

Danse et féminisme : réflexions sur les approches françaises et anglo-saxonnes¹.

Hélène Marquié

Danse et féminisme, deux pratiques et deux champs théoriques qui se croisent à plus d'un titre. Les contextes anglo-saxons et français révèlent des différences importantes dans les modalités de ces rencontres, sur le terrain des pratiques comme de la production de savoirs. Je voudrais faire ressortir quelques aspects importants de ces différences et les questions d'ordre culturel, historique ou politique qu'elles posent ; loin de ne concerner que le champ de la danse, elles se retrouvent dans bien d'autres domaines. Certains concepts, certaines théories, ont voyagé de part et d'autre de l'Atlantique, parfois été déformés, et sont devenus sources de malentendus.

Je me situerai dans la perspective d'une chercheuse française, spécialisée dans l'étude des questions de genre dans la danse et la performance, souvent étonnée, parfois enthousiasmée, parfois dubitative, face à la production anglophone (principalement des États-Unis et de la Grande-Bretagne) sur le sujet. Je me place aussi d'un point de vue féministe matérialiste ; c'est-à-dire que j'utilise le concept de genre comme outil pour désigner la construction historique, culturelle et sociale de caractéristiques féminines et masculines attribuées en général au sexe, au service de rapports de domination, dans un contexte de hiérarchie entre les sexes².

Après avoir rappelé le rôle de quelques figures historiques de la danse, et brossé un rapide panorama des expériences qui ont relié danse et féminisme, je m'intéresserai aux recherches universitaires situées entre les *Dance/Performance studies* et les *Gender studies*, principalement aux États-Unis, et sur le rôle que les théories dites « françaises » (*French theory* et *French feminism*) y jouent. Enfin, j'évoquerai les difficultés rencontrées en France à croiser ces deux domaines de recherche, ainsi que la place occupée par l'interprétation plus ou moins réussie des théories anglo-saxonnes et le retour des « théories françaises », revues et corrigées outre-Atlantique.

¹ Article publié in *Le Patriarcat et les institutions américaines – Études comparées*, Francis McCOLLUM FEELEY (Dir.), Grenoble, Presses Universitaires de Savoie, 2009, pp. 261-280.

² On trouvera des synthèses de l'historique et des problèmes rencontrés dans l'utilisation du concept de genre en France dans les ouvrages et articles suivants : M.-C. HURTIG, M. KAIL, H. ROUCH (Dir.), *Sexe et genre - De la hiérarchie entre les sexes* ; I. LÖWY, H. ROUCH (Dir.), *La Distinction entre sexe et genre - Une histoire entre biologie et culture* ; D. FOUGEYROLLAS-SCHWEBEL, C. PLANTE, M. RIOT-SARCEY, C. ZAIDMAN (Dir.), *Le Genre comme catégorie d'analyse - Sociologie, histoire, littérature* ; N.-C. MATHIEU, « Sexe et genre ».

1. Du côté des pratiques

On peut faire remonter le lien entre féminisme et danse à Loïe Fuller, Isadora Duncan et aux danseuses pionnières de la danse moderne. De la fin du XIX^e siècle jusqu'aux années 1930, la naissance de la danse moderne bouleverse l'art chorégraphique, la façon de concevoir la danse et sa place au sein des autres arts. C'est à ce moment que la figure de chorégraphe émerge réellement au sens moderne du terme, comme artiste créant une œuvre personnelle et originale, et cette figure est incarnée et imposée par des femmes : Loïe Fuller, Isadora Duncan, Ruth Saint-Denis, Mary Wigman, Martha Graham, Doris Humphrey, Katherine Dunham et d'autres. Cessant d'être les interprètes d'imaginaires et d'esthétiques masculines, comme l'étaient les ballerines académiques, les danseuses modernes remettent en cause les normes qui assignent aux femmes un corps, une place, le « féminin ». Elles disposent de leur corps et de ses représentations, deviennent des créatrices, chacune à l'origine d'un style singulier qui fera référence (jusqu'à nos jours), remettent en question les stéréotypes liés à la danse, aux danseuses et aux danseurs, maîtrisent l'espace public des représentations, gèrent leurs carrières personnelles et leurs compagnies, pensent de nouvelles pédagogies et, pour la première fois dans l'histoire de l'art, s'imposent comme théoriciennes. Elles créent un art qui voulait « produire de l'idée », dira Martha Graham¹, un art inscrit dans son époque. Grâce à elles, la danse est aujourd'hui le seul domaine où des femmes font référence, y compris pour des hommes.

C'est en France que Loïe Fuller et Isadora Duncan, pourtant originaires des États-Unis rencontreront le succès, dans le contexte particulier de la fin-de-siècle et de la Belle Époque ; elles s'affirmeront en tant qu'artistes, et aussi en tant que femmes libres, notamment dans leur sexualité (refus du mariage, proclamation du droit des femmes à choisir leurs amants – et à en changer – pour Isadora Duncan, homosexualité assumée pour Loïe Fuller), ce que la société américaine ne leur permettait guère. Toutefois, ce climat favorable aux femmes artistes et qui attira d'autres Américaines, écrivaines ou peintres, ne dura pas ; dès la génération suivante, les danseuses modernes ne rencontreront en France que méfiance et insuccès. L'accueil, tardif, réservé à la *modern dance* fut désastreux pour Martha Graham en 1950, comme pour la compagnie Humphrey-Limon en 1957. La France était devenue le bastion d'une danse essentiellement académique, où triomphaient le néoclassique et les valeurs conservatrices². Pour voir de nouvelles formes de danse s'imposer réellement à un large public, il fallut

¹ Propos repris dans *Le Monde* du 19-09-1995.

² Malgré le travail de Bronislava Nijinska qui chorégraphia plus de cinquante ballets pour les *Ballets russes* de 1909 à 1929, mais dont l'œuvre ne fut pas, et n'est toujours pas de nos jours, estimée à sa juste valeur.

attendre les années 1970 et la venue de Carolyn Carlson, elle aussi en provenance des États-Unis, à l'Opéra de Paris (passage obligé pour une reconnaissance à l'époque).

Je ne m'arrêterai pas sur les grandes figures de la *modern dance* américaine, qui pourraient chacune faire l'objet d'une communication à part entière. Parmi elles, peu se sont inscrites explicitement dans un mouvement d'émancipation des femmes, mais elles y ont grandement contribué par leur travail, leur vie, et les représentations qu'elles ont diffusées.

