, pour le psychanalyste Daniel Sibony, écrire sur la danse, c'est "forcément" évoquer la séduction, et exclusivement celle de "la femme dansant pour séduire l'homme"<sup>5</sup>, à sens unique ; l'homme dansant pour séduire serait-il de l'ordre de l'impensable ? Et quand ce n'est pas une femme qui danse, reste le "féminin" :

Un des gisements de la danse : la séduction. [...] Mais la chose est plus précise : séduire c'est, à deux et entre deux, faire jouer le féminin porteur de vie et de jouissance, c'est échouer à l'incarner et s'y reprendre encore... La femme étant le point de folie du féminin : son point d'achèvement fantasmé. (Au contraire, une femme est un éclat du féminin)<sup>6</sup>.

Notons d'ores et déjà les entrelacs du "féminin" et de la danse dans le discours postmoderne : nous évoquerons de nouveau à la fin de ce chapitre les liens établis entre la danse et l'entre-deux, le vivant, la folie, etc., toujours rapportés au "féminin". Notons aussi les glissements qui, après avoir clos la féminisation de la danse et

<sup>1</sup> M. RUEL, *Les Chrétiens et la danse dans la France moderne, XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle*, p. 378.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 378.

<sup>3</sup> ALAIN, *Système des beaux-arts*, Livre deuxième "De la danse et de la parure", pp. 49-78.

<sup>4</sup> Seuls les cinq premiers chapitres de ce deuxième livre sont consacrés, sinon à la danse, du moins au mouvement. Les autres sont consacrés au costume, à la mode, la parure-politesse, l'aisance et la grâce, la beauté du corps humain.

<sup>5</sup> D. SIBONY, *Le Corps et sa danse*, p. 154.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 209, voir aussi pp. 265-266.



enfermé cette essence (ce genre) dans des corps de sexe féminin au XIX<sup>e</sup> siècle, procéderont, dans la période postmoderne à une "déterritorialisation" du "féminin", se traduisant le plus souvent par une appropriation du genre (féminin) par le sexe (masculin), sans que les présupposés de l'essentialisation aient été mis en question.

À côté de la distinction, genrée, entre la bonne et la mauvaise danse, nous allons voir d'autres critères générateurs de hiérarchies.

## 2. Le texte et le corps, l'écrit et l'oral

Nous venons de voir que les définitions et les jugements sur la danse s'étaient construits en lien avec une typologie des mouvements du corps, les gestes participants de la rhétorique ayant défini une danse acceptable et masculine. Plus encore qu'avec l'art oratoire, c'est en relation avec l'écriture que la danse va être évaluée. Seule la tradition écrite est reconnue dans la culture européenne gréco-latine, et notamment dans la culture théâtrale<sup>1</sup>. Nous sommes habitué-e-s à séparer danse ou travail (à plus forte raison, expression) du corps et texte, voire à les opposer, comme on oppose danse (du côté du "féminin") et théâtre (du côté du "masculin") ; ce sont aussi deux conceptions du théâtre qui s'opposent sur ce terrain, le théâtre corporel et le théâtre "de texte". Il serait intéressant d'étudier plus spécifiquement les imaginaires de la danse dans les régions où la tradition orale est demeurée forte, je pense notamment aux régions de culture celte ou nordique, comme l'Irlande ou l'Europe du Nord.

La danse fut reconnue et valorisée dans l'antiquité et jusqu'aux débuts de la danse spectaculaire en tant que forme d'écriture et inscription d'un texte dans l'espace. Il ne faut pas penser la danse d'alors selon les critères d'aujourd'hui, une expression spontanée, gratuite, et libérée du corps, mais plutôt, comme l'écrit Mark Franko, fondée sur la "capacité du corps comme figure à entrer dans un rapport symbolique avec des mots ou des symboles écrits, et en particulier sous la forme d'une disposition collective des corps en caractères écrits."<sup>2</sup> Au 1<sup>er</sup> siècle, Quintilien décrit les analogies entre la danse et la rhétorique, et au II<sup>e</sup> siècle, Lucien la situe également comme un langage qui doit être intelligible :

Et comme son talent consiste à mimer, à montrer par ses gestes ce qui est chanté, [le danseur] doit, tout comme les orateurs, s'entraîner à être clair. Rien de ce qu'il montre ne doit nécessiter un interprète. Comme le dit l'oracle d'Apollon Pythien, il faut que le spectateur *comprenne le muet et*

<sup>1</sup> Sur la consécration du texte dans le théâtre, au détriment des corps, du spectacle et de la mise en scène, voir F. DUPONT, *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*.

<sup>2</sup> M. FRANKO, *La Danse comme texte – Idéologies du corps baroque*, p. 30.

*entende ce qui ne parle pas*<sup>1</sup>.

La danse géométrique de la Renaissance, présentée sur un plan incliné et destinée à être perçue de dessus, était marquée par son lien avec la rhétorique et l'écriture<sup>2</sup>. Le public initié pouvait, au travers des figures, déchiffrer des lettres, des mots et des phrases. Par exemple, le *Ballet de Monseigneur le duc de Vandosme* ou *Ballet d'Alcine*, fut dansé devant Henri IV dans la grande salle du Louvre, la nuit du 17 au 18 janvier 1610. Le public, dames et seigneurs ne participant pas au ballet, était assis sur les trois étages de gradins disposés autour de la salle. Lors du grand ballet final (la dixième entrée), les danseurs-chevaliers formaient des figures selon l'alphabet des anciens druides, retrouvé quelque temps auparavant. Chaque figure avait une signification, décryptée par l'ensemble du public, instruit de cette redécouverte<sup>3</sup>. "La danse géométrique poussa l'idée d'une écriture corporelle jusqu'à ses limites visuelles – écrit Mark Franko - [...] Textuelle au moment de son épanouissement dans la sphère théâtrale, la danse s'est vue rattachée à des formes très rhétoriques de la culture de la fin de la Renaissance."<sup>4</sup> Le ballet est ainsi demeuré une construction géométrique et symbolique, destinée à être vue et déchiffrée jusque dans la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle. Remarquons que la prééminence du texte et de l'écrit est aussi une façon de signer la séparation entre les clercs qui ont formé l'aristocratie, les classes instruites, et le peuple. La danse savante se distingue ainsi de sa pratique populaire festive et plutôt désordonnée, de même qu'elle a permis de distinguer la nouvelle aristocratie de l'aristocratie médiévale, guerrière et peu instruite.

En s'appuyant sur une dizaine de textes du XVII<sup>e</sup> siècle portant sur la danse, Philippe Hourcade souligne à la fois la "priorité mimétique du ballet [...] défini quasi universellement comme une comédie muette, ou encore [...] comme une représentation ou une fable – c'est-à-dire une action – muette"<sup>5</sup> et que cette priorité a contribué à le valoriser en tant qu'art. Le ballet est demeuré longtemps allégorique et, prolongeant la perspective qui lie le ballet au texte, bien que s'inscrivant dans une rupture, Noverre, au XVIII<sup>e</sup> siècle défendra le ballet d'action, comme un récit pictural au travers de la danse<sup>6</sup>.

<sup>1</sup> Lucien, *Éloge de la danse*, pp. 30-31.

<sup>2</sup> Voir M. FRANKO, *La Danse comme texte – Idéologies du corps baroque*, pp. 29-49 ; M. Mc GOVAN, *L'Art du ballet de cour en France (1581-1643)*, p. 37.

<sup>3</sup> Voir *Ballets et mascarades de cour: de Henri III à Louis XIV (1581-1652)*, pp.239-269.

<sup>4</sup> M. FRANKO, *La Danse comme texte – Idéologies du corps baroque*, p. 29.

<sup>5</sup> P. HOURCADE, *Mascarades et ballets au Grand siècle (1643-1715)*, p. 141.

<sup>6</sup> J.-G. NOVERRE, *Lettres sur la danse*, notamment les lettres XII, XIII et XIV.

Durant tout ce temps, le ballet était affaire d'hommes. Toutefois, il est intéressant de remarquer, en suivant l'analyse détaillée de Mark Franko<sup>1</sup>, que dans la courte période où triomphe le ballet burlesque à la cour, au début du XVII<sup>e</sup> siècle, lorsque la danse tend à devenir autonome, plus libre d'improviser, à se séparer du texte et de la rhétorique, bien que toujours (et exclusivement) incarnée par des hommes, elle se verra fortement féminisée par le travestissement<sup>2</sup>.

Au Siècle des Lumières, l'idée selon laquelle il y a une similitude, mais pas de filiation entre le geste et le langage s'impose ; la danse est reléguée en bas de l'échelle des arts, éloignée de la parole et de la raison organisatrice<sup>3</sup>. Dès lors, plus la danse s'est séparée de l'écriture dans l'espace, et aussi de la narration, plus elle a donc gagné en autonomie esthétique, plus elle a été féminisée. À l'époque romantique, elle accède partiellement à cette autonomie, pour exprimer avec les moyens qui lui sont propres (le corps, le mouvement) des émotions, des sensations, et toucher même à l'abstraction<sup>4</sup>. Alors que le théâtre légitimé devient théâtre de texte, domaine masculin, la danse se place au pôle féminin et, la séparation des sphères féminine et masculine étant consommée, cette féminisation entraînera la délégitimation et l'exclusion progressive des danseurs. La technique de la danse romantique va aussi dépasser les possibilités de notation écrite jusque là en vigueur, accentuant sa spécificité. Noter la danse a toujours correspondu à une double visée : la fixer dans les mémoires, et lui donner de ce fait une légitimité, à l'égal de celle de la musique ; à ceci s'ajoutent des questions économiques et la question des privilèges détenus, non par les auteurs, mais par les notateurs de danse, nommés à l'époque chorégraphes. Sortie d'un cadre rhétorique, la danse s'est difficilement pliée à l'écriture. Le ballet romantique s'est heurté à cette difficulté : les anciens systèmes de notation, notamment celui de Beauchamps-Feuillet<sup>5</sup>, établis pour une danse où primaient les parcours au sol, étaient incapables de restituer l'esthétique nouvelle, au lyrisme accentué, aux parcours plus larges et moins précis, où les bras, le tronc et surtout les jeux de suspension prenaient de plus en plus

<sup>1</sup> M. FRANKO, *La Danse comme texte – Idéologies du corps baroque*, pp. 91-141.

<sup>2</sup> Même si ce travestissement revêt également des significations politiques multiples, comme l'a montré Mark Franko.

<sup>3</sup> J.-C. SCHMITT, *La Raison des gestes dans l'occident médiéval*, p. 40.

<sup>4</sup> H. MARQUIÉ, "D'un univers à l'autre : le ballet romantique".

<sup>5</sup> Pierre BEAUCHAMPS (1631-1705) mit au point un système de notation de la danse, publié par la suite sous le nom de chorégraphie (au sens étymologique) par Raoul FEUILLET (1660-1710). Ce système est basé sur la décomposition de la danse en signes dont la combinaison permettait de construire des enchaînements, prenant en compte essentiellement les déplacements, orientations du corps et les pas, moins les mouvements des bras et du buste, ou la dynamique. *Chorégraphie ou l'art de décrire la danse par caractères, figures et signes démonstratifs* (1700).

d'importance. Il faudra attendre le XX<sup>e</sup> siècle pour voir d'autres systèmes progressivement mis en place.

Ceci nous conduit à envisager deux autres aspects des relations entre texte et danse : celui de l'écriture de la danse, de sa notation, et celui de la danse de l'écriture ou de la danse comme métaphore de l'écriture. Chacun de ces aspects fait apparaître une dimension genrée.

Les traités de danse sont rédigés par des hommes jusqu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>1</sup>. Les systèmes de notations reconnus, du XV<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle, ont tous été conçus par des hommes, bien que d'autres aient été élaborés par des femmes<sup>2</sup>. Cette répartition sexuée fait question : fixer la danse, laisser une trace ont-elles plutôt été des démarches masculines<sup>3</sup> ? Les systèmes proposés par les hommes ont-ils été mieux connus, mieux évalués, et donc mieux conservés ? À ces deux questions, il semble que l'on puisse répondre par l'affirmative. Il est vrai que les femmes ayant pu composer et produire un ballet entier à l'Opéra sont très rares avant la fin du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>4</sup>.

Comment, non plus noter, mais rendre compte, traduire la danse en mots ? La danse résiste au discours qui veut la saisir, à l'analyse. La composition, chorégraphie au sens actuel du terme, est une opération qui peut – à la rigueur – être rationalisée, mais la matière-danse, le corps en mouvement ? L'indéracinable dualité hiérarchisée et genrée qui oppose corps (danse) / esprit (écriture-composition) se prolonge subtilement

<sup>1</sup> Voir M.-F. BOUCHON, "La formation du danseur dans les traités : la parole des maîtres". Une des premières femmes à éditer un traité et ses réflexions sur la danse est B. BERNAY, *La Danse au théâtre*.

<sup>2</sup> Les seules femmes retenues par la suite sont Margaret Morris qui met au point le *Danscript (The Notation of Movement)*, Londres, 1928), Noa Eshkol qui publie avec Abraham Wachmann *The Dance Notation Eshkol/Wachmann* en 1958.

D'autres ont été effacées des histoires, comme Antonine Meunier qui publie en 1931 *La Danse classique, école française. Figures, Sténochorégraphie, Dictionnaire*, et y propose un système pour noter la danse.

Pour une analyse comparative et historique des différents systèmes de notation chorégraphique, voir A. HUTCHINSON GUEST, *Choreo-graphics. A comparison of Dance Notation Systems from the Fifteenth Century to the Present*, New York.

<sup>3</sup> Si l'on s'en tient à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, les témoignages des maîtresses de ballets comme Mariquita ou Madame Stichel, et l'examen de leurs carrières, montrent qu'elles n'avaient ni le souci sans doute, ni surtout le loisir d'élaborer des systèmes de notation, ou même de rédiger des carnets de chorégraphies, à la différence de chorégraphes comme Henri Justamant.

<sup>4</sup> Citons pour le XVIII<sup>e</sup> siècle, Françoise Prévost (1681-1741), qui semble avoir été la première à régler plusieurs ballets, parmi lesquels *Les Caractères de la danse* (1715), Marie Sallé (1707-1756), qui fit cependant une bonne partie de sa carrière à Londres, plus accueillante pour les femmes que Paris. Aux XIX<sup>e</sup> siècle, Thérèse Elssler créa *La Volière* en 1838 (quatre représentations), Fanny Cerrito fut la seule à connaître le succès avec *Gemma* en 1854, et en 1860, Marie Taglioni créa à l'Opéra sa seule chorégraphie, *Le Papillon*. En l'espace de cent cinquante ans, on ne trouve donc que cinq femmes chorégraphes à l'Opéra de Paris. Par la suite, la libéralisation des entreprises théâtrales en 1864 permit l'entrée des femmes dans la profession, dans des théâtres moins prestigieux que l'Opéra.

au travers du couple danseuse (danseur) / chorégraphe. Inversement, c'est en évoquant cette catégorisation dans un texte sur l'activité de critique de danse, que Gérard Mayen – lui-même critique – souligne le peu d'écrits sur la danse qui prennent en compte, non pas son "écriture" (au sens de composition), ni sa construction (ses chorégraphies), mais sa matière, faite de corps en mouvement, d'énergies, de trajets intérieurs. "L'analyse du propre de la danse – écrit-il –, à savoir le mouvement dansé, est très rare. Peut-être est-ce dû à la méfiance du monde occidental vis-à-vis du corps, ou au fait que la danse ait longtemps été considérée comme un art féminin, décoratif"<sup>1</sup>.

Dernier aspect : si l'écriture/notation de la danse est un privilège masculin (des hommes), lorsqu'il s'agit de faire danser l'écriture, c'est le "féminin" qui entre en jeu, de Mallarmé à l'écriture féminine. L'écriture féminine, dont se revendiqueront des écrivaines comme Hélène Cixous ou Luce Irigaray dans les années 1980, se définira beaucoup comme danse<sup>2</sup>. Instrumentalisant au passage la danse au service de l'écriture, mais surtout, l'ancrant dans la féminité, l'essentialisant. On retrouve pour qualifier cette écriture l'éphémère, le fugitif, les circulations, le corps, la perte ... qualités indéniables d'une certaine écriture poétique, comme de la danse (d'une certaine danse). Mais est-il besoin pour autant de convoquer le "féminin", même pour s'opposer au "phallogocentrisme" ? Mis à part de fort beaux textes, la danse gagne peu dans cette association, qui conserve à l'écriture son primat. Ainsi, lorsque par exemple Claude Pujade-Renaud écrit :

[...] l'opacité corporelle peut à nouveau envahir tout l'espace de création, absorber et engloutir voix et mots. Trop de corps, blocage de l'écriture. La danseuse, quels que soient le délié ou la fugitivité quasi-désincarnée de son mouvement, reste dans ce trop de corps. L'écriture suppose d'avoir traversé une coupure<sup>3</sup>.

Ainsi, trop de corps, trop de danse (trop de "féminin" ?), nuisent à l'écriture. On pourrait aussi dire qu'à l'inverse, l'écriture bloque la danse. Mais pourquoi vouloir opposer deux arts, si ce n'est, précisément pour les hiérarchiser ? Et augmenter le privilège de l'écriture en lui attribuant ce qui, du corps et de la danse, lui demeure inaccessible ? La hiérarchie reste inchangée, et son existence n'est pas contestée, pas même pensée.

<sup>1</sup> *Repères*, Biennale du Val-de-Marne, *Adage* 15, mars 2005, p. 14.

<sup>2</sup> Voir, par exemple, C. PUJADE-RENAUD, "Du corps féminin à l'écriture ?".

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 113.

### 3. L'esprit, la raison, le corps et la gamme du sensible

Souligner la séparation du corps et de l'esprit dans la culture européenne est un lieu commun, et c'est presque toujours à cette dualité et à la hiérarchie qu'elle sous-tend que l'on attribue le peu d'estime accordé à la danse (voir plus haut le texte de Stéphane Lebard), notamment par la philosophie. Les activités qui relèvent de la raison et de la langue (donc de l'ordre) et celles qui relèvent du corps sont séparées et hiérarchisées. Un dualisme qui, résume Henri Meschonnic, "va jusqu'à opposer deux formes d'humanité entre elles, en radicalisant une opposition entre l'émotion et la raison, selon l'anthropologie de Lévy-Brühl qui distinguait le pré-logique (la femme, l'enfant, le fou, le poète, le sauvage) et le logique (l'adulte mâle normal civilisé blanc)."<sup>1</sup> Et la danse sera du côté du féminin, de l'enfance, des primitifs, des fous, ou métaphore de la poésie, assignations qui sont autant le fait des siècles passés que des pensées contemporaines, tout particulièrement de celles qui se disent postmodernes. En introduction à sa recherche *Danse et philosophie*, le philosophe Alain Foix évoque l'opposition entre l'esprit et le corps comme "deux pôles d'une déchirure tragique où l'occident puise une passion mortelle et infinie"<sup>2</sup>. Toutefois, le constat de cette déchirure ne suffit pas à la faire disparaître, et bien souvent, l'intérêt porté à la danse par certains penseurs et leur souci de la revaloriser (voire de la mettre sur un piédestal) entérine la même séparation, tout en positionnant l'esprit – le scripteur – en situation séparée et dominante par rapport à l'objet étudié, le corps, la danse, et le "féminin". Le travail cité d'Alain Foix, indépendamment de ses qualités incontestables, est exemplaire sur ce point, dans sa volonté de renverser en partie la polarité, dans son idéalisation poétique de la Danse – presque toujours écrite avec une majuscule –, toujours aussi rapportée au "féminin", face aux philosophes de sexes masculins, sans que jamais la dualité ne soit réellement évacuée, ni que surtout les catégorisations ne soient questionnées.

Il est certain que la danse, et d'autant plus qu'elle se situe hors des cadres d'un langage gestuel codifié, devient difficile à cerner ou même simplement à définir par une pensée rationnelle. Elle constitue une expérience sensible plurielle, tant pour l'interprète que pour le public ; sa perception est intrinsèquement liée à une empathie kinesthésique et aussi à la remémoration d'expériences corporelles. Pour la philosophie héritière du platonisme, un soupçon pèse sur l'expérience sensible, largement

<sup>1</sup> H. MESCHONNIC, *Politique du rythme. Politique du sujet*, p. 116.

<sup>2</sup> A. FOIX, *Danse et philosophie*, p. 3.

dépréciée. Les résistances de la philosophie au sensible sont celles de la philosophie à la réalité, la danse est liée à l'expérience et au réel, relégués dans les territoires du "féminin"<sup>1</sup>. La psychanalyse lacanienne consacre d'ailleurs cette hiérarchie entre le "réel", domaine de la mère dont il faut s'extraire, et le "symbolique", domaine du père auquel il faut accéder. La raison s'oppose au sensible. Et la raison, la philosophie, la pensée qui sépare et met à distance sont du côté du "masculin" (c'est-à-dire aussi du côté de ceux qui les ont construites), tandis que le sensible et le non-séparé relèvent du "féminin". La dévalorisation du sensible entraîne celle de tous les arts – à laquelle la littérature, art de la pensée et de l'écrit, échappe toutefois. Et, parmi les arts, la danse est celui auquel les philosophes, à partir des Lumières, se sont le moins intéressés<sup>2</sup>. Dans son étude sur la notion d'œuvre en danse, Frédéric Pouillaude souligne la rupture intervenue avec la constitution de l'esthétique comme discipline, qui mit fin à une importante production de réflexions théoriques sur la danse. L'auteur met en évidence un phénomène qui joue un rôle non négligeable dans la féminisation de la danse :

Ayant été exclue de la classification, la danse ne peut faire retour en philosophie qu'en vertu d'un régime très spécial, tout différent de celui en vigueur pour les arts empiriques : un certain régime du *transcendental* qui, voyant dans la danse bien "plus" et bien "moins" qu'un art constitué, dessine à l'avance le lieu de sa possible mise en discours<sup>3</sup>.

Il ajoute :

La danse deviendra, en vertu même de son caractère *infra*-artistique, le transcendantal de tout art. [...].

Il faut soutenir que cette élévation n'est qu'une autre forme de l'absentement. Prolongeant l'absence littérale, elle interdit d'attribuer à la danse ce qui fonde l'empiricité de tout art : des noms d'artistes, des titres d'œuvres, des lieux et des dates, et de façon générale une histoire<sup>4</sup>.

Ce régime transcendantal, qui place la danse dans le "plus" ou le "moins", mais toujours hors de, au-delà du discours, mais aussi en deçà, hors historicité aussi, va la situer, comme nous le verrons plus loin, dans un territoire d'altérité féminisé.

Le sensible est lui-même hiérarchisé : le regard et la vision occupent une place

<sup>1</sup> Dans des registres différents, mais rejoignant notre propos, voir D. LE BRETON, *L'Adieu au corps*, et C. DEJOUR, *Souffrances en France – La banalisation de l'injustice sociale*.

<sup>2</sup> À peine évoquée chez Kant. Chez Hegel (*Esthétique*), elle occupe le rang 5 de sa double classification de matérialité décroissante et expressivité croissante, entre la musique au rang 4 et la poésie au rang 6. À l'exception de Nietzsche, il faut attendre Maurice Merleau-Ponty pour que la philosophie rencontre les questionnements de la danse.

<sup>3</sup> F. POUILLAUDE, *Le Désœuvrement chorégraphique – Étude sur la notion d'œuvre en danse*, p. 16.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 17.

privilegiée<sup>1</sup>. C'est d'ailleurs en tant qu'art d'imitation comparable à la peinture, que la danse acquiert ses lettres de noblesse au XVIII<sup>e</sup> siècle, et Noverre, par exemple, insiste beaucoup sur ce parallèle<sup>2</sup>. Pourtant, la danse est davantage qu'un art visuel, et le surplus est précisément ce qui demeure difficile à expliciter. Là encore, je développerai l'analyse de Frédéric Pouillaude, en soulignant ce que l'hybridité qu'il évoque peut avoir de féminisant pour la philosophie. "Exclue des genres purs – écrit-il –, c'est uniquement selon l'ordre du mélange que la danse, mariage du plastique et du musical, peut revenir. C'est d'ailleurs ce à quoi la destinait son statut d'espèce hybride, *jeu des figures* à la croisée de l'espace et du temps."<sup>3</sup> Le mélange et l'impur (également dans la tradition hébraïque) renvoient au "féminin". Dans l'expérience qui est faite de la danse (que l'on pratique ou que l'on regarde), c'est toute la gamme du sensible qui est convoquée. La perception du mouvement dansé fait appel à la perception d'une temporalité (perception d'une musicalité propre au corps qui ne relève pas de la sphère du sonore), perception kinesthésique, perception gravitaire, perception de la tonicité musculaire, proprioceptions, ... perceptions mal connues, proches du toucher, et considérées comme archaïques, dont la matrice est, encore une fois, rapportée à un "féminin". Le toucher a d'ailleurs été opposé à la vision, comme le "féminin" au "masculin". Je reviendrai en outre sur la féminisation induite par la position de regardé-e, qui intervient lorsque le public de la danse scénique fut définitivement séparé, matériellement et socialement, des danseuses et des danseurs.

