

## Pour sortir le corps d'un imaginaire androcentré : impasses et stratégies<sup>1</sup>

Hélène Marquié

Si les rapports sociaux de sexe et les schèmes sociaux qu'ils induisent déterminent la légitimité des œuvres en matière artistique, plus grave, ils sont en amont structurants au sein même des processus de création. Artistes, chercheuses, femmes au quotidien, nous devons assumer des paradoxes – parfois des impasses – qui résultent des structurations profondes de nos cultures androcentrées. Contenus et processus de l'imaginaire ne sont pas neutres, mais dépendants des hiérarchies induites par la domination masculine. Ils sont tributaires à plusieurs titres des catégorisations de genre et de l'asymétrie entre les sexes et les genres.

Je rappellerai quelques constats et analyses que nous devons aux travaux féministes, notamment en linguistique, en anthropologie et en psychologie cognitive, qui font ressortir la profonde asymétrie entre les catégories "femme" et "homme", entre "féminin" et "masculin"<sup>2</sup> :

- La catégorisation de genre apparaît comme la catégorisation première qui organise notre vision du monde, la langue, nos processus psychiques et cognitifs.

- "Féminin" et "masculin" sont attribués à des paramètres sans rapport avec la sexuation biologique, et déterminent une cosmogonie qui, à son tour, surdétermine les rapports sociaux de sexe, à des niveaux conscients et inconscients.

- L'homme et le masculin – à la fois catégories sexuées et catégories génériques humaines représentatives de la neutralité et de l'universalité – servent de référence dans une dualité où la femme et le féminin ne s'entendent que comme catégories sexuées, représentatives de "la" (et non "une") différence, par rapport au référent masculin.

- Les femmes se voient attribuer des qualificatifs et des valeurs qui définissent *a priori* leur identité. Il faut *rester* femme, et *devenir un* homme.

- Les femmes sont généralement perçues – et se perçoivent – comme catégorie sexuée et comme groupe, alors que les hommes le sont comme individus<sup>3</sup>.

L'identité des femmes est piégée dans/par un imaginaire androcentré sexiste qui sert, qu'on

---

<sup>1</sup> Hélène MARQUIÉ, "Pour sortir le corps d'un imaginaire androcentré : impasses et stratégies", in *Création au féminin – Volume 2 : Arts visuels*, Marianne CAMUS (Dir.), Éditions Universitaires de Dijon, Dijon, 2006, pp. 15-25.

<sup>2</sup> Voir entre autres : Nicole-Claude MATHIEU, Marie-Claude HURTIG, Marie-France PICHEVIN, Fabio LORENZI-CIOLDI, Anne-Marie HOUDEBINE, Claire MICHARD, et d'autres.

Et notamment : Marie-Claude HURTIG, Michèle KAIL et Hélène ROUCH (Dir.), *Sexe et genre - De la hiérarchie entre les sexes*, Paris, CNRS, 1991. *Sexes et catégories*, *Bulletin d'Information des Études Féminines (BIEF)*, n° 17, décembre 1985, Université de Provence. "Catégories et représentations de sexe", *La Place des femmes (Les enjeux de l'identité et de l'égalité au regard des sciences sociales)*, Ephesia, Éditions de la Découverte, Paris, 1995, p. 426 à 469.

<sup>3</sup> LORENZI-CIOLDI Fabio, *Individus dominants et groupes dominés (Images masculines et féminines)*, Presses Universitaires de Grenoble, 1988.

le veuille ou non, de référence. Il en résulte des situations conflictuelles auxquelles nous sommes confrontés de façons plus ou moins conscientes dans les processus de création ou de réception. Trop fréquentes, incontournables, elles sont tacitement considérées comme naturelles, mal définies, et les problématiques qui sont à leur origine demeurent informulées.

Je me propose d'aborder quelques questions – pierres d'achoppement – en m'appuyant principalement sur les processus de création qui mettent en jeu le corps, plus spécifiquement dans la danse, ses systèmes de représentation et la réception qui en est faite.