L'étape suivante fut celle des prises de conscience féministes, dès les années 1960 aux États-Unis et en Grande-Bretagne, qui firent entrer les problématiques féministes dans la création chorégraphique. Au début des années 1970, aux États-Unis, le féminisme et d'autres courants de pensée progressistes ont alimenté recherches et réflexions de la *postmodern dance*¹. Parmi les chorégraphes les plus connues, Yvonne Rainer s'est explicitement interrogée sur la construction genrée des corps, sur leurs images, sur le regard porté sur le corps dansant². Alors que la *modern dance* avait conservé la dualité des sexes et des genres, la *postmodern dance* s'est souvent efforcée de gommer les différences de sexe, de genre, comme les marquages sociaux. Dans son sillage, la danse-contact, impulsée par le chorégraphe Steve Paxton et apparue, toujours aux États-Unis, dans le contexte politique des années 1970³, s'inscrivit dans une volonté de remettre en cause les relations de pouvoir, les hiérarchies et les rôles, notamment entre les sexes, grâce à l'élaboration d'une technique qui repose sur l'échange gravitaire (poids-contrepoids), le toucher et l'écoute des partenaires. « L'objectif était de réconcilier les rôles respectifs des hommes et des femmes qui étaient depuis si longtemps scandaleusement inégaux dans le monde de la danse (et continuent à l'être aujourd'hui) » explique Mary Fulkerson, qui a participé aux premières expériences⁴. En Grande-Bretagne, à la fin des années 1970, des groupes masculins de danse-contact participèrent notamment aux événements et meetings du mouvement des hommes contre le sexisme (*Men Against Sexism*)⁵.

Toujours en Grande-Bretagne, à partir de 1977, un nouveau courant de danse apparut, associant expérimentations, productions chorégraphiques et pensées théoriques ; la *New Dance*, dont les réflexions, inspirées par le marxisme, ont été publiées dans le magazine éponyme, a donné naissance à une production chorégraphique et une pensée critique

¹ Terme commodément utilisé pour désigner la danse qui se développa, en grande partie en réaction à la *modern dance*, à partir des années 1960. Voir S. BANES, *Terpsichore en baskets - Post-modern dance, (Terpsichore in Sneakers)*.

² Y. RAINER, *Work, 1961-1973*. Voir S. L. FOSTER, « Chorégraphe les féminismes ».

³ Voir C. J. NOVACK, *Sharing the Dance: Contact Improvisation and American Culture* ; et, en français *Contact Improvisation*.

⁴ *Contact Improvisation*, 194.

⁵ R. BURT, *The Male Dancer – Bodies, Spectacles, Sexualities*, 148-155.

féministes importantes¹.

On le voit par ce trop rapide survol, la danse anglo-saxonne a été largement travaillée, implicitement (pour la *modern dance*) ou explicitement, par le féminisme. Il n'en fut rien en France.

Danse et féminisme se sont rarement rencontrés ; parfois dans des représentations de la « condition féminine », dans les années 1980, mais ponctuellement et sans grande visibilité, sans support théorique en arrière-plan ni réflexion collective importante². La danse-contact n'a rencontré qu'un faible écho et est restée cantonnée à quelques cercles.

Plusieurs phénomènes contribuent à expliquer cette non-rencontre.

- Le rejet français du narratif (sauf pour ce qui concerne le ballet académique) qui permet d'aborder des thématiques à connotations sociales, a été par exemple l'un des arguments souvent avancés pour rejeter la *modern dance*. Il se peut aussi, à l'inverse, que le refus d'envisager l'art dans une perspective sociale ait contribué au refus de certains aspects narratifs.

- De façon générale, la danse en France fut peu politisée, notamment en regard de la *modern dance* états-unienne.

- Le féminisme a toujours eu une image particulièrement négative en France, qui ne correspondait pas avec l'image féminine attachée à la danse, héritée du XIX^e siècle et encore très vivace.

- Surtout, la France se perçoit comme un pays où le sexisme ne constituerait pas un véritable problème et entretient l'illusion d'une culture qui, pour reprendre les termes de Christine Planté, « aurait miraculeusement échappé au modèle (supposé anglo-saxon) de la guerre des sexes, comme au modèle (supposé méditerranéen) du machisme. »³ C'est encore plus vrai dans le domaine de la danse, du fait de la forte proportion de femmes, de leur survisibilité, et de son caractère implicitement « féminin ». Les questions féministes paraissaient souvent sans objet ; il n'en est rien, mais ce n'est que récemment qu'une recherche a démontré les disparités réelles dans la profession. Le fait qu'une étude, *Les Danseurs*, ait pris en compte la variable sexe (malgré le masculin générique du titre) constitue en soi un fait notable en

¹ Citons notamment le groupe *X6 Dance Space* (1976-1980) fondé par Emilyn Claid, des figures comme Jacky Lansley, Mary Prestidge, Maedée Duprès, Claire Hayes, Fergus Early. Voir R. BURT, M. HUXLEY, « La nouvelle danse : comment ne pas jouer le jeu de *l'establishment* » ; E. CLAUD, *Yes ? No ! Maybe ... Seductive Ambiguity in Dance* ; C. ADAIR, *Women and Dance, Sylphs and Sirens*, 182-198.

² Seules certaines petites compagnies, ou des chorégraphes à titre individuel, comme Catherine Atlani, se sont revendiquées du féminisme.

³ C. PLANTE, « Genre, un concept intraduisible ? », 129.

France¹. On commence seulement à remarquer que si les femmes demeurent très largement majoritaires à la base, comme interprètes, les chorégraphes les plus diffusés, les directeurs de salles, les programmeurs, demeurent majoritairement de sexe masculin.

Les chorégraphes n'ont donc pas été directement influencé-e-s par le féminisme. De leur côté, j'y reviendrai plus tard, les féministes françaises se sont peu intéressées à la danse. À signaler cependant, l'intérêt porté à la pratique de la « danse libre » dans certains groupes de lesbiennes radicales et séparatistes.

Je vais maintenant m'intéresser aux champs théoriques, aux croisements de la recherche en danse et de la recherche féministe. Je commencerai par exposer ce qu'il en est dans le contexte anglo-saxon qui sert à la fois de référence et de repoussoir à la recherche française.

2. Rencontres fructueuses dans les pays anglo-saxons.

C'est en partie à cause de l'histoire de la *modern dance*, qui lie, surtout aux États-Unis, la modernité à des questions politiques et sociales et à de grandes figures féminines, qu'études en danse et études féministes ont, en contexte universitaire, établi des liens dans ce pays, contrairement à la France².

