

Femmes et danses : émancipations, conquêtes et résistances.

Les enjeux de corps créateurs

En guise d'introduction, je situerai le champ de mes recherches et mes perspectives. Je suis chercheuse en danse et chercheuse féministe. Sur le versant théorique, un double cursus universitaire - en sciences "dures" avec la biologie d'une part, en sciences humaines avec l'esthétique d'autre part - m'a conduite à m'intéresser tout particulièrement aux interactions biologie-culture, aux constructions des genres féminin et masculin, à leur incorporation - la façon dont ils réélaborent les corps - et à leur naturalisation dans les discours. Sur le versant pratique, je suis danseuse contemporaine, chorégraphe, pédagogue en danse, et aussi féministe "de terrain". Affirmer ces articulations entre théories et pratiques est l'un des enjeux de mon travail. Dans cette intervention, mon trajet partira d'ailleurs de considérations plus théoriques pour, après avoir envisagé la façon dont la danse a historiquement intégré et traversé certaines problématiques liées la question corps/femmes, aller vers des thèmes contemporains liés à nos pratiques.

Recherche en danse, nous le verrons, ne signifie pas exclusivement recherche sur la danse. Il s'agit autant de former des méthodes d'approches et de questionnements à partir de l'expérience chorégraphique et de sa spécificité, que d'étudier son champ à l'aide des outils intellectuels déjà disponibles. Il faut souvent percevoir et comprendre un certain savoir du corps à partir de l'expérience, puis le traduire dans la langue de la logique discursive et du savoir scientifique. La danse fournit à l'étude des rapports sociaux de sexe des méthodes et des outils (l'analyse du mouvement, la kinésiologie, par exemple) qui permettent d'aller bien au-delà des simples représentations. Ces éléments s'avèrent précieux dans la mesure où l'idéologie à (et dans) l'œuvre se manifeste autant dans les "sous-textes", dans les états de corps, dans les tensions et les flux d'énergie, dans la temporalité intime, que dans les stéréotypes de sexe manifestés, tels que la sociologie par exemple peut les étudier.

La recherche féministe, quel que soit le domaine auquel elle s'intéresse (histoire, histoire de l'art, sociologie, ethnologie, anthropologie, anthropologie sociale, etc.), ne consiste pas à apporter une variante, à explorer un domaine négligé : faire ressortir la présence des femmes dans l'art par exemple, ou étudier la "condition féminine". Cette première étape reste certes bien souvent nécessaire mais elle est loin d'être suffisante, et de plus ne relève pas nécessairement d'une problématique féministe. Nous travaillons, non pas sur un thème qui serait "les femmes", mais sur le système dynamique des rapports sociaux de sexe, les processus qui construisent les identités sexuées et genrées, et les inscrivent dans un système de domination.

Une des premières caractéristiques de la recherche féministe, qui la distingue de la recherche traditionnelle, est sa double dimension : élaboration de connaissances et d'outils intellectuels, élaboration de projets de transformation des rapports sociaux de sexe. Comme le souligne Linda Nochlin, la "question des femmes pourrait devenir un catalyseur, un outil intellectuel."¹ Dans une approche nécessairement transdisciplinaire, la recherche féministe propose en amont un questionnement sur les postulats et les présupposés de toute recherche, qu'il convient de réexaminer en tant qu'hypothèses. Elle conduit à une remise en question des présupposés, des méthodes et des valeurs dans les différentes disciplines auxquelles elle s'intéresse. Dans certains domaines (en linguistique ou en anthropologie, par exemple), cette remise en cause a abouti à une véritable révolution épistémologique. Ce qui ne peut que revivifier la recherche. Mais il s'agit souvent plus de soulever des questions que d'apporter d'emblée des réponses.

¹ Linda NOCHLIN, *Femmes, art et pouvoir, et autres essais*, p. 203.

Notre thème est donc : "Femme et corps". Le corps, y compris dans sa dimension la plus strictement biologique, est à la fois un concept et une réalité complexes. Il s'inscrit 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, et, dans le cas qui nous intéresse, une histoire de l'art chorégraphique. La domination masculine a donné à chacun de ces espaces, à chacune de ces histoires une structure où les positions des femmes et des hommes ne sont ni similaires, ni symétriques, où les genres féminin et masculin supportent un système de valeurs hiérarchisées, qui n'ont plus de rapports avec la sexuation biologique.

La danse est loin de n'être que le reflet d'une culture ou d'une réalité sociale. Elle est souvent facteur de changements, qu'elle anticipe. Presque toutes les danses ont été de ce fait confrontées au politique : du ballet de cours de Catherine de Médicis au butoh, passant par la danse jazz. L'évolution de l'art chorégraphique ne saurait être envisagée sans prise en compte de l'évolution du statut et de la place des femmes dans la société comme dans l'art, ainsi que des problématiques féministes. Réciproquement, la danse a été et demeure un terrain riche d'enjeux politiques pour les femmes.

I Les enjeux

La danse est un espace et un temps de création qui produit des corps ; qui produit aussi des discours. Je ne développerai pas le sujet "qu'est-ce que la danse". "La" danse n'existe pas, il y a des danses. Toutes s'inscrivent dans des systèmes de pensée et des idéologies avec lesquelles elles sont en interaction. Les questions concernant la place des femmes, l'ampleur, mais aussi (surtout ?) la nature de cette place et ses évolutions sont essentielles. Je soulignerai pour commencer quelques spécificités de la danse qui expliquent son importance dans des enjeux politiques, plus particulièrement ceux qui concernent les rapports sociaux de sexe.

Quels sont les articulations qui font de la danse un domaine privilégié et singulier où se jouent les relations des femmes à leurs corps ?

IA Danse, imaginaires et corps

"Une révolution qui ne se produit pas d'abord dans les structures matricielles de l'imaginaire n'a pas la moindre chance d'affecter les structures sociales, car elle est privée du rayonnement sourcier qu'il faut à la pensée pour agir", écrit Claire Lejeune².

Les matières de la danse sont l'imaginaire et le corps. Le corps n'est pas séparable de son imaginaire. La danse est de l'imaginaire en mouvement, incarné, avec tout ce que cela comporte de physicalité, de sensorialité et de processus mentaux. Avec tous les jeux du corps (au double sens du terme - le ludique et l'espace de liberté), avec lui-même, avec la spatialité, la temporalité, le sens, les sens, les relations au monde, etc.

A l'articulation du biologique et du culturel, le corps est la racine identitaire des êtres humains, et toute relation au monde implique la médiation du corps. Le biologique détermine bien évidemment des capacités et il inscrit des limites, mais il est extrêmement plastique. L'imaginaire - précisément ce que la danse travaille - modifie profondément notre corps, y compris notre physiologie, partant, notre anatomie. L'imaginaire est bien, selon la formule d'André Breton, ce qui tend à devenir réel³. On ne peut devenir que ce qu'on est capable

² Claire LEJEUNE, *Age poétique, âge politique*, L'Hexagone, Montréal (Québec), 1987, p. 61.

³ André BRETON, "Il y aura une fois", *Le revolver à cheveux blancs, Œuvres complètes*, NRF, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", Paris, 1988, tome 2, p. 50.

d'imaginer. L'imaginable – et avant tout celui du corps - est limité intérieurement par nos structures mentales acquises, et limite à son tour notre réalité. Le corps est réélaboré par la culture⁴. L'affectivité, les émotions, les perceptions sensorielles, la motricité, ne sont pas seulement des processus physiologiques, ce sont des constructions sociales⁵.

Les systèmes d'organisations (perceptive, motrice ou cognitive) sont orientés par les catégories de sexe. En psychologie cognitive, par catégorisation, on entend les processus qui contrôlent l'entrée des informations (stimulus), leur traitement, et les réponses. La catégorisation de sexe est la catégorisation fondamentale⁶. Elle oriente les perceptions de soi et du monde, la motricité, tout autant que les comportements, les choix artistiques, etc. La catégorisation de sexe organise aussi les définitions du monde : féminin et masculin définissent des propriétés et des valeurs qui dépassent largement le cadre de la sexuation biologique, dans un système binaire qui se donne une légitimité par le biologique : culture-nature, raison-émotion, analyse-intuition, chaud-froid, fort-faible, extérieur-intérieur, rythme-mélodie, direct-indirect, énergique-gracieux, etc.

Tout le succès d'une idéologie tient au fait qu'elle imprègne les imaginaires, et comme le souligne Linda Nochlin, "au fait que ceux qui détiennent le pouvoir et ceux qui le subissent en partagent les conceptions"⁷. Elle devient alors invisible, dissimulant les relations de pouvoir et leurs constructions qui sont alors naturalisées, tenues pour des invariants ; le divin ou le biologique y jouent le même rôle : rationaliser une hiérarchie et une domination, empêcher toute remise en question. Les corps ainsi construits par un imaginaire dont l'idéologie passe inaperçue deviennent des réalités considérées comme la nature même des corps féminins ou masculins. Et comme le souligne Nicole-Claude Mathieu parmi d'autres, le biologisme ne s'applique qu'à un seul des deux sexes⁸. Si le caractère socioculturellement construit de la corporéité paraît aller de soi pour une grande majorité des recherches en

⁴ Sur l'évolution des idées concernant la construction des corps au travers des pratiques corporelles, voir Benoît LESAGE "A corps se crée / accord secret – de la construction du corps en danse" in *Histoires de corps*, p. 61 à 84.

L'auteur écrit ainsi (p. 61) : "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."

⁵ Notre oreille française ne perçoit pas les finesses des sons de la musique indienne, notre langue ne peut pas prononcer correctement les sons arabes ou japonais, ..., et nul-le ne songerait à nier le rôle de l'imprégnation culturelle, à postuler l'existence d'un gène spécifique aux Français et aux Allemands, qui leur permettraient de prononcer le "u" ! Pourtant, dès qu'il s'agit de différence des sexes, l'argument naturaliste resurgit au mépris de toute rigueur scientifique. On nous affirme ainsi que les cerveaux des femmes et des hommes ne sont pas latéralisés de la même façon, comme s'il s'agissait d'une donnée génétique. Il serait plutôt étonnant qu'ils fonctionnent de la même façon, étant donné la plasticité de cet organe, et les pressions culturelles ! Les études sur la sexuation du cerveau n'ont par ailleurs jamais pris en compte la dimension culturelle et ethnologique, personne n'a vérifié si le cerveau d'un intellectuel parisien et celui d'un chaman sibérien ne différaient pas plus que celui d'un homme et d'une femme de même culture. Voir Catherine VIDAL, "Quand l'idéologie envahit la science du cerveau", *La Recherche - Sexes Comment on devient homme ou femme*, Hors Série n° 6 2001/2002, p.75 à 79.