### 1) L' "autre" féminin

Les groupes dominants (de race au sens social, de classe et avant tout de sexe) imposent leurs définitions de la légitimité et leurs conceptions du monde comme neutres et universelles : l'histoire des arts est celle de l'art occidental masculin, auquel on annexe parfois les arts premiers, les musiques d'ailleurs, ou l'écriture féminine : des arts "autres", "différents", supposant un référent implicite. Il a fallu attendre les féminismes du 20<sup>ème</sup> siècle pour que les femmes puissent entrer dans ces histoires, où elles continuent toutefois à constituer une spécificité. Si elles peuvent agir, créer, elles peuvent difficilement s'imposer comme représentatives d'une école ou d'un groupe culturel ... autre que celui des femmes. Une exposition d'œuvres exclusivement féminines pose question, quand personne ne remarque toutes celles qui ne comprennent que des œuvres masculines.

Lorsque des créateurs, peintres, poètes, chorégraphes ou philosophes postmodernes veulent témoigner d'une étrangeté, d'un territoire nouveau à investir, ils utilisent la métaphore du féminin. Le féminin résume et englobe d'autres métaphores : celles du primitif, de la Nature, de l'enfant, du fou (mieux, de la folle). La Nature, le primitif, l'enfant, le fou, définissent culturellement des territoires *a priori* catégorisés comme féminins, parce qu'ils sont ceux de "la différence" de l'homme, dans l'inconscient et le conscient collectifs. Les hommages à une poésie qui serait d'essence féminine chez les surréalistes, comme le "devenir femme" de Deleuze, le féminin ou la "différance" de Derrida, ne sont pas d'innocentes métaphores pour exprimer un devenir autre, mais verrouillent de fait les catégorisations, et enferment les femmes dans un extérieur aux référents. Autant de discours du féminin qui, tout en le niant parfois, laissent paraître un inconscient essentialiste.

Un homme peut s'approprier les territoires de la différence, il est rare pourtant qu'il se confonde et soit confondu avec eux ; il en tire la fierté de transgresser des frontières, alors que cette transgression ne fait qu'en réassurer l'existence même. L'espace poétique catégorisé féminin reste ainsi un espace majoritairement occupé par des hommes. Notre situation de

femme est différente lorsque nous abordons ces champs. Nous sommes perçues et nous nous percevons comme "nous-mêmes" et simultanément représentantes des "autres", de la "différence". Position schizophrénique (mais la folie n'est-elle pas aussi considérée comme du domaine d'un féminin prérationnel, présymbolique ?) Ainsi, les danseuses sont-elles souvent renvoyées à leur catégorie sexuée, dès lors qu'elles investissent des territoires connotés féminins. Travailler sur la nature, sur l'enfance, sur la folie, est une expérience commune à toute la danse contemporaine<sup>1</sup>. On ne soulignera pas la masculinité d'un homme qui investit ces territoires, alors qu'on soulignera d'une danseuse qu'elle est femme, comme si le sexe féminin impliquait un lien privilégié avec certains motifs. Il y a un imaginaire du féminin que les femmes ne peuvent investir sans le confirmer dans sa catégorisation. Après un spectacle où j'utilise exclusivement des bruitages naturels, plusieurs personnes dans le public me parleront du lien entre ma qualité de femme et la nature. Involontairement, j'ai donc : 1 confirmé mon identité de femme, puisque je fais référence à la nature, 2 confirmé le lien privilégié des femmes à la nature puisque je suis femme, quand bien même des centaines de danseurs utilisent le même type de montage sonore. Et que faire ? dois-je m'interdire ce domaine pour ne pas cautionner une vision essentialiste de mon travail ? La position des femmes est porteuse d'ambiguïtés et de contradictions intrinsèques, d'où conflits et autocensures souvent inconscients. Comment éviter l'assignation à la femme-nature, la femme-enfant<sup>2</sup>, la femme-folle, (la femme-femme ?), et se réapproprié aussi ces territoires catégorisés comme féminins, hors des stéréotypes ? Et puisque la danse est, dans notre culture, catégorisée comme féminine<sup>3</sup>, quand cesseraï-je d'ailleurs d'être perçue plus naturellement danseuse, parce que femme, que mes camarades danseurs ?

## 2°) De la singularité et de l'universalité

Paradoxalement, si une artiste invente et expérimente une singularité ou un style propre, on la renvoie au collectif féminin, la différence par rapport aux schémas dominants étant *a priori* catégorisée comme domaine du féminin. D'où la difficulté à se positionner dans une

---

<sup>1</sup> MARQUIÉ Hélène, "Les jeux de la nature dans la danse moderne/contemporaine", *Femme et Nature 2*, Équipe de Recherche Créativité et Imaginaire des Femmes, Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, Talence, 1999, p. 17 à 31.