Le premier programme de danse à l'université, dû à Margaret H'Doubler à l'Université du Wisconsin en 1926, s'est aussi accompagné d'un combat féministe contre le puritanisme³. Le lien actuel entre recherches féministes et recherches en danse date de la fin des années 1970 et des années 1980. Si les chercheuses féministes se sont, semble-t-il, relativement peu penchées sur la danse⁴, une chercheuse française ne peut qu'être frappée d'étonnement par la place occupée par les questions féministes et de genre dans la recherche anglophone en danse depuis les années 1980, par la façon dont certains travaux se situent « *at the intersection of feminist theory and dance* » pour reprendre les mots d'Ann Cooper Albright⁵. Parmi les raisons données par les chercheuses à ce rapprochement :

- la catégorisation féminine de la danse qui féminise son esthétique et les problématiques de la danse,

¹ Voir J. RANNOU, I. ROHARIK, *Les danseurs. Un métier d'engagement*, 363-375.

² Sur ces liens, voir, entre autres S. FOSTER, « Choreographies of Gender », notamment le paragraphe intitulé *Dance studies as feminism's other*, 17-23 ; H. THOMAS, « Do you want to join the Dance », 69 et suivantes ; A. DALY, « Unlimited Partnership: Dance and Feminist Analysis », et « 'Woman', Women, and Subversion : Some Nagging Questions from a Dance Historian » ; A. COOPER ALBRIGHT, *Choreographing Difference : The Body and Identity in Contemporary Dance*, notamment l'introduction et le chapitre 1.

³ J. ROSS, *Moving Lessons - Margaret H'Doubler and the Beginning of Dance in American Education*.

⁴ Comme le regrette H. THOMAS, *Dance, Gender, and Culture*, Introduction, XV.

⁵ A. COOPER ALBRIGHT, *Choreographing Difference : The Body and Identity in Contemporary Dance*, 3.

- la présence majoritaire des femmes,
- leur place essentielle dans l'histoire de la danse,
- la forte assignation des rôles sexués dans la danse, et la réelle hégémonie des hommes aux places dominantes depuis les années 1950, phénomène pointé par la majorité des chercheuses et chercheurs,
- la marginalisation des deux domaines de recherche, quasi exclusivement investis pas des femmes, dans le champ institutionnel,
- des centres d'intérêt communs, comme les processus de construction genrée des corps, les représentations du corps féminin, la critique du statut objectivé et sexualisé des femmes.

Les études en danse ont bénéficié des apports théoriques issus du féminisme, du poststructuralisme, de ce que l'on nomme aux États-Unis *French theory* et *French feminism*, du *queer*, ainsi que des études culturelles, postcoloniales, etc. Une production importante de recherches a vu le jour, concernant les questions de genre mais aussi de race, de classe, de sexualités, et plus généralement portant sur les idéologies dans les représentations, les pratiques et la critique¹. Le développement des *Cultural studies*, *Post-colonial studies*, *Performance studies*, etc. a provoqué un bouillonnement de réflexions et considérablement élargi le champ de la recherche en danse. Effet pervers, ce bouillonnement a également provoqué une production pléthorique de travaux d'une valeur scientifique plus que douteuse. Mais demeure un bon nombre de recherches de qualité, précieuses pour la chercheuse française qui évolue dans un milieu francophone quasiment désertique en la matière.

Je soulignerai simplement quelques caractères communs à ces études, indépendamment des divergences théoriques qu'elles peuvent présenter, des traits qui contrastent fortement avec les travaux français :

- L'abondance de la production abordant le genre en danse, y compris dans des études qui ne sont pas directement axées sur cette problématique.
- L'ampleur du bagage théorique qui alimente les réflexions et qui a, entre autres conséquences, celle d'amener les chercheuses/chercheurs à se situer presque toujours d'emblée dans un cadre théorique clairement énoncé et situé : matérialiste pour Jill Dolan² et Sally

¹ J. DOLAN (*The Feminist Spectator as Critic*) expose les positions théoriques qui ont nourri la critique féministe en arts du spectacle aux États-Unis : universalisme (souvent non questionné et pouvant, de fait, reconduire les paramètres dominants), différentialisme, posmodernisme, matérialisme ... ou encore analyses se revendiquant d'une spécificité sexuelle (notamment lesbienne).

² J. DOLAN, *The Feminist Spectator as Critic*.

Banes¹, libéral pour Kim Grover-Haskin² ou Judith Lynne Hanna³, postmoderne et poststructuraliste pour Susan Foster⁴, poststructuraliste et *queer* pour Emilyn Claid⁵, ... (à noter que ces catégories n'ont pas toujours exactement les mêmes significations que dans le champ du féminisme français ; « matérialiste » signifiant souvent simplement « non-essentialiste »). Nous verrons qu'en France, de tels cadres théoriques rigoureux font cruellement défaut.

Toutefois l'association du féminisme au postmodernisme particulièrement forte dans les pays anglo-saxons, le recours aux *French theory* et *French feminism* n'est pas sans poser problèmes à une chercheuse féministe française⁶. Tout d'abord, et je ne développerai pas plus avant, la constante référence postmoderne comme garante d'une légitimité féministe non questionnée demanderait bien souvent à être interrogée, comme le fait d'ailleurs Emilyn Claid (autrefois l'une des figures phare de la *New Dance* anglaise), qui, bien que se revendiquant du postmodernisme, remarque, citant Linda Hutcheon : « *Feminism is a political movement while 'postmodernisme' is not; it is certainly political, but it is politically ambivalent*⁷ ». Ensuite, il faut revenir sur ces *French theory* et *French feminism*, qui servent de supports théoriques à beaucoup d'études en danse (comme à beaucoup d'autres études féministes anglo-saxonnes). On sait, comme le rappelle Eleni Varikas, que ces théories sont « le produit d'une appropriation sélective et d'une réélaboration par certains cercles universitaires américains de la pensée d'un certain nombre d'intellectuels français qui sont rarement regroupés ainsi en France »⁸ : pour la *French theory* : Foucault, Derrida, Deleuze, Lyotard, Baudrillard, Lacan, ... Ce qui produit une théorie hybride, déformant pour partie la pensée de ces intellectuels, et, plus grave pour ce qui nous intéresse, masquant l'indifférence, voir l'hostilité de certains d'entre eux aux questions féministes. Quant au *French feminism*, qui se réfère essentiellement à Julia Kristeva, Hélène Cixous et Luce Irigaray, s'il est incontestablement *french*, il n'est que très partiellement féministe (Julia Kristeva ne s'est jamais affirmée ni comportée comme telle, du moins en France, Hélène Cixous a parfois refusé ce qualificatif) et

¹ S. BANES, *Dancing Women – Female Body on Stage*.