⁶ Voir *Sexes et catégories*, ainsi que les travaux de Marie-Claude Hurtig et Marie-France Pichevin.

⁷ Linda NOCHLIN, *Femmes, art et pouvoir, et autres essais*, p. 21.

⁸ "On a donc affaire à une conception fondamentalement biologisante de la 'féminité', en regard d'une prise en considération strictement sociale de la catégorie masculine." Nicole-Claude MATHIEU, *L'anatomie politique*, p. 9.

danse - notamment françaises -, sous l'influence des idées de Michel Foucault et du postmodernisme, en ce qui concerne les rapports sociaux de sexe, féminin et masculin demeurent imprégnés de naturalisme, et le féminin bien plus que le masculin.

Mais ces constructions qui nous génèrent sont aussi plastiques : l'imaginaire comme le corps se travaille, et la danse constitue un formidable chemin d'invention de soi. Elle ouvre la voie à une expérimentation des corps et des identités. Quand on crée sa danse dans l'expérience du corps, on se re-crée.

Je me suis plus particulièrement intéressée, théoriquement et pratiquement, aux rapports des femmes à l'espace, à la projection, au saut. Ces rapports sont étroitement liés à la conscience et à la symbolique du bassin, qui diffère chez les femmes et chez les hommes. Si les premières sautent moins et se projettent moins dans l'espace (une réalité indéniable quand on regarde un cours de danse pour débutant-e-s), ce n'est pas pour des raisons musculaires⁹, ou - selon une interprétation psychanalytique que l'on entend encore - parce qu'elles n'éjaculent pas, mais bien parce qu'elles n'ont pas appris à gérer l'énergie de la projection, et notamment au niveau du bassin. Projeter, sauter, "prendre son espace" ou "danser grand" exige un travail des énergies qui repose sur la conscience du bassin. La relation à l'espace est pour les femmes, avant même tout conditionnement social (assignation à la sphère privée, vêtements, etc.), profondément influencée par une mutilation culturellement imposée de l'imaginaire de leur propre corps. Si les hommes dansent "plus grand" et sautent plus haut, *pensent* aussi souvent l'espace différemment, l'un des facteurs fondateurs, surdéterminé par les codes sociaux, est qu'ils n'ont pas le même rapport à la projection dans l'espace, et au centre moteur qu'elle requiert. La région pelvienne est survalorisée chez les hommes dès la naissance, tant dans la vie courante où l'identité virile tend à y être consignée ("en avoir ou pas"), que dans les différents discours du pouvoir. La possession du pénis, le phallus, signe de virilité, est l'affirmation d'une position de pouvoir dans le monde. Cette construction idéologique voulant se faire passer pour "naturelle" a trouvé un formidable soutien dans l'avènement de la psychanalyse, freudienne puis lacanienne, qui organise le monde, et son propre système, autour du phallus¹⁰. A l'inverse, les femmes subissent une véritable castration imaginaire et symbolique de cette région du corps ; si elles sont "le sexe", elles n'en ont pas. L'identité du genre féminin est culturellement construite sur cette absence. Là où le discours de la morale religieuse risquait de perdre de son poids, celui de la psychanalyse a pris le relais, instaurant une nouvelle mythologie du manque, du vide, du complexe de castration, de l'envie de pénis, etc. Ces différences de valorisation sont intégrées au niveau inconscient, dans les structures de l'imaginaire de chacun-e, et deviennent inductrices du déclenchement automatique de comportements stéréotypés. Des schémas se sont ainsi imposés et ont été intériorisés, et des discours dont les fondements sont rarement questionnés ne cessent de les réactiver¹¹. Dès lors, il y a tout un chemin à parcourir pour les femmes, notamment pour les danseuses, qui passe par une réappropriation de leur corps, une révision des schémas engrammés, une reconquête physique et symbolique, pour (re)trouver et (re)connaître leurs capacités.

⁹ Si une certaine musculature peut favoriser le saut, son rôle n'est pas déterminant. Il suffit pour cela de regarder les sauts prodigieux des aborigènes, dont la morphologie est très différente de celle des occidentaux.

¹⁰ Jacques LACAN écrit ainsi (et très justement du point de vue de ce qui est culturellement imposé) que la fonction phallique "sert à se situer comme homme, et aborder la femme". *Séminaire XX (Encore)*, Seuil, Paris, 1975, p. 67.

¹¹ Le saut de Nijinski serait phallique. Voir Arlene CROCE, *Going to the Dance*, N. Y., Knopf, 1982, p. 277. Citée par Gabrièle BRANDSTETTER, "Le saut de Nijinski", *Littérature* n° 112, décembre 1998, p. 7. Elle n'est malheureusement pas la seule à émettre de telles affirmations.

IB Danse, femmes et féminin

L'association danse/femmes, danse/féminin, me paraît essentielle à analyser, aussi bien dans ses sources que dans ses implications philosophiques, sociologiques, esthétiques ou pédagogiques. Cette analyse conduit à réévaluer la visibilité des femmes dans la danse.

Dans d'autres sociétés, la danse n'est pas le domaine consacré des femmes et du féminin, même si elle reste bicatégorisée (les danses des femmes et celles des hommes sont différentes). En occident, cela n'a pas été toujours le cas¹². Le 19^{ème} siècle consacre la catégorisation de la danse comme féminine.

De nombreux facteurs peuvent expliquer cette association. Je retiendrai le fait que ce qui est culturellement dévalorisé soit toujours rapporté au féminin. La danse est un art, qui plus est art du corps ; elle est donc doublement un objet de méfiance et de dévalorisation dans notre tradition occidentale¹³, et plus spécifiquement française. Méfiance vis-à-vis des arts - littérature exceptée -, et du corps, dès lors qu'il n'est pas contrôlable par la mesure (dans ses rapports au temps, à l'espace et au sens) ; le contrôlable reste du domaine - masculin - du sport¹⁴. Il faut souligner les difficultés rencontrées par la danse pour parvenir au statut d'art à part entière.

La danse interroge et travaille une "intelligence du corps", pour reprendre l'expression de Christophe Dejour¹⁵. Dans ses travaux, l'auteur insiste sur la méfiance développée à son égard et souligne que le déni massif de cette intelligence dans nos sociétés s'accompagne d'un rejet vers le féminin. Elle constitue un savoir considéré comme intuitif, qui ne suit pas les chemins de la logique discursive et de la rationalité occidentale, identifiées au fonctionnement du cerveau masculin¹⁶. A ce propos, il n'est pas inutile de rappeler, comme le fait avec beaucoup d'humour Michèle le Doeuff, que l'intuition n'a pas toujours été considérée comme féminine, et que si l'on eut parlé à Saint Thomas d'Aquin d'intuition féminine, il se fut évanoui d'horreur¹⁷. Le rejet d'une "intelligence du corps" vient aussi de ce qu'elle est liée au réel, dévalorisé dans notre culture¹⁸, et encore une fois relégué dans

¹² Au XVII^{ème} siècle la danse noble et le Ballet de Cours étaient le domaine des hommes, travestis éventuellement en femmes. Jusqu'en 1681, à l'Opéra de Paris, tous les rôles étaient dansés par des hommes. La danse avait deux genres - féminin et masculin - qui ne dépendaient pas du sexe de l'interprète. Voir Nathalie LECOMTE, "Maîtres à danser et baladins au XVII^e et XVIII^e siècles en France : quand la danse était l'affaire des hommes", in *Histoire de corps* p. 153 à 172.

¹³ Voir Marion KANT, "Un plaidoyer pour les 'lower poets' ", in *Histoires de corps*, p. 231 à 248.

¹⁴ Voir Nancy MIDOL, "Le nouveau rapport de la Danse et du Sport dans les années 80", in *Danse : le corps en jeu*, p. 48 à 56.

¹⁵ Christophe DEJOUR, "Différence anatomique et reconnaissance du réel dans le travail", in *Cahiers du genre n°29, Variations sur le corps*, l'Harmattan, Paris, 2000, p. 105-107.

¹⁶ 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. Il s'agit d'une pratique de l'intuition, dans un état de bisociation, pour reprendre le terme employé par Arthur Koestler (*Le cri d'Archimède*, Calmann-Levy, Paris, 1965).

¹⁷ LE DŒUFF Michèle, "Comment l'intuition vint aux femmes", *Le sexe du savoir*, Aubier, Paris, 1998, p. 25 à 34.

¹⁸ Voir LE BRETON David, *L'Adieu au corps*, Métailié, Paris, 1999, et DEJOUR Christophe, *Souffrances en France – La banalisation de l'injustice sociale*, Paris, Seuil, 1998, "Point Seuil", 2000.

les territoires du "féminin". Lacan consacre cette hiérarchie entre le "réel", domaine de la mère dont il faut s'extraire, et le "symbolique", domaine du Père auquel il faut accéder.

On pourrait croire qu'un certain milieu intellectuel et artistique a aujourd'hui modifié - du moins pour une certaine couche de la société - cette perception de la danse, comme étant d'essence féminine. C'est en partie vrai, mais les stéréotypes persistent pour une bonne part, souvent sous des formes renouvelées qui leur donnent une nouvelle légitimité. Ainsi, dans certains discours philosophiques post-modernes, "la danse" vient doubler "le féminin", devenant un concept abstrait pour signifier le devenir, "ce qui ne peut être saisi", la "différance", ... ; mais aussi "La" différence¹⁹. On trouve encore nombre de propos qui situent la danse dans une sorte de mystique postmoderne du côté du pré-quelque chose, encore une fois rapporté au féminin voire au maternel, d'un prélangage, d'un pulsionnel qui prédécouperait le génotexte en référence à Julia Kristéva²⁰. Autant de discours qui utilisent la danse plus qu'ils ne la servent, et renforcent bien souvent les stéréotypes qui lui sont associés.

Cette adhérence danse-femmes, danse-féminin, imprègne nos imaginaires collectifs et provoque un décalage entre représentations et réalités, représentations et pratiques. L'image de la danse et de son milieu fait obstacle à une perception de la réalité, et donc à sa transformation. Elle va jusqu'à occulter les faits : faire croire par exemple que le milieu de la danse est un milieu égalitaire, voire où les femmes domineraient, quand les données et les statistiques démontrent le contraire. Les spécificités réelles et supposées de la danse et de ses "milieux" dissimulent une très réelle asymétrie entre les sexes - entretenue tant par les femmes que par les hommes -, et les problèmes qu'elle pose²¹.