Le privilège de la vision induit celui de la forme, la composante de l'image qui échappera au rejet philosophique. "Dans tous les beaux-arts, l'essentiel réside dans la forme [...] – écrit Emmanuel Kant – l'essentiel ne réside pas dans la matière de la sensation (l'attrait ou l'émotion), où il s'agit uniquement de jouissance, laquelle n'apporte rien à l'Idée [...]."<sup>4</sup> La tension entre forme et expression, forme et mouvement, forme et couleur<sup>5</sup>, forme et matière<sup>6</sup>, hante toute l'histoire de l'art, et aussi

---

<sup>1</sup> Selon Marie-José MONDZAIN, la crise iconoclaste amène à un changement radical du statut de l'image dans la culture européenne. L'image s'est progressivement épurée, pour devenir intermédiaire entre le réel et le non réel. L'image tendant à appartenir au régime du regard et non de l'objet, de la matière, elle se sépare du féminin, mais aussi de ses composantes non visuelles, puisqu'elle n'appartient plus au réel ; elle ne peut plus être touchée, elle est icône. Le divin entre dans le visible par l'incarnation, il ne peut plus relever du féminin. M.-J. MONDZAIN, *Image, icône, économie - Les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*.

<sup>2</sup> J.-G. NOVERRE, *Lettres sur la danse*.

<sup>3</sup> F. POUILLAUDE, *Le Désœuvrement chorégraphique – Étude sur la notion d'œuvre en danse*, p. 19.

<sup>4</sup> E. KANT, *Critique de la faculté de juger*, Paris, GF Flammarion, Aubier, 1995, p. 313.

<sup>5</sup> Aussi bien chez Aristote (*La Poétique*) que chez Alberti (*De Pictura*).

<sup>6</sup> Chez Aristote par exemple, dans *La Génération des animaux*.



celle de la danse. Tension genrée : les deuxièmes termes renvoient toujours au "féminin". C'est au moment où la danse deviendra expression des sentiments (imitation des sentiments, pour parler dans les termes utilisés aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles, et non plus imitation des actions) qu'elle se féminisera radicalement, avec le ballet romantique. Plus tard, on retrouve en partie le schéma de ce conflit genrée dans l'opposition dont les critiques de danse et les historien-ne-s se font écho, entre l'expressivité corporelle de Martha Graham et l'abstraction formelle de Merce Cunningham.

Même la plus contrôlée et la plus formelle des danses met en jeu une intelligence du corps, des savoirs intuitifs. Une intelligence qui évoque la *mêtis* grecque mise en œuvre dans les interactions avec le contexte, les changements de situation, qui se caractérise par sa souplesse, permet l'adaptation, la feinte, la perspicacité, la ruse, la patience<sup>1</sup> ... toutes choses catégorisées comme féminines. Intelligence et savoir du corps court-circuitent la raison, ne suivent pas les chemins de la logique discursive et de la rationalité "occidentale", identifiées au fonctionnement du cerveau masculin<sup>2</sup>. La méfiance vis-à-vis d'une intelligence du corps comme d'un savoir intégrant l'affectif au sens de ce qui affecte (perception ou sentiment), voire son déni, dans nos sociétés s'accompagne encore d'un rejet vers le "féminin".

Tout ce qui précède tend à inscrire la danse dans un paradoxe ; même lorsqu'elle relève des apprentissages les plus culturels, elle risque toujours de tomber dans la manifestation d'un corps peu contrôlable par la raison, mu par une logique qui échappe à, et excède, la seule volonté consciente. D'où la récurrence des associations entre la danse et la folie, la danse et l'animalité. Ce corps qui tend toujours à redevenir "naturel" tire la danse vers le "féminin". Les femmes sont naturellement naturelles. Si la danse est une expression première du corps, naturelle, elle est liée dans ce cercle vicieux au "féminin". Aujourd'hui encore, la danse est davantage considérée comme un art naturel que comme l'expression d'un travail, et beaucoup d'obstacles à une véritable reconnaissance de ses métiers sont dus à ce présupposé<sup>3</sup>. Il en découle une

---

<sup>1</sup> Voir M. DETIENNE, J.-P. VERNANT, *Les Ruses de l'intelligence. La Mêtis des Grecs* ; et pour le parallèle avec les formes d'intelligence mises en jeu dans les pratiques de la danse, S. FAURE, *Apprendre par corps. Socio-anthropologie des techniques de danse*, pp. 246-256.

<sup>2</sup> Un paradoxe de plus à mettre au compte du sexisme, si on considère que presque toutes les grandes découvertes scientifiques - dont on sait que seules celles des hommes ont été reconnues - furent le fruit d'intuitions que l'analyse rationnelle confirmait dans un second temps. Voir par exemple A. KOESTLER *Le Cri d'Archimède*.

<sup>3</sup> Il en est de même d'ailleurs pour les chanteurs, et surtout pour les chanteuses, voir M. BUSCATTO, "Chanteuses de jazz : femmes sans 'qualités' ?".

dévalorisation plus grande pour les danseuses et danseurs que, par exemple, pour les plasticien-ne-s ou les l'écrivain-e-s. Ce qui n'est pas sans incidence sur la valeur marchande de la danse et sur son statut. Qui, à leur tour, féminisent une profession si peu valorisée/valorisante. Cercle vicieux.

#### 4. Une temporalité féminisante

Des questions de temporalité sont certainement sous-jacentes à toutes les distinctions que nous avons vues. Le rapport des différentes perceptions à la temporalisation et à la féminisation demanderait par exemple à être creusé. Pour en rester ici aux éléments les plus fortement mis en jeu, je retiendrai deux aspects liés au temps : le caractère éphémère de la danse, et sa relation à l'écoulement de la vie.

La danse demeure un art éphémère, vivant, qui n'existe que dans le temps de son exécution, ne se répète jamais à l'identique, ne subsiste que dans la mémoire et dont la transmission se fait presque exclusivement oralement avec les pertes que cela implique, malgré les systèmes de notation et les moyens de captation actuels. Aucun art n'est autant lié au temps, à ses contextes de création comme de réception. Créer dans la danse signifie accepter de ne pas voir son œuvre traverser les siècles ; la notoriété de l'artiste dépend des traces indirectes – écrites, peintes, sculptées ou filmées – laissées par son travail, mais celui-ci est perdu. Créer dans la danse signifie risquer de ne pas être au bon endroit, au bon moment, la danse ne peut attendre la reconnaissance tardive. Des formes de contingence qui renvoient au "féminin". L'éphémère, le fluide et l'insaisissable sont également des "attributs" qui servent à définir un "féminin" surtout comme manque (de force, de rigueur, etc.)<sup>1</sup>, incapacité (à se fixer, à s'inscrire définitivement dans le temps), qualités en creux, qui ne qualifient donc rien. On remarque qu'au contraire, comme l'a bien analysé Guy Ducrey, l'esthétique fin-de-siècle qui, à rebours des canons traditionnels a récusé le statut supérieur traditionnellement accordé à la pérennité en art, n'a cessé de travailler la question au travers de l'opposition entre la danse et la sculpture (opposition théorisée notamment par Arthur Symons) et au travers des représentations de danseuses<sup>2</sup>.

Non seulement la danse est éphémère, mais elle est, par excellence, un art du vivant, de corps touchés par le temps ; elle est associée à la vie, à la naissance comme

---

<sup>1</sup> Voir, par exemple, l'analyse que fait L. NOCHLIN de la peinture de Berthe Morisot, dans *Femmes, art et pouvoir*, pp. 59-84.

<sup>2</sup> G. DUCREY, *Corps et graphies, poétique de la danse et de la danseuse à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle*, pp. 207-219.

à la mort. Symbole du caractère transitoire et précaire de la vie, de sa vanité. Depuis les danses macabres du Moyen Âge, jusqu'aux nombreuses représentations de danseuses vieillissantes, voire mortes ou incarnant la mort de la littérature et la peinture fin-de-siècle, la danse a servi de support ou d'allégorie à des méditations sur le passage du temps. Cette vie, qui tend aussi vers la décomposition et vers la mort, notamment dans l'imaginaire médiéval ou décadent du XIX<sup>e</sup> siècle, qui affleure sous la maîtrise de l'art et donc ne cesse de battre en brèche les canons – masculins – d'intemporalité et d'universalité, participe d'un naturel redouté relevant du "féminin".

Par son lien intrinsèque avec le vivant, la danse est souvent décrite comme indissociable d'ancrages archaïques, à comprendre dans un sens d'évolution esthétique et encore d'ontogenèse : la danse aurait – si on en croit de nombreux admirateurs – à voir avec les fondements de la vie. Pour ne citer que des voix contemporaines, telle celle du philosophe Alain Foix, "la danse serait en ce sens co-naissance. Commencement absolu, création, genèse."<sup>1</sup> Et Jean-Luc Nancy parle de "saisir une sorte d'origine de la danse (son rapport à la naissance et à la mort)"<sup>2</sup> ; revenant sur la question, il ajoute : "d'ailleurs, l'essence de la danse, c'est peut-être toujours de l'ordre de la naissance [...]. Peut-être la danse n'a-t-elle pas d'essence au sens d'un être, mais plutôt une naissance puisqu'elle a affaire avec la naissance"<sup>3</sup>. Implicitement, n'est-ce pas séparer la danse de la sphère, masculine, de l'être et de l'essence, pour la renvoyer à celle, maternelle et instrumentalisée, de naissance ? "Pour la danse – dit en écho le psychanalyste Daniel Sibony – l'enjeu est clair en tout cas : *produire l'instant de retournement du corps pour qu'à partir de l'Autre, enfin touché, le sujet puisse naître au monde*"<sup>4</sup>. Sans doute peut-on considérer ces propos sans les éclairer par une perspective de genre ; il n'en demeure pas moins que tout ceci – naissance, vie, mort, est rapporté au "féminin" plutôt qu'à l'humain dans la culture européenne<sup>5</sup>. Pour preuve, Daniel Sibony ajoute : "Du coup, la danse serait un rapport insistant du féminin à ce défi toujours ouvert : transmettre le corps, dans sa venue au monde et surtout dans son être-au-monde, dans son existence vivante et renouvelée."<sup>6</sup>

<sup>1</sup> A. FOIX, *Danse et philosophie*, p. 60.

<sup>2</sup> *Mouvement* n° 13, juillet/septembre 2001, "Le corps en échange", propos recueillis par Marie de Brugerolle.

<sup>3</sup> Entretien publié dans les Actes du colloque *La Danse en solo* de 2002, repris dans M. MONNIER, J.-L. NANCY, *Allitérations – Conversations sur la danse*, p. 89.

<sup>4</sup> D. SIBONY, *Le corps et sa danse*, p. 80.

<sup>5</sup> La pensée asiatique, telle qu'elle se manifeste dans le butoh où naissance et mort sont constamment présentes, ne rentre pas dans les mêmes schémas.

<sup>6</sup> D. SIBONY, *Le corps et sa danse*, p. 17.

Éphémère, liée à la vie comme à la mort, il arrive que la danse devienne pourtant, notamment dans le discours philosophique contemporain, une métaphore de l'éternel, l'idéal universel d'un corps jamais atteint<sup>1</sup>, tandis que son incarnation, toujours féminine, la danseuse, devient "le non-être du philosophe"<sup>2</sup>. Le couple philosophe/danseuse est devenu aujourd'hui un nouvel avatar du couple poète/muse. Mais même ainsi désincarnée et transformée en idéal toujours fuyant, la danse n'en demeure pas moins métaphore du "féminin" ; au mieux (si l'on peut dire) de la différence des sexes. Chez Alain Badiou par exemple, qui propose une vision très idéaliste de la danse, au travers de laquelle se manifeste "l'omniprésence 'idéale' de la différence des sexes"<sup>3</sup>, comme si le sujet masculin ne pouvait se concevoir lui-même hors de cette différence dont il devrait inventer le second terme. Par la suite, l'auteur poursuivant la pensée de Mallarmé, centre son propos sur la danseuse. Car toute différence ne relève-t-elle pas, presque par définition, du "féminin" ? J'y reviendrai. Une telle conception de la danse la prive encore de toute historicité. Lorsque la philosophie, ou la psychanalyse d'ailleurs, évoque La Danse, c'est un concept, privé d'incarnation, de style ou de territoire, amalgamant la bourrée auvergnate, le ballet classique ou le rock 'n' roll. Et sans doute, la pensée philosophique de la danse n'est pas étrangère à la façon dont la danse a été perçue de façon décontextualisée, comme hors du temps et des aléas de l'histoire, y compris par des historien-ne-s de la danse.

Plus concrètement maintenant, la danse est à l'évidence un art du temps, des jeux de temporalité intracorporels et des corps dans l'espace<sup>4</sup>. Voir comment le genre travaille la temporalité des danses ouvre de nombreuses perspectives. Dans un travail antérieur, je me suis intéressée à l'une d'elles, aux relations entretenues par certain-e-s chorégraphes au temps et à l'espace, définissant grossièrement deux grandes catégories, selon que le privilège va à l'espace, la temporalité étant organisée par la forme et la disposition dans l'espace des corps et des mouvements, ou va au temps, qui construit alors un espace par la musicalité et le jeu des énergies et tensions du mouvement<sup>5</sup>. Occuper l'espace, construire l'espace. Dans le premier cas, le privilège

<sup>1</sup> Voir G. FONTAINE, *Les danses du temps*, p. 33.

<sup>2</sup> A. FOIX, *Danse et philosophie*, p. 52.

<sup>3</sup> A. BADIOU, "La danse comme métaphore de la pensée", p. 18. Voir tout son développement sur "L'omniprésence effacée des sexes", p. 17 et suivantes.

<sup>4</sup> Voir sur la question du temps en danse, G. FONTAINE, *Les Danses du temps*.

<sup>5</sup> H. MARQUIÉ, "Création des espaces", *Métaphores surréalistes dans des imaginaires féminins*, pp. 341-354.

est accordé à l'impact du mouvement, à la forme, et à la construction chorégraphique. Dans la danse académique, comme chez Merce Cunningham, William Forsythe ou Angelin Preljocaj, un vocabulaire, sous forme d'unités de mouvements, est utilisé dans une "écriture" agencée dans l'espace, combinaison de ce vocabulaire. Dans le second cas, le privilège est accordé à l'impulsion, au trajet valorisé comme expérience, à la matière danse, et ce, avant la chorégraphie qui en est la conséquence. La temporalité tisse l'espace. J'ai émis l'hypothèse que, dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, ces deux conceptions ont été genrées, déterminant en quelque sorte des domaines stratégiques. Les femmes "inventaient l'espace", et les hommes "l'occupaient". D'une part, la construction genrée des corps féminins ou masculins oriente une motricité de type "impulsion-suspension" chez les unes, et "impact" chez les autres ; d'autre part des stratégies de résistances et de contre-résistances liées à l'évolution des rapports sociaux de sexe, au sein même et à l'extérieur du monde chorégraphique, ont été mises en place.

## 5. Les paradoxes du muscle

Le muscle et le travail musculaire appartiennent en général à la sphère masculine. Pourtant, en raison de la dualité corps-esprit, ils se trouvent aussi stigmatisés, d'autant plus que nous avons, en France, l'héritage d'une culture fondée sur la suprématie des clercs. L'idée selon laquelle on ne peut développer simultanément ses muscles et son cerveau est particulièrement tenace et le travail musculaire est dévalorisé par rapport à celui de l'esprit.

La catégorisation de la danse spectaculaire comme féminine peut paradoxalement être renforcée par un rejet du travail musculaire – apparent – et par un antagonisme de classe (ce fut notamment le cas au XIX<sup>e</sup> siècle). Marie-Françoise Bouchon souligne que la plupart des ouvrages et traités de danse (de Lucien au II<sup>e</sup> siècle à nos jours) "parlent plus facilement de la somme de travail que de sa pénibilité."<sup>1</sup> Sous l'Ancien Régime, la danse spectaculaire est art aristocratique, et l'aristocrate n'effectue pas de travaux pénibles ; la professionnalisation de la danse entraîne une augmentation de la technicité, qui affectera essentiellement la danse masculine, les danseuses étant gênées par des costumes pesants qui ne permettaient pas un libre jeu de jambes. L'allègement des costumes à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle permettra

---

<sup>1</sup> M.-F. BOUCHON, "La formation du danseur dans les traités : la parole des maîtres", p. 99.

aux danseuses d'augmenter leurs possibilités et exigences techniques. La virtuosité prend d'autres formes. Au XIX<sup>e</sup> siècle, l'effort physique et le muscle – masculins – vont être réservés au sport et à la gymnastique pour les classes dominantes, et aussi au monde du spectacle forain ou du travail pour les classes laborieuses ; la danse théâtrale qui demeure un art conçu pour une élite se doit de les dissimuler et marque sa différence. En conséquence, les danseurs seront pris entre le soupçon d'efféminement et l'accusation de grossièreté et d'exhibition musculaire ; tandis que les danseuses seront placées dans une situation de double contrainte. La ballerine devra dissimuler le travail considérable du corps, parce qu'elle représente la féminité, et parce qu'elle représente un art, aristocratique. Elle devra incarner le fantasme désincarné de "la" femme et de la danse, au prix d'un travail corporel qui ne cesse de se nier<sup>1</sup>. Vivant paradoxe, son image est celle d'un être éthéré, gracieux, voire gracile, léger ... féminin, tandis que son vécu est celui d'un être fort dont le corps et l'esprit sont soumis à une discipline extrêmement contraignante, dont l'entraînement n'a rien à envier à celui des sportives de haut niveau, qu'il s'agisse de performance, d'endurance ou d'énergie déployée. Il sera beaucoup reproché aux danseuses modernes en rupture avec le ballet de montrer l'effort, les muscles<sup>2</sup>, et de ne pas être féminines.

Le développement d'une culture du corps – qui demeure très encadrée par les pratiques physiques et sportives, et demeure différente d'une culture du corps dansant<sup>3</sup> – et la valorisation de la physicalité par les classes dominantes permettront au début du XX<sup>e</sup> siècle à la danse de se remasculiniser. Si le rôle des Ballets russes dans la revalorisation de la danse masculine est indéniable, le contexte du début du siècle en a créé les conditions de possibilité. C'est également ce contexte qui permettra à la danse moderne de se développer en Allemagne plus particulièrement.

Le danseur et chorégraphe Erick Hawkins attribue le statut inférieur des danseurs et danseuses à la conception générale de la danse (conception qui, pour corriger quelque peu son propos, ne remonte pas "aux débuts du ballet", mais plutôt

---

<sup>1</sup> Voir S. JACQ-MIOCHE, "La technique romantique : de l'exhibition du corps dans la négation du corps", et G. KLEIN, "Die Lust am Androgynen. Zur Überwindung des Weiblichkeitsdiskurses in der Tanzkunst".

<sup>2</sup> En partie pour lutter contre une certaine image de la femme et de la danseuse, Martha Graham par exemple refusera l'image d'un corps fragile et désincarné, pour exposer l'effort musculaire, la puissance, et la sensualité du corps.

<sup>3</sup> Qui implique une culture beaucoup plus large que les apprentissages perceptifs et moteurs.

aux débuts du ballet tel qu'il s'élabore au XIX<sup>e</sup> siècle) :

La grave erreur, inhérente aux débuts du ballet, résidait dans ce que c'était la personne du danseur qui était exposée, et non l'art, l'art intérieur visible à travers le danseur. Tout cela relève du culte occidental de la personnalité. La femme qui dans notre culture était considérée comme un "objet", pour reprendre les termes de Simone de Beauvoir, s'est retrouvée "objet" sur la scène des théâtres. [...] Lorsque l'homme est monté sur scène pour danser et qu'il a abusé de son charme en faisant étalage de son physique, lui aussi a été considéré comme un "objet". Mais dans notre culture, un homme ayant un métier d'homme ne doit pas être un "objet"<sup>1</sup>.

Il pointe parfaitement comment une dépréciation (être considéré-e comme un objet) peut être non seulement admise, mais valorisante pour les femmes, quand elle est déshonorante pour les hommes. C'est aussi souligner que tant que la danse n'est pas considérée comme un art à part entière, qui confère du prestige, elle ne saurait convenir aux hommes.

---

<sup>1</sup> E. HAWKINS, "Why does a man dance, and what does he dance, and who should watch him ? ", *The Dance Experience*, Myron Howard Nadel and Constance Gwen Nadel, New York, Praeger Publishers, 1970, p. 342, cité par J.-P. PASTORI, *L'Homme et la danse*, p. 127.

### III Hiérarchies et inversions du genre

J'ai fait l'hypothèse que la féminisation de la danse était en grande partie due au fait que ses paramètres étaient dépréciés, dans un système général de catégorisation binaire hiérarchisé, rapporté à deux catégories "masculin" et "féminin". Il reste à examiner si, et dans quelle mesure, la catégorisation change quand les mêmes paramètres changent de polarisation. La question se pose aussi de voir si le combat mené au XX<sup>e</sup> siècle par les danseurs pour défendre leur légitimité dans la danse s'est accompagné ou non d'une remise en question des fondements et de l'existence même d'une catégorisation.

#### 1. Quand la danse est portée en modèle

Dès lors que la danse acquiert un statut d'art autonome, qu'elle se trouve réhabilitée, elle tend à être détachée du "féminin". Elle s'incarne même dans une figure masculine à chaque fois qu'elle devient exemplaire, dans une figure de demiurge lorsqu'elle est présentée comme fondatrice. Ainsi parla ... Nietzsche par la voix du danseur Zarathoustra. Nietzsche est l'un des rares philosophes à s'être interrogé sur la danse, à l'avoir posée comme modèle idéal et référence. Il marque les débuts d'une nouvelle conception qui valorise les savoirs du corps, une culture du sensible et qui donnera naissance à de nombreux mouvements, notamment au mouvement de Réforme de la vie. *La Naissance de la tragédie* (1876) fut le livre de chevet des pionnières de la danse moderne et reste certainement l'un des livres de référence pour la danse, qui participe de sa légitimation. Toutefois, l'approche du philosophe ne modifie pas la hiérarchie des genres, bien au contraire. La verticalité associée au "masculin" est une notion clé pour la danse nietzschéenne, comme le démontre Gaston Bachelard qui, s'appuyant essentiellement sur *Ainsi Parlait Zarathoustra*, fait de Nietzsche "le type même du *poète vertical*, du *poète des sommets*, du *poète ascensionnel*"<sup>1</sup>. Un poète qui associe l'aérien et l'envol au "masculin", qu'il oppose à la terre ou à l'eau, relevant du "féminin". Dans son étude sur les rapports entre la danse et la philosophie, Alain Foix repère chez Zarathoustra "la position arrogante et autoritaire du danseur viril, à la 'hauteur' de la philosophie masculine de Nietzsche."<sup>2</sup> Mais il entérine à son tour la conception nietzschéenne, en célébrant sa philosophie, comme

<sup>1</sup> G. BACHELARD Gaston, *L'Air et les songes – Essai sur l'imagination du mouvement*, p. 64.

<sup>2</sup> A. FOIX, *Danse et philosophie*, p. 38.



"philosophie de chasseur plus que d'agriculteur, de nomade plus que de sédentaire. Philosophie 'masculine', non pas 'féminine' "<sup>1</sup>, et reprenant à son compte les clichés qui allient danse et "féminin" au vide, à la béance, etc. : "le danseur de Zarathoustra ne peut pas être une femme parce qu'il n'est pas cet abîme de l'Être, cette ouverture béante, ce carrefour où se fourvoie l'âme des mortels."<sup>2</sup>

L'incorporation des valeurs et paramètres attribués au "féminin" par l'homme viril – qui les domine, les maîtrise – signe toujours le surhomme. D'ailleurs, comme le remarque très justement Alain Foix, le philosophe se livre à une véritable phagocytose dans Zarathoustra, en enfermant le danseur dans un arbre creux<sup>3</sup>. C'est même incarnées par un être d'essence masculine que les valeurs féminines touchent au sublime, et suscitent un maximum d'émotion esthétique. Ainsi la danse, et la beauté. Pour Winckelmann, l'idéal grec de la beauté s'incarne dans le corps masculin<sup>4</sup>. On retrouve cette idée dans la conception de l'androgynisme décadent, tel que le décrit Frédéric Monneyron<sup>5</sup>. Forme dégradée du romantisme, l'androgynisme décadent cesse d'être un idéal éthéré pour devenir un personnage en chair et en os ; il s'insère dans le vécu et :

[...] cette incarnation qui se fait en faveur du sexe masculin révèle que, dans la mesure où la femme reste référence esthétique, c'est associée à une essence masculine, intellectuellement valorisée, que la forme féminine, elle esthétiquement valorisée, tend vers une plénitude totale et se pose en figure de la séduction alors que la femme, en se masculinisant, combine les deux négativités et dessine à l'inverse une figure de répulsion<sup>6</sup>.

L'analyse s'applique à merveille à la danse, et pour paraphraser Frédéric Monneyron : c'est incarnée par un être d'essence masculine, que la danse, forme esthétiquement valorisée comme féminine, tend vers un idéal. Zarathoustra, Nijinski, deviendront des mythes. On célèbre chez Nijinski<sup>7</sup> une "androgynie", où l' "andre" incorpore la "gyne". L'érection fait l'homme, et le saut le danseur. Ainsi la critique américaine Arlene Croce évoque le côté phallique de ses sauts : "Nijinski a porté à l'absolu le lien entre [...] la sexualité et l'art de la danse"<sup>8</sup>. Aujourd'hui, le mythe Nijinski en tant que danseur (je ne parle pas du chorégraphe) reste vivant et entretenu,

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>3</sup> F. NIETZSCHE, *Ainsi parlait Zarathoustra*, p. 21.

<sup>4</sup> J. J. WINCKELMANN, *Réflexion sur l'imitation des œuvres grecques en peinture et en sculpture*.

<sup>5</sup> F. MONNEYRON, *L'Androgynisme décadent*.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 162.

<sup>7</sup> Voir G. BRANDSTETTER, "Le saut de Nijinski. La danse en littérature, représentation de l'irreprésentable".