<sup>2</sup> Ce problème de l'enfermement des artistes dans les "territoires de l'autre" a été plus particulièrement analysé dans le cas des femmes artistes proches du surréalisme et confrontées à leur propre mythe, celui de la femme-enfant. Voir, entre autres, Georgiana M.M. COLVILE, "Filles d'Hélène, sœurs d'Alice : mythes de la femme surréaliste, mis(e) à nu par elle-même", *Pleine Marge* n°7, *Pensée mythique et surréalisme*, Paris, 1996, p. 245 à 262. Et Susan Rubin SULEIMAN, "En marge : les femmes et le surréalisme", *Pleine marge*, n°17, juin 1993, pp. 63-64.

<sup>3</sup> Le désintérêt, voire la méfiance de beaucoup de personnes, féministes comprises, envers la danse, est en grande partie dû à un rejet des valeurs "féminines" supposées lui être consubstantielles. Au 17<sup>ème</sup> siècle ou dans d'autres cultures, la situation serait différente.

singularité qui n'exclue pas la sexuation en tant que paramètre individuel, et sans que pour autant celle-ci apparaisse comme marqueur d'un collectif, "les femmes", qui servirait en quelque sorte de clé pour appréhender toutes les autres composantes individuelles, de l'œuvre ou de l'artiste. Comment, avec un corps et une position sociale de femme, sortir des normes, créer, exprimer une singularité, "de la" différence, sans être renvoyé-e à "la" différence, donc à l'expression d'un "féminin" prédéterminé et défini comme cette différence ; c'est-à-dire comment ne pas être renvoyée à sa catégorie sexuée, quand un homme dans la même situation sera simplement un créateur original ? Le travail corporel éminemment personnel et intime d'une danseuse sera davantage rapporté à un corps sexué que celui d'un homme, et l'artiste à la catégorie femme, tout comme l'écriture singulière d'une femme sera écriture féminine, quand le même texte, produit par un homme, sera écriture poétique.

Représenter un collectif "femme" en dépit de toute singularité, signifie aussi ne pas pouvoir représenter le genre humain. Une femme peut difficilement être perçue comme référente universelle et non plus exclusivement de sa catégorie sexuée, dès lors qu'elle n'efface pas son identité de sexe et d'expériences au profit d'une pseudo androgynie, dont je reparlerai. Le corps féminin ne représente jamais le corps de l'espèce *sapiens sapiens*, les mythes que l'on dit universels ont des hommes pour héros, les œuvres signées d'un nom de femme ne participent pas à la définition des grands mouvements artistiques. Le point de vue des femmes serait subjectif quand celui des hommes serait objectif.

Ce sont des questions concrètes qui se posent, en amont comme en aval des réflexions théoriques. 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 sexuation n'aurait ni plus ni moins de valeur que les autres paramètres morphologiques ? Le corps n'est pas neutre, objectif. Le corps féminin est davantage perçu comme sexué, et surtout 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 instrumentalisation dont il a été et demeure l'objet, venant des hommes comme des femmes. Ce sont ces références qui font sens, indépendamment de la volonté de la – ou du – chorégraphe, et même à notre insu, dans la réception d'un spectacle. Les danseuses, mais aussi les plasticiennes lorsqu'elles représentent le corps des femmes, rencontrent ce problème : comment gérer la nudité, 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 particulièrement

marqué pour tout ce qui a trait aux discours et représentations de la sexualité. Comment travailler sur la sexualité, sur l'érotisme, quand ces domaines ont été définis et leurs signes de reconnaissance établis par un point de vue masculin ? Nous trouvons d'une part la norme, outils intellectuels et définitions qui entretiennent une fantasmagorie issue d'un système sexiste<sup>1</sup> ; d'autre part "des choses" qui, - soit ne sont pas reconnues comme relevant de l'érotisme puisque ne s'inscrivant pas dans l'imaginaire hégémonique précédent, "des choses" qui seront donc qualifiées de "hors sujet", - soit sont rejetées, souvent avec condescendance, dans le spécifiquement féminin, synonyme d'immaturation ou d'inhibition. Se situer hors des stéréotypes, tout en étant comprise, sans être non plus catégorisée comme représentante du groupe entier "femme" et d'un érotisme spécifiquement féminin, est une des difficultés majeures des femmes chorégraphes (ou plasticiennes<sup>2</sup>). C'est en particulier pourquoi la sexualité lesbienne est si difficile à traiter, et de fait quasiment invisible dans la danse.