² K. GROVER HASKIN, « If all the world's a stage, I want better lighting : Engendering Dance / Engendering Knowledge ».

³ J. L. HANNA, *Dance, Sex, and Gender - Signs of Identity, Dominance, Defiance, and Desire*, 251.

⁴ S. FOSTER, « Choreographies of Gender ».

⁵ E. CLAUD, *Yes ? No ! Maybe ... Seductive Ambiguity in Dance*, Routledge.

⁶ Sur la question, voir *France, Amérique : Regards croisés sur le féminisme* ; E. VARIKAS, « Féminisme, modernité, postmodernisme : pour un dialogue des deux côtés de l'océan » ; C. KRAUS, « *Anglo-American Feminism made in France* : crise et critique de la représentation ».

⁷ L. HUTCHEON, *The Politics of Postmodernism*, 168. Citée par E. CLAUD, *Yes ? No ! Maybe ... Seductive Ambiguity in Dance*, 64.

⁸ E. VARIKAS, « Féminisme, modernité, postmodernisme : pour un dialogue des deux côtés de l'océan », 61.

surtout, il reflète exclusivement la pensée d'un courant de tendance essentialiste qui a toujours été minoritaire parmi les théoriciennes féministes françaises. On comprend souvent mal dans ces conditions, comment certaines théoriciennes américaines, s'appuyant dans leurs démonstrations sur le *French feminism*, peuvent par ailleurs se dire non essentialistes, voire matérialistes.

Outre la réduction de la pensée française à un courant minoritaire du féminisme, le recours aux *French* théories dans les études anglophones a pour conséquence d'entraîner, dans la recherche en danse, une importante composante psychanalytique, basée sur Lacan, Cixous, Kristeva, Irigaray.

Cependant, malgré ce qui précède et les réticences que cela peut entraîner à l'égard de certaines analyses anglophones, un des étonnements et plaisirs – sans doute naïf – de la Française que je suis, est de constater que la plupart des chercheuses anglo-saxonnes travaillant sur des questions de danse et genre se placent presque toujours dans des perspectives qu'elles nomment féministes, parlent de leur expérience féministe, ... utilisent le mot féminisme ; et ce, qu'elles se revendiquent par ailleurs d'un courant libéral, matérialiste, du poststructuralisme, des postmodernismes, voire du *queer*. Le concept de genre est un outil largement utilisé, mais il est, dans les travaux les plus sérieux, rarement dissocié de ses racines féministes, contrairement à ce que nous verrons en France où le genre sera plutôt utilisé en danse pour évacuer le féminisme. Comme l'écrit Christy Adair « *By taking the view point that gender is not just difference but oppression, changes are possible in the making and viewing of dance.* »¹ Dernier élément, lié au précédent, qu'il me paraît important de souligner dans les travaux états-uniens ou anglais : le lien au concret, aux expériences, à la pratique de la danse comme aux visées pragmatiques du féminisme, qui fait que l'expérience alimente bien souvent (beaucoup plus souvent qu'en France) la production de savoirs, et surtout qu'en retour, les différentes théories féministes utilisées comme outil d'analyse pour la danse peuvent être mises à l'épreuve par leur objet. J'en donnerai deux exemples :

1) Les travaux de Laura Mulvey² et la théorie du « regard masculin » qui en est issue sont très fréquemment cités et discutés dans la recherche en danse anglo-saxonne³. Ils ont également influencé la création⁴. La validité de ces théories dans le cadre du spectacle vivant

¹ C. ADAIR, *Women and Dance, Sylphs and Sirens*, 65.

² L. MULVEY, *Visual and other Pleasures : Language, Discourse, Society*. Utilisant les concepts freudiens de fétichisme et de voyeurisme, elle faisait l'hypothèse que le cinéma hollywoodien assimilait le plaisir au regard masculin, provoquant l'identification des spectatrices à ce regard et l'acquiescement à leur statut d'objet regardé.

³ Pour une revue des écrits sur la théorie des regards en danse, voir H. THOMAS, « Do you want to Join the Dance ? », 70 et suivantes.

⁴ Ainsi la chorégraphe Yvonne Rainer pour son film *The Man Who Envied Women* en 1985, tente de pousser la

a été discutée par un certain nombre de chercheuses comme Christy Adair¹ ou Ann Cooper Albright qui ont souligné la différence existant entre la vision d'un film et celle d'un spectacle, où le corps est en continuelle action-réaction par rapport au regard qu'il suscite ; certes plus vulnérable d'une certaine façon, il offre aussi plus de résistance, en raison de la présence corporelle. Ann Cooper Albright s'est en particulier, dans cette optique, penchée sur la notion de présence, chez Isadora Duncan et Yvonne Rainer² De la même façon, partant des premiers textes de Mulvey, Roger Copeland³ et à sa suite d'autres auteurs comme Ramsay Burt⁴, ont relevé l'existence d'un regard masculin gay, non pris en compte dans la théorie et important pour le spectacle vivant..

2) Autre remise en question, celle de l'utilisation des concepts de performance et de performativité issus des travaux de Judith Butler, dont la validité et surtout l'efficacité sont questionnées dans le cadre des pratiques corporelles, quotidiennes et extra quotidiennes, notamment dans le champ de la performance spectaculaire. Susan Foster, pourtant très attachée aux théories linguistiques dans la danse et aux « post- » (poststructuralisme, postmodernisme, etc.) pose la question, qui dépasse largement le cadre de la danse, de l'extrapolation d'un concept du domaine linguistique où il a été défini chez Austin, au domaine du corporel, du verbal au non-verbal, sans précautions et sans nuances⁵. Ann Cooper Albright⁶, dont je partage ici le point de vue, objecte que, même si la performance du genre démontre le caractère construit des conventions corporelles, il n'en résulte pas pour autant que ces incorporations soient déplacées ou neutralisées par l'acte de performer. Les discours qui posent le genre comme performance décrivent en outre le corps comme un objet socialement contrôlé, qui n'offre pas de matérialité tangible indépendante de sa structuration sociale. En affirmant d'un côté la possibilité de déconstruire une identité culturelle, et de l'autre en niant la matérialité du corps, ces théories ne posent pas la question de savoir comment le corps reçoit, intègre et produit le genre ; elles évacuent la question de savoir comment déconstruire cette identité dans, mais aussi par et grâce à, la matérialité de ce corps. On reste dans l'abstraction du corps et du social. Comme le fait aussi remarquer Ann Cooper Albright, si la performance

théorie de Laura Mulvey au bout de sa logique. Pour une analyse possible de ce travail, voir H. THOMAS, « Do you want to join the Dance ? », 79-80 et et S. MANNING, « The female dancer and the male gaze: feminist critiques of early modern dance ».

