

Corps et mouvement : subvertir le genre par la danse

Hélène Marquié

▶ **To cite this version:**

Hélène Marquié. Corps et mouvement : subvertir le genre par la danse. Maggie ALLISON, Imogen LONG (Dir.). Women Matter / Femmes Matières - French and Francophone Women and the Material World, Peter Lang, pp. 5-19., 2013. ujm-00847899

HAL Id: ujm-00847899
https://ujm.hal.science/ujm-00847899

Submitted on 18 Apr 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Corps et mouvement : subvertir le genre par la danse

Hélène Marquié – Université de Paris 8

MARQUIÉ Hélène, « Corps et mouvement : subvertir le genre par la danse », in *Women Matter / Femmes Matières – French and Francophone Women and the Material World*, Maggie ALLISON, Imogen LONG (eds.), Peter Lang, 2013, pp. 5-19.

Art du spectacle ou pratique sociale, la danse prend bien des aspects ; mais quelle que soit sa forme, elle présente deux spécificités. Elle met en jeu des corps dans toute leur matérialité – qui dépasse largement la dimension sexuée – et la pensée qui les anime, des corps en mouvement dans leurs relations au temps, à l'espace et à l'énergie. Elle met aussi en jeu des interactions entre les corps et des interactions entre chacun d'eux et les différentes sphères (sociales, culturelles ou métaphysiques) qui l'entourent. Elle travaille simultanément le plus intime de l'être et ses relations au monde : le monde physique et ses contraintes comme la pesanteur, la société et ses codes, la conception de l'univers.

Nous nous intéresserons ici à ce qui, dans les pratiques de danse, est susceptible de déranger l'ordre social des sexes et, par conséquent, se révèle posséder un pouvoir émancipateur pour les femmes. Il sera tout d'abord question des matières chorégraphiques mêmes – corps, mouvement, imaginaire – et la façon dont la danse, en les travaillant, permet aux femmes de sortir des cadres normatifs et de se construire ; puis nous verrons l'importance historique de la danse pour l'émancipation des femmes et la question du lien entre le féminisme et la danse et enfin, la question de la faiblesse de ce lien dans le contexte français, au regard des contextes anglo-saxon ou allemand.

1. Les matières de la danse : corps, espace, temps, énergie, imaginaire

Le genre, en tant que processus de construction de la différence des sexes, s'inscrit avant tout dans les corps, dans leurs morphologies, leurs énergies, leurs façons de se situer dans l'espace et par rapport aux autres corps, la façon de se percevoir et se vivre. Le corps est, dès l'enfance, construit par les activités et la socialisation, qui orientent et modifient même les données biologiques de base. Au début du vingtième siècle déjà, Georges Hébert, créateur de la méthode de gymnastique naturelle, avait observé qu'un même entraînement donnait aux corps féminins et masculins des morphologies musculaires identiques[1], argument qui ne manquait pas d'ailleurs d'être utilisé par les adversaires des pratiques sportives féminines, hostiles à une « masculinisation » des femmes. Au-delà de la simple morphologie, la façon d'habiter l'espace – pour ne donner que cet exemple – ne dépend pas de la sexuation biologique, mais des habitus corporels et des conditionnements de nos imaginaires, qui inscrivent des schémas moteurs dans nos corps. Ne pas s'imaginer faire un mouvement, c'est ne pas être capable de le faire. Ainsi, les mouvements de projection – le lancer tout comme le saut – sont absents de la culture corporelle des femmes dans presque toutes les cultures[2]. Il n'est pas difficile d'observer que les femmes ont aussi des mouvements moins larges et

[1] Georges Hébert, *Muscle et beauté plastique: l'éducation physique féminine*, Paris, Vuibert, 1919.
[2] Iris Marion Young, *On Female Body Experience – 'Throwing like a girl' and other essays*, Oxford, Oxford University Press, 2005, pp. 27-45.

davantage centripètes que les hommes[3]. Rien de naturel là-dedans, mais le fruit d'une éducation qui peut être implicite et le résultat d'une transmission culturelle.