<sup>8</sup> A. CROCE, *Going to the Dance*, New York, Knopf, 1982, p. 277, citée par G. BRANDSTETTER, "Le saut de Nijinski. La danse en littérature, représentation de l'irreprésentable", p. 7.

alors que ceux de Grisi, Zambelli, ou même Pavlova, tendent à être relégués au rayon des curiosités, des goûts d'une époque<sup>1</sup>. Mark Franko a aussi relevé, bien avant, les qualités androgynes de Louis XIV dans le *Ballet de la nuit*<sup>2</sup>. L'apologie du sexe masculin, qui incorpore et symbolise des valeurs jugées féminines conjuguées à celles de la virilité, se retrouve dans la danse contemporaine actuelle, notamment dans certaines pièces axées sur la virilité.

L'androgynie des hommes qui incarnent la beauté de la danse n'a rien à voir avec un quelconque travestissement. Rien de comparable avec le travestissement des danseuses du XIX<sup>e</sup> siècle, fort prisé dans la mesure où l'habit masculin conférait un surcroît de séduction féminine, qui ne devait en aucun cas être trahie par une gestuelle masculinisée. Comme le remarquait Frédéric Monneyron, "la femme, en se masculinisant, combine les deux négativités et dessine à l'inverse une figure de répulsion."<sup>3</sup> Jusqu'à nos jours, il est exceptionnel que l'on célèbre des qualités masculines chez une danseuse<sup>4</sup>, à moins qu'elle n'apparaisse un peu comme un phénomène (voir pour ces dernières années les commentaires sur Louise Lecavalier<sup>5</sup>).

Nombreux sont les ouvrages qui, pour donner une image valorisante de la danse, l'associent à des corps masculins. Lorsque Jean Cocteau évoque le prestige de la danse, il cite la danse de David, puis le *Sacre du printemps* et le *Spectre de la rose* de Nijinski, *Le Jeune homme et la mort* de Jean Babilée<sup>6</sup>. Il arrive que le lien, habituellement féminisé, entre la danse et le primitif ou l'exotique s'en trouve virilisé. Les danseurs "exotiques", par exemple, pour le XIX<sup>e</sup> siècle, les danseurs espagnols, n'ont jamais rencontré la même stigmatisation que les danseurs de ballet. C'est en se tournant vers l'exotisme, en se référant à d'autres cultures, présentées souvent comme plus primitives, voire "barbares" (cosaques, tatares, amérindiennes, etc.), que les danseurs ont trouvé un chemin pour revaloriser la danse masculine et la sortir d'une

---

<sup>1</sup> Les commentaires d'aujourd'hui sur la danse d'Anna Pavlova sont par exemple tout à fait dépréciatifs, comme si les contemporains avaient eu un regard totalement dépassé ; alors qu'ils confirment les commentaires dithyrambiques sur les qualités d'interprète de Nijinski. Il est vrai que nous disposons de films pour la première, et pas pour le second.

<sup>2</sup> M. FRANKO, "Double bodies. Androgyny and power in the performances of Louis XIV".

<sup>3</sup> F. MONNEYRON, *L'androgynie décadent*, p. 162.

<sup>4</sup> Citons toutefois le propos de Voltaire, disant de la Camargo dont la danse était réputée athlétique, qu'elle était "la première qui ait dansé comme un homme". On le disait aussi de "la Barberina", Barbara Campanini (1721-1799). Mais il s'agit de la période antérieure au ballet romantique. M. NORDERA, *La construction de la féminité dans la danse (XV<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle)*, p. 35.

<sup>5</sup> Danseuse canadienne contemporaine, interprète du chorégraphe Édouard Lock et célèbre pour son extrême virtuosité et sa danse athlétique.

<sup>6</sup> J. COCTEAU, "Danse", in COCTEAU J., LIFAR S. et al., *Prestige de la danse*, pp. 25-30.

image féminisante : je pense aux Ballets russes, Ted Shawn ou Erick Hawkins pour les États-Unis. On pourrait aussi s'interroger sur une certaine "exotisation" du hip-hop et des danses urbaines contemporaines, qui favorise la présence masculine. Souvent, il s'agit d'opposer, dans une vision mythique, un "Occident" décadent et féminisé à un ailleurs (selon les époques et les discours, Afrique, Europe centrale, Amérique ou banlieues de nos villes) plein d'énergie vitale, virilisé et fort ambigu puisqu'il est aussi, bien souvent, un danger potentiel. Chez un certain nombre d'auteurs dans la lignée colonialiste du XIX<sup>e</sup> siècle, jusqu'à nos jours<sup>1</sup>, racisme et sexisme vont ainsi se nouer. La palme de la métaphore sexuelle revient sans doute à Élie Faure qui, dans *L'Homme et la danse*, après avoir fait de la danse du "noir" l'emblème d'une danse originelle, primitive et divine, mais aussi animale, "messe de tous les peuples primitifs et peut-être, aux grandes profondeurs originelles des espèces, un hommage instinctif rendu par les bêtes à l'ordre de l'univers"<sup>2</sup>, poursuit ainsi : "Le noir soumet ses sens à la tyrannie enivrante d'une cadence universelle qui, dès qu'il entrera en contact sexuel avec d'autres races, introduira cette cadence droit en elles, comme une barre de feu"<sup>3</sup>. On objectera qu'il s'agit d'un exemple particulièrement marqué par le contexte, et que *L'Homme et la danse* est composé d'écrits qui s'échelonnent de 1910 à 1936. C'est incontestable, mais cette citation prend un tout autre sens lorsqu'on la retrouve dans une thèse récente publiée en 2005, sans aucune distance critique, et dirigée par un éminent historien<sup>4</sup>. Le même travail exalte également la danse, en plaçant au sommet de l'évolution chorégraphique Maurice Béjart, comme une sorte de demiurge. Car la figure du danseur demiurge n'a pas disparu des discours actuels glorifiant la danse. Dans le numéro spécial de la *Revue d'esthétique* consacré à la danse, Dominique Noguez écrit : "Chasseur heureux, guerrier vainqueur ou amant fébrile, peu importe la *généalogie*, le premier danseur fut le premier qui piétina, de joie ou d'exaltation, et qui communiqua à d'autres ce besoin de piétiner."<sup>5</sup> Et la chorégraphe Catherine Diverres renchérit : "le danseur est un guerrier mystique, rebelle, asocial, un exilé joyeux épicurien. C'est un jouisseur de la gravité, du silence des forces telluriques. Il est à

<sup>1</sup> Ainsi, P. LEGENDRE ne cesse d'opposer la danse occidentale chrétienne et gréco-latine à la danse africaine, considérées l'une et l'autre de façon monolithique et caricaturale. *La Passion d'être un autre – Étude pour la danse*.

<sup>2</sup> E. FAURE, *L'Homme et la danse*, pp. 62-63.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>4</sup> T. HERBILLON-MOUBAYED, *La Danse, conscience du vivant – Étude anthropologique et esthétique*, pp. 63-65.

<sup>5</sup> D. NOGUEZ, "Si la danse est une pensée", p. 13.

demie absent au monde, mais il rejoue le monde."<sup>1</sup>

Dans un texte intitulé "Le Corps du maître", le danseur et chorégraphe Dominique Dupuy rend hommage à la figure du maître ("non pas celui qui domine et commande, mais l'ancien apprenti qui, ayant atteint la maîtrise de son art, est reconnu capable de le transmettre à son tour"<sup>2</sup>). Un poétique et vibrant hommage à l'homme, où le caractère exclusivement masculin de la figure du "maître" est davantage qu'un présupposé ou un effet de sexisme linguistique discriminant la maîtresse. Non, le maître est un homme ; de façon si incontestable que le soupçon n'affleure pas qu'il puisse en être autrement. Et les métaphores viriles abondent, le maître est ainsi "comme le mineur qui creuse sa galerie, le puisatier qui fore son puits."<sup>3</sup> Élie Faure n'est pas loin, le colonialisme en moins. À aucun moment, l'exclusion des femmes n'est prononcée, elles ont purement et simplement disparu de l'horizon ; curieux effet d'optique, de la part d'un chorégraphe qui appartient à la lignée de la modernité, où les femmes ont constitué la majeure partie des ... maîtresses. Dominique Dupuy témoigne par ailleurs fréquemment du souci, qu'on ne peut qu'approuver, de sortir les danseurs de l'image féminisée qui est la leur. Contrairement à Maurice Béjart par exemple, qui remasculinise la danse pour remasculiniser le danseur, c'est ici au prix d'un renforcement de la métaphore danse/"féminin", pour mieux imposer la métaphore danseur/maître – maître de la danse. Ainsi, évoquant la première représentation d'une œuvre chorégraphique, il écrit :

N'est-ce pas dans cet instant fatidique où elle [l'œuvre chorégraphique] fait pour la première fois l'amour avec le public, qui contribue à la dépuceler, n'est-ce pas dans ce moment de défloration irrémédiable qu'elle apparaît comme il y a peu de chances qu'elle réapparaisse jamais. Pourra-t-elle retrouver cet état de jeune fille ? Cette première fois que s'arrachent aujourd'hui producteurs et marchand (jusqu'à en multiplier les occurrences), comme un droit de cuissage<sup>4</sup>.

Une analyse psychanalytique de tous ces écrits sur la danse ne manquerait pas de saveur, si beaucoup de psychanalystes n'étaient pas eux-mêmes pris dans des fantasmes de danse féminisée.

Dans un autre registre, c'est encore la danse de David qui est saluée par le psychanalyste Daniel Sibony, qui lui consacre un chapitre de son livre sur la danse *Le Corps et sa danse*<sup>5</sup>. David n'est plus opposé à Salomé, mais l'homme qui danse est

<sup>1</sup> C. DIVERREZ "Le défi de la danse", p. 29.

<sup>2</sup> D. DUPUY, "Le corps du maître", p. 247.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 248.

<sup>4</sup> D. DUPUY, "Le danseur et la danse : La danse en deçà et au-delà de la chorégraphie", p. 5.

<sup>5</sup> D. SIBONY, *Le Corps et sa danse*, pp. 35-54.

opposé à la femme qui ne danse pas<sup>1</sup>. Exaltant l'homme qui accepte le passage du "féminin" (la danse, ici encore enfermée dans sa catégorisation) en lui, Daniel Sibony stigmatise la "femme crispée narcissiquement", qui refuse la danse, et qui, par conséquent n'est pas "La femme", parce qu'elle ne laisse pas passer "Le féminin". Une femme qui sera stérile, puisque "la naissance est un des objets de la danse"<sup>2</sup>. Encore et toujours, la danse représente le "féminin". Mais c'est lorsqu'elle traverse un corps masculin, d'homme, qu'elle devient emblématique d'un art d'exception.

Quelques mots, pour terminer, sur l'influence de la professionnalisation. Si la professionnalisation de la danse a entraîné une dévalorisation de sa pratique selon les critères de l'Ancien Régime et participé de sa féminisation, on observe un phénomène inverse au XX<sup>e</sup> siècle. "Au XVII<sup>e</sup> siècle, la danse était un loisir de seigneur. Elle est devenue un métier d'homme", écrit Jean-Pierre Pastori<sup>3</sup>. Si le travail rémunéré était déshonorant pour l'aristocratie de l'Ancien Régime, il est aujourd'hui au contraire un élément de valorisation. Avoir un statut professionnel, gagner de l'argent sont des activités masculines, l'amateurisme caractérisant les femmes. Le degré de reconnaissance du statut de danseur comme métier influence la perception genrée. Ainsi, aux États-Unis comme en U.R.S.S., on l'a vu, la danse masculine était une pratique plus répandue, entre autres en raison de la persistance des cultures populaires. Mais aux États-Unis, la profession de danseur (et plus généralement d'artiste) a davantage été perçue comme loisir et pratique amateur que comme métier. En U.R.S.S. au contraire, être artiste était un métier, un statut reconnu et même valorisé économiquement et socialement (Vladimir Vassiliev a par exemple reçu le Prix Lénine). La danseuse ou le danseur était un héros du peuple.

Une danse rentable, symboliquement et économiquement, perd de sa féminité, elle devient beaucoup plus attirante pour les hommes. C'est ce qu'exprime le chorégraphe Lar Lubovitch : "Je dirais que les jeunes gens sont forcés de préférer la danse académique [à la danse moderne] parce qu'elle leur permet de gagner plus d'argent. Actuellement la pression économique est si forte que les hommes doivent

---

<sup>1</sup> La Bible rapporte que tandis que David danse devant l'Arche rapportée de Jérusalem, sa femme Mikal, fille de Saül, s'indigne de son comportement depuis sa fenêtre.

<sup>2</sup> D. SIBONY, *Le Corps et sa danse*, pp. 42-43.

<sup>3</sup> J.-P. PASTORI, *L'Homme et la danse*, p. 12.

gagner de l'argent sous peine de ne pas être considérés comme des hommes."<sup>1</sup> Et, comme on pouvait s'y attendre, aux États-Unis<sup>2</sup>, comme en France, si les femmes sont plus nombreuses dans la danse, au niveau de l'exécution, les hommes prédominent toujours dans les fonctions les plus valorisantes (chorégraphes, directeurs de ballets, etc.) et les mieux rémunérées, avec possibilités d'ascension sociale et de diversification plus grande.

## 2. Légitimation de la danse masculine

La dévalorisation globale de la danse et sa catégorisation comme féminine sont liées et contribuent à éloigner les hommes de sa pratique. D'autant que, depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et l' "invention" de l'homosexualité en tant qu'identité, le genre tend à glisser vers la sexualité ; l'homme qui danse est perçu comme efféminé, donc homosexuel. De plus, perçue comme un secteur féminin, la danse est aussi un art minorisé. Dans leur enquête réalisée en 2005, Janine Rannou et Ionela Roharik soulignaient que deux chorégraphes sur trois sont des femmes (sans préjuger du degré de reconnaissance et de diffusion), ce qui fait de la danse une exception parmi les professions créatrices, mais elles mettaient aussi en évidence que cette forte proportion peut être corrélée avec les faibles rémunérations et le peu de prestige du statut de chorégraphe<sup>3</sup>.

En France tout particulièrement, les hommes ont été longtemps très marginaux, en raison aussi de la faible et tardive influence de la danse moderne et de la prédominance de la danse classique ou néoclassique. Les efforts de Serge Lifar pour redonner tout son prestige à la danse masculine, avant la guerre de 1940, n'ont pas produit d'effet général. De même, la présence de grands danseurs, classiques ou, plus rarement, modernes, n'a pas véritablement changé les représentations collectives de la féminité de la danse. Maurice Béjart dans les années 1950-1960 a en revanche incontestablement joué un rôle majeur dans l'émergence d'un nouveau regard sur la danse et d'un nouveau positionnement des danseurs<sup>4</sup>. Sa version du *Sacre du*

<sup>1</sup> L. LUBOVITCH (1945), danseur et chorégraphe, directeur de la Lar Lubovitch Dance Company à New York. Entretien avec J.-P. PASTORI, in *L'homme et la danse*, p. 163.

<sup>2</sup> J. L. HANNA, *Dance, Sex, and Gender – Signs of identity, dominance, defiance, and desire*, p. 122.

<sup>3</sup> J. RANNOU, I. ROHARIK, *Les Danseurs, un métier d'engagement*, p. 186.

<sup>4</sup> *Symphonie pour un homme seul* date de 1954. C'est surtout le passage des *Ballets du XX<sup>e</sup> siècle* à Avignon en 1967 et 1968 qui déclencha une véritable révolution dans la danse française. On doit aussi, surtout pour la danse classique, évoquer la personnalité de Rudolf Nouriev, enfui d'U.R.S.S. et du Kirov en 1961, et auréolé non seulement de son talent, mais de sa position dans les enjeux de la guerre froide.

*Printemps* est, selon ses termes, "quasiment un manifeste de la danse masculine."<sup>1</sup>

Souvenons-nous – rappelle le danseur Michel Hallet-Eghayan – que cet homme avait autorisé des centaines de milliers, voire des millions, de gens à se passionner pour la danse et, en particulier, avait autorisé les jeunes hommes que nous étions à projeter leur être intime sur la danse. Avant, c'était difficile. Les modèles virils qu'offrait la danse officielle de l'époque ne permettaient pas véritablement à ces jeunes hommes de s'identifier, et de se lancer par la danse dans la quête de soi-même<sup>2</sup>.

Toutefois, la revalorisation de la danse masculine peut s'accompagner d'un discours profondément misogyne, chez Maurice Béjart notamment (comme avant lui chez Serge Lifar), dont on sait combien la philosophie était imprégnée de dualisme, pour ne pas dire de manichéisme en ce qui concerne les rapports sociaux de sexe. Pour le chorégraphe, la valorisation de la danse passait par sa virilisation, ou plus exactement, pour légitimer la danse masculine (c'est-à-dire les danseurs), il fallait viriliser la danse dans son essence :

Les traditions populaires montrent que c'est l'homme qui danse le plus, l'homme qui danse le mieux. La prépondérance féminine dans la danse a constitué une décadence, une édulcoration de l'art du ballet qui est un art profondément viril, tout à la fois noble et très violent. [...] Le ballet est un art né en Occident au XVI<sup>e</sup> siècle, et qui a connu son épanouissement au XIX<sup>e</sup> siècle, ère de la ballerine. En revanche, la danse est aussi vieille que l'homme. La danse a précédé le ballet, et elle lui survivra. Aussi bien, lorsque l'on veut retrouver dans le ballet les sources mêmes de la danse, on aboutit à l'élément masculin<sup>3</sup>.

On reconnaît les poncifs ; du côté de la féminisation, décadence et édulcoration, du côté d'une essence masculine, noblesse, violence, perfection.

L'ouverture de la danse aux hommes au XX<sup>e</sup> siècle s'est faite sans que sa catégorisation, et les catégorisations de genre à l'intérieur de sa pratique soient réellement modifiées. Le discours de Maurice Béjart dans la seconde moitié du siècle diffère peu de celui de Ted Shawn aux États-Unis en son début<sup>4</sup>. On retrouve bien souvent sous-entendue dans les divers propos l'équation classique en art : décadence-imitation-féminin-femme à laquelle est opposée celle qui relie renouveau-crétion-masculin-homme. Ici elle s'exprime par l'idée selon laquelle les dégradations de la création chorégraphique et du ballet auraient été dues : 1) à une féminisation de la danse (croyance qui fait fi de l'histoire de la danse moderne portée par des femmes,

<sup>1</sup> M. BEJART, entretien avec J. –P. PASTORI, in *L'Homme et la danse*, p. 150.

<sup>2</sup> A. GRAND, P. VERRIÈLE (Dir.), *Où va la danse ? L'aventure de la danse par ceux qui l'ont vécue*, p. 98.

<sup>3</sup> M. BEJART, entretien avec J. –P. PASTORI, in *L'Homme et la danse*, p. 150.

<sup>4</sup> Voir J. FOULKES, "Dance Is for American Men : Ted Shawn and the Interaction of Gender, Sexuality, and Nationalism in the 1930s".

mais aussi de celle de la danse académique) 2) à un brouillage de la différence des sexes ; tandis que son renouveau passerait par : 1) une revirilisation (présentée comme régénération) 2) l'affirmation des différences sexuées. En effet, Ted Shawn comme Maurice Béjart et d'autres fondent la légitimité – souvent confondue avec la supériorité – des hommes dans la danse non pas sur une contestation d'une quelconque sexuation ou genration de cet art, mais en affirmant au contraire une différence irréductible entre la danse des femmes et celle des hommes. Les propos du premier paraissent savoureux, sachant que l'une de ses élèves fut Martha Graham :

Les mouvements de la danse procèdent des mouvements de la vie. Aux petits mouvements que la femme exécute quand elle coud, cuisine ou s'adonne aux autres tâches ménagères, correspondent des mouvements dansés délicats, rapides, venant davantage de la main que de l'épaule. Les mouvements de l'homme dérivent de l'attaque de l'escrimeur, du balancement du faucheur, du geste large du bûcheron qui abat de grands arbres : ils partent de l'épaule, et répondent à la nécessité première de protéger et de nourrir les siens<sup>1</sup>.

Un tel discours ne constitue pas, malheureusement, une simple curiosité historique, vestige d'une époque révolue. Plus récemment, John Neumeier affirmait que "durant les périodes de décadence du ballet classique – quand la création cédait le pas à la reproduction constante – la dynamique s'est trouvée affaiblie et sa gamme de possibilités très limitée. Ainsi est apparu le danger que la 'masculinité' ne soit plus opposée à la 'féminité'." <sup>2</sup> Certes, il s'agit d'un chorégraphe néoclassique, né en 1942. Du côté de la danse moderne, le propos n'est pas différent. Pour Murray Louis :

Tout le monde apprend les mêmes choses. Mais il se révèle un peu plus difficile pour les femmes de se mouvoir hors d'elles-mêmes, de se "décentraliser". Le centre d'une femme se trouve au lieu de la procréation. Elles donnent la vie, dans ce centre, à l'intérieur d'elles-mêmes. Mais aussi elles restent très 'fermées' sur elles-mêmes. Les hommes peuvent s'extraire d'eux-mêmes beaucoup plus facilement<sup>3</sup>.

Il est beaucoup plus étonnant de retrouver les mêmes conceptions, certes formulées de façon moins abrupte, chez des chorégraphes contemporains ayant émergé dans les années 1980, comme Angelin Preljocaj, pour qui l'homme est caractérisé par la mobilité<sup>4</sup>, ou parmi la génération des années 1990, chez des chorégraphes se réclamant des théories postmodernes et *queer* sur le genre, et qui regrettent pourtant

<sup>1</sup> T. SHAWN *Physical Culture Magazine*, juillet 1917, repris dans *Dance Magazine*, New York, juillet 1966, p. 16, cité par J.-P. PASTORI, in *L'Homme et la danse*, p. 120.

<sup>2</sup> J. NEUMEIER entretien avec J.-P. PASTORI, in *L'Homme et la danse*, p. 134.

<sup>3</sup> M. LOUIS (chorégraphe moderne américain), entretien avec J.-P. PASTORI, in *L'Homme et la danse*, p. 161.

<sup>4</sup> A. PRELJOCAJ, entretien dans *L'Homme qui danse*, film réalisé par Rosita BOISSEAU et Valérie URRÉA, ARTE / Les films Pénélope, 2004.



avec un bel ensemble que la danse qui les a précédés, notamment celle des années 1980, ait été trop androgyne. Cette androgynie étant entendue pour les uns comme un excès de féminité et la disparition du masculin, et pour les autres comme un excès de masculinité et la disparition du féminin, tout-e-s s'accordant pour revendiquer un retour de la différence des genres<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> H. MARQUIÉ, "Jeux de genre(s) dans la danse contemporaine", pp. 288-289.

## IV Altérité et féminisation

C'est maintenant le deuxième principe de catégorisation de genre qui va être examiné, la façon dont la danse a été et demeure féminisée parce qu'elle est constituée en territoire d'altérité, par rapport à des référents, qu'il s'agisse du regard d'un public masculin ou des discours de philosophes.

### 1. Une féminisation du spectaculaire

La féminisation de la danse concerne en premier lieu la danse scénique, et touche moins ou secondairement les pratiques sociales. Le regard, qui place celui (ou celle) qui regarde en position de domination par rapport à ce qui est regardé, induit une féminisation de ce dernier<sup>1</sup>. Se donner en spectacle constitue un facteur féminisant, et davantage s'il existe un rapport de subordination entre ceux/celles qui dansent et ceux/celles qui regardent.

En France, on l'a vu, le ballet de cour se constitue en spectacle à la fin de la Renaissance, sans pour autant être séparé de la pratique sociale ; il fut d'abord pratiqué par les nobles et les courtisans, très majoritairement des hommes, qui constituaient également le public. La séparation public-interprètes n'était donc, ni spatialement, ni socialement marquée. Avec la comédie-ballet de Molière<sup>2</sup> et la tragédie-ballet de Lully, qui annoncent le ballet en action, le public s'est élargi. Les pièces, présentées d'abord devant la cour, étaient ensuite reprises dans des lieux ouverts au public, comme le théâtre du Palais-Royal puis la Comédie-Française. La scène y était symboliquement séparée de la salle. Mais même séparées, la scène conservait un prestige par rapport à la salle, et l'image du roi Louis XIV dansant a fortement imprégné le regard porté sur la danse. Toutefois, le même Louis XIV, en créant l'Académie royale de danse en 1662<sup>3</sup> et en 1669 l'Académie d'Opéra, donc en professionnalisant le ballet, introduisit une fracture entre le statut du public et des

---

<sup>1</sup> Pour une théorisation du regard, dans une optique cependant un peu différente de celle que j'adopte ici, dans le domaine du cinéma, voir les travaux de travaux de Laura MULVEY, notamment *Visual and other Pleasures : Language, Discourse, Society*. La question doit cependant être ici envisagée en intégrant la spécificité du spectacle vivant, qui diffère des images filmiques projetées. Pour une revue des écrits sur la théorie des regards en danse, voir H. THOMAS, "Do you want to Join the Dance ?", p. 70 et suivantes. Et aussi C. ADAIR, *Women and Dance, Sylphs and Sirens*, pp. 75-77 ; A. COOPER ALBRIGHT, *Choreographing Difference : The Body and Identity in Contemporary Dance*, pp. 12-20.

<sup>2</sup> La comédie-ballet est un genre créé par Molière et inauguré par *Les Fâcheux* en 1661 ; la comédie y est entrecoupée de divertissements dansés.