¹ C. ADAIR, *Women and Dance, Sylphs and Sirens*, 75-77.

² A. COOPER ALBRIGHT, *Choreographing Difference : The Body and Identity in Contemporary Dance*, 12-20.

³ R. COPELAND, "Dance, Feminism and the Critique of the Visual", p. 146.

⁴ R. BURT, *The male Dancer – Bodies, Spectacles*.

⁵ Sur cette question et les différents sens du mot performance, voir S. FOSTER, « Choreographies of Gender », 3-5 ; 23 et suivantes.

⁶ A. COOPER ALBRIGHT, *Choreographing Difference : The Body and Identity in Contemporary Dance*, 8-10.

déstabilise le genre et le sexe, qu'en est-il de la couleur de peau ou des handicaps physiques ?
Peuvent-ils être déstabilisés ? en théorie ? en pratique ?¹

3. Méconnaissances et résistances réciproques en France.

En France, la recherche en danse, et surtout son institutionnalisation au sein des universités où elle ne constitue presque jamais un champ autonome, sont récentes. Les études scientifiques sont rares et la majeure partie des livres sur la danse sont écrits par des journalistes. D'un autre côté, les études de genre (terme officiellement adopté) ont également de grandes difficultés à imposer leur légitimité dans le cadre universitaire. Le terme de « recherches féministes » est rarement employé, tout comme celui de « théories féministes », en raison du rejet quasi systématique qu'ils entraînent.

Entre danse et féminisme, beaucoup de défiance et d'ignorances réciproques dans le champ des recherches, comme je l'ai souligné à propos des pratiques.

De façon générale, les dimensions identitaires – de sexe, sexuelles, de race ou de classe – n'interviennent quasiment jamais comme paramètres d'analyse des pratiques artistiques, en raison d'un principe universaliste, qui ne permet pas de remettre en question certaines définitions, les valeurs, les critères qui constituent précisément les postulats de cet universel.

Ainsi, l'histoire et la critique d'art se placent-elles dans la perspective d'un art androcentré et occidental, blanc, hétérosexuel, et d'un art souvent élitiste. La recherche en danse française, dont il faut encore souligner la fragilité et le peu d'histoire, demeure ainsi particulièrement résistante à l'idée de contexte et, comme dans d'autres domaines artistiques, notamment le cinéma, la tendance est à privilégier l'esthétique, les formes, les concepts de création sur les contenus, les contextes de production et la réception. Tous les éléments qui ont rapproché les études féministes et les études en danse aux États-Unis, semblent bien, en France, les avoir au contraire éloignées, comme l'image féminine de la danse ou la forte proportion de femmes qui s'y trouvent. Des questions fondamentales comme le regard spectateur, la représentation des femmes dans la danse, leur rôle, n'ont quasiment jamais été théorisées, ni même posées.

La danse apparaît actuellement prise entre deux types de discours : les premiers, plus anciens, traduisent implicitement une conception essentialiste, aculturelle et anhistorique, et les questions de genre (à plus forte raison féministes) ne les intéressent guère. Les seconds,

¹ *Ibid.*, 9.

beaucoup plus récents, issus d'une frange perçue comme l'avant-garde intellectuelle et artistique, sont assez friands de genre/s. Ils se réfèrent à la postmodernité et/ou au *queer*, au *French feminism*.

Dans le domaine de la recherche en danse comme dans bien d'autres, la relation aux études anglo-saxonnes est complexe et paradoxale. Ignorance de certains aspects, rejet violent de certains autres, mais aussi fascination, récupération, parfois sans recul critique. Un antiaméricanisme certain entraîne, par exemple, une volontaire méconnaissance de la *modern dance* américaine et notamment de ses aspects les plus politiques, concernant les rapports sociaux de sexe, les questions sociales ou raciales : les danseuses modernes sont souvent présentées comme des matriarches ayant mené une guerre des sexes et l'histoire de la danse des Africains-américains est largement passée sous silence (et notamment l'existence de femmes exceptionnelles comme Katherine Dunham ou Pearl Primus).

Certains aspects des études anglo-saxonnes sont vigoureusement contestés, comme le souci de contextualisation, et surtout, paradoxalement car le reproche vient souvent des plus fervents adeptes du « genre », l'approche *gender* elle-même, perçue comme la marque d'une guerre des sexes typiquement américaine. Ainsi, Laurence Louppe parle-t-elle de la « récurrence inévitable de l'obsession nord-américaine du '*gender*' », alors même qu'elle reconnaît pourtant dans la même phrase le bien-fondé de cette perspective pour l'exemple donné (l'analyse de l'évolution des codes corporels au dix-neuvième siècle par la socioanthropologue Judith Lynne Hanna), qui « vu les conflits masculin-féminin dont la scène du ballet académique fut le terrain de bataille, s'avère tout à fait relevante¹ à son objet »².

À côté de ces réactions de rejet, et parfois chez les mêmes personnes, on note une fascination pour certaines théories américaines reprises et diffusées – avec plus ou moins de fidélité –, souvent sans grand recul critique, issues de la postmodernité, du mouvement *queer*, de Judith Butler (qui n'a pourtant été traduite que très récemment, en 2005) ou de théoricien-ne-s français-e-s perçu-e-s par le filtre états-unien, comme Michel Foucault, Jacques Derrida, Jacques Lacan, Julia Kristeva et le *French feminism*. Ainsi, lorsque la question du genre surgit en France il y a une quinzaine d'années, elle n'est pas issue des courants de pensée féministes, mais directement importée des États-Unis ; elle n'a pas d'histoire dans le champ des arts du spectacle, ses bases sont incertaines, et ne sont aucunement féministes ; on note une profonde méconnaissance des outils théoriques et méthodologiques que le champ des recherches

¹ On notera l'emploi de l'anglicisme « relevante », à la place du terme français « appropriée », qui caractérise aussi cette attitude de rejet/fascination des travaux anglo-saxons.

² L. LOUPPE, *Poétique de la danse contemporaine*, 46.

féministes peut offrir. Pourtant les questions de genres, des identités sexuelles et des sexualités sont devenues des thématiques récurrentes, enjeux des discours de certains intellectuels, chorégraphes, quelques rares chercheuses ou chercheurs, dans le milieu le plus médiatisé autour de la danse contemporaine considéré comme d'avant-garde. Comme précédemment, je voudrais résumer quelques grandes caractéristiques de ces discours sur le genre¹ :

- L'essentiel réside dans l'absence de bagage théorique sur le féminisme et son histoire. Ce qui entraîne : 1) une impasse sur le questionnement politique concernant les rapports sociaux de sexe, les rapports de pouvoir, et 2) une grande confusion entre sexe, genre et sexualité.