Le sexisme très réel relève ainsi le plus souvent du domaine de l'impensable, et du non-dicible. Or, plus que dans les normes ouvertement établies, l'idéologie se manifeste dans les non-dits, les non-perçus, dans les impensés. Parmi eux, quelques constats :

- Il y a une très grosse majorité de femmes à la base, chez les amatrices, et les interprètes, mais pas chez les chorégraphes reconnu-e-s. Si les Centres Chorégraphiques Nationaux sont répartis de façon équitable entre les hommes et les femmes, les compagnies de ces centres chorégraphiques dirigées par des femmes sont beaucoup moins programmées que celles dirigées par des hommes.

L'analyse des programmations en fonction du sexe révèle une inégalité d'autant plus étonnante que l'on sait la forte proportion de femmes dans la danse. Par exemple, pour la saison 2001-2002 à Paris en danse contemporaine, on note les résultats suivants : chorégraphes hommes 43/65 = 66,2%, chorégraphes femmes 17/65 = 26,2%, couples mixtes 3/65 = 4,6%, couples d'hommes 2/65 = 3,1 %, pas de couple de femmes. Chiffres établis selon la programmation

¹⁹ Je pense en particulier à Jacques DERRIDA, notamment dans "Chorégraphie", in *Entretiens*, présentés par Elizabeth Weber, Galilée, Paris, p. 95 à 115.

²⁰ Voir Laurence LOUPPE, "Le grand atelier", *Nouvelles de danse - La composition*, 36-37, Automne Hiver 1998, Bruxelles, p. 13.

²¹ Entre autres spécificités, outre sa symbolique "féminine", je citerais : son histoire, la forte proportion de femmes pratiquantes, l'importance et la visibilité d'une homosexualité masculine revendiquée (qui n'est accompagnée que d'une très faible visibilité, et d'aucune revendication lesbienne), le fait que le milieu de la danse soit globalement un milieu "de gauche", etc.

annoncée par la revue *Les Saisons de la Danse*, septembre 2001.

- 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, comme celle de la construction des genres et de leur révision sont absentes.

- La variable sexe n'est jamais prise en compte dans les questionnements sur les relations de pouvoir entre chorégraphe et interprètes.

- La question du SIDA est très présente dans le milieu de la danse, qui connaît une forte mobilisation. Pourtant, son incidence chez les danseuses est totalement occultée.

Le caractère implicitement "féminin" attribué à la danse explique en grande partie que les questionnements féministes soient restés très extérieurs au milieu de la danse français, tant en ce qui concerne les pratiques (absence de groupes ou de chorégraphes se revendiquant du féminisme) que de la recherche. Réciproquement, elle explique pour une bonne part que le féminisme français - contrairement à ceux d'autres pays occidentaux - ait négligé dans ses recherches le domaine chorégraphique. Le manque d'intérêt porté à un domaine considéré comme mineur étant doublé par la crainte implicite de cautionner des théories essentialistes. 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.

La catégorisation danse-femme est loin de constituer un privilège. Certes, en danse, des femmes font référence, y compris pour des hommes. Ce qui en fait une exception parmi tous les autres domaines artistiques, intellectuels ou scientifiques. Pourtant, il faut considérer que si une part de l'émancipation des femmes (concernant le corps comme l'accession au monde de la création) s'est faite grâce à la danse, dans l'histoire collective comme dans des histoires individuelles, elle s'est faite en grande partie malgré et contre cette catégorisation danse-femme et les stéréotypes qu'elle véhicule. La féminité à laquelle la danse fait référence est précisément celle contre laquelle les danseuses et plus encore les chorégraphes ont du se battre pour advenir dans le champ chorégraphique.

II Sur le parcours de la danse moderne : nouveaux corps, nouveaux questionnements

Jusqu'à la fin du 19^{ème} siècle, la danse académique peut mettre en scène les femmes et la "féminité", mais les hommes, chorégraphes et théoriciens, ont le pouvoir. Leur intérêt portait davantage sur la chorégraphie, l'agencement des pas dans le temps et l'espace, sur l'écriture de la danse, que sur le corps dansant, sur les processus mentaux et physiques créateurs de danse²². Ce sont les femmes pionnières de la danse moderne, accédant à la chorégraphie²³, qui imposeront cette pensée et une réflexion sur le corps.

Le mouvement qui tendra à faire de la danse un art autonome au même titre que les autres et le mouvement d'émancipation des femmes sont étroitement liés. A la fin du 19^{ème} et au début du 20^{ème} siècle, la naissance de la danse moderne/contemporaine correspond à un bouleversement de l'art chorégraphique. Des femmes - Loïe Fuller, Isadora Duncan, Ruth Saint-Denis, Mary Wigman, Martha Graham, Doris Humphrey, et d'autres - sont responsables de cette émergence, qui rompt également les limites imposées aux femmes concernant la disposition et la représentation de leur corps, ainsi que leurs rapports à la création et à la théorisation. Cessant d'être les interprètes d'imaginaires et d'esthétiques masculines, elles deviennent des créatrices et des théoriciennes.

La danse s'impose, porteuse d'exigences propres, la première étant précisément la nécessité d'un questionnement à inventer et à renouveler, qui porterait sur sa théorie et sa pratique. Un nouvel art se formait, forcément pluriel dans ses esthétiques, qui se mettait à envisager et à exiger de lui-même d'avoir la même ampleur que les autres, de ne plus leur être inféodé, à en exiger aussi une reconnaissance. Qui voulait "produire de l'idée", dira Martha Graham²⁴. Un art qui permettait de poser toutes les questions, même s'il fallait trouver en quels termes elles pouvaient être posées, compte tenu de sa spécificité. La danse les reformule et leur donne de nouvelles perspectives : questions du corps, de l'abstraction, du sujet, du langage, etc.

Ce que la danse apporte et exige, ce sont des danseuses qui l'expriment et qui l'expérimentent au travers de leurs corps dansants. Cessant d'être "une pure métaphore" mallarméenne, au prétexte qu'elle "n'est pas une femme et ne danse pas"²⁵, la danseuse

²² La danse "classique", du ballet de cour à la danse académique a produit de nombreux théoriciens - tous de sexe masculin. Voir BOUCHON Marie-Françoise, "La formation du danseur dans les traités : la parole des maîtres", in *Histoires de corps*, p. 85 à 106.

²³ Certes, les danseuses classiques les plus célèbres étaient responsables d'une part de leur chorégraphie personnelle, mais outre le fait qu'elles restaient dans les limites restreintes de la codification classique, leur rôle créateur se devait d'être discret.

²⁴ "La danse, art absolu, ne se met pas au service de l'idée. Elle est une activité si hautement organisée qu'elle peut produire de l'idée." Propos repris dans *Le Monde* du 19-9-1995.

²⁵ "Crayonné au théâtre", *Divagations*, NRF, Gallimard/Poésie, 1997, pp. 192-193.

Se référant à Mallarmé, et peut-être à Freud, Paul VALÉRY renouvellera la séparation de la danse et de la danseuse, dont l'idéal, qui n'est pas femme et qui ne danse pas, sera la méduse, nettement assimilée au sexe féminin. "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'Eros ; et tout à coup, rejetant tous ses falbalas vibratiles, ses robes de lèvres découpées, se renverse et s'expose, furieusement ouverte." *Degas, danse, dessin*, in *Œuvres complètes*, NRF, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", Paris, tome 2, p. 1173.

s'incarne en femme qui danse, pense, parle, écrit, et remet en cause les normes qui assignent aux femmes un corps, une place, un genre – le genre féminin. Plus important, ces femmes ne se contentent pas d'être des exceptions²⁶, elles transmettent et entraînent à leur suite d'autres femmes, et aussi des hommes. Leurs noms, leurs idées, leurs techniques continuent à faire référence. Les danseuses modernes sont emblématiques d'une libération.

Les questionnements qui sont au cœur des nouvelles conceptions de la danse sont aussi ceux qui président à l'élaboration des "consciences femmes" et des "consciences féministes". La danse moderne cherche son essence à l'intérieur d'elle-même, d'une corporéité/chair en mouvement, et veut retrouver une authenticité, qu'elle nomme "nature", libérée des codes sociaux et esthétiques qu'incarne (ou désincarne) la danse classique. Les corps féminins se confrontent ainsi aux images et aux modes d'être que les sociétés leur imposent. La danse moderne s'attache à découvrir les spécificités et les potentialités du mouvement, comme ex-pression d'une intériorité, et pour cela se tourne vers ses origines, vers les expériences fondamentales du corps que chacun-e possède, mais qui ne sont plus interrogées : perceptions, émotions, musicalités de corps, qui sont corps féminins, biologiquement et socialement. Enfin, comme tout un courant artistique de cette période, elle s'interroge sur les rapports de l'individu-e au collectif et à l'universel et elle les met en scène. La question des rapports sociaux de sexe et des genres ne pouvait que surgir, explicitement ou implicitement formulée.

Il est impossible de comprendre les démarches de beaucoup d'artistes de l'époque (et souvent encore de nos jours), si on oublie cette réalité : l'absence de représentativité des femmes. Absence de modèles et de filiations artistiques - le maître ne trouve guère d'équivalent dans la "maîtresse" -, absence de références imaginaires féminines, de mythes au féminin, d'héroïnes majeures sujetes²⁷ de leur histoire, rareté des points de vue élaborés par des femmes, quels qu'en soient l'objet ... Surtout, une asymétrie fondamentale : l'homme fait référence pour le genre humain, la femme fait référence pour le sexe féminin. La nécessité, pour accéder à son identité propre et créatrice, d'avoir des sources et des références qui ne soient plus exclusivement androcentrées explique la glorification de valeurs féminines par beaucoup d'artistes, notamment celle de la danse moderne²⁸. Ces démarches que l'on a parfois qualifiées d' "essentialistes"²⁹ s'avéraient primordiales pour

Indépendamment du caractère misogyne de ce texte, tout en établissant une sorte de métonymie entre "*La danse*" et "*La danseuse*" (il n'est jamais question de danseurs - hommes et femmes), Stéphane MALLARME et Paul VALERY consacrent l'exclusion de la femme (qui danse) en tant que sujet. Je vois une opération similaire, sur le plan philosophique, chez Jacques DERRIDA, qui reprend également le texte de Stéphane Mallarmé et les métaphores du "féminin" (*La dissémination*, Seuil, 1972, p. 268 et suivantes).

²⁶ Au cours de l'histoire et encore aujourd'hui, la présence de femmes exceptionnelles est tolérée, voire célébrée, à condition, justement, qu'elles restent des exceptions.