<sup>3</sup> Les lettres patentes, rédigées en 1661 sont enregistrées au parlement en mars 1662.

interprètes, qui n'appartenaient plus à l'aristocratie, et effectuaient un travail rémunéré. Durant près de vingt ans, les seuls professionnels officiellement reconnus furent des hommes : de 1671 à 1681, le corps de ballet fut exclusivement composé d'hommes, qui interprétaient des rôles féminins<sup>1</sup>. Déjà, en Italie, les femmes avaient été exclues de la reconnaissance professionnelle à laquelle avaient accédé les maîtres à danser au milieu du XV<sup>e</sup> siècle et, comme le rappelle Marina Nordera, "pour les femmes, la pratique de la danse en tant que profession ne se développera qu'à la limite des normes sociales."<sup>2</sup> En France, les danseuses professionnelles ne furent reconnues officiellement à l'Académie royale et ne reçurent une rétribution (inférieure à celle des hommes) qu'en 1681. Mlle de la Fontaine (1655-1738) semble avoir été la première danseuse soliste de l'Académie royale de musique, dans la reprise du *Triomphe de l'Amour* de Jean-Baptiste Lully en 1681, où elle figurait avec trois autres interprètes femmes, alors qu'à la création, le ballet comportait treize danseurs professionnels, accompagnés de femmes de la noblesse. En 1700, on compte quatorze danseuses à l'Académie, contre vingt-six danseurs. En 1713, Louis XIV impose un règlement à l'Opéra, qui prévoit une troupe permanente de dix danseurs et dix danseuses. Les hommes étaient davantage rémunérés que les femmes. À noter que les danseuses se trouvaient dégagées de toute tutelle à leur engagement, libres donc de disposer de leur personne, sans en référer au père ou au mari. Le même règlement créa l'école de danse, où les élèves étaient instruit-e-s gratuitement<sup>3</sup>.

La progressive séparation public/interprètes a contribué à une féminisation globale de ce qui était regardé – la danse –, quand bien même les professionnels étaient des hommes ; une féminisation tempérée à la fois par la mixité du public et par le fait qu'une identification demeurerait possible entre le spectateur et le danseur, le premier empruntant au second des éléments pour briller au bal, jusqu'à la Restauration. Avec le ballet romantique, toute possibilité d'identification cesse, en raison du renouvellement des thèmes et de la technique des ballets, ainsi que du renouvellement du public ; on vient uniquement pour regarder, et pour se montrer en situation de regardant. Et ce

---

<sup>1</sup> N. LECOMTE, "Danseuses et danseurs at the Opéra de Paris (1700-25) according to the cast lists in the libretto-programs", p. 147.

<sup>2</sup> M. NORDERA, *La Construction de la féminité dans la danse (XV<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle)*, p. 30.

<sup>3</sup> Voir M. NORDERA, *La Construction de la féminité dans la danse (XV<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle)*, pp. 30-31 ; N. LECOMTE "Maîtres à danser et baladins aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles en France : quand la danse était l'affaire des hommes", p. 154 ; I. GUEST, *Le Ballet de l'Opéra de Paris – Trois siècles d'histoire et de tradition*, p. 28.

regard féminise à plus d'un titre : regard essentiellement masculin<sup>1</sup> et bourgeois, sur des interprètes d'origine populaire, pratiquant un art de tradition aristocratique qui symbolisait, aux yeux de la nouvelle élite, un monde de luxe et de loisir, féminisé ; un monde dont il importe de se démarquer – par l'imposition de nouvelles normes de masculinité – tout en s'appropriant ses privilèges (comme louer une loge à l'Opéra ou entretenir une danseuse). Ce public va faire du ballet et de l'univers de la danse un domaine d'altérité, un domaine féminin, où les uns et les autres, bourgeois et littérateurs, vont projeter leurs idéaux et leurs refoulés, leurs désirs et leurs peurs. L'élimination des danseurs correspond dans ce cadre à une mise en conformité de la réalité avec l'ordre symbolique. Ainsi Jules Janin oppose-t-il le danseur, cette "affreuse danseuse de sexe masculin" à "vous et moi", "porte-barbe qui est le chef de la communauté, un électeur, un membre du conseil municipal, un homme qui fait et surtout qui défait des lois"<sup>2</sup>.

## 2. Discours contemporains

Compte tenu de la culture ambiante, il n'est somme toute pas si étonnant de constater la persistance des stéréotypes sur la danse dans l'ensemble de la population, et même dans le milieu de la danse. Par contre, on peut s'étonner de les voir manifestés, à peine plus subtilement, dans des sphères dont on pourrait penser qu'elles ont déconstruit un certain nombre de préjugés. De nos jours, l'essentialisation féminine de la danse a trouvé de nouveaux appuis dans la pensée postmoderne, poétique, psychanalytique ou philosophique, qui s'inspire souvent de Mallarmé ou Valéry<sup>3</sup>. La danse est métaphore d'un "féminin" lui-même métaphore d'altérité, conçue dans un système où le locuteur est aussi la référence. Ainsi le philosophe Alain Foix fait de la danse une entité féminine, hautement célébrée comme le "non-être du philosophe"<sup>4</sup>, c'est-à-dire de lui-même. On m'objectera que ce "féminin" postmoderne, qui a pour origine linguistique le sexe féminin, n'est souvent pas défini comme se rapportant aux femmes, mais conçu comme un terme "déterritorialisé", qui pourrait être détaché de son contexte d'origine, les femmes. Il n'en reste pas moins que le choix de ce terme et

<sup>1</sup> Le public demeurait mixte, mais le public féminin n'avait aucune influence, aucun droit de regard sur ce qui se passait sur scène, ni sur la façon d'en rendre compte.

<sup>2</sup> J. JANIN, *Le Journal des débats politiques et littéraires*, 2 mars 1840.

<sup>3</sup> J. DERRIDA par exemple, reprend le texte de Stéphane Mallarmé et les métaphores du "féminin" (*La Dissémination*, p. 268 et suivantes) ; J. KRISTEVA, *La Révolution du langage poétique*, pp. 599-607 ; A. BADIOU, et d'autres encore.

<sup>4</sup> A. FOIX, *Danse et philosophie*, p. 53.

même la négation qui est faite de l'imaginaire et des connotations qu'il véhicule, signent une idéologie, qui refuse de s'assumer<sup>1</sup>. On objectera encore que, bien souvent, la danse dont il est question n'est pas vraiment la danse, qu'elle est plutôt une métaphore. Mais le problème est bien là. S'il n'est question ni de danse, ni des femmes, pourquoi parler de danse et de "féminin" ? D'autant que les discours issus du champ de la danse, quant à eux, tendent à substituer cette métaphore aux réalités d'un art, il est vrai difficile à cerner, entérinant son essentialisation.

Il y a trop souvent une mystique autour de la danse, qui, parce qu'elle ne se laisse pas circonscrire ou définir par le discursif, la relègue dans des registres liés explicitement au "féminin". On en a vu quelques exemples chez Alain Foix pour qui la danse "symbolise cet impensable de la pensée sur laquelle toute la métaphysique occidentale s'est bâtie", "le tout et le rien de la philosophie", "l'indicible même"<sup>2</sup>. La danse est un vide, ou un manque<sup>3</sup>, dans les registres d'un pré-quelque chose, encore une fois rapportés au "féminin" voire au maternel. Dans le texte du spectacle *Allitérations* qu'il a réalisé en 2001 avec Mathilde Monnier, le philosophe Jean-Luc Nancy n'y manque pas, affirmant que "la danse paraît commencer avant même d'être sensible, ou bien que nous soyons pourvus d'organes sensibles. Elle paraît commencer avant la sensation, avant le sens en général, en quelque sens qu'on veuille prendre ce mot."<sup>4</sup> Laurence Louppe quant à elle, évoque des "dispositifs-présyntaxiques", des "dramaturgies primitives", des "images immémoriales"<sup>5</sup>, ... Bref, la danse est un vide, en amont – de la sensation, du langage, du symbolique, du signe, ..., du "masculin" assimilé à un tout neutre et universel –, et pourtant elle est pensée comme sexualisée et genrée. Et la danse attend passivement, "page blanche polymorphique aspirant au Signe"<sup>6</sup> chez Alain Foix, tandis que pour Michel Serres, "le corps du danseur est la *chôra* platonicienne, la cire vierge sur quoi on écrit, où le chorégraphe écrit, le lieu pur ou la place pure ou l'espace nu."<sup>7</sup> Même reconduite de la notion de passivité

<sup>1</sup> Voir F. COLLIN, "Le philosophe travesti ou le féminin sans les femmes". Voir aussi, pour une critique de l'utilisation de ce vocabulaire, issue du champ postmoderne lui-même, J. BUTLER, *Humain, inhumain – Le travail critique des normes*, pp. 101-102.

<sup>2</sup> A. FOIX, *Danse et philosophie*, p. 95.

<sup>3</sup> Toujours A. FOIX, s'appuyant sur une analyse de Michel Serres : "La danse est donc l'expression la plus pure du manque (*ananké*). Si la danse est évidence, ne serait-ce en ce sens qu'elle présente un vide ? Vide du discours, de la discursivité, en même temps que vide désirant, blanc passionnel." *Danse et philosophie*, p. 61.

<sup>4</sup> M. MONNIER, J.-L. NANCY, *Allitérations – Conversations sur la danse*, p. 140.

<sup>5</sup> L. LOUPPE, "Quelques visions dans le grand atelier".

<sup>6</sup> A. FOIX, *Danse et philosophie*, p. 61.

<sup>7</sup> M. SERRES, *Genèse*, p. 74.

lorsqu'Alain Badiou oppose la danse au théâtre, le théâtre étant "le contraire *positif* de la danse"<sup>1</sup> et écrit, s'appuyant sur Mallarmé, "si la danseuse ne danse pas, l'acteur est tenu d'acter"<sup>2</sup>. Danseuse – et non danseur – s'oppose à acteur – et non actrice – comme la non action à l'action.

Michel Serres insiste par ailleurs très longuement sur les notions de pureté<sup>3</sup>, de blanc, de vide, tout en faisant de l'espace de danse une origine, une "matrice" ; mais chez le même auteur, c'est encore la "putain" qui "mène la danse"<sup>4</sup>. La sainte, la mère et la putain sont donc convoquées pour dire la danse : le "féminin" au grand complet.

Partant de l'idée de matrice, plusieurs auteurs glissent de la *khoreia* (danse en chœur) à la *chora*, concept que Julia Kristeva emprunte au *Timée* de Platon<sup>5</sup> : la *chora*, comme réceptacle qui constitue un fondement pulsionnel, une articulation présymbolique, "toute provisoire, essentiellement mobile, constituée de mouvements et de leurs stases éphémères"<sup>6</sup>, "incertaine et indéterminée", articulation prélangagière et prégrammaticale du discours, et qui est "disposition" et n'est "pas encore un signifiant"<sup>7</sup>. Ce glissement linguistique et sémantique n'est pas sans conséquences pour ce qui nous intéresse, puisqu'il renvoie la danse au pulsionnel, à ce qui précède, provisoire et éphémère, le tout bien sûr relevant d'un "féminin" maternel qui précède la coupure "salvatrice" effectuée par "le symbolique", la Loi du père. Dans le texte d'*Allitérations* Jean-Luc Nancy parle de "chorée de la *chôra*, du lieu indifférencié et insitué"<sup>8</sup> et Laurence Louppe développe fréquemment cette analogie :

À partir d'une vision anthropologique, nourrie par la linguistique et la psychanalyse, Julia Kristeva a élaboré le concept (ô combien suggestif pour qui vit et pense dans la danse de "*chora*", une "motilité" s'originant entre autres dans le pulsionnel, et qui pré-découpe, ce qu'elle nomma le "géno-texte" susceptible d'assurer "le seul transport des énergies pulsionnelles organisant un espace où le sujet n'est pas encore une unité clivée ..." La constitution de telles aires échappe, selon elle, au linguistique pour se constituer en "procès" et donc en "opérations" fondant le sémiotique en amont même, et de l'étagage subjectif et de la formation des modes de représentation<sup>9</sup>.

Si on peut douter que la danse soit "page blanche polymorphique aspirant au

<sup>1</sup> A. BADIOU, *Petit manuel d'inesthétique*, p. 107.

<sup>2</sup> A. BADIOU, *Petit manuel d'inesthétique*, p. 108.

<sup>3</sup> Mais ailleurs, c'est la "putain" qui "mène la danse". M. SERRES, *Genèse*, p. 75.

<sup>4</sup> M. SERRES, *Genèse*, p. 79.

<sup>5</sup> J. KRISTEVA, *La Révolution du langage poétique*, "chora sémiotique : ordonnancement des pulsions", pp. 22-30.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>8</sup> M. MONNIER, J.-L. NANCY, *Allitérations – Conversations sur la danse*, p. 147.

<sup>9</sup> L. LOUPPE, "Quelques visions dans le grand atelier", p. 13.

Signe"<sup>1</sup>, les discours sur la danse semblent bien envahis par le signe et, derrière le jargon postmoderne, par des signifiants qui nous ramènent à de vieux signifiés naturalisants.

Pour demeurer dans un registre psychanalytique, la danse relève également du "féminin", car elle serait un rapport à la loi (voir Pierre Legendre ou Daniel Sibony). Qu'il s'agisse de célébrer la Loi, où de s'y opposer, la danse est convoquée, non pas comme étant la Loi, ou participant de la Loi, ni au-dessus, ni opposée, mais en deçà de la Loi. La danse est "le mouvement qui touche le corps d'avant la loi"<sup>2</sup>, explique Daniel Sibony.

Si elle est origine, antérieure à, rapport, ..., la danse est encore métaphore de l'entre-deux. Elle est "entre logique de l'ordre et logique autre"<sup>3</sup>.

Les allers-retours par l'origine conditionnent les mouvements d'entre-deux : entre deux corps, entre corps et loi, entre ici et au-delà, perceptions et rappels, apparitions et narrations, cadre et hors-cadre, loi et sans-loi ; entre dire et faire, entre deux gestes et deux pulsions, entre khorê et graphie [...]<sup>4</sup>.

Les exemples de cette perception poétique, psychanalytique ou philosophique de la danse comme "entre-deux" abondent. Elle ouvre certes de nombreuses et riches perspectives, et il n'est pas dans mon propos de la rejeter. Mais il demeure que cet entre-deux ne cesse de tirer vers le "féminin", et renforce la catégorisation, implicitement ou parfois explicitement.

L'entre-deux nous conduit à la différence. Dans certains discours postmodernes, "la danse" vient doubler "le féminin", devenant un concept abstrait pour signifier le devenir, "ce qui ne peut être saisi", "LA" différence ou la "différance" (pour Jacques Derrida)<sup>5</sup>, ... . La danse est d'abord la métaphore de "l'autre", on pourrait multiplier les citations où il est question de "dialoguer avec l'autre", de "l'autre corps", du "corps de l'autre" etc.<sup>6</sup> Ainsi, Pierre Legendre a consacré à la danse un livre intitulé : *La passion d'être un autre*. Et pour Jean-Marie Brohm :

La danse pose de manière aiguë la question de l'Autre, [...], de l'autre en moi (l'altération du danseur qui vieillit), des rapports aux autres (partenaires ou concurrents) et peut-être aussi à

<sup>1</sup> A. FOIX, *Danse et philosophie*, p. 61.

<sup>2</sup> D. SIBONY, *Le Corps et sa danse*, p. 94.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 77.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 247.

<sup>5</sup> Je pense en particulier à J. DERRIDA, notamment dans "Chorégraphie". Pour une interprétation de la vision de la danse chez Derrida exposée dans cet entretien avec Christie McDonald, voir S. FOSTER, "Choreographies of Gender", pp. 20-23.

<sup>6</sup> Voir D. SIBONY et P. LEGENDRE, dont le livre consacré à la danse s'intitule *La Passion d'être un autre*.

l'Autre absolu, sous quelque nom qu'on veuille le désigner : Transcendance, Sacré, Dieu, Mort, Temps... La danse est donc toujours sous l'emprise de cette dépendance à l'Autre et il me paraît très difficile de s'en défaire<sup>1</sup>.

Cette envolée mystique est pour le moins étonnante chez un auteur qui a si bien su démythifier le sport, à la lumière des pensées marxiste et freudiennes. C'est à juste titre que Mireille Arguel pointe cette insistance du discours extérieur à la danse, et discours de maîtrise sur le sujet. "Écrivains, poètes non-danseurs – écrit-elle – reconstruisent ce corps dansant à travers un regard engendré par l'attente et le désir d'être 'un autre' ou d'être 'comme l'autre', de faire comme l'autre ..., c'est-à-dire de danser."<sup>2</sup> Et l'autre n'est pas neutre ; puisque l'un qui pense et qui crée est le neutre, implicitement assimilé au "masculin" dans ce cadre binaire, l'autre est toujours le "féminin". C'est ainsi que Jean-Luc Nancy, par la danse, perçoit la différence, le "féminin" en lui :

La différence des sexes – qu'elle soit proprement hétérosexuelle ou qu'elle traverse ladite "homosexualité" – comme différence du corps à lui-même. Il me semble que je pourrais dire que nulle part ailleurs que dans la danse (lorsque je dansais, naguère, ou bien lorsque, aujourd'hui, je vous regarde danser) ne se fait ressentir aussi nettement ce qui, en moi, de moi, relève du féminin<sup>3</sup>.

Danse et subversion : un sujet très développé ces dernières années. La danse a de nombreuses façons d'être subversive (et tout autant d'être normative), mais pour certain-e-s, elle semble intrinsèquement subversive, dans la mesure où l'instance subversive est le "féminin"<sup>4</sup>, et que ... à tourner de causes en effets, on s'y perd vite, d'autant que ce "féminin" n'est pas censé être lié aux femmes, et que la danse n'est pas la danse. Tout le courant féministe essentialiste, notamment avec le concept d' "écriture féminine", suivi par le *french feminism*, place le corps sur une sorte de piédestal, mais comme "autre", "différence", quelque chose qui relève davantage du vide, de l'absence, du non-défini, du prélangage, de la surface ... Ce n'est sans doute pas un hasard si, aujourd'hui, autant de discours sur la danse d'inspiration postmoderne évoquent les corps en termes de surface, de plis, d'orifices, etc.<sup>5</sup> Derrière cet univers linguistique, c'est toute une idéologie du corps, du "féminin" et de la danse qui se

<sup>1</sup> J. –M. BROHM, Entretien, *Dansons*, n° 16, janvier 1993.

<sup>2</sup> M. ARGUEL, "Danser avec ou sans les mots", p. 135.

<sup>3</sup> M. MONNIER, J.-L. NANCY, *Allitérations – Conversations sur la danse*, p. 69.

<sup>4</sup> Dans son échange avec Christie McDonald ("Choreographie"), Jacques DERRIDA assimile le fait de danser avec une subversion féminine.

<sup>5</sup> H. MARQUIÉ, "Corps intimes dans l'avant-garde chorégraphique".



profile. De toutes ces théories, il transparaît que le corps, la danse, le "féminin", s'ils peuvent servir d'instruments à opposer à un ordre, pour le déconstruire, ne peuvent produire, par essence, de la structure, de la forme, bref, de la culture ... Instance subversive, mais passivement. Ces discours pourraient bien, loin de les déconstruire, redonner une nouvelle vitalité aux vieilles conceptions qui pèsent tout autant sur la danse que sur les femmes.

Du côté de l' "Autre", la danse retrouve le trio infernal que constituent le primitif (ou l'archaïque), l'enfance et la folie. Bien avant la Naja de Breton, c'est Giselle qui l'a incarné dans le mythe, et la petite danseuse de Degas qui en a fixé l'image<sup>1</sup>. Le ballet a changé, les fantasmes sont restés. L'enfance ? bien sûr, puisque la danse est "avant" ; avant le langage entre autres, comme l'affirme Jean-Luc Nancy : "Ce point 'avant le langage' me paraît important. Je dirai que la danse est 'infantile' par essence, non pas dans le sens de 'puéril', mais parce que infans veut dire 'celui qui ne parle pas' "<sup>2</sup>. La folie est aussi systématiquement convoquée ; pour exemples, Daniel Sibony : "Autre enjeu de la danse : convoquer la 'folie' pour la faire porter par le corps, la lui faire surmonter peut-être, au prix d'une empoignade où le corps intègre cette source folle de la vie [...]"<sup>3</sup>, ou Pierre Legendre qui, dans une vision si globalisante de la danse qu'elle en perd son objet, évoque "la nécessité d'inscrire, en toute étude générale des danses, la question de la folie."<sup>4</sup> Quant à l'archaïque et au primitif, il n'est pas besoin de multiplier les citations, venant de divers horizons. La danse reste la part primitive de l'être humain, comme elle est "naturelle" aux peuples primitifs.

Le discours psychanalytique, repris par un certain nombre d'échos, continue en outre à assimiler la pratique de la danse (qu'elle nomme souvent "occidentale") à une pratique narcissique. Et le narcissisme, depuis Freud, est spécifiquement féminin. Ce qui conduit parfois à d'étranges raccourcis, comme lorsque Nancy Midol affirme que "ce surinvestissement narcissique inhérent à la pratique de la danse permet de comprendre la fréquence des orientations homosexuelles. Il s'agit d'aimer sa propre image ou à défaut celle de son double, l'identique à soi-même."<sup>5</sup> Elle ne fait, bien entendu, allusion qu'à l'homosexualité masculine. La pratique de la danse, féminisante,

<sup>1</sup> Au XIX<sup>e</sup> siècle, au trio cité, on peut ajouter une autre figure d'altérité : le peuple.

<sup>2</sup> Entretien publié dans les Actes du colloque *La danse en solo* de 2002, repris dans M. MONNIER, J.-L. NANCY, *Allitérations – Conversations sur la danse*, p. 90.

<sup>3</sup> D. SIBONY, *Le Corps et sa danse*, p. 217.

<sup>4</sup> P. LEGENDRE, *La Passion d'être un autre – Étude pour la danse*, p. 335.

<sup>5</sup> N. MIDOL, *Démiurgie dans les sports et la danse - Consciences traditionnelle, moderne et postmoderne*, p. 24.

parce que narcissique (ou féminisante, donc narcissique), conduirait ainsi à l'homosexualité, assimilée de façon plus que sommaire à l'amour du même. Et cette tendance serait en outre encouragée, selon la chercheuse, par l'utilisation du miroir ! On frémit en pensant à tous les hommes qui se rasent le matin devant leur glace, et on ne peut que se demander pourquoi cette "dépendance de leur apparence" conduirait davantage les danseurs que les danseuses à l'homosexualité. L'homosexualité féminine, dans ce milieu féminisé, demeurant impensée.

Il semble que pour beaucoup de penseuses et penseurs, la danse ne puisse exister sans que soit convoquée la sexualité. Le style est différent, le propos également, mais l'arrière-plan n'a guère changé, qui au XIX<sup>e</sup> siècle assimilait danse et prostitution, danseuse et disponibilité sexuelle, lorsque qu'Alain Foix écrit du corps dansant qu'il est, une page blanche "charnier de signes", qu'il est "le corps érotique de la prostituée selon Baudrillard, corps lisse, blanc, corps total et symbolique sur lequel viennent se greffer les particularités érotiques du commerce des hommes (c'est le même corps de femme-objet d'échange que l'on retrouve chez Lévi-Strauss)."<sup>1</sup> Une telle insistance confine à la fascination, déjà présente par exemple chez Paul Valéry, quand le poète convoquait la danseuse comme métaphore de la méduse, elle-même métaphore de femme, et demeurait le regard (car il est toujours question de regard) "médusé", imaginant voir un sexe de femme :

Jamais danseuse humaine, femme échauffée, ivre de mouvement, du poison de ses forces excédées, de la présence ardente de regards chargés de désirs, n'exprima l'offrande impérieuse du sexe, l'appel mimique du besoin de prostitution, comme cette grande Méduse, qui, par saccades ondulatoires de son flot de jupes festonnées, qu'elle tresse et retresse avec une étrange et impudique insistance se transforme en songe d'Éros ; et tout à coup, rejetant tous ses falbalas vibratiles, ses robes de lèvres découpées, se renverse et s'expose, furieusement ouverte<sup>2</sup>.

La sexualité convoquée repose bien sûr sur la dualité homme/femme, parfois relayée, pour les plus postmodernes qui ont substitué les genres aux sexes, par celle du "masculin"/"féminin". Alain Badiou, tout en tentant de sortir du schéma hommes/femmes et en plaçant la danse comme métaphore d'un idéal (où il rejoint la pensée du XIX<sup>e</sup> et celle de Mallarmé sur laquelle il appuie ses développements), ne fait qu'assigner la danse aux dualités sexuée et sexuelle (qu'il confond d'ailleurs), et les réassurer :

<sup>1</sup> A. FOIX, *Danse et philosophie*, p. 62.

<sup>2</sup> P. VALÉRY, *Degas, danse, dessin*, O. C. t. 2, p. 1173.

La danse manifeste universellement qu'il y a deux positions sexuelles (dont 'homme' et 'femme' sont les noms) et qu'en même temps elle abstrait, ou rature, cette dualité. [...] La danse est entièrement composée de la conjonction et de la disjonction des positions sexuées. Tous les mouvements retiennent leur intensité dans des parcours dont la gravitation capitale unit, puis sépare, les positions 'homme' et 'femme'<sup>1</sup>.

Et plus loin, il insiste, refusant d'interpréter la présence des rôles sexués dans la danse dans une perspective d'anthropologie culturelle et sociale, pour la rapporter à une essence de la danse, au motif que la philosophie ne pourrait voir les choses que sous l'angle de l'éternité, et non de la contingence ; une curieuse manière de bâtir la réalité à la mesure des instruments qui la perçoivent :

Quelque chose dans la danse oblitère le sexe, mais celui-ci est omniprésent. [...] Enclin comme je suis, comme tout philosophe, à voir les choses sous l'angle de l'éternité, je supposerais que, même dans les danses les plus archaïsantes, les plus différentes de la modernité, etc. Cette tension existe toujours, qu'elle est consubstantielle au phénomène danse. Il y a dans la danse quelque chose qui, toujours, propose des rôles sexuels typés<sup>2</sup>.