- Le mot genre perd son sens politique féministe ; la question des genres (le masculin et le féminin, implicitement essentialisés) se substitue à celle du genre, comme processus social de construction identitaire, d'autant plus complexe qu'il est question de corps. C'est une dérive pointée par de nombreuses féministes : l'usage discursif – et performatif – des genres fait disparaître la notion politique de genre, sexe social, rapports sociaux de sexes, et aussi la dimension corporelle de la construction des genres, comme le notait Anne Cooper Albright². Le phénomène n'est certes pas spécifiquement français, ni réservé à la danse, mais ce qui frappe ici, c'est l'hégémonie de ces conceptions qui ne sont contrebalancées par aucune autre perspective. En conséquence, et pour paraphraser Christy Adair, citée ci-dessus³ : en adoptant le point de vue que le genre n'est pas une oppression, mais juste une différence, il n'est pas possible de changer la façon de concevoir ni de pratiquer la danse.

- Les genres sont supposés équivalents, de sorte que l'on pourrait librement les modifier, simuler, échanger, jouer. Féminin et masculin deviendraient interchangeables. Il est beaucoup question de jeux de genre, de mise en scène des genres, mais dans la mesure où il n'y a pas de questionnement sur les relations entre les sexes, on peut se demander s'il ne s'agit pas d'une objectivation du genre, qui devient légitimation et entretient l'illusion d'un système dont la déconstruction relèverait d'une simple prise de conscience et de jeux subversifs, notamment au travers du travestissement. On assiste majoritairement en France aujourd'hui à une mise en avant des genres, sous des formes clairement identifiables. Soit allant de pair avec une hypersexualisation (et hypersexualisation), genre et sexe se recouvrant, soit dans une perspective transgenre, dissociant sexe et genre, principalement par le biais du

¹ Pour une analyse détaillée, voir H. MARQUIÉ, « *Dispositif trouble: When what is said is not what is shown.* ».

² A. COOPER ALBRIGHT, *Choreographing Difference : The Body and Identity in Contemporary Dance*, 8-10.

³ « *By taking the view point that gender is not just difference but oppression, changes are possible in the making and viewing of dance* », C. ADAIR, *Women and Dance, Sylphs and Sirens*, 65.

travestissement. La construction des genres est considérée comme un dispositif théorique, autorisant un fonctionnement ludique, et non pas comme un dispositif se réactivant en permanence dans le vivant, dans la réalité des corps et des inconscients individuels et collectifs. Une telle dérive a été pointée par Judith Butler elle-même, qui écrit : « L'une des interprétations que l'on a faites de *Gender Trouble* consiste à dire que le sexe n'existe pas, qu'il n'y a que le genre, et que celui-ci est performatif. À partir de là, certains font un pas de plus et s'imaginent que, si le genre est performatif, c'est qu'il est radicalement libre. »¹

- Le « genre » devient une culture de groupe, qui sert de marqueur à une communauté d'artistes et d'intellectuels, une culture fondée sur les apparences ; un chercheur, Roland Huesca, parle de la « *queer attitude* »² d'une certaine danse contemporaine actuelle, sans en questionner le sens.

- Même si la « *queer attitude* » est souvent accompagnée de références postmodernes s'affirmant anti-naturalistes, la pensée essentialiste demeure sous-jacente. Une bisexualité, préservant la dualité du masculin et du féminin, serait « naturellement » présente en chacun-e. Toutefois, la bisexualité n'est pas considérée comme symétrique, puisqu'il n'est jamais question que du « féminin » des hommes, et que les femmes restent assignées au même féminin. La transgression des genres féminin et masculin demeure le privilège quasi exclusif des hommes, et cette asymétrie est soigneusement invisibilisée, les perspectives d'analyse demeurant toujours androcentrées.

- La question du genre (féminin) sert également souvent d'alibi subversif ; le même Roland Huesca parle de « chorégraphes de la marge »³, à propos d'hommes se revendiquant comme homosexuels, souvent en caricaturant les stéréotypes de la féminité (où l'on voit la confusion genre/sexualité) ; or, et ce n'est pas le moindre paradoxe, les chorégraphes cités, que l'on voudrait marginaux et subversifs, sont parmi les plus subventionnés et diffusés dans les lieux les plus prestigieux de la danse.

- Le féminisme enfin : si la chose est méconnue, le mot est banni. Parfois avec naïveté, parfois en toute mauvaise foi, le féminisme dans son ensemble est réduit dans beaucoup de discours à une pensée de la différence des sexes, c'est-à-dire à une pensée essentialiste, prônant la guerre des sexes, un combat d'arrière-garde. Un discours qui est aussi largement relayé par le mouvement *queer*, tel qu'il s'est développé en France, qui influence particulièrement la danse, et sur lequel Judith Butler, entre autres, énonce quelques réserves :

¹ J. BUTLER, *Humain, inhumain – Le travail critique des normes- Entretien*, 14-15.

² R. HUESCA, « Homme, danse et homosexualité », 141.

³ R. HUESCA, « Nudité, la danse des orifices », 59.

« il me semble – dit-elle – qu'il y a dans la théorie *queer* un certain antiféminisme. De plus, je suis très opposée à ceux de ses représentants qui voudraient radicalement séparer l'analyse de la sexualité de celle du genre. »¹

Si la rencontre entre recherches en danse et féminisme se révèle très décevante, la recherche féministe ne s'est jusqu'à très récemment pas intéressée à la danse. À cette ignorance, plusieurs raisons, et en tout premier lieu celles qui font que la danse demeure considérée comme objet d'étude de peu d'intérêt et de légitimité, quelle que soit d'ailleurs la perspective envisagée. Il faut tenir compte du poids de notre héritage cartésien, de la grande séparation entre théories et pratiques qui imprègne encore notre culture, surtout à l'université. On doit ajouter le manque d'outils et de méthodes pour appréhender la danse, dans un contexte disciplinaire très académique où bien souvent l'objet doit se plier aux grilles préétablies.

L'art n'était certes pas la préoccupation première des chercheuses féministes, davantage préoccupées de sociologie ou d'histoire, mais, à ceci, s'est certainement ajoutée la peur d'être compromises avec un objet non-scientifique. Les chercheuses féministes – surtout dans le courant matérialiste – ont insisté sur l'aspect scientifique de leurs recherches, qui leur conférait une légitimité ; l'art a souvent été délaissé, à plus forte raison la danse, à la réputation douteuse.