²⁷ Je choisis cette orthographe, afin de sortir de cette impasse : choisir entre le "sujet", masculin-neutre, et la "sujette", féminin à la signification opposée à celle du sujet.

²⁸ On retrouvera une telle démarche dans des mouvements artistiques et féministes des années 70-80. On assiste alors à une véritable explosion de figures féminines positives, de Grandes Déeses, de représentations de corps féminins, à une quête de l' "être femme", à une revendication de toutes les spécificités naturelles ou culturelles des femmes traditionnellement dévalorisées (des règles à la broderie).

²⁹ Il me paraît difficile de qualifier des stratégies avec des outils et des concepts qui sont ceux de nos réflexions féministes de la fin du 20^{ème} siècle, sans tenir compte de l'historicité, et de l'immense parcours que les femmes ont eu à effectuer pour passer de ce qu'on a pu nommer "conscience

donner aux artistes le sentiment d'une légitimité, leur ouvrant aussi le champ d'un matrimoine culturel où elles puissent s'enraciner. Elles étaient aussi souvent poussées par une révolte face à l'injustice de ces relégations. Notons qu'aujourd'hui encore, l'imaginaire demeurant fortement androcentré, de nombreuses femmes sont amenées à traverser individuellement cette étape au cours de leur développement personnel et artistique³⁰.

Trois articulations entre danse et questionnements féministes me paraissent essentielles :

1. Isadora Duncan repense le corps féminin et sa danse, le dégage des contraintes académiques et libère l'expression émotionnelle des femmes. Elle brise l'image et le rôle de la danseuse classique. 2. Les danseuses de la *Modern Dance* refusent la "féminité" précédente, pour promouvoir une danse et une femme de leur temps, qui passe par l'adoption de paramètres affectés au "masculin", conservant une dualité féminin-masculin qui revalorise les femmes (réelles et mythiques). 3. La danse des années 70 cherche à abolir toute différence entre les genres, mais se constitue souvent dans une déssexualisation, sans parvenir réellement à neutraliser les catégorisations de sexe.

Je rappellerai très brièvement le rôle de Loïe Fuller (1862-1928), trop souvent oubliée, reléguée dans la catégorie des inspiratrices, modèles ou muses, quand ce n'est pas dans celle des artistes de cabaret. Sculptrice de lumière et de mouvement, entre arts plastiques et danse, elle initie l'art de la performance tout autant que celui d'une danse abstraite. Scénographe et metteuse en scène, elle découvre l'importance de la lumière (et mériterait de figurer à cet égard aux côtés de Gordon Craig et Adolphe Appia). Elle possédait de solides connaissances scientifiques en physique, chimie, astronomie, physiologie, et a conçu des dispositifs scéniques, des machineries, déposé nombreux brevets³¹. Elle initie une nouvelle conception de la chorégraphie, dans laquelle le corps se dépersonnalise pour devenir exclusivement forme/mouvement. Alwin Nikolaïs est l'héritier direct de Loïe Fuller. Soucieuse de transmission, elle ouvrira une école. Ajoutons qu'elle était féministe, en paroles et en actes.

"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." (1922) ³²

Isadora Duncan (1878-1927) peut être considérée comme la fondatrice de la danse contemporaine ; à partir d'une nouvelle pensée de la danse, elle en renouvelle la pratique et la portée. S'opposant à la fois à l'image et à l'esthétique de la danse classique, elle place le

féminine" à une "conscience femme", puis à une "conscience féministe". Ainsi la plasticienne Judy Chicago écrit-elle de ses débuts, à la fin années 60 : "à l'époque, une perception même simpliste du rapport entre ma féminité et mon art me semblait préférable à une perception nulle." Citée in *Women Artists - Femmes artistes du XXe et XXIe siècle*, sous la direction de Uta GROSENICK, Taschen, Köln (Cologne), 2001, p. 78.

³⁰ La tentation d'accepter comme naturels, voire de revendiquer des images et des espaces en réalité imposés ou des images et des espaces de relégation, d'accepter un rôle conçu dans un rapport de domination, constitue toutefois un danger pour les femmes en général et les artistes en particulier.

³¹ Elle possédait aussi un laboratoire avec quatre employés à Paris.

³² Isadora DUNCAN, *Isadora danse la révolution, (Isadora Speaks - Writings ans Speeches of Isadora Duncan)* Anatolia, éditions du Rocher, Monaco, 2002, p. 45.

corps féminin et la danseuse à la source de ce qu'elle nomme "la danse du futur". "La danseuse du futur devra être une femme dont le corps et l'âme sont développés de manière si harmonieuse que le mouvement du corps sera le langage naturel de l'âme."³³ Je ne développerai pas ce que son approche du corps dansant a de novateur³⁴. Dans une perspective de relecture critique de l'histoire de la danse, je soulignerai que ce sont les points qui correspondent le plus aux stéréotypes de "la féminité" : fluidité, grâce, etc. qui ont été principalement retenus. Bien sûr, Isadora Duncan restait partiellement prise dans ces stéréotypes. Mais on doit se souvenir que l'expression même de cette "féminité" était sévèrement contrôlée dans la danse classique et dans la vie quotidienne, que ce soit par le port du corset, ou le respect strict des bonnes manières. L'expression des sentiments féminins, surtout ceux de révolte, était également réprimée. On "oublie" trop que cette danse, certes souvent fluide et gracieuse, était également puissante, au service d'une pensée qui l'était également. En plaçant l'origine et le moteur du mouvement au niveau du plexus solaire - c'est-à-dire aussi au siège symbolique des émotions, en insistant sur le rôle des hanches dans le déplacement, en modifiant le rapport de la danseuse avec le sol - notamment par les pieds nus -, Isadora Duncan modifie profondément les rapports du corps féminin à l'espace réel comme à l'espace social. Elle modifie également les rapports de ce corps à lui-même et à son image³⁵. La danseuse s'incarne dans un corps féminin qui ne cherche pas à obéir aux canons de beauté. Non seulement elle transgresse un tabou majeur en dansant nue, mais elle fait aussi sortir la nudité féminine du registre exclusif de l'érotisme dans sa version androcentrée et sexiste.

Passionnée et engagée, elle soutient les pensées révolutionnaires. "Le communisme est la seule solution pour notre monde" dira-t-elle en 1922³⁶. Féministe dans sa vie publique comme dans sa vie privée, elle milite contre le mariage et pour l'indépendance des femmes : "Je suis contre le mariage. Je crois en l'émancipation des femmes."³⁷ Elle poursuivra et réalisera sa vie durant un grand projet utopique d'éducation pour les petites filles défavorisées, qui sera prolongé après sa mort³⁸. Par l'intermédiaire de son amour pour la Grèce, et indépendamment de toute référence à la sexualité, elle renouait ainsi avec l'idéal d'une société utopique constituée à Lesbos par Sappho³⁹.

³³ Isadora DUNCAN, *Der Tanz der Zukunft*, Eugen Diederichs, Leipzig, 1903, pp. 43-44.

³⁴ Pour une analyse des innovations et aussi des paradoxes dans l'œuvre d'Isadora Duncan, voir Janine SCHULZE *Dancing Bodies Dancing gender - Tanz im 20. Jahrhundert aus der Perspektive der gender-Theorie*, p. 46 à 85.

³⁵ George Balanchine comme Ted Shawn trouveront Isadora Duncan hideuse, grasse, et en rien féminine.

³⁶ *Isadora danse la révolution*, op. cit., p. 130. Enthousiasmée par la révolution russe, elle trouve en Russie une terre d'accueil pour son école et ses projets en 1921. Après sa mort, sa fille adoptive Irma Duncan continuera à diriger l'école jusqu'en 1929.

³⁷ Id. p. 128

³⁸ "Quant je parle de mon École, les gens ne comprennent pas que je ne veux pas d'élèves payants ; je ne vends pas mon âme pour de l'argent. Ce ne sont pas les enfants riches que je veux." (entre 1920 et 1927), id. p. 54.

"Je veux faire don à ces enfants d'ouvriers du plus grand bonheur et de la plus grande beauté ; je veux les rendre si parfaits qu'ils seront jalouxés par les enfants de millionnaires." Adresse prononcée au théâtre Kamerny à Moscou, 1924, id. p. 87.

³⁹ "Quand je serai riche je reconstruirai le temple de Paestum et j'ouvrirai un collège de prêtresses - une École de danse. J'enseignerai à une troupe de jeunes filles qui, comme moi-même, renonceront à

D'autres points sont à noter :

Très cultivées, Loïe Fuller et Isadora Duncan sont les premières théoriciennes de la danse.

Toutes deux d'origine modeste et sans fortune personnelle, elles franchissent les barrières de classe en s'imposant par leur talent et leur travail.

Enfin, dans leurs vies privées, elles transgressent l'ordre moral concernant la place et le rôle des femmes, assumant, l'une - Loïe Fuller - son homosexualité, l'autre - Isadora Duncan - une hétérosexualité indépendante ... voire militante.

Déjà, dans l'écart entre la réalité historique et l'image de ces deux danseuses qu'historien-ne-s et biographes nous ont transmise et nous transmettent encore, nous pouvons mesurer les résistances à leurs conquêtes. Toute une étude est à faire sur le sexisme à l'œuvre dans les propos sur ces artistes, et notamment dans les propos contemporains, qu'on pourrait croire moins imprégnés de préjugés.

"Tout d'un coup les danseuses décident de n'être ni jolies, ni gracieuses, ni romantiques et disent par leurs mouvements : 'Nous appartenons au vingtième siècle ; à la lumière de notre expérience contemporaine, nous avons quelque chose à en dire ; la danse est un art d'une envergure comparable à celle de la littérature, et comme les écrivains et les poètes, nous pouvons parler de l'homme moderne. Nous refusons d'être prisonnières de la beauté et du romantisme'."⁴⁰

"Les gens étaient venus parce que j'étais un objet de curiosité : une femme capable d'une œuvre personnelle", écrivait Martha Graham⁴¹. La *Modern Dance* de Doris Humphrey (1895-1958) et de Martha Graham (1894 - 1991) - entre autres -, est également portée par un idéalisme, artistique et plus ou moins explicitement politique.