Il s'agit là d'exemples d'un discours général, qui, dans le contexte actuel, tend à prendre de plus en plus de place, et acquérir de plus en plus d'audience. On aura remarqué au passage que, si la danse est une forme de "féminin", le discours sur la danse reste très généralement masculin, ici sans guillemets, s'agissant de discours produit par des hommes. Pour le locuteur, il s'agit très souvent de célébrer "La danse", concept qui demeure très général, coupé de sa matière artistique, de sa pratique et de ses diversités. Beaucoup de ces discours utilisent la danse plus qu'ils ne la servent, et renforcent bien souvent les stéréotypes qui lui sont associés. "La" danse, comme "la" danseuse, semblent toujours être davantage objets anhistoriques du discours des autres, que sujetes de leurs propres discours, capables de faire naître de leur expérience une vision, une compréhension et un discours sur le monde. Ainsi, lorsque les échanges épistolaires entre Mathilde Monnier (danseuse et chorégraphe) et Jean-Luc Nancy (philosophe) donnent lieu à des performances publiques et des conférences dansées, la danseuse danse, propose des images d'elle-même, de son corps, tandis que le philosophe parle, propose un discours, une pensée.

---

<sup>1</sup> A. BADIOU "La danse comme métaphore de la pensée", p. 17.

<sup>2</sup> A. BADIOU, "débats et opinions", p. 242.

## Pour conclure : plaider pour en finir avec les métaphores sexuées

La danse apparaît comme le seul art qui ait été aussi fortement marqué par la symbolique du genre, au point de devenir exemplaire des processus de catégorisation. Le marquage idéologique du genre imprègne largement les discours en art et en esthétique, qui utilisent largement – sans jamais s'interroger sur leur pertinence –, les termes de "féminin" et de "masculin", comme métaphores pour qualifier des paramètres, qualités et valeurs esthétiques, qui n'ont de toute évidence rien à voir avec ni avec le sexe, ni avec la reproduction sexuée. On les retrouve dans les arts plastiques, en musique, et bien entendu, plus encore dans la danse. C'est à l'intérieur même de la matière de la danse et au sein de la psyché des danseurs (beaucoup moins des danseuses) qu'ont été déplacées les catégories, avec leurs hiérarchies. L'existence d'une bisexualité, d'un "féminin" et d'un "masculin", qui seraient "naturellement" présents en chacun d'entre nous et manifestés par la danse transparaît constamment, sans que ne soient jamais questionnés les critères permettant de catégoriser tel ou tel élément, paramètre ou valeur.

On ne s'étonnera pas, même si on peut le regretter, de trouver de telles métaphores dans des programmes ou la presse spécialisée, il semble même (mais ce serait à vérifier) que les occurrences soient un peu moins fréquentes dans les années 2000-2010 que dans les années 1990, et les mots "féminin" et "masculin" sont souvent mis entre guillemets. On peut cependant lire que "[...] le style très physique de Brumachon/Lamarche, sans doute le plus 'masculin' parmi les compagnies françaises, correspond parfaitement à la démesure et à la puissance des œuvres phares de Bourdelle"<sup>1</sup> ; une chorégraphe mène la "recherche têtue, relancée, d'une sorte d'essence de la danse féminine"<sup>2</sup> ; un danseur "va vers une fusion de son talent vocal et de son péché mignon : le flirt avec sa part féminine"<sup>3</sup> ; et on s'interroge en lisant qu'un solo de Katalin Patkaï dans *Rock Identity* (2007), pourrait "évoquer la part féminine de la gestuelle de Bertrand Cantat"<sup>4</sup>. Le mouvement et la qualité d'interprétation se trouvent ainsi ramenés à des catégories binaires, renvoyant à des stéréotypes implicites, sans

---

<sup>1</sup> HAHN Thomas, "Dialogue de la chair et de la pierre", *Danser* 306, février 2011, pp. 46-49, p. 46.

<sup>2</sup> Programme Hors Saison, Le rendez-vous danse d'ARCADI, 17-22 février 2012, p. 14.

<sup>3</sup> HAHN Thomas, "Les Inaccoutumés", *Danser* 315, décembre 2011, p. 18.

<sup>4</sup> VERRIÈLE Philippe, "Sexe, danse et quiproquo", *Danser* 311, juillet/août 2011, p. 48.

doute commodes pour éviter la tâche ardue de rendre compte, avec des mots, de qualités complexes, mais qui demeurent finalement bien peu précisées ainsi : que doit-on comprendre par "gestuelle féminine" : douceur, fragilité, timidité ? s'agit-il de fluidité et de continuité du mouvement ? de l'absence d'impact, de tonus peu marqué ? de maniérisme peut-être ? ou encore de l'expression d'une sensualité ? La description gagnerait à être plus explicite, et à remplacer ces métaphores par des expressions relevant réellement de l'analyse esthétique et de l'analyse du mouvement, beaucoup plus exactes et concrètes, qui puissent rendre compte des différentes qualités de mouvement, expressions de la sensibilité, interprétations, des façons de travailler l'espace, la temporalité, etc.

Plus gênant, me semble-t-il, ces métaphores se retrouvent sous la plume de chercheuses ou chercheurs qui tentent de les justifier tout en rejetant parfois un naturalisme primaire. J'assistais récemment à une soutenance de thèse portant sur la danse en esthétique ; les membres du jury – historien d'art, philosophe et psychanalyste – y ont longuement débattu pour définir à l'usage de la doctorante un concept de "féminin" et de féminité, tout en affirmant vouloir le dénaturiser par rapport au sexe. Leur "féminin" n'était ainsi pas l'apanage des femmes, puisqu'il pouvait exister chez les hommes ; il n'était pas lié à la maternité biologique, mais néanmoins à une métaphore maternelle. Malgré ces précautions, leurs implicites n'étaient guères différents de ceux que l'on peut trouver dans la presse : au "féminin" appartenaient la fluidité, la communication avec les partenaires, la sensualité, la grâce et l'empathie, ainsi que le maternel, et au "masculin" la vigueur et la puissance du mouvement. Finalement, empêtrés dans la recherche d'une définition du "féminin", impossible à trouver si on excluait le sexe biologique, où féminin signifierait prosaïquement "des femmes", ils en arrivaient à hypostasier et à imposer "féminin" et "masculin" comme des catégories conceptuelles fondamentales, indiscutables, indéfinissables et indépassables de l'esthétique et de l'histoire de l'art. La doctorante seule sembla trouver une issue au débat, suggérant que, peut-être, la difficulté rencontrée à définir la notion venait de l'emploi même du terme. La remarque demeura sans réponse.

Au-delà d'une imprécision qui ne sert pas l'esthétique, les métaphores sexuées enferment la description dans des catégories binaires naturalisantes. Le postulat d'une bisexualité psychique ne fait que reconduire et reformuler les stéréotypes, tout en feignant de les dépasser. Lorsque le spécialiste d'esthétique Roland Huesca affirme que, "bien sûr, façonné par les pratiques de corps ne négligeant ni la grâce, ni l'arrondi,

ni le fluide, le danseur reste cet être jouant volontiers de la part de féminin lovée en lui"<sup>1</sup>, il renforce les catégorisations, sans poser la question de savoir pourquoi la grâce, l'arrondi et le fluide seraient qualifiés de "féminin" – "lové", pour parfaire la métaphore – plus que de "masculin" ou de tout autre adjectif ; "mélodique" me semblerait, par exemple, convenir parfaitement.

Le genre est un processus hiérarchisant et dissymétrique ; l'hypothèse, devenue postulat, de la bisexualité psychique le démontre encore. La bisexualisation du danseur n'entraîne pas dans les mêmes proportions celle de la danseuse. La dissymétrie se manifeste à plusieurs niveaux. La féminité – ou part de "féminin" – demeure assez bien définie pour le danseur (quoique la définition puisse varier) et conforme aux stéréotypes : sensibilité, délicatesse, fluidité, grâce, etc. Elle est évaluée comme un ensemble de qualités positives du mouvement ou de l'interprétation, qui augmentent le potentiel artistique de l'individu. La conception de la masculinité reste floue ; on sait ce qu'elle n'est pas, on ne sait jamais vraiment ce qu'elle est. Comme si le concept subsistait, mais privé de contenu. De façon générale, chez les danseurs et chorégraphes de danse académique la masculinité est définie plutôt par ses marges, rejet d'une part du viril ostentatoire ("la masculinité n'est vraiment pas une question de muscles ni de parade" dit ainsi Rudy van Dantzig<sup>2</sup>), rejet d'autre part de l'efféminement. Chez les danseurs contemporains des années 1990-2000, la masculinité se définira dans un continuum qui va d'un pôle viril à un pôle efféminé revendiqué. Féminité ou masculinité sont décrites chez les danseurs-hommes en termes de qualité de danse, de mouvement, d'énergie. La féminité (opposée à l'efféminement) est presque toujours évoquée en termes de gain pour un danseur.

Pour les danseuses, la féminité est toujours très bien définie – selon les stéréotypes ; comme chez les hommes, elle est notifiée par un certain nombre de traits relatifs au mouvement, mais surtout par la morphologie et le costume (principalement en danse contemporaine). Il n'est presque jamais question de la "part masculine" des danseuses, et quand il est fait mention de masculinité, ce n'est jamais pour qualifier le mouvement (force, puissance, impact, etc.) ou l'interprétation, mais toujours l'apparence corporelle ou le costume, et souvent à comprendre comme perte... de féminité.

---

<sup>1</sup> R. HUESCA, "Homme, danse et homosexualité", p. 143.

<sup>2</sup> R. Van DANTZIG (Chorégraphe néerlandais directeur du Nationale Ballet d'Amsterdam), entretien avec J.-P. PASTORI, in *L'Homme et la danse*, p. 144.

Ainsi, même lorsque la danse semble sortir d'un carcan de féminité, les processus de catégorisation influencent toujours fortement la façon de la concevoir. Il y a comme une volonté de maintenir la dualité, ou peut-être une incapacité à penser hors de ce schéma. Par le langage, on continue, souvent inconsciemment, à introduire le genre dans les corps. Les stéréotypes qui imprègnent notre façon de penser la danse, d'en parler, de construire sa mémoire et son histoire, ne sont pas – du moins pas toujours – des choix conscients. Ils révèlent la force des structurations mentales induites par les rapports de pouvoir. Toutefois, puisqu'il est maintenant beaucoup question de genre (et de sexualité) dans les milieux de la danse, du moins contemporaine, il est urgent d'en prendre conscience, et de cesser penser en terme de "féminin" ou de "masculin".

## CONCLUSION

L'élaboration de cette étude n'a été ni simple, ni rapide. J'en ai commencé le chantier au sortir de ma thèse, d'une part en m'interrogeant sur les fondements de la catégorisation féminine de la danse, d'autre part en tentant de tracer les contours d'un champ de recherche à entreprendre, qui croiserait études en danse et études de genre. Il s'agissait de construire, non pas un objet, mais un espace de recherches. L'invitation faite par Christine Planté à participer, en 2002, au colloque organisé par le RING "Le genre comme catégorie d'analyse"<sup>1</sup>, dans la table ronde consacrée à la littérature, m'a permis de disposer en quelque sorte des premiers piquets autour de ce champ. Bien que son contenu me paraisse aujourd'hui un peu schématique, le titre de l'article qui en est issu ("Imaginaires et corps : perspectives et enjeux des recherches sur le genre et recherches féministes en danse"<sup>2</sup>) me semble toujours pertinent pour résumer les préoccupations qui ont été les miennes, et le souci d'articuler les dimensions symboliques et les dimensions concrètes, incarnées, de problématiques ancrées dans le politique.

Certains points esquissés dans ce premier essai n'ont pas présenté de difficulté majeure à être développés, comme ce qui a trait à un état des lieux sociologique du monde de la danse. D'autres, par contre, m'ont longtemps paru insaisissables, mais nécessaires à saisir. J'ai profité alors de l'opportunité de colloques ou de demandes d'interventions spécifiques pour, me mettant au pied du mur, m'imposer de structurer une réflexion, par exemple sur les matières de la danse et ses spécificités par rapport au genre<sup>3</sup>, ou encore sur les différences et les échanges entre les contextes anglo-saxon et français<sup>4</sup>, qui permettent de comprendre comment peuvent se constituer des croisements entre danse et genre, sur le plan des pratiques comme sur celui de la production des savoirs ; il était important aussi de penser l'interdisciplinarité, à la fois

---

<sup>1</sup> 24-25 mai 2002, Université Paris 7-Denis Diderot.

<sup>2</sup> H. MARQUIÉ, "Imaginaires et corps : perspectives et enjeux des recherches sur le genre et recherches féministes en danse".

<sup>3</sup> Deux invitations m'ont grandement poussée à creuser et à mettre en mots ces éléments, celle à la Conference Women in French (WIF, UK), *Women/Matter - French and francophone Women and the material World*, Leeds (UK), 6-8 mai 2011 et celle au colloque international *Mon corps a-t-il un sexe ?* organisé par l'Institut Émilie du Châtelet, Paris, 22-23 juin 2011.

<sup>4</sup> Colloque international *Comparative Patriarchy & American Institutions: the language, culture, and politics of neo-liberalism*, Université de Savoie à Chambéry, 18, 19, 20 avril 2007.



sur un plan distancié et en faisant un retour sur mes propres méthodes de travail<sup>1</sup>.

Le désir de donner une légitimité à mes deux "disciplines" de recherche, genre et danse, légitimité passant par une construction aussi rigoureuse et scientifique que possible, ou plus exactement par une construction reconnue en contexte institutionnel comme aussi rigoureuse et scientifique que possible, m'a conduite à exposer et tenter de résoudre un certain nombre de difficultés, concernant la danse. En effet, je souhaitais ne surtout pas évacuer les spécificités d'un domaine, de pratiques, qui résistent, sur certains points, à la mise en discours. Mais pour cela, il faut justement élaborer un discours. La question "comment dire, traduire l'expérience de la danse en mot ? " devenant "comment rendre compte des difficultés à dire, traduire l'expérience de la danse en mot ? " Les particularités de l'espace danse (et de l'histoire des recherches en danse) imposent aussi de trouver des modes d'approche qui ne sont pas exactement les mêmes que ceux de la sociologie ou de l'histoire "classiques". C'est prendre le risque de ne pas toujours être comprise et de sortir d'une certaine légitimité. Je dois aux remarques, passablement sévères, d'une collègue totalement extérieure aux domaines artistiques, d'avoir saisi la question en quelque sorte à bras le corps, décidant de ne pas me plier, de ne pas plier la danse, à des normes extérieures, mais d'assumer et d'affirmer pleinement les spécificités de mon espace de recherche, et de cet ancrage disciplinaire particulier qu'est la danse.

J'ai renoncé à développer certains points dont les contenus s'enflaient démesurément. Ainsi, une étude de l'histoire des débuts de la danse moderne à la lumière du genre me semble encore à faire ; non qu'il n'existe pas de travaux ciblés, dus à des chercheuses et chercheurs anglophones, mais il manque une synthèse sur ces questions, a fortiori en français et reposant sur des sources encore peu exploitées. Une partie des recherches que je mène actuellement concerne la période dite de la Belle Époque, et s'inscrit dans la dynamique de remises en question et de construction des histoires des arts du spectacle qui se met en place actuellement<sup>2</sup>.

Dans un autre domaine, j'ai longtemps rassemblé des éléments pour tenter de construire une méthode d'analyse genrée des spectacles, pour finalement abandonner

---

<sup>1</sup> J'ai eu l'occasion de mener cette réflexion, à la fois sur le plan théorique et universitaire, et dans la réalisation pratique d'un parcours poétique associant danse, musique, littérature et théâtre au sein du Musée de l'École de Nancy, à l'occasion du Colloque International *Enjeux et Positionnements de l'Interdisciplinarité*, organisé par l'Université de Lorraine (Interdisciplinarité dans les Études Anglophones), 9-10 mars 2012.

<sup>2</sup> Voir le récent Colloque international *Genre et création dans l'histoire des arts vivants*, (EHESS, CNRS, Université Paris-Sorbonne), Paris, 12-14 décembre 2013.

l'idée de résumer ce travail ici. Le projet, ambitieux, soit aurait pris une ampleur disproportionnée dans ce cadre, soit, résumé à quelques pages, aurait proposé une approche systématique, pour ne pas dire scolaire et figée du travail d'analyse et d'interprétation. Cette dernière approche se serait trouvée en contradiction avec la nécessité que j'affirme par ailleurs de bâtir pour chaque spectacle une méthode spécifique, dont l'élaboration est déjà une première composante de la réflexion. Je pense toujours qu'il est important de donner des pistes pour ce type d'analyses, pour sensibiliser le regard du public à la présence du genre, comme à celle des idéologies travaillant les représentations, mais que ce projet spécifique doit faire l'objet d'une étude en soi, pour qu'en soient développés les différents aspects et doit être nourri avant tout d'exemples particuliers ; c'est l'un de mes chantiers à venir.

En quoi le concept de genre est-il un outil épistémologique pour les études en danse ? Je suis partie de ce questionnement, répondant à la fois d'un point de vue théorique – penser les différents apports du concept à la danse, et ses mises en œuvre possibles dans le champ des savoirs – et par une mise en œuvre, en utilisant cet outil, par exemple pour comprendre un phénomène comme la féminisation de l'art chorégraphique. Les travaux antérieurs sur lesquels m'appuyer étaient certes rares, voire inexistants, en France, mais il en existait dans les *Dance Studies* anglo-saxonnes, et il m'était par ailleurs possible de m'appuyer sur le corpus d'études féministes dans d'autres domaines, principalement en arts plastiques, littérature ou histoire. Cette interdisciplinarité, imposée pourrais-je dire, était même particulièrement fructueuse, puisqu'elle m'obligeait à retravailler les questions en fonction de mon objet et de ses spécificités, éclairant certains aspects qui, peut-être, ne me seraient pas apparus autrement. Il en allait, et il en va, tout autrement pour l'autre versant de la problématique : en quoi les études en danse (que j'élargis aux études en arts vivants) apportent-elles des outils conceptuels et pragmatiques aux études de genre ? Pour ce versant, je ne pouvais m'appuyer quasiment que sur des apports indirects. En outre, c'est précisément sur cette question qu'il devenait nécessaire de préciser certaines spécificités du mouvement dansé, de m'appuyer sur l'expérience et les écrits de praticien-ne-s, et donc de quitter une certaine façon académique de construire la question. Il fallait aussi m'aventurer, et de façon critique qui plus est, sur des terrains où je n'étais pas certaine de ma légitimité, utiliser et affirmer mon ancrage dans les arts performatifs, pour reprendre l'expression de Grotowski. C'est ainsi que plusieurs années de réflexion m'ont été nécessaires pour travailler réellement sur les textes de

Judith Butler, pour, après un certain temps d'hésitation, de perplexité, puis de déconstruction, aboutir au constat que les réponses aux problématiques qui, à défaut d'être les siennes, sont les miennes, ne s'y trouvaient pas. Un certain nombre d'années aussi pour pouvoir l'affirmer et argumenter, dans un contexte où ses travaux sont souvent considérés comme fondateurs et incontestables, occultant d'autres réflexions. Ma conclusion aujourd'hui est qu'ils ne se situent simplement pas dans le même champ épistémologique, et que, pour penser les articulations du genre avec les corps, les "identités", la théâtralité, etc., il faut se tourner vers d'autres pensées, vers d'autres sources. Poursuivre dans cette perspective participe de mon projet de recherches à venir. Elle trouvera place dans la constitution d'un réseau de chercheuses/chercheurs mobilisant, outre les études de genre et les études en danse, les études théâtrales, l'anthropologie, l'anthropologie théâtrale, mais également en créant des liens avec les sciences du vivant.

## BIBLIOGRAPHIE

ADAIR Christy, *Women and Dance – Sylphs and Sirens*, Foreward by Janet WOLFF, New York, London, Mac Millan, 1992.

ADICE Léopold, *Théorie de la gymnastique de la danse théâtrale - Avec une Monographie des divers malaises qui sont la conséquence de l'exercice de la danse théâtrale : la crampe, les courbatures, les points de côtés*, Paris, Imprimerie Centrale de Napoléon Chaix et Cie, 1859.

AKRICH Madeleine, CHABAUD-RYCHTER Danielle, GARDEY Delphine (Coord.), *Politiques de la représentation et de l'identité – Recherches en gender, cultural, queer studies, Cahiers du genre*, n° 38, Paris, L'Harmattan, 2005.

ALAIN, *Système des beaux-arts*, 1926, renouvelé en 1953, Paris, Gallimard, "Tel", 1983.

ALDERSON Evan, "Ballet as ideology : *Giselle* act 2", in *Meaning in Motion, New Cultural Studies of Dance*, Jane C. DESMOND (Ed.), Durham, NC, Duke University Press, 1997, pp. 121-132.

ALDERSON Evan, "Utopies actuelles", in *La Danse au défi*, Michèle FEBVRE (Dir.), Montréal, Parachute, 1987, pp. 60-72.

ALQUIÉ Ferdinand, *L'Expérience*, Paris, PUF, 1957, 1970.

*Amateurs (Les) : enquête sur les activités artistiques des Français*, Paris, La Documentation française, 1996.

ARAGON Louis, *Une vague de rêves*, paru dans *Commerce*, octobre 1924, Paris, Seghers, 1990.

ARGUEL Mireille (Dir.), *Danse : le corps enjeu*, PUF, Paris, 1992.

ARGUEL Mireille, "Danser avec ou sans les mots", & *la danse - Revue d'esthétique*, n° 22, Dominique NOGUEZ (Dir.), Jean-Michel Place, Paris, 1992, pp. 133-136.

ARGUEL Mireille, "L'EPS et la danse ou des faits et des femmes", in *Danse : le corps enjeu*, Mireille ARGUEL (Dir.), Paris, PUF, 1992, pp. 17-33.

ARGUEL Mireille, "Détournement réciproque dans le domaine gestuel", in *Danse : le corps enjeu*, ARGUEL Mireille (Dir.), Paris, PUF, 1992, pp. 34-47.

ARGUEL Mireille, "Le centre 'Jean Sarrailh' : foyer inter-universitaire de la danse de 1962 à 1974", in *La Place de la danse à l'université*, Paris, Chiron, "La recherche en danse" / Association-Danse-Sorbonne, 1986, pp. 108-114.

ARGUEL Mireille, "Les avatars du premier diplôme d'université en danse", in *La Place de la danse à l'université*, Paris, Chiron, "La recherche en danse" / Association-Danse-Sorbonne, 1986, pp. 125-128.

ARISTOTE, *Poétique*, Introduction, traduction et annotations de Michel MAGNIEN, Paris, Librairie Générale Française, "Le livre de poche", 1990.

ARMITAGE Merle, *Martha Graham*, Los Angeles, Merle Armitage Publisher, 1937, New York, Da Capo, 1978.

AUBRY Chantal, "Une longue histoire d'amours fragiles", *Danser* 311, juillet /août 2011, pp. 36-38.

AUSTIN John L., *Quand dire, c'est faire (How to do things with Words)*, Oxford, Ed. Urmson, (1962), Paris, Seuil, 1970.

AUSTIN John L., *Écrits philosophiques (Philosophical Papers)*, 1961, London, Oxford University Press, 3<sup>ème</sup> édition, (1979) Paris, PUF, 1997.

BACHELARD Gaston, *L'Air et les songes –Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, Librairie José Corti, 1943, Livre de poche, "Biblio essais", 1992.

BACH-TOUSSAINT Anne-Sophie, LOUP Mickaël, *La Place des femmes dans les institutions publiques du spectacle vivant, dans les postes à responsabilité*, étude publiée en février 2012, disponible sur [http://www.senat.fr/fileadmin/Fichiers/amdcom/cult/Etude\\_-\\_La\\_place\\_des\\_femmes\\_dans\\_les\\_institutions\\_publicques\\_du\\_spectacle\\_vivant\\_dans\\_les\\_postes\\_-\\_responsabilit-\\_en\\_2011\\_-\\_F-vrier\\_2012\\_1\\_.pdf](http://www.senat.fr/fileadmin/Fichiers/amdcom/cult/Etude_-_La_place_des_femmes_dans_les_institutions_publicques_du_spectacle_vivant_dans_les_postes_-_responsabilit-_en_2011_-_F-vrier_2012_1_.pdf), consulté le 3 mai 2013.

BADIOU Alain, *Petit manuel d'inesthétique*, Paris, Seuil, 1998.

BADIOU Alain, "débat et opinions", in *Danse et pensée - Une autre scène pour la danse*, Ciro BRUNI (Dir.), Sammeron, GERMS, 1993, pp. 239-242.

BADIOU Alain, "La Danse comme métaphore de la pensée", in *Danse et pensée - Une autre scène pour la danse*, Ciro BRUNI (Dir.), Sammeron, GERMS, 1993, pp. 11-22.

BAECHELEN Agathe, *La Grève des artistes de la danse en 1912*, Mémoire de master 2 Recherche en danse, Université de Paris 8, 2012.

*Ballets et mascarades de cour: de Henri III à Louis XIV (1581-1652)*, recueillis par M. Paul LACROIX d'après les éditions originales, Genève, J. Gay & Fils, 1868.

<http://books.google.fr/books?lr=&dq=ballets+et+mascarades+de+cour&jtp=237&id=CJkZAAAAYAAJ#v=onepage&q&f=false> consulté le 10 mars 2014.

BANES Sally, *Dancing Women – Female Body on Stage*, London, New York, Routledge, 1998.