Des processus de régulation, conscients ou inconscients, désamorcent les stratégies réellement subversives des femmes. Les rares tentatives féminines pour sortir des schémas restent marginalisées d'une façon ou d'une autre. Je prendrai pour exemple la réception des spectacles de Carlotta Ikeda et de Marie Chouinard qui se sont succédés au Théâtre de la Bastille en 1999<sup>3</sup>. Toutes deux, dans des styles très différents, chorégraphiaient l'onanisme. Hors de tout message provocateur, il y avait là l'affirmation d'une esthétique de la jouissance aux antipodes des représentations voyeuristes traditionnelles. La critique si promptement aujourd'hui à s'émerveiller et parler de subversion dès qu'un homme traite de sa sexualité, est restée étrangement muette. Par ailleurs, la tentative dans l'œuvre 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 d'une danse considérée comme "différente" – voire exotique – : le butoh. 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, exotisme, etc. à moins que l'on ne souligne la "féminité" de l'artiste, comme atténuant ce que son propos pourrait avoir de dérangeant. Quelques exemples extraits

---

<sup>1</sup> Les écrits de Georges Bataille en sont exemplaires.

<sup>2</sup> Ainsi peut-on lire dans plusieurs ouvrages qu'il n'y a pas d'érotisme chez les femmes peintres surréalistes, simplement parce qu'il ne se manifeste pas de la façon convenue ... entre hommes.

<sup>3</sup> *Mimas, Lune et Saturne* (1980) de Marie Chouinard repris dans la rétrospective *Les solos 1978-1998*, et *Waiting* (1997) de Carlotta Ikeda.

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"<sup>1</sup>. "Marie Chouinard se fait pardonner ses 'enfantillages' avec son joli minois et son joli corps"<sup>2</sup>. "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"<sup>3</sup>.

La critique qui ne parle pas de subversion quand des femmes mettent en scène d'autres représentations des corps et des sexualités, qualifiera par contre de subversives – voire de féministes – des chorégraphes femmes qui vont plus loin que les hommes dans la représentation classique de l'hétérosexualité par exemple<sup>4</sup>.

### 3) Stratégies

Ceci nous conduit à envisager les axes stratégiques possibles pour résoudre les apories qui résultent de nos positions et images sexuées, et quelle peuvent être leurs portées selon le contexte. Je prendrai quelques exemples dans la danse.

L'affirmation d'un "être femme" constitue une première stratégie. Dans les débuts de la danse moderne, de la fin du 19<sup>ème</sup> jusqu'au milieu du 20<sup>ème</sup>, la danse, d'Isadora Duncan à Martha Graham, a fortement contribué à donner aux femmes accès au statut de créatrice, et à la représentation de l'universel, tout en conservant – en affirmant même – une dualité féminin-masculin. Pour Duncan (1878-1927), la danse est le symbole de l'émancipation des femmes et de la libération de leurs corps. Plus tard, Graham (1894-1991) créera une technique parmi les plus difficiles, refusant tout indice de fragilité et revendiquant paradoxalement le "geste viril"<sup>5</sup>, à partir de corps spécifiquement féminins<sup>6</sup>. Paradoxe pour des gestes virils, elle situe l'origine de la *contraction*, base de sa technique, au niveau du bassin, plus précisément du vagin. Mais ce "viril" du geste – dirigé contre toute une mythologie de la féminité artificielle –, exprimant une énergie puissante, ne faisait que révéler les possibilités des corps de femmes. La chorégraphe posera en outre des modèles psychologiques universels à partir de figures mythiques féminines. Jocaste, Ariane, Phèdre, Médée, incarneront les passions humaines,

<sup>1</sup> Jean-Marc ADOLPHE, *Pour la Danse*, 125, mai 1986.

<sup>2</sup> 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, 1991, p. 239.

<sup>3</sup> Nakawage, *Focus Magazine*, Tokyo (sans date).

<sup>4</sup> Voir par exemple "L'érotisme au féminin", *Les Saisons de la Danse*, 318, juillet 1999.

<sup>5</sup> "Virile gestures are evocative of the only true beauty" écrit-elle par exemple en 1928. Merle ARMITAGE, *Martha Graham*, New York, Dance Horizons, 1966, p. 97.