Le projet de Martha Graham s'inscrit dans la lignée de celui d'Isadora Duncan, alors même que leurs positions peuvent paraître s'opposer⁴². Si leurs discours semblent à première vue contradictoires - la première rejetant violemment l'image des femmes donnée par la seconde -, ils appartiennent à une logique qui est celle de l'émancipation des femmes et du développement des réflexions féministes. Au travers de la danse se sont en effet posées les grandes questions du féminisme. Pour échapper à l'image d'un sentimentalisme et d'une fragilité féminine, Martha Graham va rejeter le "féminin" émotionnel d'Isadora Duncan, sa fluidité ; sa danse sera sobre, les gestes saccadés, violents, les formes anguleuses, les visages sévères aux cheveux tirés, ses costumes seront austères, géométriques, les jupes longues et les maillots ne dévoileront plus le corps. En révolte contre une féminité artificielle, elle lui oppose ce qu'elle nomme "virilité"⁴³. Mais ce "viril" du geste, dirigé contre 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

toute autre émotion, à toute autre carrière. La danse est une religion ; elle doit avoir des fidèles." (1901), id. p. 47.

⁴⁰ Doris HUMPHREY, *Construire la danse*, Bernard Coutaz, Paris, 1990, p. 198-199 (p. Ed. originale : *The Art of Making Dances*, Rinehart and Company, Grove Press, New York, 1959).

⁴¹ Martha GRAHAM, *Mémoire de la danse*, Actes Sud, 1992, p. 97. (Ed. originale : *Blood Memory*, Doubleday, New York, 1991).

⁴² Evan ALDERSON les situe toutes deux dans un "utopisme somatique". "Utopies actuelles", in *La danse au défi*, sous la direction de Michèle FEBVRE, Parachute, Montréal, 1987, p. 68.

⁴³ "Virile gestures are evocative of the only true beauty" écrit-elle par exemple en 1928. "Les gestes virils sont évocateurs de la seule vraie beauté". Citée par Merle ARMITAGE, *Martha Graham*, New York, 1989, p. 97.

exclusivement féminine). La *contraction*, qui est la base de sa technique, a pour origine le bassin ; plus précisément selon Martha Graham, le vagin. Ce qui peut sembler paradoxal pour des gestes virils⁴⁴. En mettant l'accent sur le bassin/vagin, comme centre moteur et d'impulsion, Martha Graham transgresse un tabou du corps féminin. Au chapitre "la danseuse moderne n'est plus une femme", l'une de ses danseuses, Agnès de Mille, rapporte que l'un de ses soupirants, effaré après avoir vu un spectacle, s'est inquiété de savoir si de telles femmes étaient encore capables de devenir de bonnes mères⁴⁵. Au-delà de l'aspect symbolique du bassin, en faisant de la *contraction* un élément de référence de sa technique, c'est un nouveau rapport des femmes à l'espace et la projection que Martha Graham démontrait possible. Rappelons qu'elle crée une technique parmi les plus difficiles - classiques et contemporaines réunies. Certes, Martha Graham ne correspond pas à l'image d'une femme et d'une danseuse pour Mikhaïl Fokine⁴⁶, qui note que "toute son apparence semble rejeter par principe le moindre signe de coquetterie, de féminité, de beauté : une longue chemise, des cheveux démonstrativement tirés en arrière, un dos voûté, des coudes écartés, des épaules rentrées en avant, des poings serrés ou des mains avec des doigts tendus... Tout indique qu'elle a dépassé le concept 'vieilli' de la beauté, de la grâce, qu'elle le rejette par principe". Avec elle, "des jeunes filles qui aboient". C'est une "prophétesse fanatique", une "intellectuelle" qui parle plus qu'elle ne danse" ; en l'occurrence, Martha Graham donnait une conférence. Dans la mesure où lui-même semble ne pas se priver de penser, ni de parler, c'est donc bien à la danseuse en tant que femme que le reproche est adressé.

Martha Graham souhaitait aussi dépasser l'aspect personnel et accéder à l'universalité des passions humaines. Sortant des cadres androcentrés, c'est à partir de figures féminines qu'elle représentera des modèles psychologiques universaux dans la période où elle s'intéresse aux grands mythes. Jocaste, Ariane, Phèdre, Médée, deviendront paradigmatiques des passions humaines, laissant dans l'ombre Œdipe, Jason, Thésée, ...⁴⁷. Elle anticipait par là une visée féministe des années 70 : constituer une universalité qui ne soit plus représentée exclusivement par le sexe et le genre masculin, et puisse transcender les sexes. Cette universalisation subvertit le principe organisateur des représentations et des catégories de sexe, donc l'ordre dominant, celui qui repose sur la domination masculine. Nous verrons plus loin les difficultés posées par cette représentation de l'universel dans un univers androcentré, toujours structuré par une asymétrie et une hiérarchie des genres, où le masculin est seul représentant possible de l'être humain.

⁴⁴ L'un de ses danseurs, Robert Cohan, affirmait que la Compagnie Graham était la seule compagnie où les hommes souffraient d'une envie de vagin.

⁴⁵ Agnès de MILLE, *Martha (The life and work of Martha Graham)*, Hutchinson/Random House Inc., New York, 1992, p. 99.

⁴⁶ Mikhaïl FOKINE (1880-1942), danseur et chorégraphe classique qui a travaillé aux Ballets russes de Diaghilev. "Un art triste", texte non daté, repris dans *Martha Graham*, l'Avant-scène Ballet/Danse, Paris, Juin-août 1982, p. 70 à 74.

⁴⁷ Dans la réécriture des mythes opérée par Martha Graham, il y a une double remise en question des codes : de ceux qui régissent la représentation classique des mythes dont les femmes sont exclues en tant que sujets et en tant que référence à toute représentation de la pensée, et de ceux qui régissent l'esthétique même de la représentation, en annulant la liaison mythe-récit-discours, pour proposer celle du mythe-corps-mouvement ; semblant renouer avec une tradition archaïque, elle crée un renouveau du mythe.

Voir Hélène MARQUIE, "Voie du corps et voix de femmes : du singulier à l'universel dans la danse de Martha Graham", *Écritures de femmes et autobiographie 11*, sous la direction de Ginette CASTRO et Marie-Lise PAOLI, Créativité et Imaginaire des Femmes, Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, Pessac, 2001, p. 247 à 263.

Une remarque. Les avancées esthétiques et politiques ne sont pas nécessairement liées, y compris (surtout ?) en ce qui concerne les femmes. Mary Wigman est incontestablement l'une des figures majeures de la danse moderne ; toutefois, sa vision des femmes apparaît comme très conservatrice dans les années 30⁴⁸. Il est intéressant de relever que l'œuvre de Martha Graham est beaucoup plus sévèrement jugée par la critique contemporaine en France dans sa valorisation des personnages féminins, jugée simpliste et dépassée, que celle de Mary Wigman, qui pourtant est imprégnée d'une idéologie passablement réactionnaire en ce domaine.

Dans un contexte politique influencé par les mouvements de gauche, antiracistes, féministes, la danse des années 70 notamment aux États-Unis substitue à la question de la différence des sexes celle des genres. Son idéal est celui de corps le plus "neutres" possible, de corps objectifs, qui soient "signes"⁴⁹. Il s'agissait là encore, comme le disent aujourd'hui plusieurs chorégraphes de l'époque, d'une étape⁵⁰. Cette conception s'est confrontée à différents problèmes. La nécessité de toujours rechercher une plus grande "neutralité" du corps conduit à le pousser vers une désincarnation de plus en plus grande, gommant sur son chemin toute singularité spécifique du vivant, pour buter sur cette constatation : le corps incarné n'est pas une machine. "Durant toutes ces années, [...] j'ai cherché à faire valoir que le corps est objectif, un pur matériel pour la danse. Je dois pourtant maintenant en convenir. Ma conclusion est aujourd'hui qu'il ne l'est pas. La construction du corps humain n'est pas le meilleur 'design' pour l'objectivité", dit Trisha Brown⁵¹. D'autre part, le regard spectateur n'est pas neutre et il est conditionné à rechercher, percevoir et interpréter une différence sexuée, avant tout autre paramètre. On doit en outre s'interroger sur les critères qui détermineraient l'androgynie de tel ou tel corps dansant. J'y reviendrai.

Parmi les croisements du féminisme et de la danse, je mentionnerai encore la naissance de la danse-contact aux États-Unis dans les années 70⁵². Dans le contexte politique déjà évoqué, elle est née sur l'initiative de Steve Paxton, au sein d'un groupe de danseurs - hommes - voulant expérimenter d'autres rapports aux corps que ceux induits par la virilité. La danse-contact, dont la technique repose sur l'échange gravitaire, remet en cause les relations de pouvoir, les hiérarchies et les rôles.

Je vais maintenant évoquer la situation contemporaine ainsi que quelques problématiques actuelles.

⁴⁸ Les femmes y sont valorisées comme mères et épouses, conformément au modèle patriarcal, et plus spécifiquement à l'idéologie nazie.

⁴⁹ "Le corps n'est pas un objet. Mais on peut le rendre plus ou moins signe. C'était un idéal à atteindre" dit Yvonne RAINER, ajoutant qu'elle voulait à l'époque "abdiquer sa personnalité". *Danser* n° 214, octobre 2002, p. 8.

⁵⁰ "Je vous décris un processus qui devait avoir lieu à un moment donné, qui était nécessaire", dit Yvonne RAINER. *Danser* n° 214, octobre 2002, p. 8.

⁵¹ Trisha BROWN (citée par Edith Boxberger, "Der Körper ist nicht nur Objektivität", in *Ballet international / Tanz aktuell*, février 1997, p. 25).

⁵² Voir *Nouvelles de danse*, "Contact Improvisation", n° 38/39, été 1999, Bruxelles, 234 p.

III Aujourd'hui : entre stéréotypes et réalité, recompositions, avancées et régressions

Qu'en est-il aujourd'hui de la place des femmes dans la danse, de leur rôle ? Quelles images ont-elles et quelles images en avons-nous ? Sous quelles formes, anciennes et nouvelles se manifestent les assignations du féminin ?

Incontestablement, l'ensemble de la société a connu de profonds changements que la danse a intégrés. Les possibilités, les libertés du corps féminin et de ses expressions dans la danse se sont accrues. Les danseurs sont de plus en plus nombreux, et cette présence n'est d'ailleurs pas étrangère à la revalorisation du statut de la danse. Toutefois, l'avancée vers la mixité s'accompagne d'une recomposition des schémas relationnels, qui restitue le plus souvent aux hommes une position dominante, socialement et symboliquement. Les avancées des femmes suscitent de nombreuses résistances, leurs acquis sont souvent récupérés, détournés et transformés. La réaction opérée par la danse de Merce Cunningham après celle de Martha Graham peut ainsi s'interpréter en partie dans le cadre des rapports sociaux de sexe. J'ai déjà évoqué les biais sexistes dans l'écriture de l'histoire de la danse, avec ce qu'elle comporte d'omission et de falsifications⁵³.