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

BANU Georges, TACKELS Bruno (Coord.), *Le Cas Avignon 2005 – Regards critiques*, Vic-La-Gardiole, Éditions L'Entretemps, 2005.

BARBA Eugenio, *Le Canoë de papier – Traité d'anthropologie théâtrale*, Traduit de l'italien (1993) par Éliane Deschamps-Pria, Saussan, Éditions L'Entretemps, 2004.

BARBA Eugenio, SAVARESE Nicola, *L'Énergie qui danse (L'art secret de l'acteur) - Un dictionnaire d'anthropologie théâtrale, Bouffonneries* 32-33, Holstebro (Danemark), ISTA, International School of Theatre Anthropology, LECTURE (France), Bouffonneries, 1995, 2<sup>ème</sup> édition revue et augmentée, Montpellier, Éditions L'Entretemps, 2008.

BARBA Eugenio, "Le corps crédible", in *Le Corps en jeu*, Colette ASLAN (Dir.), Paris, CNRS Éditions, 1994, pp. 251-260.

BARBA Eugenio, "La fiction de la dualité", *"Le théâtre qui danse" – Bouffonneries* 22/23, Anthropologie théâtrale (3) LECTURE – Patrick Pezin, 1989, ISTA (International School of Theatre Anthropology) Holstebro, pp. 31-36.

BARON Auguste-Alexis-Floréal, *Lettres et entretiens sur la danse ancienne, moderne, religieuse, civile et théâtrale*, Paris, Dondey-Dupré père & fils, 1824.

BATAILLE Pierre, "Les tribulations du tutu", *Le Passe temps et le parterre réunis*, dimanche 15 octobre 1905.

BAUDELAIRE Charles, *Mon cœur mis à nu*, in *Œuvres complètes*, préface Claude ROY, notes Michel JAMET, Paris, Robert Laffont, "Bouquins", 1980, pp. 405-425.

BAXMANN Inge, VEROLI Patrizia, ROUSIER Claire (Dir.), *Les Archives internationales de la danse (1931-1952)*, Pantin, Éditions Centre national de la danse, 2006.

BEAUVOIR (de) Simone, *Le Deuxième sexe*, Tome II, Paris, Gallimard, 1949, 1976, "Folio-Essais", 1996.

BENSTOCK Shari, *Femmes de la rive gauche – Paris, 1900-1940*, (*Women of the Left Bank: Paris, 1900-1940*, University of Texas Press, 1986), Paris, des femmes, 1987.

BERGER Anne Emmanuelle, *Le Grand théâtre du genre – Identités, Sexualités et Féminisme en "Amérique"*, Paris, Belin, 2013.

BERNARD Michel, "Du 'bon' usage de l'improvisation en danse ou du mythe de l'expérience", in Anne BOISSIÈRE, Catherine KINTZLER (Dir.), *Approche philosophique du geste dansé. De l'improvisation à la performance*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2006, pp. 129-141.

BERNARD Michel, *De la création chorégraphique*, Pantin, Centre National de la Danse, 2001.

BERNARD Michel, *Le Corps*, Paris, Seuil, 1995.

BERNARD Michel, "Les nouveaux codes corporels de la danse contemporaine", in *La Danse art du XX<sup>e</sup> siècle ?* Université de Lausanne, Payot, 1990, pp. 68-76.

- BERNARD Michel, CLAMENS Simone, CRANG Robert, "La danse à l'Université française : histoire des origines", *La Recherche en danse* 1, revue de l'Association des Chercheurs en Danse (ACD), à paraître en juin 2014.
- BERNAY Berthe, *La Danse au théâtre*, Paris, E. Dentu, 1890.
- BERTHOZ Alain, JORLAND Gérard, *L'Empathie*, Paris, Odile Jacob, 2004.
- BERTHOZ Alain, *Le Sens du mouvement*, Paris, Odile Jacob, 1997.
- BERTHOZ Alain, PETIT Jean-Luc, *Phénoménologie et physiologie de l'action*, Paris, Odile Jacob, 2006.
- BIET Christian, ROQUES Sylvie (Dir.), *Performance. Le corps exposé, Communications*, n°92, 2013.
- BOCHET Marc, *Salomé - Du voilé au dévoilé : métamorphoses littéraires et artistiques d'une figure biblique*, Paris, Les Éditions du Cerf, 2007.
- BONNERY Andrée, CADOPPI Marielle, *Apprentissage de la danse*, Joinville-le-pont, Actio, 1990.
- BOUCHON Marie-Françoise, "La formation du danseur dans les traités : la parole des maîtres", in *Histoires de corps – À propos de la formation du danseur*, Paris, Cité de la Musique, Centre de ressources musicale et danse, Diffusion SEDIM, 1998, pp. 85-106.
- BOURCIER Paul, *Histoire de la danse en occident*, Paris, Seuil, "Point", 1978.
- BOURCIER Paul, *Histoire de la danse en occident - Vol. 2. Du romantisme au contemporain*, 1978, Nouvelle édition, Paris, Seuil, 1994.
- BOURDIEU Pierre, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992.
- BOURDIEU Pierre, *Le Sens pratique*, Paris, Éditions de Minuit, 1980.
- BRANDSTETTER Gabriele, "Le saut de Nijinski. La danse en littérature, représentation de l'irreprésentable", *Littérature*, n° 112, décembre 1998, Paris, Larousse, pp. 3-13.
- BRETON André, *Œuvres complètes*, tome 2, Édition établie par Marguerite BONNET, avec la collaboration de Philippe BERNIER, Étienne-Alain HUBERT et José PIERRE, Paris, NRF, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1992.
- BRIDGMAN Nanie, "L'aristocratie française et le ballet de cour", *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1957, N°9, pp. 9-21.
- BROOK Peter, *L'Espace vide – Écrits sur le théâtre (The Empty Space)*, London, Mac Gibbon and Kee Ltd, 1968), Paris, Seuil, 1977, "Points Essais", 2001.
- BRYSON Norman, "Cultural studies and dance history", in *Meaning in Motion, New Cultural Studies of Dance*, Jane C. DESMOND (Ed.), Durham, NC, Duke University Press, 1997, pp. 55-77.
- BÜHLER Ève Anne et al., "Le jeune chercheur et l'interdisciplinarité en sciences sociales", *Des pratiques remises en question, Natures Sciences Sociétés*, 2006/4, Vol. 14, pp. 392-398.
- BURCH Noël, *De la beauté des latrines – Pour réhabiliter le sens au cinéma et ailleurs*, Paris, l'Harmattan, 2007.
- BURT Ramsay, "The Specter of Interdisciplinarity", *Dance Research Journal*, Vol. 41/1, Summer 2009, pp. 3-22.
- BURT Ramsay, *The male Dancer – Bodies, Spectacles, Sexualities*, London, New York, Routledge, 1995.
- BURT Ramsay, HUXLEY Michael, "La nouvelle danse : comment ne pas jouer le jeu de l'establishment", in *La Danse au défi*, Michèle FEBVRE (Dir.), Montréal, Parachute, 1987, pp. 149-176.
- BUSCATTO Marie, "Chanteuses de jazz : femmes sans 'qualités' ? ", in *Profession : créatrice. La place des femmes dans la création artistique*, Agnese FIDECARO, Stéphanie LACHAT (Dir.), Lausanne (Suisse), Antipodes, 2007, pp. 171-186.
- BUTLER Judith, *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of 'Sex'*, New York, London,; Routledge, 1993.

BUTLER Judith, *Ces corps qui comptent – De la matérialité et des limites discursives du sexe*, (*Bodies That Matter: On the Discursive Limits of 'Sex'*, Routledge, 1993), Paris, Éditions Amsterdam, 2009.

BUTLER Judith, *Humain, inhumain – Le travail critique des normes – Entretiens*, Paris, Éditions Amsterdam, 2006.

BUTLER Judith, *Trouble dans le genre - Pour un féminisme de la subversion*, (*Gender Trouble, Feminism and the Subversion of Identity*, London, Routledge, 1990), préface de Éric FASSIN, Paris, La Découverte, 2005.

CADOPI Marielle, "L'enseignement de la danse en éducation physique : quelle(s) parole(s) sur le corps ?" in *Histoires de corps – À propos de la formation du danseur*, Paris, Cité de la Musique, Centre de ressources musique et danse, Diffusion SEDIM, 1998, pp. 107-118.

CASTAN Valérie, *Danse, identité, genre : la construction et la représentation des modèles féminins à travers l'analyse du geste dansé, dans le paysage chorégraphique français des années 80/ 90*, Mémoire de master 2, Université de Paris 8, 2009.

CHALLET-HAAS Jacqueline, *Grammaire de la notation Laban – Cinétopographie Laban*, Pantin, Centre National de la Danse, "Cahiers de la pédagogie", vol. 1 & 2, 1999, vol 3, 2011.

CHARAUDEAU Patrick, "Pour une interdisciplinarité 'focalisée' dans les sciences humaines et sociales", *Questions de communication* 17, 2010, pp. 195-222.

CHOUINARD Marie, entretien, *Vie des Arts* 125, Montréal (Canada), décembre 1986, s. p.

CHRISTOUT Marie-France, *Le Ballet occidental, naissance et métamorphose - XVI<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Desjonquères, "La mesure des choses", 1995.

CHRISTOUT Marie-Françoise, *Le Ballet de cour de Louis XIV, 1643-1762 : Mises en scènes*, A. et J. Picard, Paris, 1967, réédition revue et corrigée, 2006.

CHRISTOUT Marie-Françoise, *Le Ballet occidental, naissance et métamorphose - XVI<sup>e</sup> - XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Desjonquères "La mesure des choses", 1995.

CLAID Emilyn, *Yes ? No ! Maybe ... Seductive Ambiguity in Dance*, New York, London, Routledge, 2006.

CLAIRE Elizabeth, "La dansomanie, une expression symptomatique, entre ballet et bal au Théâtre de la République et des Arts", in *Les Arts de la scène à l'épreuve de l'histoire*, Roxane MARTIN, Marina NORDERA (Dir.), Paris, Honoré Champion, 2011, pp. 357-371.

COCTEAU Jean, LIFAR Serge et all., *Prestige de la danse*, Paris, Charles Portal, 1953.

COHEN BULL Cynthia Jean, "Sense, meaning and perception in three dance cultures", in *Meaning in Motion, New Cultural Studies of Dance*, Jane C. DESMOND (Ed.), Durham, NC, Duke University Press, 1997, pp. 269-287.

COLETTE, *Paysages et portraits*, in *Belles saisons*, Paris, Flammarion, 1985.

COLLIN Françoise, "Le philosophe travesti ou le féminin sans les femmes", *Féminismes au présent*, Supplément *Futur antérieur*, Paris, l'Harmattan, 1993, pp. 205-218.

*Contact Improvisation, Nouvelles de danse*, n° 38/39, été 1999, Bruxelles, Contredanse.

COOPER ALBRIGHT Ann, *Choreographing Difference: The Body and Identity in Contemporary Dance*, Middletown (Connecticut), Wesleyan University Press, 1997.

COPELAND Roger, "Dance, Feminism and the Critique of the Visual", in Helen THOMAS (Ed.), *Dance, gender, and culture*, London, Macmillan Press Ltd, 1993, pp. 139-150.

*Coppélia, L'Avant-Scène Ballet-Danse*, novembre/janvier 1981, Paris.

COUVENHES Jean-Christophe, "Danseuses et danseurs en armes au banquet : quelques remarques à partir des vases (520-420 av. J.C.)", in *Problèmes du genre en Grèce ancienne*, Violaine SEBILLOTTE CUCHET, Nathalie ERNOULT (Dir.), Paris, Publications de la Sorbonne, 2007, pp. 95-108.

CRANG Robert, "Un premier cycle universitaire en danse, sanctionné par un diplôme d'Études Universitaires Générales", in *La Place de la danse à l'université, Recherches en danse* 1, Paris, Chiron, "La recherche en danse" / Association-Danse-Sorbonne, 1986, pp. 147-151.

DALY Ann. " 'Woman', Women, and Subversion: Some Nagging Questions from a Dance Historian", in GROVER-HASKIN Kim (Dir.), *Dance and gender, Choreography and dance* vol. 5 part 1, Harwood Academic Publishers – Gordon and Breach Publishers, 1998, pp. 79-86.

DALY Ann, "Classical ballet: a discourse of difference", in *Meaning in Motion, New Cultural Studies of Dance*, Jane C. DESMOND (Ed.), Durham, NC, Duke University Press, 1997, pp. 111-119.

DALY Ann, "Unlimited Partnership: Dance and Feminist Analysis", *Dance Research Journal* 23.1, Spring 1991, pp. 2-5.

*Danse (La) en amateur, Développement Culturel* (Bulletin du Département des études et de la prospective), n° 112, juin 1996, Paris, Ministère de la culture et de la communication.

*Danse (La) fille de pub, Journal de l'ADC*, n°19, septembre/décembre 1999, Genève.

*Danse et politique - Démarche artistique et contexte historique*, Collectif, synthèse du séminaire organisé par le Centre National de la Danse et le Mas de la danse les 8-12 décembre 2001, Pantin, Centre National de la Danse, 2003.

*Danse et politique, Nouvelles de danse*, n° 30, hiver 1997, Contredanse, Bruxelles.

DARBELLAY Frédéric, PAULSEN Theres, *Le Défi de l'inter- et transdisciplinarité : concepts, méthodes et pratiques innovantes dans l'enseignement et la recherche / Konzepte, Methoden und innovative Umsetzung in Lehre und Forschung*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, 2008.

DAUNE-RICHARD Anne-Marie, HURTIG Marie-Claude, "Catégories et représentations de sexe : un débat loin d'être clos", in *La Place des femmes (Les enjeux de l'identité et de l'égalité au regard des sciences sociales)*, Paris, Ephesia, Éditions de la Découverte, 1995, pp. 426-438.

DEJOUR Christophe, *Souffrances en France – La banalisation de l'injustice sociale*, Paris, Seuil, 1998, "Point Seuil", 2000.

DELPHY Christine, *L'Ennemi principal 2 – Penser le genre*, Paris, Syllepse, 2001.

DERRIDA Jacques, "Chorégraphie", in *Points de suspension - Entretiens*, présentés par Elizabeth WEBER, Paris, Galilée, 1992, pp. 95-115.

DERRIDA Jacques, *La Dissémination*, Paris, Seuil, 1972.

DESMOND Jane C. (Dir.), *Dancing Desires. Choreographing sexualities on and off the stage*, Madison (Wisconsin), The University of Wisconsin Press, 2001.

DESMOND Jane C., "Introduction. Making the Invisible Visible: Staging Sexualities through Dance", in *Dancing Desires. Choreographing sexualities on and off the stage*, Jane C. DESMOND (Ed.), Madison (Wisconsin), The University of Wisconsin Press, 2001, pp. 3-32.

DESMOND Jane C. (Ed.), *Meaning in Motion, New Cultural Studies of Dance*, Durham, NC, Duke University Press, 1997.

DETIENNE Marcel, VERNANT Jean-Pierre, *Les Ruses de l'intelligence. La Métis des Grecs*, Paris, Flammarion, 1974.

DEVREUX Anne-Marie, "Sociologie contemporaine et re-naturalisation du féminin", in *L'Invention du naturel - Les sciences et la fabrication du féminin et du masculin*, Delphine GARDEY, Ilana LÖWY (Dir.), Paris, Éditions des Archives Contemporaines, 2000, pp. 125-135.

DIVERREÈS Catherine "Le défi de la danse", & *la danse - Revue d'esthétique*, n° 22, Dominique NOGUEZ (Dir.), Paris, Jean-Michel Place, 1992, pp. 29-30.

DIXON GOTTSCHILD Brenda, "Some Thoughts on choreographing history", in *Meaning in Motion, New Cultural Studies of Dance*, Jane C. DESMOND (Ed.), Durham, NC, Duke University Press, 1997, pp. 167-177.

DOLAN Jill, *The Feminist Spectator as Critic*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1991.

DONNAT Olivier, *La Féminisation des pratiques culturelles, Développement Culturel* (Bulletin du Département des études et de la prospective), n° 147, juin 2005, Paris, Ministère de la culture et de la communication.

DOTTIN-ORSINI Mireille (Dir.), *Salomé*, Paris, Autrement, 1996.



DOWD Irène, "Métaphores du toucher", *Nouvelles de danse* 29, Automne 96, Bruxelles, Contredanse, pp. 19-29.

DUBY Georges, PERROT Michelle, FRAISSE Geneviève (Dir.), *Histoire des femmes*, Tome 4 : *Le XIX<sup>e</sup> siècle*, Tome 5 : *Le XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Plon, 1991.

DUCREY Guy, *Corps et graphies, poétique de la danse et de la danseuse à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Honoré Champion, 1996.

DUMEIX Jeannette, "Sirène et danse de femme", *Sorcières*, n°22, *Sorcelleries*, pp. 27-35.

DUMONT Fabienne, *Art, femmes et féminismes dans les années 1970 en France*, Thèse de doctorat, Université de Picardie/Jules Verne, 2004.

DUMONT Fabienne, SOFIO Séverine, "Esquisse d'une épistémologie de la théorisation féministe en art", *Genre, féminisme et valeur de l'art, Cahiers du Genre* 43 / 2007, Séverine SOFIO, Perin Emel YAVUZ et Pascale MOLINIER (Dir.), Paris, L'Harmattan, 2007, pp. 17-43.

DUNCAN Isadora, *La Danse de l'avenir (Der Tanz der Zukunft)*, Leipzig, Eugen Diederichs, 1903), textes choisis et traduits par Sonia SCHOONEJANS, suivis de *Regards sur Isadora Duncan*, par Elie FAURE, COLETTE et André LEVINSON, préface Yannick RIPA, Bruxelles, Éditions Complexe, 2003.

DUNCAN Isadora, *Isadora danse la révolution, (Isadora Speaks - Writings and Speeches of Isadora Duncan)*, Monaco, Anatolia, Éditions du Rocher, 2002.

DUNCAN Isadora, *Ma vie*, 1927, Paris, Gallimard, 1937, 1987.

DUPONT Florence, *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*, Paris, Aubier, 2007.

DUPONT Florence, *L'Acteur-Roi ou Le Théâtre dans la Rome antique*, Paris, Les Belles lettres, 1985, 2003.

DUPUY Dominique, "Le corps du maître", in *Le Corps en jeu*, Colette ASLAN (dir.), Paris, CNRS, 1996, pp. 247-250.

DUPUY Dominique, "Le danseur et la danse : La danse en deçà et au-delà de la chorégraphie", in *Arts, sciences et technologies*, publication électronique des actes des premières rencontres internationales, 22,23,24 novembre 2000, Maison des Sciences de l'Homme et de la Société de l'Université de la Rochelle, Ballet Atlantique Régine Chopinot, [http://www.univ-lr.fr/recherche/mshs/axe2recherche/art\\_sciences/colloque/publications/index.html](http://www.univ-lr.fr/recherche/mshs/axe2recherche/art_sciences/colloque/publications/index.html) consulté le 20 novembre 2006.

ESCAL Françoise, ROUSSEAU-DUJARDIN Jacqueline, *Musique et différence des sexes*, l'Harmattan, Paris, 1999.

FARGE Arlette, "Pratiques et effets de l'histoire des femmes", in Michelle PERROT (Dir.), *Une histoire des femmes est-elle possible ?*, Marseille, Rivages, 1984, pp. 17-35.

FAURE Elie, *L'Homme et la danse*, Périgieux, Pierre Fanlac, 1975.

FAURE Sylvia, "L'imaginaire dans les processus d'incorporation du métier de danseur", in *Les imaginaires du corps*, Tome 2 : Arts, sociologie et anthropologie, Claude FINTZ (Dir.), Paris, l'Harmattan, 2000, pp. 73-90.

FAURE Sylvia, *Apprendre par corps. Socio-anthropologie des techniques de danse*, Marseille, La Dispute, 2000.

FAURE Sylvia, GARCIA Marie-Carmen, *Culture hip-hop, jeunes des cités et politiques publiques*, Paris, La Dispute SNEDIP, 2005.

FAUSTO-STERLING Anne, *Corps en tous genres. La dualité des sexes à l'épreuve de la science (Sexing the Body: Gender Politics and the Construction of Sexuality)*, New York, Basic Books, 2000), Paris, La Découverte, 2012.

FÉRAL Josette, "Pourquoi l'anthropologie théâtrale ? Entretien avec Nicola Savarese", *Jeu : revue de théâtre*, 68, 1993, pp. 119-133.

FÉRAL Josette, *Théorie et pratique du Théâtre – Au-delà des limites*, Montpellier, L'Entretemps, 2011.

FILLOUX-VIGREUX Marianne, *La Danse et l'institution – Genèse et premiers pas d'une politique de la danse en France, 1970-1990*, Paris, L'Harmattan, "Logiques sociales", 2001.

FOATELLI Renée, *Les Danses religieuses dans le christianisme*, Paris, Spes, 1947.

FOIX Alain, *Danse et philosophie*, Thèse de troisième cycle, Université de Paris I Panthéon Sorbonne, 1983.

FONTAINE Geisha, *Les Danses du temps*, Pantin, Centre National de la Danse, "Recherches", 2004.

FORTI Simone, *Manuel en mouvement*, Bruxelles, *Nouvelles de danse* 44/45, Bruxelles, Contredanse, automne - hiver 2000.

FORTIN Sylvie (Dir.), *Danse et santé – Du corps intime au corps social*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2008.

FORTIN Sylvie, "Du corps docile à l'autorité de la chair", *Cahiers de l'IREF, Enjeux féministes : formes, pratiques, lieux et rapports de pouvoir*, n° 10, 2003, pp. 69-73.

FORTIN Sylvie, TREMBLAY Martyne, VIEIRA Adriane, "Expérience corporelle des discours de la danse et de l'éducation somatique", in *Danse et santé – Du corps intime au corps social*, Sylvie FORTIN (Dir.), Québec, Presses de l'Université du Québec, 2008, pp. 115-139.

FORTIN Sylvie, TRUDELLE Sylvie, RAIL Geneviève, "Incorporation paradoxale des normes esthétiques et de santé chez les danseurs contemporains", in *Danse et santé – Du corps intime au corps social*, Sylvie FORTIN (Dir.), Québec, Presses de l'Université du Québec, 2008, pp. 9-44.

FOSEN Maité, "Un drôle d'animal", *Sorcières*, n°22, *Sorcelleries*, pp. 137-144.

FOSTER Susan Leigh, *Choreographing Empathy – Kinesthesia in Performance*, New York, Routledge, 2011.

FOSTER Susan Leigh, "Chorégrapheur les féminismes", in *La Danse en solo - Une figure singulière de la modernité*, in Claire ROUSIER (Dir.), Pantin, Centre National de la Danse, 2002, pp. 241-251.

FOSTER Susan Leigh, "Choreographing History / Manifesto for Dead and Moving Bodies", in *The Routledge Dance Studies Reader*, Alexandra CARTER (Dir.), Londres, Routledge, 1998, pp. 180-191.

FOSTER Susan Leigh, "Danses de l'écriture, courses dansantes et anthropologie de la kinesthésie", *Littérature - La littérature et la danse* 112, décembre 1998, pp. 100-111.

FOSTER Susan Leigh, "Choreographies of Gender", *Signs*, Vol. 24, n°1, Automne 1998, pp. 1-33.

FOSTER Susan Leigh, "Dancing bodies", in *Meaning in Motion, New Cultural Studies of Dance*, Jane C. DESMOND (Ed.), Durham, NC, Duke University Press, 1997, pp. 235-257.

FOSTER Susan Leigh, *Reading Dancing: Bodies and Subjects in Contemporary American Dance*, Berkeley, University of California Press, 1986.

FOUCAULT Michel, *Dits Écrits II 1970-1975*, Daniel DEFERT et François EWALD (Dir.), avec la collaboration de Jacques LAGRANGE, Paris, Gallimard, 1994.

FOUGEYROLLAS-SCHWEBEL Dominique, PLANTÉ Christine, RIOT-SARCEY Michèle, ZAIDMAN Claude (Dir.), *Le Genre comme catégorie d'analyse - Sociologie, histoire, littérature*, Paris, L'Harmattan, "Bibliothèque du féminisme / RING", 2003.

FOULKES Julia L., "Dance Is for American Men : Ted Shawn and the Interaction of Gender, Sexuality, and Nationalism in the 1930s", in Jane C. DESMOND (Ed.), *Dancing Desires. Choreographing sexualities on and off the stage*, Madison (Wisconsin), The University of Wisconsin Press, 2001, pp. 113-146.

*France, Amérique : Regards croisés sur le féminisme, Nouvelles Questions Féministes*, volume 17, n° 1, février 1996.

FRANCO Susanne, NORDERA Marina (Dir.), *Dance Discourses: Keywords for Methodologies in Dance Research*, New York, London, Routledge, 2007.

FRANCO Susanne, NORDERA Marina (Dir.), *I discorsi della danza. Parole chiave per una metodologia della ricerca*, Turin, UTET Libreria, 2005, 2007.

FRANKO Mark, "Dance and the political – State of exception", in *Dance Discourses: Keywords for Methodologies in Dance Research*, Marina NORDERA, Susanne FRANCO (Dir.), New York, London, Routledge, 2007, pp. 11-28.

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

FRANKO Mark, "Double bodies. Androgyny and power in the performances of Louis XIV", *Drama Review*, n° 38 (4), winter 1994, pp. 71-80.

FRANKO Mark, *La Danse comme texte – Idéologies du corps baroque*, (*Dance as Text. Ideologies of the baroque body*, Cambridge University Press, 1993), Paris, Kargo/L'Éclat, 2005.