<sup>6</sup> Jusqu'en 1938, la compagnie était exclusivement féminine.

laissant dans l'ombre Œdipe, Thésée ou Jason. Ce faisant, elle anticipe une visée féministe des années 70 : constituer une universalité qui ne soit plus représentée exclusivement par le sexe et le genre masculin. Ces stratégies ne sont pas restées lettre morte. Ce qui reste encore une utopie dans les autres domaines de la création, quels qu'ils soient, est devenu réalité dans celui de la danse : les femmes font référence, y compris pour des hommes, non pas comme interprètes, mais comme créatrices.

Certain-e-s considèrent aujourd'hui ces productions comme participant d'un essentialisme qui entretiendrait le système des représentations sexistes, ou à l'inverse une "guerre des sexes". Mais nous ne pouvons qualifier ces stratégies avec les outils et les concepts qui sont ceux de nos réflexions féministes du début du 21<sup>ème</sup> siècle, sans tenir compte de l'historicité, et de l'immense parcours que les femmes ont eu à effectuer pour passer d'une "conscience féminine", à une "conscience femme", puis à une "conscience féministe"<sup>1</sup>. Aujourd'hui encore, de nombreuses femmes et artistes sont amenées à traverser individuellement cette étape au cours de leur développement personnel et artistique, pour se construire, se rééduquer pourrait-on dire, en cherchant hors des valeurs hiérarchisées leurs matériaux, leurs modèles et les processus pour les assembler. Il reste bien entendu le danger de demeurer piégée dans cet espace femmes-féminin, la tentation d'accepter comme naturels, voire de revendiquer des images et des territoires en réalité imposés ou de relégation, d'accepter un rôle conçu dans un rapport de domination.

Une seconde stratégie, qui succède à la première, historiquement et souvent dans les parcours individuels, consiste à chercher à brouiller, voire supprimer la perception du genre, et/ou celle du sexe. En réaction contre l'expressivité de la danse moderne, celle qui lui succède notamment aux États-Unis dans les années 50 à 70, va revendiquer l'abstraction du mouvement, et une neutralité des corps. C'est un homme, Merce Cunningham, qui initiera cette rupture. Les corps qu'il met en scène sont souvent qualifiés d'androgynes. En réalité, les rôles restent tout à fait traditionnels. Sa chorégraphie continue à entériner l'idée d'une différence indépassable des sexes<sup>2</sup> et préserve les genres. La qualification de corps "androgynes" vient du fait qu'ils sont souvent vêtus des mêmes académiques, ont les cheveux courts, que les seins sont effacés. Ce qui correspond, non pas à des corps androgynes, mais à des corps n'ayant pas les apparences du sexe féminin, à des corps masculins. Le féminin reste

<sup>1</sup> Ainsi la plasticienne Judy Chicago écrit-elle de ses débuts, à la fin des années 60 : "A l'époque, une perception même simpliste du rapport entre ma féminité et mon art me semblait préférable à une perception nulle." *Women Artists - Femmes artistes du XXe et XXIe siècle*, Uta GROSENICK (dir.), Taschen, Köln (Cologne), 2001, p. 78.

<sup>2</sup> "Je préfère exploiter les diverses façons qu'a une femme d'exécuter un mouvement et celles qu'a un homme d'exécuter les siens. Dans un sens ils sont les mêmes, mais ils sont aussi différents. [...] Ils sont différents et ils se complètent, en quelque sorte." *Merce Cunningham. Une vie, une danse*, film de Charles Atlas, 2000.

le sexué à gommer, le masculin pouvant représenter le neutre, l'humain générique.

Ultérieurement, dans les années 1970 aux États-Unis, la danse postmoderne (ce terme désigne une chronologie et ne renvoie aucunement aux théories postmodernes actuelles sur le genre), substitue à la question de la différence des sexes celle des genres et des constructions sociales. Ceci dans un contexte politique influencé par les mouvements "de gauche", antiracistes, féministes. Son idéal est celui de corps le plus "neutres" possible, de corps objectifs, qui soient "signes". "C'était un idéal à atteindre" dit Yvonne Rainer, ajoutant qu'elle voulait à l'époque "abdiquer sa personnalité". "Je vous décris un processus qui devait avoir lieu à un moment donné, qui était nécessaire"<sup>1</sup>. Féministe, elle se tournera par la suite vers le cinéma, plus apte à réinsérer le sujet, et le sujet féminin, dans la matière de l'œuvre. Cette étape, tentative de gommer les marquages sociaux, s'est heurtée à différents problèmes. D'une part 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 Brown<sup>2</sup>. 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.