Au travers des évolutions considérables que la danse a vécues, les vieux stéréotypes, bien que dévalorisés, ne restent pas moins présents et actifs. Recomposés, ils ressortent parfois même renforcés. L'image de la danseuse et son statut ont-ils vraiment changés ? En ce qui concerne la danse classique, qui reste la référence pour une majorité de personnes, notamment dans les couches sociales les moins favorisées culturellement, on peut s'interroger. La chorégraphie classique demeure le domaine presque exclusif des hommes. Pour ce qui est du corps féminin classique, il n'est pas certain que le modèle balanchinien d'aujourd'hui soit préférable à celui qu'incarnait Anna Pavlova : une technicienne virtuose qui tente de concilier un entraînement de sportive de haut niveau avec une morphologie de mannequin longiligne et anorexique. De Margot Fonteyn à Sylvie Guillem, il est frappant de constater combien les corps classiques féminins ont évolué vers une image contraignante, idéale et désincarnée, depuis les années 60. Plus encore qu'autrefois, les danseuses classiques doivent se conformer à des critères esthétiques draconiens, taille, poids, morphologie, ... y compris pour des paramètres qui n'interviennent absolument pas dans l'exécution de la danse⁵⁴. Plus grave : c'est encore cette image "idéale" qui dans l'imaginaire collectif représente "La" danseuse, et par glissement "La" danse, enfin "La" femme. Des millions de petites filles reçoivent comme modèle une image, non pas de danseuse, non pas de danse, mais de féminité patriarcale, avec les valeurs qu'elle supporte⁵⁵. Quand on sait combien les modèles identificatoires sont plus rares pour les filles que pour les garçons, on mesure l'impact que peuvent avoir de telles images, même si la progression d'autres formes de danses, contemporaine, jazz, etc. tend à en atténuer l'impératif et à susciter d'autres pratiques. Il y aurait toute une étude à faire pour évaluer les conséquences sur la construction des identités et des corps des stéréotypes féminins dont la danse est vectrice, pour les petites filles et les adultes, danseuses, amatrices ou mêmes non-pratiquantes.

⁵³ Pour exemples, il est fréquent de voir attribuer à Eric Hawkins ou Merce Cunningham des inventions déjà expérimentées par Martha Graham ; la technique créée par Doris Humphrey est maintenant connue sous le nom de "technique Limon", José Limon l'ayant reprise, etc. On pourrait multiplier les exemples notamment dans les biographies et histoires de la danse.

⁵⁴ Un exemple parmi beaucoup, pris dans le compte rendu récent de l'audition d'entrée à *Rudra*, l'école de Maurice Béjart à Lausanne (*Danser* n°214, octobre 2002, p. 18). Entre autres, le commentaire d'un-e membre du jury sur une candidate : "Elle n'a pas de talent, mais elle a un physique. Allez, on prend pour essayer."

⁵⁵ Et les risques qu'elle comporte, notamment en ce qui concerne les troubles de l'alimentation.

Je m'intéresse plus particulièrement à la danse contemporaine, telle qu'elle est pratiquée et diffusée en France. Là aussi, on peut s'interroger sur les évolutions de ces quinze dernières années. On constate un retour en force des stéréotypes, et un retour en force du pouvoir masculin, que dissimule - nous l'avons évoqué - l'idée reçue selon laquelle la danse est un terrain privilégié pour les femmes (les femmes y seraient privilégiées), idée qui découle naturellement de la catégorisation danse-féminin.

Retour en force des stéréotypes, concernant presque exclusivement les femmes, ce qui en démontre le fondement idéologique. Tandis que les danseurs imposent des corps très différents et des morphologies hors des normes conventionnelles, ne se cachent pas d'avoir commencé la danse tardivement, affirment leurs études antérieures, revendiquent de danser au-delà de la quarantaine, les danseuses contemporaines doivent être jeunes et minces, avoir commencé la danse très tôt. Un tel écart est beaucoup plus marqué que dans les années 80. Très peu de femmes ont eu la possibilité de réussir dans la danse - notamment comme chorégraphe - en venant d'autres domaines, leurs parcours sont beaucoup plus linéaires et classiques. Ce qui est signe d'originalité et valorisé chez les hommes semblerait bien constituer un handicap pour les femmes⁵⁶.

Dans la plupart des spectacles diffusés en France, les rôles féminins et masculins restent traditionnels. On peut relever le faible écho qu'a rencontré la danse-contact en France. Elle demeure peu pratiquée, au regard des différentes techniques enseignées.

L'assignation du féminin est souvent dissimulée par des agencements esthétiques et chorégraphiques (discursifs également) apparemment neutres - ou avant-gardistes. L'esthétique - et ses discours, qui peuvent être politiquement engagés "à gauche" - dissimulent les biais sexistes, voire une franche misogynie. Nos pré-supposés peuvent également faire écran. Ainsi, il paraît entendu que la danse classique, où les rôles sont clairement fixés et la danseuse prisonnière de son image, est sexiste. Ce n'est pas faux. Toutefois, elle peut l'être beaucoup moins que certaine danse contemporaine. Ainsi, dans son analyse des versions de la "scène du balcon", duo de *Roméo et Juliette*, Christine Roquet⁵⁷, 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 Rudolph Noureev. A l'inverse, la chorégraphie contemporaine de 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.

Je travaille plus particulièrement à analyser comment, au travers des représentations et des discours actuels de/sur la danse, la question des genres et de la sexualité reconduit de fait les catégorisations de sexe. Dans le contexte présent de la danse contemporaine, cette question se veut étroitement liée à celle de subversivité. On parle beaucoup aujourd'hui de corps subversifs, réinventant ou réexploitant des expérimentations des années 70. Omettant souvent le fait que le corps n'est "subversif" que s'il s'articule à une pensée qui l'est réellement.

Ces discours et représentations sont presque exclusivement masculins, fortement androcentrés, et ont fait tout autant l'économie d'une certaine histoire de la danse que celle des réflexions féministes, entraînant une large confusion entre genre, sexe, sexualité et

⁵⁶ Comment expliquer autrement que par un processus de sélection - et d'auto-sélection - le fait que nombre de chorégraphes hommes valorisent des études supérieures antérieures, tandis que les chorégraphes femmes ont moins souvent effectué des études supérieures, et que cet aspect de leur parcours soit beaucoup moins mis en avant ?

⁵⁷ Christine ROQUET, "D'une scène amoureuse à l'autre : deux versions de Roméo et Juliette", in *Danse et utopie*, p.173 à 182.

pratique sexuelle. Le discours prend de plus en plus de place par rapport à la monstration et à l'expérience corporelle, quand il ne les remplace pas totalement. Les genres féminin et masculin y sont souvent présentés comme équivalents, dans un contexte qui occulte la domination du sexe masculin sur le sexe féminin. Depuis quelques années, les chorégraphies sur le thème de la masculinité se multiplient et se présentent souvent comme subversives. Masculinité bien souvent envisagée - paradoxalement - comme une essence, une nature à laquelle les hommes pourraient néanmoins donner tous les contenus. Esthétique 3^{ème} Reich ou esthétique "Camp". Deux aspects d'une revendication masculiniste. D'un côté l'apologie du viril, je pense notamment à la représentation hommo-sociale et virile de la masculinité par le chorégraphe Angelin Preljocaj⁵⁸, ou à celle de Bernardo Montet⁵⁹. De l'autre, un groupe de chorégraphes hommes revendiquant le temps d'un spectacle un "féminin", ou plutôt la représentation caricaturale de la féminité patriarcale, sous sa forme la plus stéréotypée. Rien de plus légitime comme choix artistique. Mais on ne saurait parler de subversion des rapports sociaux de sexe. L'annexion du genre féminin par le sexe masculin n'a jamais constitué une remise en question du système de domination des hommes sur les femmes. Dans ces deux types de représentations, les femmes se trouvent soit exclues, soit mises au service de la représentation du même "féminin" stéréotypé, dont on démontre par ailleurs qu'il peut être tout aussi bien incarné par les hommes. Loin de subvertir les normes en matière de rapports sociaux de sexe, ces nouvelles formes ne font que les recomposer, tout en accentuant dans la réalité la domination masculine par l'imposition d'un discours référence.

Dans le même temps, les chorégraphes femmes oscillent entre une "neutralité" du corps qu'il convient d'interroger, et une féminité traditionnelle et hétérosexuelle qui, si elle semble parfois transgressive, en s'appropriant la fantasmagorie masculine (dans le domaine de l'érotique par exemple) reste à l'intérieur d'un ordre qui n'est pas mis en question, mais plutôt confirmé.

Il y a là plusieurs problèmes que je voudrais soulever.

D'une part la profonde asymétrie entre les catégories "femme" et "homme", entre "féminin" et "masculin" qui structure tout autant nos sociétés que nos imaginaires, nos capacités perceptives et cognitives, interprétatives, nos processus de création et donc d'autocréation⁶⁰. Elle se manifeste au travers du vécu et de la perception des corps. La catégorie homme et le masculin servent de générique pour une certaine universalité ou neutralité. La catégorie femme et le féminin s'entendent comme catégorie sexuée. Comme la spécificité, la différence, par rapport au référent masculin, qui est simultanément l'autre terme de la dualité. Femme et féminin sont assimilés par la catégorie dominante, celle des hommes et du masculin, dès qu'elles sortent de la spécificité sexuée : les femmes deviennent des hommes lorsqu'elles ne sont plus "le sexe".

Le corps n'est pas neutre, objectif. Il n'est pas perçu comme tel. Le corps féminin surtout est perçu dans sa sexualité ; corps sexué, sexuel, plus sexuel que celui des hommes. Toujours plus ou moins lié à la sphère de l'érotisme, ce qui n'est pas vrai pour le corps masculin. Et ce corps reste prisonnier des instrumentalizations dont il a été et demeure l'objet, directement par les hommes, mais tout aussi bien par des imaginaires et des discours androcentrés véhiculés par des femmes. Ce sont ces références qui font sens dans la

⁵⁸ Dans *MC 14/22 (Ceci est mon corps)*, 2001, par exemple.

⁵⁹ Entre autres dans *O More*, 2002.