FREUD Sigmund, *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, 1981.

GALLOTTA Jean-Claude, *Mémoires d'un dictaphone*, Paris, Plon, 1990.

GASNAULT François, *Guinguettes et lorettes – Bals publics et danse sociale à Paris entre 1830 et 1870*, Paris, Aubier, 1986.

GAUTIER Théophile, *Écrits sur la danse*, chroniques choisies, présentées et annotées par Ivor GUEST, Arles, Actes Sud, "Librairie de la Danse", 1995.

GEDULD Victoria P., *Dance is a Weapon, 1932-1955*, Pantin, Centre National de la Danse, "Expositions", 2008.

GILAVERT Marie-Ananda, *L'Examen d'aptitude technique en danse contemporaine : une épreuve différenciée selon le sexe*, mémoire de Master 1, Université de Paris 8, 2012.

GINOT Isabelle, LAUNAY Isabelle, "L'école, une fabrique d'anticorps ?", *Art Press spécial Medium Danse*, n° 23, 2002, pp. 106-111.

GODARD Hubert, "Le geste et sa perception", in *La danse au XX<sup>e</sup> siècle*, Isabelle GINOT, Marcelle MICHEL (Dir.), Paris, Bordas, 1995, pp. 224-229.

GODARD Hubert, "Le geste manquant", Entretien avec Daniel Dobbels et Claude Rabant, in *Revue Internationale de psychanalyse* 5, Toulouse, Éres, 1994, pp. 63-75.

GODARD Hubert, "Le déséquilibre fondateur / Le corps du danseur : épreuve du réel", *Art Press* n° spécial *Les Vingt Ans d'Art Press*, Automne 1992, pp. 138-143.

GODARD Hubert, "À propos des théories sur le mouvement", *Marsyas*, 16, Décembre 1990, pp. 19-23.

GOFFMAN Erving, *La Mise en scène de la vie quotidienne*, Tome 1, (*The Presentation of Self in Everyday Life*, New York, Doubleday, 1959), Paris, Les Éditions de Minuit, "Le sens commun", 1973.

GOLDBERG RoseLee, *Performance – Live Art from 1909 to the Present*, London, New York, 1979, nouvelle édition *Performance Art – From Futurism to the Present*, London, New York, Thames & Hudson, 1988, 1995, *La Performance. Du futurisme à nos jours*, Paris, Thames & Hudson, 2001.

GOLDBERG RoseLee, *Performance, Live Art since the 60s*, London, Thames & Hudson, 1999 ; *Performances. L'art en action*, Paris, Thames & Hudson, 1999.

GRAFF Ellen, *Stepping Left: Dance and Politics in New York City, 1928-1942*, Durham and London, Duke University Press, 1997.

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

GRAND Amélie, VERRIÈLE Philippe (Dir.), *Où va la danse ? L'aventure de la danse par ceux qui l'ont vécue*, Paris, Seuil Archimbaud, 2005.

GRAU Andrée, WIERRE-GORE Georgiana (Dir.), *Anthropologie de la danse – Genèse et construction d'une discipline*, Pantin, Centre National de la Danse, "Recherches", 2005.

GRAU Andrée, WIERRE-GORE Georgiana, "Introduction générale", in *Anthropologie de la danse – Genèse et construction d'une discipline*, Andrée GRAU, Georgiana WIERRE-GORE (Dir.), Pantin, Centre National de la Danse, "Recherches", 2005, pp. 7-27.

GROVER HASKIN Kim, "If all the world's a stage, I want better lighting: Engendering Dance / Engendering Knowledge", in *Dance and Gender, Choreography and Dance* vol. 5 part 1, Kim

- GROVER-HASKIN (Dir.), Harwood Academic Publishers – Gordon and Breach Publishers, 1998, pp. 1-7.
- GUEST Ivor, *Le Ballet de l'Opéra de Paris – Trois siècles d'histoire et de tradition*, Paris, Flammarion, 2001.
- GUIGOU Muriel, *La Nouvelle danse française*, Paris, L'Harmattan, "Logiques sociales", 2004.
- GUILBERT Laure, "Tradition orale et transmission écrite", in *Histoires de corps – À propos de la formation du danseur*, Paris, Cité de la Musique, Centre de ressources musique et danse, Diffusion SEDIM, 1998, pp. 215-216.
- GUILBERT Laure, *Danser avec le III<sup>e</sup> Reich (Les danseurs modernes sous le nazisme)*, Bruxelles, Éditions Complexe, 2000.
- GUILCHER Jean-Michel, "L'enseignement militaire de la danse", *Arts et traditions populaires*, 1, 2, 3, 1970, pp. 273-338.
- HALL Stuart, *Identités et cultures – Politiques des Cultural Studies*, édition établie par Maxime CERVULLE, Paris, Éditions Amsterdam, 2007.
- HANNA Judith Lynne, "Pour une compréhension des humains à travers l'étude anthropologique de la danse" (1979), in *Anthropologie de la danse – Genèse et construction d'une discipline*, Andrée GRAU, Georgiana WIERRE-GORE (Dir.), Pantin, Centre National de la Danse, "Recherches", 2005, pp. 105-144.
- HANNA Judith Lynne, *Dance, sex, and gender - Signs of identity, dominance, defiance, and desire*, Chicago, London, Chicago University of Chicago Press, 1988.
- HELBO André (Dir.), *Performance et savoirs*, Bruxelles, De Boeck Université, 2011.
- HENRIOT Jacques, *Sous couleur de jouer - La métaphore ludique*, Paris, Corti, 1989.
- HERBILLON-MOUBAYED Thilda, *La Danse, conscience du vivant – Étude anthropologique et esthétique*, Paris, L'Harmattan, "Nouvelles études anthropologiques", 2005.
- HERSIN André-Philippe, "Éditorial", *Les Saisons de la danse* 295, août 1997, p. 6.
- HIGONNET Anne, "Femmes et images – Représentations", in *Histoire des femmes - Le XIX<sup>e</sup> siècle*, Georges DUBY, Michelle PERROT, Geneviève FRAISSE (Dir.), Paris, Plon, 1991, pp. 277-341.
- HIRATA Helena, LABORIE Françoise, LE DOARÉ Hélène, SENOTIER Danièle (Coord.) *Dictionnaire critique du féminisme*, Paris, Presses Universitaires de France, "Politiques d'aujourd'hui", 2000.
- HOURCADE Philippe, *Mascarades et ballets au Grand siècle (1643-1715)*, Paris, Desjonquères / Centre National de la Danse, 2002.
- HUESCA Roland, "Homme, danse et homosexualité", *Revue d'esthétique* 45, juillet 2004, pp. 139-151.
- HUESCA Roland, "Nudité, la danse des orifices", *Quant à la danse*, 1, octobre 2004, Marseille/Fontvieille, Images En Manœuvre/Le Mas de la Danse, pp. 49-59.
- HURTIG Marie-Claude, KAIL Michèle, ROUCH Hélène (Dir.), *Sexe et genre - De la hiérarchie entre les sexes*, Paris, CNRS, 1991 (réédité en 2002).
- HURTIG Marie-Claude, PICHEVIN Marie-France et all., "Catégories et représentations de sexe", in *La Place des femmes (Les Enjeux de l'identité et de l'égalité au regard des sciences sociales)*, Paris, Ephesia, Éditions de la Découverte, 1995, pp. 426-469.
- HURTIG Marie-Claude, PICHEVIN Marie-France, "La variable sexe en psychologie : donné ou construct ?", *Cahiers de psychologie cognitive* 5 (2), 1985, pp. 187-228.
- HURTIG Marie-Claude, PICHEVIN Marie-France, "Les catégories de sexe : des catégories cognitives ?", *Sexes et catégories, Bulletin d'Information des Etudes Féminines (BIEF)*, 17, décembre 1985, Université de Provence, pp. 21-38.
- HUTCHEON Linda, *The Politics of Postmodernism*, London, New York, Routledge, 1989.
- HUTCHINSON A., *Labanotation or Kinetography Laban : the system of analyzing and recording movement*, New York, 1954, 1977.

HUTCHINSON GUEST Ann, *Choreo-graphics. A comparison of Dance Notation Systems from the Fifteenth Century to the Present*, New York, Gordon & Breach, 1989.

IKEDA Carlotta, entretien in *Ai Amour, Carlotta Ikeda et son Butôh*, vidéocassette, réalisation Kamal Musale, Les films du lotus (France), 1994.

*Internationale de l'Imaginaire* n°5, *La scène et la terre - Questions d'ethnoscénologie*, Arles, Actes Sud "Babel", 1996.

IRIGARAY Luce, *Sexes et parentés*, Paris, Les Éditions de Minuit, "Critique", 1987.

IZRINE Agnès, "Éditorial", *Danser* 304, décembre 2010, p. 3.

JACQ-MIOCHE Sylvie, "La technique romantique : de l'exhibition du corps dans la négation du corps", in *Histoires de corps – À propos de la formation du danseur*, Paris, Cité de la Musique, Centre de ressources musique et danse, 1998, pp. 173-184.

JAMI Irène, "Sexe et genre : les débats des féministes dans les pays anglo-saxons (1970-1990)", in *La Distinction entre sexe et genre - Une histoire entre biologie et culture*, *Cahiers du genre* 34, Ilana LÖWY, Hélène ROUCH (Dir.), Paris, L'Harmattan, 2003, pp. 127-147.

JAUSS Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978.

KANT Emmanuel, *Critique de la faculté de juger*, Paris, GF Flammarion, Aubier, 1995.

KANT Marion, "Un plaidoyer pour les 'lower poets' ", in *Histoires de corps – À propos de la formation du danseur*, Paris, Cité de la Musique, Centre de ressources musique et danse, 1998, pp. 231-248.

KEALIINOHOMOKU Joann, "Le non-art de la danse : un essai", in *Anthropologie de la danse – Genèse et construction d'une discipline*, Andrée GRAU, Georgiana WIERRE-GORE (Dir.), Pantin, Centre National de la Danse, "Recherches", 2005, pp. 159-166.

KEALIINOHOMOKU Joann, "Une anthropologue regarde le ballet comme une forme de danse ethnique", *Nouvelles de danse : Danses nomades*, n° 33-34, Printemps-été 1998, Bruxelles, Contredanse, pp. 47-67.

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

KLEIN Gabriele, "Die Lust am Androgynen. Zur Überwindung des Weiblichkeitsdiskurses in der Tanzkunst", in *Begehren und Entbehren*, Gabriele KLEIN, Annette TREIBEL (Dir.), Pfaffenweiler, Centaurus-Verlagsgesellschaft, 1993, pp. 227-240.

KNIBIEHLER Yvonne, "Corps et cœurs", in *Histoire des femmes - Le XIX<sup>e</sup> siècle*, Georges DUBY, Michelle PERROT, Geneviève FRAISSE (Dir.), Paris, Plon, 1991, pp. 351-387.

KOESTLER Arthur, *Le Cri d'Archimède*, Paris, Calmann-Lévy, 1965.

KORITZ Amy, "Re/Moving Boundaries. From Dance History to Cultural Studies", in *Moving Words – Re-writing Dance*, Gay MORRIS (Ed.), New York, London, Routledge, 1996, pp. 88-103.

KRAUS Cynthia, "Anglo-American Feminism made in France : crise et critique de la représentation", in *Politiques de la représentation et de l'identité – Recherches en gender, cultural, queer studies*, Madeleine AKRICH, Danielle CHABAUD-RYCHTER, Delphine GARDEY (Dir.), *Cahiers du genre*, n° 38, Paris, L'Harmattan, 2005, pp. 163-189.

KRISTEVA Julia, *La Révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, 1974.

KUBALA-DUBOIS Martine, *Le Statut des études féministes et des études sur le genre, en France, entre scientificité remise en cause et institutionnalisation difficile*, Mémoire de DIU Conseiller, Conseillère Référent-e égalité femmes/hommes, Paris III Sorbonne Nouvelle et Paris VI Pierre et Marie Curie, 2012. <http://www.masterscontributions.fr/content/le-statut-des-etudes-feministes-et-des-etudes-sur-le-genre-en-france-entre-scientificite-rem> consulté le 15 juillet 2013.

LAQUEUR Thomas, *La Fabrique du sexe - Essai sur le corps et le genre en occident*, (*Making Sex, Body and Gender from the Greeks to Freud*, Harvard College, 1990), Paris, Gallimard, 1992.

LAUNAY Isabelle, *À la recherche d'une danse moderne, Rudolf Laban - Mary Wigman*, Paris, Chiron, Librairie de la danse, 1997.

LE BRETON David, *L'Adieu au corps*, Paris, Métailié, 1999.

- LE DŒUFF Michèle, *Le Sexe du savoir*, Paris, Aubier, 1998.
- LE DŒUFF Michèle, "Comment l'intuition vint aux femmes", in *Le Sexe du savoir*, Paris, Aubier, 1998.
- LE GOFF Jacques, NORA Pierre (Dir.), *Faire de l'histoire*, Paris, NRF Gallimard, 1974.
- LE MOAL Philippe (Dir.), *Dictionnaire de la danse*, Paris, Larousse-Bordas/HER, 1999.
- LEBARDE Stéphane, "Une utopie en mouvement", in *La Danse, corps manifestes*, Stéphane LEBARDE (Dir.), Lyon, Biennale de la Danse, Artha, 2002, pp. 4-9.
- LECOMTE Nathalie, "Danseuses et danseurs at the Opéra de Paris (1700-25) according to the cast lists in the libretto-programs", in *Dance Discourses: Keywords for Methodologies in Dance Research*, Marina NORDERA, Susanne FRANCO (Dir.), New York, London, Routledge, 2007, pp. 131-152.
- LECOMTE Nathalie, "Maîtres à danser et baladins aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles en France : quand la danse était l'affaire des hommes", in *Histoires de corps – À propos de la formation du danseur*, Paris, Cité de la Musique, Centre de ressources musique et danse, Diffusion SEDIM, 1998, pp. 153-172.
- LEFEVRE Betty, "Variation sur le genre dans une formation de professorat de danse", in *Les Rapports de sexes sont-ils solubles dans le genre ?*, Annie BENVENISTE, Adelina MIRANDA (Dir.), *Journal des Anthropologues* 124-125, 2011, pp. 257-286.
- LEGENDRE Pierre, *La Passion d'être un autre – Étude pour la danse*, Paris, "Le champ freudien", Seuil, 1978.
- LESAGE Benoît, "À corps se crée / accord secret - de la construction du corps en danse", in *Histoires de corps – À propos de la formation du danseur*, Paris, Cité de la Musique, Centre de ressources musique et danse, Diffusion SEDIM, 1998, pp. 61-84.
- LEVINSON André, 1929, *Danse d'aujourd'hui*, Préface de Marie-Françoise CHRISTOUT, Arles, Actes Sud, 1990.
- LEVINSON André, *Les Visages de la danse*, Paris, Bernard Grasset, 1933.
- LEVINSON André, *La Danse au théâtre – Esthétique et actualité mêlées*, Paris, Librairie Bloud & Gay, 1924.
- LÉVI-STRAUSS Claude, *L'Homme nu, Mythologiques*, tome 4, Paris, Plon, 1971, 2009.
- LÉVY Jacques, "Sortir du pavillon disciplinaire", in *Le Défi de l'inter- et transdisciplinarité : concepts, méthodes et pratiques innovantes dans l'enseignement et la recherche / Konzepte, Methoden und innovative Umsetzung in Lehre und Forschung*, Frédéric DARBELLAY, Theres PAULSEN (Dir.), Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, 2008, pp. 197-204.
- LIFAR Serge, *Le Manifeste du chorégraphe*, Paris, Édité par Chez l'auteur, 1935.
- LISTA Giovanni, *Loïe Fuller – Danseuse de la Belle Époque*, Paris, Stock / Somogy Éditions d'art, 1994.
- LOCKE John, *Quelques pensées sur l'éducation*, 1693, traduction de G. COMPAYRÉ, introduction et notes de J. CHATEAU, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1966.
- LORELLE Yves, *Le Corps, les rites et la scène – des origines au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Les Éditions de l'Amandier/Théâtre, 2003.
- LORENZI-CIOLDI Fabio, *Les Représentations des groupes dominants et dominés : collections et agrégats*, Presses universitaires de Grenoble, 2002.
- LORENZI-CIOLDI Fabio, *Individus dominants et groupes dominés (Images masculines et féminines)*, Presses Universitaires de Grenoble, 1988.
- LORENZI-CIOLDI Fabio, *Les Androgynes*, Paris, PUF, 1994.
- LOUPPE Laurence, "Problématique de la recherche en danse (à partir d'un atelier dirigé par Françoise Dupuy) – Présentation des processus", *Quant à la danse*, n° 1, octobre 2004, Marseille/Fontvieille, Images En Manœuvre Éditions / Le Mas de la Danse, pp. 96-109.
- LOUPPE Laurence, "Quelques visions dans le grand atelier", *La Composition, Nouvelles de danse*, n° 36/37, automne/hiver 1998, Bruxelles, Contredanse, pp. 11-32.

LOUPPE Laurence, *Poétique de la danse contemporaine*, Bruxelles, Contredanse, "La pensée du mouvement", 1997.

LÖWY Ilana, ROUCH Hélène (Dir.), *La Distinction entre sexe et genre - Une histoire entre biologie et culture*, Cahiers du Genre n°34, Paris, l'Harmattan, 2003.

LÖWY Ilana, ROUCH Hélène, "Genèse et développement du genre : les sciences et les origines de la distinction entre sexe et genre (Introduction)", in *La Distinction entre sexe et genre - Une histoire entre biologie et culture*, Cahiers du Genre 34, Ilana LÖWY, Hélène ROUCH (Dir.), Paris, l'Harmattan, 2003, pp. 5-16.

Lucien de Samosate, *Éloge de la Danse* suivi d'*Éloge du parasite* et d'*Éloge de la mouche*, traduit et présenté par Claude TERREAUX, Paris, Arléa, 2007.

MANNING Susan, *Danses noires – Blanche Amérique*, Pantin, Centre National de la Danse, "Expositions", 2009.

MANNING Susan, *Modern Dance, Negro Dance – Race in Motion*, Minneapolis, London, University of Minnesota Press, 2004.

MANNING Susan, "Isadora Duncan, Martha Graham und die lesbische Rezeption", *Tanzdrama* 44/45, 1/1999 pp. 18-25.

MANNING Susan, "The female dancer and the male gaze: feminist critiques of early modern dance", in *Meaning in Motion, New Cultural Studies of Dance*, Jane C. DESMOND (Ed.), Durham, NC, Duke University Press, 1997, pp. 153-166.

MARMIN Olivier, *Diagonale de la danse*, Paris, L'Harmattan, "Esthétiques", 1997.

MARQUIÉ Hélène, "Des 'dieux de la danse' aux 'affreuses danseuses du sexe masculin' ", in *Masculin/Féminin dans la presse du XIX<sup>e</sup> siècle*, Martine LAVAUD, Christine PLANTÉ, Marie-Ève THÉRENTY (Dir.), Presses Universitaires de Lyon, à paraître en 2016.

MARQUIÉ Hélène, "Le genre/gender comme rituel : un nouveau genre dans la performance et danse contemporaine", in *Performing Rituals*, Patrick FFENCH, Carl LAVERY, Bruno SIBONA (Dir.), à paraître en 2016.

MARQUIÉ Hélène, "Corps dansant, sexe et genre", in *Mon corps a-t-il un sexe*, Évelyne PEYRE, Joëlle WIELS (Dir.), Paris, La Découverte, "Recherches", 2015, pp. 160-170.

MARQUIÉ Hélène, "Une pratique chorégraphique : l'interdisciplinarité dans les études en danse", in *Enjeux et Positionnements de l'Interdisciplinarité – Positioning Interdisciplinarity*, Claudine ARMAND, Vanessa Boulet, David TEN EYCK (Dir.), Nancy, PUN – Éditions universitaires de Lorraine, 2014, pp. 35-52.

MARQUIÉ Hélène, "Déséquilibre des normes ? Stabilité du genre dans l'univers de Pina Bausch", in *Marges et territoires chorégraphiques de Pina Bausch*, Hélène CAMARADE, Marie-Lise PAOLI (Dir.), Paris, L'Arche, 2013, pp. 98-111.

MARQUIÉ Hélène, "Corps et mouvement : subvertir le genre par la danse", in *Women Matter / Femmes Matières – French and Francophone Women and the Material World*, Maggie ALLISON, Imogen LONG (Eds.), Peter Lang, 2013, pp. 5-19.

MARQUIÉ Hélène, "Entrez dans la danse, créez de la danse ! - Maîtresses de ballet à la Belle Époque", in *La Belle Époque des femmes ? 1889-1914*, textes réunis par François LE GUENNEC et Nicolas-Henri ZMELTY, Paris, L'Harmattan, 2013, pp. 75-88.

MARQUIÉ Hélène, "Corps intimes dans l'avant-garde chorégraphique", in *L'Intime, le privé, le public dans l'art contemporain*, Éliane CHIRON, Anaïs LELIÈVRE (Dir.), Paris, Publications de la Sorbonne, "Arts plastiques" – 8, 2012, pp. 207-213.

MARQUIÉ Hélène, "Des barricades de 1830 à la Révolte des femmes", in *Le Spectacle de l'histoire*, Stéphane HAFEMAYER, Benoît MARPEAU, Julie VERLAINE (Dir.), Presses Universitaires de Rennes, 2012, pp. 129-142.

MARQUIÉ Hélène, "Jeux de genre(s) dans la danse contemporaine", in *Les Rapports de sexes sont-ils solubles dans le genre ?*, Annie BENVENISTE, Adelina MIRANDA (Dir.), *Journal des Anthropologues* 124-125, 2011, pp. 287-309.

MARQUIÉ Hélène, "Sources et fondements d'une essentialisation féminine de la danse", *Penser l'origine II*, Claude COHEN-SAFIR, Gerald PREHER (Dir.), *Résonances* 12, octobre 2011, pp. 65-83.

MARQUIÉ Hélène, "Le genre, un outil épistémologique pour l'historiographie de la danse", in *Les Arts de la scène à l'épreuve de l'histoire – Les objets et les méthodes de l'historiographie des spectacles produits sur la scène française (1635-1906)*, Roxane MARTIN, Marina NORDERA (Dir.), Paris, Honoré Champion, 2011, pp. 211-222.

MARQUIÉ Hélène, "D'un univers à l'autre : le ballet romantique", in *Trans(e)*, Christine MARCANDIER, Vincent VIVÈS (Dir.), *Insignis n°1*, Aix-en-Provence, mai 2010, pp. 75-90, <http://s2.e-monsite.com/2010/05/29/67533724insignis-numero-1-trans-e-complet-pdf.pdf> consulté le 10 mars 2014.

MARQUIÉ Hélène, "À la recherche de l'animal qui danse, ou l'invention de nouveaux corps dansants", in *Notre animal intérieur et les théories de la créativité*, Daniel SIBONA (Dir.), Paris, L'Harmattan, 2009, pp. 121-138.

MARQUIÉ Hélène, "Danse et féminisme : réflexions sur les approches françaises et anglo-saxonnes", in *Le Patriarcat et les institutions américaines – Études comparées*, ("Dance and Feminism: Some Reflections on French and Anglo-Saxon Approaches", in *Comparative Patriarchy and American Institutions: The Language, Culture, and Politics of Liberalism*, Cambridge Scholars Publishing, 2010), Francis McCOLLUM FEELEY (Dir.), Presses Universitaires de Savoie, 2009, pp. 261-280.

MARQUIÉ Hélène, " 'On peut s'étonner de son succès vraiment considérable et persistant' ", *La Reconnaissance*, *Résonances* 10, octobre 2008, Paris, pp. 107-124.

MARQUIÉ Hélène, "Dispositif trouble : When what is said is not what is shown", in *Dance Discourses: Keywords for Methodologies in Dance Research*, Marina NORDERA, Susanne FRANCO (Dir.), New York, London, Routledge, 2007, pp. 236-250.

MARQUIÉ Hélène, "Pour sortir le corps d'un imaginaire androcentré : impasses et stratégies", in *Création au féminin – Volume 2 : Arts visuels*, Marianne CAMUS (Dir.), Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2006, pp. 15-25.

MARQUIÉ Hélène, "Asymétrie des genres et apories de la création : peut-on sortir d'un imaginaire androcentré ? ", *Labrys – Études féministes n°3*, janvier/juin 2003, <http://www.tanianavarrowswain.com.br/labrys/labrys3/web/fran/helene2.htm> consulté le 10 mars 2014.

MARQUIÉ Hélène, "Imaginaires et corps : perspectives et enjeux des recherches sur le genre et recherches féministes en danse", in *Le Genre comme catégorie d'analyse - Sociologie, histoire, littérature*, Dominique FOUGEYROLLAS-SCHWEBEL, Christine PLANTÉ, Michèle RIOT-SARCEY, Claude ZAIDMAN (Dir.), Paris, L'Harmattan / RING, 2003, pp. 167-179.

MARQUIÉ Hélène, *Métaphores surréalistes dans des imaginaires féminins. Quêtes, seuils et suspensions ; souffles du surréel au travers d'espaces picturaux et chorégraphiques. (Parcours dans les œuvres de Leonora Carrington, Leonor Fini, Dorothea Tanning, Martha Graham, Doris Humphrey et Carolyn Carlson)*, Thèse de doctorat de l'Université de Paris 8, Atelier National de Reproduction des Thèses (ex. Presses universitaires du Septentrion), Lille, 2002.

MARQUIÉ Hélène, "Voie du corps et voix de femmes : du singulier à l'universel dans la danse de Martha Graham", in *Écritures de femmes et autobiographie 1*, Ginette CASTRO, Marie-Lise PAOLI (Dir.), Créativité et Imaginaire des Femmes, Pessac, Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, 2001, pp. 247-263.