Dans l'optique précédente, la condition de réalisation de l'androgynie semble être la déssexualisation des corps (la désensualisation même), seule susceptible de permettre le dépassement des genres. Il s'agit aussi toujours de supprimer la visibilité de la sexuation au féminin, ce qui revient à supprimer plutôt les questions engendrées par l'asymétrie de base féminin/masculin qu'à les résoudre, et qui plus est, hors de tout contexte, donc de façon individuelle et ponctuelle. Le corps androgyne asexué et déssexualisé, "corps ne-portant-pas-les-attributs-de-la-féminité", reste de genre masculin, et se voit attribuer la représentation du corps neutre, universel. Il constitue une illusion, car 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 précoces qui façonnent nos corps, et ne peuvent s'effacer aussi simplement. Tout en prétendant rester extérieure aux catégorisations de sexe, l'androgynie se fonde sur ces mêmes catégorisations.

---

<sup>1</sup> *Danser* n° 214, octobre 2002, p. 8.

<sup>2</sup> *Ballet international / Tanz aktuell*, février 1997, p. 25.

L'androgynie, écrit Fabio Lorenzi-Cioldi, pourrait bien être "une norme identitaire occidentale et masculine"<sup>1</sup>. On peut s'interroger sur la possibilité de réaliser une androgynie qui ne consacre pas en réalité le primat du genre dominant, du genre masculin, du fait de nos constructions mentales et sociales.

Aujourd'hui, le genre est une thématique qui devient à la mode dans la danse française, comme elle l'est depuis plusieurs années dans d'autres pays européens et en Amérique du Nord, notamment sous l'influence des théories postmodernes et queer. C'est encore l'androgynie ou une dimension transgenre qui sont invoquées, notamment par la récurrence du travestissement – presque exclusivement des hommes en femmes. Or, ces discours et représentations omettent 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 entre les sexes, hors des constructions culturelles, historiques et sociales. Le travestissement ne fait que renforcer la dichotomie féminin et masculin, tout en passant sur l'inégalité et la hiérarchie structurelle entre eux. Costumes, maquillages, apparences, ... la danse travaille pourtant bien autre chose. Il faudrait s'intéresser à la motricité, au mouvement dans ses relations au temps, à l'espace, au sens, ... et surtout aux relations de pouvoir qui se tissent dans et entre les corps. Il n'est pas question de faire aux chorégraphes un procès de leurs choix esthétiques. Mais de contester l'idée selon laquelle elles/ils auraient contribué à résoudre un problème ... qui n'a pas été posé. La vision idéale d'un corps susceptible de dépasser les genres dans la danse contemporaine entretient l'illusion d'avoir dépassé des questions qui par ailleurs restent tout à fait d'actualité, dans le monde de la danse comme ailleurs.

Une nouvelle tendance émerge par ailleurs en France, qui utilise ces discours sur le genre pour justifier la résurgence de représentations profondément essentialistes de la masculinité et la féminité. Certaines revendications masculines – voire masculinistes – se justifient en invoquant un pseudo excès de féminisation de la danse. Ainsi Wim Vandekeybus : "L'homme a trop peur de perdre son rôle et sa place. Il nous faut mettre en scène cette peur, cette menace qui pèse sur notre identité."<sup>2</sup>. La quête d'identité se traduit donc par une volonté de revanche et de reconquête préventives de ce rôle et cette place de dominant, un retour vers les valeurs patriarcales, et non par leur remise en question. Ces propos sont relayés par certaines femmes

---

<sup>1</sup> LORENZI-CIOLDI Fabio, *Les Androgynes*, PUF, 1994, p. 179.

<sup>2</sup> "Mâles dans leur peau - Chorégraphes et danseurs à la recherche de l'identité masculine", *Télérama* n°2736, 19 juin 2002, p. 75.

qui, comme la psychanalyste Françoise Schott-Bilman, n'hésitent pas à parler de la danse actuelle comme d'une danse "unisexe", "avec une continuité du geste et une fluidité correspondant à une gestuelle de type maternel" (on aimerait savoir sur quels arguments chorégraphiques elle fonde cette affirmation), ajoutant que "notre société étouffe d'un excès de féminité et de maternel"<sup>1</sup>.