⁶⁰ Voir entre autres les travaux de Nicole-Claude MATHIEU, Marie-Claude HURTIG, Marie-France PICHEVIN, Fabio LORENZI-CIOLDI, Anne-Marie HOUDEBINE, Claire MICHARD, en anthropologie sociale, sociologie, psychologie cognitive, linguistique.

réception du spectacle, indépendamment de la volonté de la - ou du - chorégraphe, et même à notre insu. Les danseuses, mais aussi les plasticiennes lorsqu'elles représentent le corps des femmes rencontrent ce problème : comment gérer la nudité ? Comment incarner l'humanité dans un corps féminin ? Comment susciter une perception du corps féminin qui ne soit pas celle que des siècles nous ont conditionné-e-s à avoir ? Comment activer d'autres références, quand ces références sont encore à créer ?

Le problème posé par l'asymétrie femmes/hommes, féminin/masculin, est encore plus marqué (ce qui ne signifie pas qu'il soit davantage conscientisé) pour tout ce qui a trait aux discours et représentations de la sexualité. Comment travailler sur la sexualité, sur l'érotisme, quand ce domaine a été défini et ses signes de reconnaissances établis par un point de vue masculin ? Nous trouvons d'une part des représentations androcentrées et - sur le plan du discours - des outils intellectuels et des définitions, qui entretiennent une fantasmagorie issue d'un système sexiste ; d'autre part se trouvent "des choses" qui, soit ne sont pas reconnues comme relevant de l'érotisme puisque ne s'inscrivant pas dans l'imaginaire androcentré de la sexualité - elles seront qualifiées de "hors sujet" -, soit sont rejetées, souvent avec condescendance, dans le spécifiquement féminin (je pense à tout ce qui est regroupé sous le terme de sensualité).

Comment dans ces conditions traiter de l'érotisme par la danse si on est une femme ? Indépendamment de toutes les censures et autocensures auxquelles peuvent se heurter les chorégraphes face à cette thématique, je crois qu'il y a là l'une des raisons pour lesquelles les femmes abordent beaucoup moins ces thématiques. Et en particulier pourquoi la sexualité lesbienne est un thème quasiment absent de la danse. Elle réside dans cette impossibilité à créer "de la différence", de la singularité, ou encore à universaliser le thème traité, en se situant hors des stéréotypes mais tout en étant comprise (en n'étant pas "hors sujet"), sans être non plus catégorisée comme représentante du groupe entier "femme" et d'un érotisme spécifiquement féminin.

Le corps féminin peut-il être subversif quand la subversivité est définie par les normes masculines, qui font de son instrumentalisation et de son exploitation l'outil transgressif et revendicatif privilégié ? Je prendrai ici l'exemple du succès - symptomatique - de La Ribot, et les questions qu'il soulève. La chorégraphe, dont le nom évoque à la fois celui des divas, celui des demi-mondaines ou danseuses prostituées du 19^{ème} siècle, met en scène son corps dans des postures provocantes, dans l'intention affichée de subvertir la morale et les normes. Si certains interdits sont peut-être transgressés, ceux d'une certaine morale par ailleurs plus que discréditée dans la création contemporaine et le milieu socioculturel auquel les spectacles s'adressent, d'un autre côté, La Ribot s'inscrit dans une parfaite conformité avec les stéréotypes concernant les femmes, leurs corps, et la subversion : pour affirmer leurs désirs de subversion, les artistes hommes instrumentalisent et exhibent le corps des femmes.

Il est rare qu'une chorégraphe ait ainsi les honneurs des couvertures de magazines tels qu'*Art Press* et *Mouvement*. En couverture d'*Art Press* (n° 270, Juillet-août 2001), le corps nu à l'exception de chaussures à talons aiguilles, elle est allongée sur le dos, écartelée comme une poupée disloquée ; les jambes écartées laissent voir le sexe, la tête est déjetée sur le côté, le visage invisible sous les cheveux en désordre. Trois photographies de la même position (extraite de *Still distinguished*) prises sous des angles différents, figurent dans le même numéro d'*Art Press* (l'une prise dans la perspective du sexe). En couverture du cahier spécial de *Mouvement* n°16 (2002) intitulé "L'Espagne loin des clichés", elle est debout, nue (à l'exception d'une unique chaussure à talon aiguille), ficelée à la manière d'un rôti (*Outsize Baggage*). On la retrouve en couverture de *Mouvement* n°10.

Quelles sont les raisons de son succès auprès des médias et d'une certaine "élite" intellectuelle, dont la préoccupation n'a jamais été de dénoncer les stéréotypes de sexe ? La satisfaction de voir une femme reprendre à son compte et donc cautionner des représentations masculines ? Une nouvelle occasion de donner au voyeurisme un alibi intellectuel ? Ce succès ne témoigne-t-il pas d'un échec de la subversion, quelles qu'aient été les intentions initiales de la chorégraphe-performatrice, et sa sincérité ? Dans quelle mesure est-elle consciente de cette ambiguïté ? dans quelle mesure l'utilise-t-elle ? et dans quelle intention ? Utilise-t-elle la récupération dont elle est l'objet pour faire passer son message subversif, ou utilise-t-elle le message subversif pour exploiter à son profit un domaine (celui de l'exhibition féminine) où les hommes mettent en scène les femmes ? Et dans ce dernier cas, n'y a-t-il pas malgré tout une certaine subversion - au second degré ?

Cette série de questions en amène une autre, plus fondamentale : comment un corps féminin nu qui se donne à voir peut-il échapper à l'histoire genrée de la représentation des corps féminins ? être perçu comme corps humain dont la sexualité n'aurait pas plus de valeur que les autres paramètres morphologiques ?

Sont ainsi qualifiées de subversives - voire de féministes - des chorégraphes femmes qui vont plus loin que les hommes dans la représentation classique de l'hétérosexualité par exemple⁶¹. Mais on ne parle pas de subversion quand des femmes mettent en scène d'autres représentations des corps et des sexualités. Les rares tentatives féminines pour sortir des schémas restent marginalisées d'une façon ou d'une autre. Je pense en particulier à la réception des spectacles de Carlotta Ikeda et de Marie Chouinard qui se sont succédés au Théâtre de la Bastille en 1999⁶². Toutes deux, dans des esthétiques très différentes, chorégraphiaient l'onanisme. La critique si prompt aujourd'hui à parler de subversion dès qu'un homme traite de sexualité est restée muette. Par ailleurs, la tentative de Carlotta Ikeda de représenter une sexualité universelle à partir de relations entre femmes est moins perçue comme subversion d'un ordre dominant que rapportée à une démarche essentialiste, qui plus est, celle d'une danse considérée comme exotique, le butoh. L'analyse d'un corpus critique, concernant notamment Marie Chouinard et Carlotta Ikeda, m'a fait constater que dès lors que la contestation exprimée par une chorégraphe s'écarte des normes de subversion masculine, et surtout s'attaque aux rapports sociaux de sexe hors des cadres convenus où il est encore possible de le faire, elle est d'emblée minorée, par plusieurs procédés dont le plus fréquent consiste à la replacer dans sa catégorie de femme, avec son cortège de stéréotypes : immaturité du propos (femme-enfant), exotisme, etc. à moins que l'on souligne la "féminité" de l'artiste, comme atténuant ce que son propos pourrait avoir de dérangeant.

Quelques exemples extraits de la revue de presse de Marie Chouinard :

"Chouinard, en deçà de son évidente beauté, nourrit des forces monstrueuses et magiques qui réveillent fantasmes et allégories."⁶³ "Marie Chouinard se fait pardonner ses 'enfantillages' avec son joli minois et son joli

⁶¹ Voir par exemple "L'érotisme au féminin", *Les Saisons de la Danse*, 318, juillet 1999.

⁶² *Mimas, Lune et Saturne* (1980) de Marie Chouinard repris par ses danseuses dans la rétrospective de ses solos (*Les solos 1978-1998*) et *Waiting* de Carlotta Ikeda.

⁶³ Jean-Marc ADOLPHE, *Pour la Danse*, 125, mai 1986.

corps."⁶⁴ "Elle s'est révélée une vraie trouvaille. Elle n'avait l'air ni féminin, ni masculin, mais elle était érotique et fraîche d'une façon inexplicable."⁶⁵

Un autre problème est posé par l'affirmation actuelle d'une neutralité des corps ; neutralité de sexe, de genre, ou encore entendue comme indépendance des rapports sociaux de sexe.

Plusieurs remarques :

- Ces corps qualifiés d'androgynes sont, comme l'écrit Gabriele Klein des corps "présentés comme sexuellement neutres, c'est-à-dire 'exempts' d'attributions spécifiques aux sexes, sans ambiguïté. [...] rien dans la mise en scène ne renvoie à une construction binaire des sexes"⁶⁶. On constate qu'il est question de "présentation", de "mise en scène". Nous restons dans le domaine des apparences : mettre en scène n'est pas incarner. Or la danse travaille bien autre chose que les pures représentations, il faudrait tenir compte de la motricité, du mouvement en lui-même et des relations à l'espace, au temps, au sens, ..., et au pouvoir, qu'il tisse.

- Ces corps qualifiés d'androgynes sont bien souvent des corps ne portant pas les attributs de la féminité, sociale autant que biologique : corps sans seins, en académique, aux cheveux courts (ainsi chez Merce Cunningham, souvent cité à ce propos). Ce qui correspond au corps masculin, et au corps féminin amputé de sa sexualité. Le féminin reste donc le sexué, le masculin pouvant représenter le neutre, l'humain générique.

- La condition de réalisation de l'androgynie semble être la déssexualisation des corps, la désensualisation même. Seule l'asexualité serait susceptible de permettre le dépassement des genres⁶⁷.

- Cette conception néglige la dimension politique des rapports sociaux de sexe. Tout ce passe comme si les genres, réduits à l'apparence et au comportement, fonctionnaient indépendamment des relations de pouvoir entre les sexes, hors des constructions culturelles, historiques et sociales. Comme le souligne Gabriele Klein, "ces chorégraphes [Merce Cunningham, William Forsythe ou Jérôme Bel] n'accordent aucune importance aux différences entre les sexes, et ces différences sont encore moins abordées comme un problème social ou psychique"⁶⁸. Il n'est pas question de leur faire un procès de ce choix. Mais de contester l'idée selon laquelle ils auraient contribué à résoudre un problème ... qui n'a pas été posé. En effet, la vision idéale d'un corps susceptible d'atteindre l'androgynie dans la danse contemporaine conclut souvent à une résolution des questions posées par le dualisme des genres et des sexes, les hiérarchies, et implicitement par la domination masculine. Elle entretient par là l'illusion d'avoir dépassé des problèmes qui par ailleurs restent tout à fait d'actualité, dans le monde de la danse comme ailleurs.