L'influence marxiste, forte dans les courants non essentialistes et notamment matérialistes, a peut-être également joué. Jauss montre comment la théorie marxiste de la littérature et de l'art rejette une conception de l'art comme « pouvoir de construire ou de faire naître une réalité »². Par là, le formidable pouvoir qu'à la danse de construire, mais aussi de déconstruire les habitus a été négligé.

Les stéréotypes ont fortement pesé sur l'image de la danse, sans être remis en question. La représentation de la danse est demeurée en France celle de la danse académique (elle-même souvent réduite à sa caricature), et celle imposée par les écrits du XIX^e siècle. Le féminisme matérialiste s'est peut-être inconsciemment confronté aux représentations d'un art considéré comme élitiste où la danseuse demeure un personnage mythique, paradigme de la féminité patriarcale, repoussoir du féminisme³.

Le manque d'intérêt porté à un domaine considéré comme mineur (d'autant plus qu'il

¹ J. BUTLER, *Humain, inhumain – Le travail critique des normes- Entretien*, 14-15.

² H. R. JAUSS, *Pour une esthétique de la réception*, 35-36

³ Voir le passage consacré aux danseuses chez S. de BEAUVOIR, *Le Deuxième sexe*, tome II, 445-446.

est entaché de "féminin") a été souvent doublé par la crainte implicite de cautionner des théories essentialistes, la danse demeurant inconsciemment catégorisée comme féminine. En effet, c'est le courant essentialiste qui a abordé la danse, le plus souvent d'ailleurs non pas comme un objet en soi, un domaine artistique d'étude à part entière, mais comme une métaphore du féminin, et surtout une métaphore de l'écriture féminine¹, ce qui n'apporte d'ailleurs pas grand-chose à la danse et renforce sa catégorisation féminine.

Ainsi, le rejet d'une certaine féminité représentée par la danseuse a entraîné de fait le rejet de la danse dans l'impensé. Ce faisant, on a sans doute reconduit une exclusion et laissé la place à d'autres discours qui perpétuent sous de nouvelles formes (sans pour autant effacer les anciennes) la catégorisation de la danse comme féminine, avec son cortège de stéréotypes et de lieux communs intégrés. Une approche féministe, non essentialiste de la danse reste à faire en France.

Conclusion

La danse, qui offre de multiples perspectives d'étude, est un domaine encore peu travaillé par le féminisme et par la recherche féministe. Les stéréotypes qui lui sont attachés demeurent vivaces. Le retard français à cet égard est incontestable, mais ce retard amène peut-être à s'interroger plus particulièrement sur ses causes, notamment en comparaison avec les recherches développées dans d'autres pays. L'examen des cadres, des présupposés théoriques, des corpus, des enjeux de la recherche « genre » en danse en France et dans les pays anglophones s'avère fructueux. Il permet de percevoir et d'interroger les résistances rencontrées, tant vis-à-vis du féminisme que de la danse, ici comme là-bas.

Entre les pensées française et états-unienne, les relations sont complexes et cette complexité est particulièrement importante dans le domaine du féminisme. Lecture américaine de certaines pensées françaises, relecture française de la version américaine, etc. Le féminisme américain est diabolisé par de nombreux intellectuels français, y compris de gauche, tandis que le *French feminism* bénéficie d'indulgence et de sympathie, en condensant le rejet du féminisme le plus politique, d'où qu'il provienne, et l'admiration fascinée que les mêmes intellectuels vouent, malgré tout, aux États-Unis. Chacune des productions de savoir, et cela apparaît tout particulièrement dans le domaine, encore récent, des études en danse, se construit et assure sa légitimité en utilisant l'autre, à la fois comme repoussoir et comme caution. Le *French feminism* valorise la recherche anglo-saxonne, en lui donnant un cadre

¹ Voir, entre autres multiples références, C. PUJADE-RENAUD, « Du corps féminin à l'écriture ? »

théorique estampillé, un label de scientificité, et, en retour, cette recherche et un *French feminism* francisé vont cautionner la recherche française, lui donner des racines, des références, sans que soit convoqué le féminisme français, soigneusement effacé dans cet aller-retour, ni d'ailleurs une grande partie du féminisme américain, le plus politique – antiaméricanisme et antiféminisme obligent.

Si on ne peut que se réjouir de l'écho que les recherches anglophones en danse ont eu depuis quelques années en France, où elles ont rendu familières certaines thématiques et suscité de nouveaux travaux, on doit constater et regretter l'occultation, puis la disparition des cadres théoriques d'une partie importante de la pensée sur le genre, qui s'ancre directement dans le féminisme, tout particulièrement dans le courant matérialiste. Disparition entraînant une confusion importante dans les concepts, et bien souvent des contradictions, déjà présentes dans certains travaux américains, lorsqu'une pensée profondément essentialiste se trouve habillée d'un discours postmoderne prétendu non-essentialiste.

Il conviendrait donc d'examiner de façon critique les présupposés théoriques de la recherche sur le genre en danse, de part et d'autre de l'Atlantique. La danse offrant un sujet particulièrement propice pour la mise à l'épreuve des théories, une telle approche contribuerait très certainement aussi à faire reconnaître la spécificité de son champ et sa légitimité dans un cadre scientifique.

Bibliographie

- ADAIR Christy, *Women and Dance – Sylphs and Sirens*, foreword by Janet WOLFF, New York, London, Mac Millan, 1992.
- BANES Sally, *Dancing Women – Female Body on Stage*, London, New York, Routledge, 1998.
- BANES Sally, *Terpsichore en baskets - Post-modern dance, (Terpsichore in Sneakers*, Houghton Mifflin Company, Wesleyan University Press, 1987), Paris, Chiron, Centre National de la Danse, 2002.
- BEAUVOIR (de) Simone, *Le Deuxième sexe*, Tome II, Paris, Gallimard, 1949, 1976, « Folio-Essais », 1996.
- BURT Ramsay, *The Male Dancer – Bodies, Spectacles, Sexualities*, London, New York, Routledge, 1995.
- BURT Ramsay, HUXLEY Michael, « La nouvelle danse : comment ne pas jouer le jeu de l'establishment », *La danse au défi*, FEBVRE Michèle (Dir.), Montréal, Parachute, 1987, 149-176.
- BUTLER Judith, *Humain, inhumain – Le travail critique des normes- Entretiens*, Paris, Éditions Amsterdam, 2006.
- CLAID Emilyn, *Yes ? No ! Maybe ... Seductive Ambiguity in Dance*, New York, London, Routledge, 2006.
- Contact Improvisation, Nouvelles de danse*, n° 38/39, été 1999, Bruxelles, Contredanse.
- COOPER ALBRIGHT Ann, *Choreographing Difference: The Body and Identity in Contemporary Dance*, Middletown (Connecticut), Wesleyan University Press, 1997.
- COPELAND Roger, "Dance, Feminism and the Critique of the Visual", in Helen THOMAS (Ed.), *Dance, gender, and culture*, London, Macmillan Press Ltd, 1993, pp. 139-150.
- DALY Ann, « Unlimited Partnership: Dance and Feminist Analysis », *Dance Research Journal* 23.1, Spring 1991, 2-5.