Plus récemment, face aux affirmations réitérées du masculin, des femmes en viennent à reprocher au contraire à cette même danse un excès d'androgynie, et à revendiquer une féminité qui renoue avec les stéréotypes les plus grossiers : la femme-enfant, la séductrice sexy, ou encore la mère<sup>2</sup>. Ainsi, pour Mathilde Monnier, la danseuse est restée depuis le classique : "adolescente un peu nymphette qui n'accède jamais à la maturité et pour qui devenir mère semble inimaginable", dans un corps androgyne. C'est pourquoi elle souhaite "mettre en scène des danseuses avec le corps que l'âge et la maternité leur a donné."<sup>3</sup> Nymphettes Martha Graham, Doris Humphrey, Pina Bausch ? En 2004, avec le recul historique et les outils conceptuels dont nous disposons, et surtout en l'absence de questionnements réels sur les rapports sociaux de sexe et sur le sexisme qui se manifeste de plus en plus dans la danse contemporaine (dans ses représentations, comme au niveau de sa diffusion), de telles positions apparaissent particulièrement régressives. Nous sommes loin des questionnements et des réponses stratégiques développées depuis Isadora Duncan jusqu'à Yvonne Rainer.

Notons toutefois, sans pouvoir développer, que si à l'heure actuelle la production française semble plutôt rhabiller d'anciens schémas que les remettre en jeu, d'autres chorégraphes à l'étranger montrent qu'il est possible de renouveler nos représentations, de tenter de dépasser le dualisme hiérarchisé entre les sexes, indépendamment des mises en scène extérieures, sans pour autant ni déssexualiser les corps, ni assimiler neutralité ou androgynie au masculin.

### **Comment conclure ?**

Résultant de la domination masculine, qu'elle contribue à entretenir à des niveaux conscients mais surtout inconscients, une profonde asymétrie continue à structurer nos imaginaires, nos capacités perceptives et cognitives, interprétatives, nos processus de création. Les paradoxes et apories subsistent, souvent dissimulés par une recomposition des genres et des représentations. Il apparaît très difficile pour une femme, en l'état actuel de nos

---

<sup>1</sup> Id., p. 74.

<sup>2</sup> Voir Rosita BOISSEAU, "Femmes en mouvement" *Télérama* n°2837, 26 mai 2004, pp. 78-79.

<sup>3</sup> Citation, id. p. 79.

conditionnements, d'atteindre une originalité ou une universalité hors des références établies. Sauf à dissimuler la sexuation ou/et la sexualité – ce qui revient à adopter une "neutralité" qui est en fait référée au genre masculin. Au-delà des modes de représentation, qui peuvent varier de façon très importante, c'est la question dont ces genres s'articulent avec les rapports de pouvoir et les hiérarchies – voire en dissimulent la réalité – qui importe. Il est illusoire de croire aujourd'hui à la possibilité de se défaire complètement de ces structures, de s'abstraire totalement du système et des cadres qu'il nous impose. Il est pourtant possible de desserrer ces cadres, un peu et imparfaitement, d'assouplir nos fonctionnements. Notre marge est étroite. Il est nécessaire de prendre conscience de ce que l'on véhicule, souvent à son insu, mais aussi de ne pas tomber dans l'autocensure, et de se réapproprier un certain nombre de territoires. L'articulation entre l'identité singulière et le collectif, notamment la façon dont le collectif perçoit et contribue à orienter cette identité est le point où se nouent beaucoup d'apories. Ainsi, il y a d'un côté ce que l'artiste ou l'individue veut, peut, et finalement parvient à faire, sa façon singulière de comprendre et résoudre peut-être des paradoxes ; mais de l'autre, il y a la réception de son œuvre, sur laquelle sa marge de travail et d'influence est très faible. Rejets, incompréhensions, récupérations, détournements ne sont pas maîtrisables. Il faut parfois accepter que le propos soit mal compris, détourné, ou partiellement récupéré, plutôt que de s'abstenir.

En opérant sur notre imaginaire et celui du public, on crée les conditions de possibilité d'une révolution profonde de nos structures de pensées, on en découvre la nécessité, on lui donne des contenus, des trajets, des moyens. Pour penser/créer un monde différent, il faut le penser et le vivre de façon différente. La danse contemporaine est en cela un territoire ouvert aux utopies féministes.