⁶⁴ Angèle DAGENAIS, "Printemps et danse à Montréal", *Le Devoir*, 24 mars 1980, citée par Iro TEMBECK, *Danser à Montréal (germination d'une histoire chorégraphique)*, Presses de l'Université du Québec à Montréal, Montréal, 1991, p. 239.

⁶⁵ Nakawage, *Focus Magazine*, Tokyo (sans date).

⁶⁶ Gabriele KLEIN, "La construction du féminin et du masculin dans la danse des modernes", in *Histoires de corps – A propos de la formation du danseur*, p. 193.

⁶⁷ "Le corps présenté en tant qu'entité physique semble être asexué, ou encore androgyne", écrit Gabriele KLEIN, op. cit. p. 193.

⁶⁸ Op. cit. p. 191.

Le corps androgyne asexué et désésexualisé, "corps ne-portant-pas-les-attributs-de-la-féminité", reste de genre masculin, et se voit attribuer la représentation du corps neutre, universel. Il préserve le primat du sexe masculin et pose l'androgynie comme un choix personnel qui serait indépendant du contexte culturel et social, de la perception d'autrui, ainsi que des imprégnations cognitives précoces⁶⁹. Tout en prétendant rester extérieure aux catégorisations de sexe, l'androgynie se fonde sur ces mêmes catégorisations. L'androgynie, écrit Fabio Lorenzi-Cioldi, pourrait bien être "une norme identitaire occidentale et masculine"⁷⁰.

Ceci laisse plusieurs questions sans réponses :

Par quels mécanismes les catégories de sexe sont-elles reconduites, souvent sous couvert de subversion ?⁷¹ Dans quelle mesure les chorégraphes veulent-elles/ils réellement, et peuvent-elles/ils ensuite sortir des schémas ? Quelle est la visibilité donnée à d'autres stratégies – venant de femmes en particulier –, quels sont les processus de régulation⁷² ? Les jeux de genre- dans l'illusion d'une "neutralité" sexuée - peuvent-ils ne pas reconduire une dichotomie féminin-masculin qui supporte un système de domination des hommes sur les femmes ? et lorsqu'ils reconduisent cette dichotomie, peuvent-ils néanmoins contribuer à modifier les rapports sociaux de sexes, à favoriser l'in-corporation d'identités et d'expériences sociales différentes ?

Est-il malgré tout possible de dépasser le dualisme entre les sexes indépendamment des mises en scène extérieures, sans pour autant ni désésexualiser les corps, ni assimiler neutralité ou androgynie au masculin ? Le corps féminin peut-il sortir des limites imposées par sa catégorisation, se percevoir et être perçu comme singulier et néanmoins représentatif du genre humain ? Peut-être, mais certainement pas en l'état actuel des choses. Des étapes intermédiaires sont nécessaires pour créer d'autres références, d'autres modes d'entendement. Quels trajets emprunter ? Quelles étapes franchir ? Au-delà de l'étude des représentations des genres, qui peuvent varier de façon très importante, c'est la question dont ces genres s'articulent avec les rapports de pouvoir - voir en dissimulent la réalité - qui importe.

⁶⁹ Voir Fabio LORENZI-CIOLDI, *Les androgynes*. L'auteur y distingue trois modalités d'androgynie : 1) coprésence de masculinité et de féminité qui peuvent être distinguées (en alternance) 2) fusion de la masculinité et de la féminité (et femme et homme) ; ces deux modalités préservent la spécificité du féminin et du masculin, donc leur légitimité en tant que constructions. Elles "présupposent l'existence et l'acceptation, tacite" (p. 74), de ces qualités, donc renforcent paradoxalement la "représentation d'une société sexuée ... et sexiste" (p. 74). La troisième forme qui relève de "l'angélisme" asexué (ni homme, ni femme) se réalise en situation de domination, se modèle sur les caractères dominants, et ce d'autant plus qu'elle prétend être un choix personnel indépendant de tout contexte.

⁷⁰ Op. cit. p. 179.

⁷¹ La même question se pose dans d'autres domaines, notamment en littérature, face au développement d'une "nouvelle pornographie" chez les jeunes autrices.

⁷² Par processus de régulation, j'entends la façon dont une œuvre sera soit censurée implicitement en étant très peu ou pas programmée, soit verra sa charge subversive désamorcée à l'aide de stratégies critiques qui présentent comme point commun de la ranger dans la catégorie du "spécifique" ou du "différent".

En guise de conclusion

La danse ne fait pas que refléter la société, mais contribue à créer les corps, et les discours des/sur les corps. Historiquement, elle se révèle un indicateur des changements à venir. Son champ n'est pas isolé. Le corps dansant n'est pas exclusivement professionnel, limité dans le temps et l'espace ; c'est le corps de tout-e un-e chacun-e. Les "jeux de genre", les reconductions ou recompositions des stéréotypes manifestées aujourd'hui dans la danse se retrouvent dans d'autres champs (littérature, arts plastiques, cinéma, publicité, ...), dans l'imaginaire du quotidien, et cet imaginaire s'incorpore dans nos vies. Analyser et rendre visibles les idéologies qui font sens dans la danse donne des outils pour analyser d'autres réalités. A côté de connaissances et d'outils intellectuels, la recherche en danse peut contribuer à l'élaboration de projets de transformation des rapports sociaux de sexe, elle ouvre d'autres perspectives, des méthodes et des stratégies pour repenser et réincarner d'autres identités, corps en mouvements et en pensées, c'est-à-dire d'autres corps vivants au quotidien.

Tout un travail est à concevoir et à mettre en œuvre en ce domaine :

- opérer une prise de conscience, tout autant des stéréotypes de sexe qui imprègnent la danse, que des biais sexistes qui - précisément - nous empêchent d'en prendre conscience. La tâche n'est pas aisée, mais comme l'écrit 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."⁷³

- faire un état des "lieux" concernant les rapports sociaux de sexe. Ces "lieux" recouvrant plusieurs secteurs qui ne peuvent être dissociés : le spectacle chorégraphique – la représentation -, le milieu professionnel des interprètes et des chorégraphes, celui de la programmation, l'enseignement amateur et professionnel ; doivent également être pris en compte les discours sur la danse, qu'ils soient universitaires ou journalistiques, ou encore ceux que véhiculent les media destinés aux enfants (c'est-à-dire aujourd'hui, aux petites filles).

- Il est nécessaire de poser à tous les niveaux un certain nombre de questions :

Ce qui semble naturel l'est-il vraiment ? Ce qui paraît universel l'est-il vraiment ? Sur quels critères rigoureux nous basons-nous pour répondre ? Qu'en est-il pour d'autres lieux et d'autres époques ?

Comment se construisent les corps au travers de la danse ?

Comment les catégorisations de sexe imprègnent-elles ces corps ? sont-elles représentées ? justifiées ? puis entretenues et transmises ?

Comment se construisent les identités de genre, le féminin et le masculin ?

Comment se reformulent les genres à l'heure actuelle ?

Comment les reformulations s'articulent-elles avec les rapports sociaux de sexes - éventuellement en dissimulent la réalité ?

Quels sont les liens entre genres et relations de pouvoir ?

Quels facteurs et quels contextes contribuent à perpétuer et véhiculer les stéréotypes de sexes ?

Comment se construisent les espaces, pour les femmes et pour les hommes, qu'il s'agisse d'espaces réels, d'espaces symboliques, ou d'espaces de création ?

Etc.

⁷³ Claire MICHARD, "Approche matérialiste de la sémantique du genre en français contemporain", in *Sexe et genre - De la hiérarchie entre les sexes*, p. 147.

D'un point de vue plus sociologique, il est encore nécessaire de repérer les manifestations discriminatoires, à tous les niveaux, celui de l'emploi comme celui de la santé (par exemple l'absence de questionnement concernant l'incidence du SIDA chez les danseuses). Dans une société inégalitaire, les filles et les femmes ont des vécus spécifiques qu'il convient de ne pas occulter au nom d'une mixité illusoire. Il faudrait ainsi considérer les problèmes spécifiques des filles dans l'établissement des programmes de résidence visant à l'intégration des "jeunes". Se préoccuper également du rôle des représentations et des pratiques de danse dans le développement des troubles des comportements alimentaires, mais aussi dans leurs traitements.

Un slogan de la plasticienne Barbara Kruger proclamait : "Votre corps est un champ de bataille". La danse a été et demeure un terrain riche d'enjeux politiques pour les femmes. Et simultanément un terrain riche de jeux et de plaisirs, où l'imaginaire est le réel.

Éléments bibliographiques :

Danse et utopie, L'Harmattan, Arts 8, Paris, 1999, 240 p.

Danse : le corps en jeu, sous la direction de Mireille ARGUEL, PUF, Paris, 1992, 310 p.

FRANKO Mark, *Dancing Modernism/Performing Politics*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 1995, 192 p.

Histoires de corps – A propos de la formation du danseur, Cité de la Musique, Centre de ressources musique et danse, Diffusion SEDIM, Paris, 1998, 278 p.

LORENZI-CIOLDI Fabio, "Androgynies au masculin et au féminin", in *La place des femmes (Les enjeux de l'identité et de l'égalité au regard des sciences sociales)*, Ephesia, Editions de la Découverte, Paris, 1995, p. 143 à 151.

LORENZI-CIOLDI Fabio, *Individus dominants et groupes dominés (Images masculines et féminines)*, Presses Universitaires de Grenoble, 1988, 228 p.

LORENZI-CIOLDI Fabio, *Les androgynes*, PUF, 1994, 250 p.

MATHIEU Nicole Claude, *L'anatomie politique (Catégorisations et idéologies du sexe)*, Côté-femmes, Paris, 1991, 293 p.

NOCHLIN Linda, *Femmes, art et pouvoir, et autres essais*, (Ed. Originale *Women, Art, and Power and Other Essays*, Linda Nochlin, New York, 1989), Jacqueline Chambon, 1993, 254 p.

Nouvelles de danse, "Contact Improvisation", n° 38/39, été 1999, Bruxelles, 234 p.

SCHULZE Janine, *Dancing Bodies Dancing gender - Tanz im 20. Jahrhundert aus der Perspektive der gender-Theorie*, Edition Ebersbach, Dortmund, 1999, 294 p.

Sexes et catégories, *Bulletin d'Information des Etudes Féminines (BIEF)*, n° 17, décembre 1985, Université de Provence, 172 p.

Sexe et genre - De la hiérarchie entre les sexes, sous la direction de Marie-Claude HURTIG et Marie-France PICHEVIN, Paris, CNRS, 1991, 282 p.