MARUÉJOULS Édith, RAIBAUD Yves, *La Mixité filles/garçons dans les loisirs des jeunes, Rapport de recherche intermédiaire Mixité, Parité, Genre dans les équipements et espaces publics destinés aux loisirs des jeunes*, ADES CNRS, 2009-2012, Université Michel de Montaigne Bordeaux 3. [http://www.ades.cnrs.fr/IMG/pdf/mixite\\_loisirs.pdf](http://www.ades.cnrs.fr/IMG/pdf/mixite_loisirs.pdf) consulté le 10 février 2013.

MATHIEU Nicole-Claude, "Sexe et genre", in *Dictionnaire critique du féminisme*, sous la coordination de Helena HIRATA, Françoise LABORIE, Hélène LE DOARÉ, Danièle SENOTIER, Paris, Presses Universitaires de France, "Politiques d'aujourd'hui", 2000, pp. 191-200.

MATHIEU Nicole Claude, *L'Anatomie politique (Catégorisations et idéologies du sexe)*, Paris, Côté-femmes, 1991.

MATTELART Armand, NEVEU Érik, *Introduction aux Cultural Studies*, Paris, La Découverte, "Repères", 2003.



MAUREY Catherine A., *La Détresse comme principe de la chorégraphie et de la philosophie. Recherche de correspondance entre la danse et la pensée*, thèse de Doctorat de l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, U.F.R. de Philosophie, 1994, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 1999.

MAUSS Marcel, "Essais sur le don, forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques", in *Sociologie et anthropologie*, Paris, PUF, 1950, "Quadrige", 2003, pp. 145-279.

MAUSS Marcel, "Les techniques du corps", Extrait du *Journal de Psychologie*, XXXII, 3-4, 15 mars - 15 avril 1936. Communication présentée à la Société de Psychologie le 17 mai 1934), in *Sociologie et anthropologie*, Paris, PUF, 1950, 2003, pp. 363-386.

Mc GOVAN Margaret, *L'Art du ballet de cour en France (1581-1643)*, Paris, CNRS, 1963.

MEINOZ Jérôme, "Les enjeux de la Formation doctorale interdisciplinaire : une expérience pour les doctorants en Sciences humaines", in *Le Défi de l'inter- et transdisciplinarité : concepts, méthodes et pratiques innovantes dans l'enseignement et la recherche / Konzepte, Methoden und innovative Umsetzung in Lehre und Forschung*, Frédéric DARBELLAY, Theres PAULSEN (Dir.), Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, 2008, pp. 155-166.

MÉNESTRIER Claude-François, *Des ballets anciens et modernes selon les règles du théâtre*, Paris, Guignard, 1682.

MERCADER Patricia (Dir.), *Le Sexe, le genre et la psychologie*, Paris, L'Harmattan, "Bibliothèque du féminisme" / RING, 2005, pp. 9-34.

MERCADER Patricia, "Sexe et genre en psychologie : enjeux et problèmes", in *Le Sexe, le genre et la psychologie*, MERCADER Patricia (dir.), Paris, L'Harmattan, "Bibliothèque du féminisme" / RING, 2005, pp. 9-34.

MESCHONNIC Henri, *Politique du rythme. Politique du sujet*, Lagrasse, Verdier, 1995.

MICHARD Claire, "Approche matérialiste de la sémantique du genre en français contemporain", in *Sexe et genre - De la hiérarchie entre les sexes*, Marie-Claude HURTIG, Michèle KAIL, Hélène ROUCH (Dir.), Paris, CNRS, 1991, (réédition en 2002), pp. 147-157.

MICHAUD Yves, "Introduction", *Féminisme, art, et histoire de l'art*, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, collection Espaces de l'art, 1994, pp. 9-26.

MIDOL Nancy, "Le traitement du féminin dans la danse occidentale : influence du mythe chrétien", in *Histoire du sport féminin - Tome 1 : Histoire et identité*, Pierre ARNAUD, Thierry TERRET (Dir.), Paris, L'Harmattan, 1996, pp. 11-24.

MIDOL Nancy, *Démiurgie dans les sports et la danse - Consciences traditionnelle, moderne et postmoderne*, Paris, L'Harmattan, "Santé, société et culture", 1995.

MIDOL Nancy, "Le nouveau rapport de la Danse et du Sport dans les années 80", in *Danse : le corps enjeu*, Mireille ARGUEL (Dir.), Paris, PUF, 1992, pp. 48-56.

MILLE (De) Agnes, *L'Âme de la danse* (New York, Golden Press, 1963), avant-propos de Jean-Louis BARRAULT, préface d'Yvette CHAUVIRE, Paris, Éditions du Livre d'Or Flammarion, 1964.

MIRZABEKIANTZ Éliane, *Grammaire de la notation Benesh*, Pantin, Centre National de la Danse, "Cahiers de la pédagogie", 2000.

MONDZAIN Marie-José, *Image, icône, économie - Les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*, Paris, Seuil, "L'Ordre philosophique", 1998.

MONNEYRON Frédéric, *L'Androgyne décadent*, Grenoble, ELLUG / Université Stendhal, 1996.

MONNIER Mathilde, NANCY Jean-Luc, *Allitérations - Conversations sur la danse*, avec la participation de Claire DENIS, Paris, Galilée, 2005.

MORGAN Robin, *Sisterhood Is Powerful : An Anthology of Writings from the Women's Liberation Movement*, Vintage Press, 1970.

MORRIS Gay (Ed.), *Moving Words - Re-writing Dance*, New York, London, Routledge, 1996.

MORRIS Gay, "Styles of the Flesh. Gender in the Dances of Mark Morris", in *Moving Words - Re-writing Dance*, Gay MORRIS (ed.), Routledge, New York, London, 1996, pp. 141-158.

- MOSSE George L., *L'Image de l'homme – L'invention de la virilité moderne*, George L. Mosse, 1996, Paris, Éditions d'Abbeville, 1997, Poche Pocket, 1999.
- MÜLLER Carole (Coord.), *Le Training de l'acteur*, Arles, Actes Sud / CNSAD, 2000.
- MULVEY Laura, *Visual and other Pleasures : Language, Discourse, Society*, London, Mac Millan, 1989.
- NADAL Michelle, *Grammaire de la notation Conté. Nouvelle présentation du système*, Pantin, Centre National de la Danse, "Cahiers de la pédagogie", 2010.
- NAUDIER Delphine, "Les écrivaines au XX<sup>e</sup> siècle", in *Vivre de son art. Histoire du statut social de l'artiste XV<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècle*, Agnès GRACEFFA (Dir.), Paris, Hermann, coédition Bruxelles, SmartFr, 2012, pp. 221-236.
- NEVEUX Olivier, *Théâtres en lutte - Le Théâtre militant en France des années 1960 à nos jours*, Paris, La Découverte, 2007.
- NIETZSCHE Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra (Also sprach Zarathustra, 1883)*, Paris, Société du Mercure de France, 1898.
- NIETZSCHE Friedrich, *La Naissance de la tragédie (Die Geburt der Tragödie, 1871)*, Traduction Hans Hildenbrand et Laurent Valette, Paris, 10/18, 1991.
- NIJINSKA Bronislava, *Mémoires 1891-1914*, Paris, Ramsay, 1983.
- NOCHLIN Linda, *Femmes, art et pouvoir, et autres essais, (Women, Art, and Power and Other Essays, New York, Linda Nochlin, 1989)*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1993.
- NOCHLIN Linda, *Les Politiques de la vision – Art, société et politique au XIX<sup>e</sup> siècle, (The Politics of Vision, New York, Harper & Row, 1989)*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1995.
- NOGUEZ Dominique, "Si la danse est une pensée", & *la danse - Revue d'esthétique*, n° 22, Dominique NOGUEZ (Dir.), Paris, Jean-Michel Place, 1992, pp. 13-16.
- NORDERA Marina, "Comment construire une danseuse? Marie Madeleine Guimard entre vie et scène", in Isabelle LAUNAY, Sylviane PAGÈS (dir.), *Histoire et mémoire en danse*, Paris, L'Harmattan, 2010, pp. 269-284.
- NORDERA Marina, *La Construction de la féminité dans la danse (XV<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle)*, Catalogue de l'exposition, Pantin, Centre national de la danse, 2004.
- NORDERA Marina, "Getting through French revolution as a female dancer : life and works of Marie Madeleine Guimard", in 2. *Rothenfelser Tanzsymposion: vom Schäferidyll zur Revolution. Europäische Tanzkultur im 18. Jahrhundert*, Friburg, Fa-Gisis, 2008, pp. 175-181.
- NORDERA Marina, "Women dancing out norms in 16th century Italy", in *Proceedings of the Thirtieth Conference CORD*, Pantin, SHDS, CND, 2007, pp. 480-486.
- NOVACK Cynthia J., "Ballet, Gender and Cultural Power", in *Dance, Gender, and Culture*, Helen THOMAS (Ed.), London, Macmillan Press Ltd, 1993, pp. 34-48.
- NOVACK Cynthia J., *Sharing the Dance: Contact Improvisation and American Culture*, Madison, Wisconsin, University of Wisconsin Press, 1990.
- NOVERRE Jean-Georges, *Lettres sur la danse*, quinze lettres publiées de 1760 à 1807, Librairie théâtrale, Paris, 1952, 1977.
- OCTOBRE Sylvie, *La Fabrique sexuée des goûts culturels – Construire son identité de fille ou de garçon à travers les activités culturelles, Développement Culturel (Bulletin du Département des études et de la prospective)*, n° 150, décembre 2005, Paris, Ministère de la culture et de la communication.
- OUERD Michèle, "Langage des possédées : le corps en danse", *Sorcières*, n°22, *Sorcelleries*, pp. 119-124.
- PANIER Christine, "Dialogue corps-pensée de la danse", *Les Cahiers du Grif*, n°12, juin 1976, p. 32.
- PASTORI Jean-Pierre, *L'Homme et la danse – Le danseur du XVI<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle*, Office du Livre (Fribourg), Paris, Vilo, 1980.

PETERSON-ROYCE Anya, "Conclusions" (*The Anthropology of dance*, Alton, Hampshire, Dance Books, 1977, 2002, pp. 212-219), in *Anthropologie de la danse – Genèse et construction d'une discipline*, Andrée GRAU, Georgiana WIERRE-GORE (Dir.), Pantin, Centre National de la Danse, "Recherches", 2005, pp. 35-43.

PICHEVIN Marie-France, "De la discrimination sociale entre les sexes aux automatismes psychologiques : serions-nous tous sexistes ?", in *La Place des femmes (Les enjeux de l'identité et de l'égalité au regard des sciences sociales)*, Paris, Ephesia, Éditions de la Découverte, 1995, pp. 457-462.

PICON-VALLIN Béatrice, "L'acteur à l'exercice : de quelques expériences remarquables", in *Le Training de l'acteur*, coordonné par Carole MÜLLER, Arles, Actes Sud / CNSAD, 2000, pp. 31-56.

PICQ Françoise, *Libération des femmes – Quarante ans de mouvement*, Paris, Éditions-dialogues, 2011.

PICQ Françoise, *Libération des femmes – Les années mouvement*, Paris, Seuil, 1993.

PIOLLET Wilfride, *Rendez-vous sur tes barres flexibles*, Préface et texte des conversations Gérard-Georges Lemaire, S. l., Sens&Tonka, 2005.

PLANA Muriel, *Théâtre et féminin – Identité, sexualité, politique*, Dijon, Presses universitaires de Dijon, 2012.

PLANTÉ Christine, "Genre, un concept intraduisible ?", in *Le genre comme catégorie d'analyse - Sociologie, histoire, littérature*, Dominique FOUGEYROLLAS-SCHWEBEL, Christine PLANTÉ, Michèle RIOT-SARCEY, Claude ZAIDMAN (Dir.), Paris, L'Harmattan / RING, "Bibliothèque du féminisme", 2003, pp. 127-136.

PLATON, *Les Lois*, Livre II, Traduction nouvelle, avec une introduction et des notes par E. CHAMBRY, professeur honoraire au lycée Voltaire, Paris Librairie Garnier Frères, numérisé sur <http://remacle.org/bloodwolf/philosophes/platon/lois2fr.htm> consulté le 10 mars 2014.

POUILLAUDE Frédéric, *Le Désœuvrement chorégraphique – Étude sur la notion d'œuvre en danse*, Paris, Vrin, 2009.

PRADIER Jean-Marie, "L'ethnoscénologie. Vers une scénologie générale", *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales* 29, 2001, pp. 51-68. <http://id.erudit.org/iderudit/041455ar> consulté le 10 mars 2014.

PRADIER Jean-Marie, "La scène des sens ou les voluptés du vivant", *Internationale de l'imaginaire*, nouvelle série n°2, *Lieux et non-lieux de l'imaginaire*, Paris, Maison des cultures du monde / Babel, 1994, pp. 13-32.

PRAT Reine, Mission pour l'égalité Femmes/Hommes, rapport d'étape n°2 : *Arts du spectacle - Pour l'égal accès des femmes et des hommes, aux postes de responsabilité, aux lieux de décision, aux moyens de production, aux réseaux de diffusion, à la visibilité médiatique : De l'interdit à l'empêchement*, mai 2009, [http://www.culture.gouv.fr/culture/actualites/rapports/egalite\\_acces\\_resps09.pdf](http://www.culture.gouv.fr/culture/actualites/rapports/egalite_acces_resps09.pdf) consulté le 10 mars 2014.

PRAT Reine, *Mission Égalités : Pour une plus grande et une meilleure visibilité des diverses composantes de la population française dans le secteur du spectacle vivant*, Rapport établi à la demande de J Bouët, directeur de la musique, de la danse, du théâtre et des spectacles, mars 2006. <http://www.culture.gouv.fr/culture/actualites/rapports/prat/egalites.pdf> consulté le 10 mars 2014.

PROKOSH KURATH Gertrud, "Panorama de l'ethnologie de la danse" ("Panorama of Dance Ethnology", *Current Anthropology*, vol 1 n° 3, 1960), in *Anthropologie de la danse – Genèse et construction d'une discipline*, Andrée GRAU, Georgiana WIERRE-GORE (Dir.), Pantin, Centre National de la Danse, 2005, pp. 43-76.

PUJADE-RENAUD Claude, "Du corps féminin à l'écriture ?", *Le Corps entre illusion et savoirs, Esprit*, n° 2, 1982, pp. 107-121.

RAINER Yvonne (Entretien), "Danse publique et communauté : Trio A et autres pièces ou films d'Yvonne Rainer", *Penser la danse contemporaine, Rue Descartes* n° 44, Paris, Revue du Collège International de Philosophie, 2004, pp. 80-93.

RAINER Yvonne, *Work, 1961-1973*, Halifax, New York, Press of the Nova Scotia College of Art and Design / New York City Press, 1974.

RANNOU Janine, ROHARIK Ionela, "Les Danseurs", *Développement Culturel* (Bulletin du

Département des études et de la prospective), n° 142, novembre 2003, Paris, Ministère de la culture et de la communication.

RANNOU Janine, ROHARIK Ionela, *Les Danseurs, un métier d'engagement*, Paris, La Documentation française, Paris, 2006.

RÉGLIN Annick, *De la lumière à l'ombre : Image et statut des danseuses de cabaret en France*, mémoire pour le diplôme de l'EHESS sous la direction de Nicole-Claude MATHIEU, 2006.

RIZZOLATTI Giacomo, SINIGAGLIA Corrado, *Les Neurones miroirs*, Paris, Odile Jacob, 2007.

ROBIN-CHALLAN Louise, *Danse et danseuses à l'Opéra de Paris, 1830-1850 - L'envers du décor*, Thèse en histoire, Université de Paris VII, 2 tomes, 1983.

ROBINSON Jacqueline, *l'Aventure de la danse moderne en France (1920-1970)*, Paris, Éditions Bougé "Sources", diffusion Chiron, 1990.

ROQUET Christine, "D'une scène amoureuse à l'autre : deux versions de Roméo et Juliette", in *Danse et utopie*, Paris, L'Harmattan, Arts 8, 1999, pp. 173-182.

ROSS Janice, *Moving Lessons - Margaret H'Doubler and the Beginning of Dance in American Education*, Madison, The University of Wisconsin Press, 2000.

RUEL Marianne, *Les Chrétiens et la danse dans la France moderne, XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Honoré Champion, 2006.

RUFFINI Franco, "Introduction – Villages eurasiens et théâtre qui danse", in *Le Théâtre qui danse, Bouffonneries* 22/23, Anthropologie théâtrale (3), Holstebro (Danemark), ISTA, Lectoure (France), Bouffonnerie, Partrick Pezin, 1989, pp. 6-15.

SACHS Curt, *Histoire de la danse, (Eine Weltgeschichte des Tanzes)*, Dietrich Reimer/Emst Vohsen, 1933), Paris, Gallimard, 1938.

SADAOUI Marc, *L'Enseignement de la danse – Rapport sur la qualification des enseignants et la formation et le devenir des danseurs*, Ministère de la Culture, 23 octobre 2001, disponible sur <http://www.culture.gouv.fr/culture/actualites/conferen/tasca-2001/rapportsadaoui.pdf> consulté le 10 mars 2014.

SAINT-MARCEAUX (de) Marguerite, CHIMÈNES Myriam (Dir.), *Journal 1894-1927*, préface de Michelle PERROT, Paris, Fayard, 2007.

SCARPETTA Guy, "L'éveil du corps – suite de danse", *Art Press*, Hors série n° 8, *Les années danse*, 1987, pp. 20-23.

SCHECHNER Richard, *Performance – Expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, édition établie par Anne CUISSET et Marie PECORARI, sous la direction de Christian BIET, trad. Marie PECORARI et Marc BOUCHER, Montreuil-sous-bois, Éditions théâtrales, 2008.

SCHMIDT Jochen, "De la *modern dance* au *Tanztheater*", in *Pina Bausch : Parlez-moi d'amour – Un colloque*, Paris, L'Arche, 1995, pp. 77-95.

SCHMITT Jean-Claude, *La Raison des gestes dans l'Occident médiéval*, Paris, Gallimard, 1990.

SCHULMANN Nathalie, "Du dimorphisme sexuel à l'expression polymorphe - apprentissage et sexualité", in *Histoires de corps – À propos de la formation du danseur*, Paris, Cité de la Musique, Centre de ressources musique et danse, 1998, pp. 203-211.

SCOTT Joan, "Genre : une catégorie utile d'analyse historique", ("Gender: A Useful Category of Historical Analysis", *The American Historical Review*, Vol. 91, n°. 5, dec. 1986, pp. 1053-1075), *Cahiers du Grif*, n° 37/38, 1988, pp. 125-153.

SEBILLOTTE CUCHET Violaine, ERNOULT Nathalie (Dir.), *Problèmes du genre en Grèce ancienne*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2007.

SERRE Jean-Claude, "La danse à l'Université dans le monde", in *Recherches en danse* 1, actes du colloque international en Sorbonne, Paris, Chiron, "La recherche en danse" / Association-Danse-Sorbonne, 1986, pp. 21-25.

SERRE Jean-Claude, "Le Cours d'études supérieures en danse de l'Université de Paris-Sorbonne (Paris IV)", in *La Place de la danse à l'université*, Paris, Chiron / Association-Danse-Sorbonne, 1986, pp. 129-146.

SERRES Michel, *Genèse*, Paris, Grasset et Fasquelle, 1982.

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

SIBONY Daniel, *Le Corps et sa danse*, Paris, Seuil, 1995.

SIX Nicolas, "Battle mondial", *Danser* 303, novembre 2010, pp. 30-32.

SONTAG Susan, "Notes on Camp", in *Against Interpretation*, [1966], Picador, New York, 2001 ; "Le style 'Camp' ", in *L'œuvre parle*, Paris, Seuil, 1968, pp. 307-327.

SORIGNET Pierre-Emmanuel, *Danser : enquête dans les coulisses d'une vocation*, Paris, La Découverte, 2010.

SORIGNET Pierre-Emmanuel, "Être danseuse contemporaine : une carrière 'corps et âme' ", in *"Le Travail du corps"*, *Travail, Genre et Sociétés*, n°12, novembre 2004, Paris, L'Harmattan, pp. 33-53.

SORIGNET Pierre-Emmanuel, *Le Métier de danseur contemporain*, thèse de doctorat en sciences sociales, Paris, EHESS, 2001.

STANCIU-REISS Françoise, "La danse, miroir d'une civilisation (histoire, structures, expression)", in *La Place de la danse à l'université*, Paris, Chiron, "La recherche en danse" / Association-Danse-Sorbonne, 1986, pp. 240-242.

STAROBINSKI Jean, *La Relation critique – L'œil vivant II*, Paris, Gallimard, 1970.

STRAUS Erwin W., "The Upright Posture", *Phenomenological Psychology*, New York, Basic Book, 1966, pp. 137-165.

SUQUET Annie, *L'Éveil des modernités – Une histoire culturelle de la danse (1870-1940)*, Pantin, Centre National de la Danse, 2012.

TAMAGNE Florence, "Genre et homosexualité. De l'influence des stéréotypes homophobes sur les représentations de l'homosexualité", *Vingtième siècle*, n° 75, juillet-septembre 2002, pp. 61-73.

THOMAS Helen, "Do you want to Join the Dance ? Postmodernism / Poststructuralism, the Body and Dance", in *Moving Words – Re-writing Dance*, Gay MORRIS (Ed.), New York, London, Routledge, 1996, pp. 63-87.

THOMAS Helen (Ed.), *Dance, Gender, and Culture*, London, Macmillan Press Ltd, 1993.

THOMAS Helen, "An-Other Voice: Young Women Dancing and Talking", in *Dance, Gender, and Culture*, Helen THOMAS (Ed.), London, Macmillan Press Ltd, 1993, pp. 69-93.

THOMAS Jean-Pierre, "Cécile Proust danseuse du ventre", *Revue d'esthétique*, n° 22, & la danse, Dominique NOGUEZ (Dir.), Paris, Jean-Michel Place, 1992, pp. 141-142.

TOMKO Linda J., "Feminine/Masculine", in *Dance Discourses: Keywords for Methodologies in Dance Research*, Susanne FRANCO, Marina NORDERA (Dir.), New York, London, Routledge, 2007, pp. 101-120.

TORO (de) Fernando, "Performance : quelle performance ? ", in *Performance et savoirs*, André HELBO (Dir.), Bruxelles, De Boeck Université, 2011, pp. 65-102.

TOURAILLE Priscille, *Hommes grands, femmes petites : une évolution coûteuse. Les régimes de genre comme force sélective de l'adaptation biologique*, préface de Dominique PESTRE, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2010.

VALÉRY Paul, *Degas, danse, dessin*, in *Œuvres Complètes*, tome 2, Paris, Gallimard, "La Pléiade", 1974.

VAN ZILE Judy, "Noter la danse : comment et pourquoi ?" (1999), in *Anthropologie de la danse – Genèse et construction d'une discipline*, Andrée GRAU, Georgiana WIERRE-GORE (Dir.), Centre National de la Danse, "Recherches", Pantin, 2005, pp. 221-234.

VARIKAS Eleni, "Féminisme, modernité, postmodernisme : pour un dialogue des deux côtés de l'océan", in *Féminismes au présent*, Michèle RIOT-SARCEY, Christine PLANTÉ, Eleni VARIKAS (Dir.), Supplément *Futur antérieur*, Paris, l'Harmattan, 1993, pp. 59-84.

VINCENT Geneviève, "Femmes de scène : les Danseuses (XIX-XX<sup>e</sup> siècle), *Les Femmes et la création*, *Pénélope*, n°3, automne 1980, pp. 37-40.

WARD Andrew H., "Dancing in the dark: Rationalism and the neglect of Social Dance", in *Dance, Gender, and Culture*, Helen THOMAS (Ed.), London, Macmillan Press Ltd, 1993, pp. 16-33.

WINCKELMANN Johann Joachim, *Réflexion sur l'imitation des œuvres grecques en peinture et en sculpture*, (*Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauer Kunst*, 1755), Paris, Aubier, 1954, 1990.

WYNN SCHWARTZ Selby, "Martha@Martha : a séance with Richard Move", *Women and Performance – a journal of feminist theory*, Volume 20, 1, March 2010, New York, Routledge, pp. 61-87.

WULF Christoph, *Anthropologie de l'homme mondialisé – Histoire et concepts*, Paris, CNRS éditions, 2013.

WULF Christoph, *Une anthropologie historique et culturelle : rituels, mimesis sociale et performativité*, Paris, Téraèdre, 2007.

WULF Christoph (Dir.), *Penser les pratiques sociales comme rituels, Ethnographie et genèse de communautés*, Paris, l'Harmattan, 2004.

YOUNG Iris Marion, *On Female Body Experience – "Throwing like a girl" and other essays*, Oxford, Oxford University Press, 2005.

YOUNGERMAN Suzanne, "Curt Sachs et son héritage. Une approche critique d'*Eine Weltgeschichte des Tanzes* suivie de commentaires sur quelques études récentes perpétuant ses idées", in *Anthropologie de la danse – Genèse et construction d'une discipline*, Andrée GRAU, Georgiana WIERRE-GORE (Dir.), Pantin, Centre National de la Danse, 2005, pp. 77-92.

ZABUNYAN Elvan, "Histoire de l'art contemporain et théories féministes", in *Genre, féminisme et valeur de l'art*, Séverine SOFIO, Perin EMEL TAVUZ et Pascale MOLINIER (Dir.), Cahiers du Genre 43, Paris, l'Harmattan, 2007, pp. 171-186.