- DALY Ann. « 'Woman', Women, and Subversion: Some Nagging Questions from a Dance Historian », GROVER-HASKIN Kim (Ed.), *Dance and gender, Choreography and dance* vol. 5 part 1, Harwood Academic Publishers – Gordon and Breach Publishers, 1998, 79-86.
- DOLAN Jill, *The Feminist Spectator as Critic*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1991.
- FOSTER Susan Leigh, « Choreographies of Gender », *Signs*, Vol. 24, n°1, Automne 1998, 1-33.
- FOSTER Susan Leigh, « Chorégraphier les féminismes », *La Danse en solo - Une figure singulière de la modernité*, ROUSIER Claire (dir.), Paris, Centre National de la Danse, 2002, 241-251.
- FOUGEYROLLAS-SCHWEBEL Dominique, PLANTÉ Christine, RIOT-SARCEY Michèle, ZAIDMAN Claude (dir.), *Le Genre comme catégorie d'analyse - Sociologie, histoire, littérature*, Paris, L'Harmattan, 2003.
- France, Amérique : Regards croisés sur le féminisme, Nouvelles Questions Féministes*, volume 17, n° 1, Février 1996.
- GROVER HASKIN Kim, « If all the world's a stage, I want better lighting: Engendering Dance / Engendering Knowledge », *Dance and Gender, Choreography and Dance* vol. 5 part 1, GROVER-HASKIN Kim (Ed.), Harwood Academic Publishers – Gordon and Breach Publishers, 1998, 1-7.
- HANNA Judith Lynne, *Dance, Sex, and Gender - Signs of Identity, Dominance, Defiance, and Desire*, Chicago, London, University of Chicago Press, 1988.
- HUESCA Roland, « Homme, danse et homosexualité », *Revue d'esthétique*, n° 45, juillet 2004, 139-151.
- HUESCA Roland, « Nudité, la danse des orifices », *Quant à la danse*, n° 1, octobre 2004, Marseille/Fontvieille, Images En Manœuvre Éditions / Le Mas de la Danse, 49-59.
- HURTIG Marie-Claude, KAIL Michèle, ROUCH Hélène (dir.), *Sexe et genre - De la hiérarchie entre les sexes*, Paris, CNRS, 1991, 2002.
- HUTCHEON Linda, *The Politics of Postmodernism*, London, New York, Routledge, 1989.
- JAUSS Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, Paris, 1978.
- KRAUS Cynthia, « Anglo-American Feminism made in France : crise et critique de la représentation », *Politiques de la représentation et de l'identité – Recherches en gender, cultural, queer studies*, AKRICH Madeleine, CHABAUD-RYCHTER Danielle, GARDEY Delphine (dir.), *Cahiers du genre*, n° 38, Paris, L'Harmattan, 2005, 163-189.
- LOUPPE Laurence, *Poétique de la danse contemporaine*, Bruxelles, Contredanse, 1997.
- LÖWY Ilana, ROUCH Hélène (dir.), *La Distinction entre sexe et genre - Une histoire entre biologie et culture*, *Cahiers du Genre* n° 34, Paris, l'Harmattan, 2003.
- MANNING Susan, “The female dancer and the male gaze: feminist critiques of early modern dance”, in *Meaning in Motion, New Cultural Studies of Dance*, Jane C. DESMOND (Ed.), Durham, NC, Duke University Press, 1997, pp. 153-166.
- MARQUIÉ Hélène, « Dispositif trouble: When what is said is not what is shown », *Dance Discourses: Keywords for Methodologies in Dance Research*, Marina NORDERA, Susanne FRANCO (Dir.), New York, Routledge, 2007.
- MATHIEU Nicole-Claude, « Sexe et genre », *Dictionnaire critique du féminisme*, HIRATA Helena, LABORIE Françoise, LE DOARÉ Hélène, SENOTIER Danièle (dir.), Paris, Presses Universitaires de France, 2000, 191-200.
- MULVEY Laura, *Visual and other Pleasures: Language, Discourse, Society*, London, Mac Millan, 1989.
- NOVACK Cynthia J., *Sharing the Dance: Contact Improvisation and American Culture*, University of Madison, Wisconsin, Wisconsin Press, 1990.
- PLANTÉ Christine, « Genre, un concept intraduisible ? », *Le Genre comme catégorie d'analyse - Sociologie, histoire, littérature*, FOUGEYROLLAS-SCHWEBEL Dominique, PLANTÉ Christine, RIOT-SARCEY Michèle, ZAIDMAN Claude, Paris, L'Harmattan, 2003, 127-136.
- PUJADE-RENAUD Claude, « Du corps féminin à l'écriture ? », *Le Corps entre illusion et savoirs, Esprit*, n° 2, 1982, 107-121.
- RAINER Yvonne, *Work, 1961-1973*, Press of the Nova Scotia College of Art and Design / New York City Press,

Halifax, New York, 1974.

RANNOU Janine, ROHARIK Ionela, *Les Danseurs. Un métier d'engagement*, Paris, La Documentation française, 2006.

ROSS Janice, *Moving Lessons - Margaret H'Doubler and the Beginning of Dance in American Education*, Madison, University of Wisconsin Press, 2000.

THOMAS Helen, « Do you want to join the Dance ? », *Moving Words – Re-wring Dance*, MORRIS Gay (ed.), New York, London, Routledge, 1996, 63-87.

THOMAS Helen (Ed.), *Dance, Gender, and Culture*, London, Macmillan Press Ltd, 1993.

VARIKAS Eleni, « Féminisme, modernité, postmodernisme : pour un dialogue des deux côtés de l'océan », *Féminismes au présent*, RIOT-SARCEY Michèle, PLANTÉ Christine, VARIKAS Eleni (dir.), Supplément *Futur antérieur*, Paris, l'Harmattan, 1993, 59-84.