L'apprentissage de la danse est un processus d'acculturation qui permet de corriger partiellement les apprentissages sociaux et, de façon générale, de développer de nouvelles potentialités pour les femmes, comme pour les hommes d'ailleurs. Même la danse classique, réputée pour la rigueur de ses normes genrées, développe des aptitudes qui outrepassent les modalités d'être habituelles : on y apprend à sauter haut, à traverser l'espace, la puissance et la maîtrise. Certaines techniques (en danse contemporaine notamment) qui se fondent sur la prise de conscience des paramètres du mouvement sont plus propices à ce développement, mais quel que soit le style (classique, contemporain, danse de société, butoh, etc.), avec des techniques et des esthétiques radicalement différentes, la danse permet aux femmes de se réapproprier l'espace, le travail du poids du corps, la stabilité, la projection, le plaisir de bouger et d'inventer avec son corps…

La danse travaille les muscles, les articulations, permet d'acquérir force, souplesse, équilibre, endurance, etc., donc une forme de maîtrise du corps. Et bien davantage que le sport qui opère la plupart du temps de façon répétitive dans la même gamme de gestes et d'énergies, opérant une sélection parmi les potentialités travaillées, la danse développe les capacités d'adaptation et d'invention, joue sur les variations : mobiliser certains muscles inexplorés, expérimenter vitesses et qualités de mouvements, différents tonus musculaires. Explorer, jouer. Le « jeu » est ici à comprendre dans son sens ludique, mais encore dans le sens d'écart et de marge de liberté, là où réside une dimension de plaisir. Ainsi, la danse permet d'incorporer au sens propre de nouvelles motricités, et notamment celles qui sont traditionnellement attribuées à l'autre sexe. Incorporation et maîtrise découlent d'une conscience corporelle, du travail à l'intérieur de la matière du mouvement et du corps de l'ensemble des systèmes sensoriels et moteurs, explorant poids, énergies, rythmes, et autres paramètres pour développer une conscience aiguisée de perceptions habituellement négligées, comme de la sensation gravitaire, la sensation des appuis au sol, ou encore la sensation du temps qui passe, que l'on étire en suspension par exemple. Le simple fait de jouer avec ces paramètres transforme le corps habituel en corps dansant.

En résumé, la danse permet de déployer des modalités inusitées, parfois transgressives, d'habiter son corps et de se mouvoir. À la différence du sport, elle ne se focalise pas sur le geste et son efficacité, c'est-à-dire sur le but, mais sur le mouvement et sa qualité, c'est-à-dire qu'elle porte sa finalité en elle-même, elle travaille dans le présent et avec la présence. Elle travaille donc en profondeur sur la personnalité et les acquis de la danse sont intégrés dans l'espace et le temps quotidiens.

La danse diffère également d'autres activités physiques par l'intégration d'un imaginaire sans limites, et par la mise en jeu de relations au monde, aux autres et à soi-même. Elle travaille le lien entre l'imaginaire et le corps. L'imaginaire crée des formes et des mouvements, donc des corps différents ; réciproquement, le travail du corps en mouvement ouvre d'autres imaginaires. Carlotta Ikeda (1941-), chorégraphe de butoh, explique : « Quand on décale le mouvement, l'imaginaire suit cet écart. Cela n'engendre pas un imaginaire normal mais un monde qu'un homme normal ne pourrait même pas imaginer[4]. » Se créer en s'inventant et en inventant une danse singulière, permet de découvrir l'étendue et la profondeur de sa propre capacité de métamorphose, donc de son être même. La chorégraphe

[3] Voir Marianne Wex, *Langage « féminin » et « masculin » du corps (Reflet de l'ordre patriarcal)*, Verlag Marianne Wex, 1979, Academia-Erasme S. A. et Marc Peeters, 1993.

[4] In *Aï Amour, Carlotta Ikeda et son Butôh*, vidéocassette, réalisation Kamal Musale, Les films du lotus (France), 1994.

Martha Graham parlait de devenir une « créature de notre imaginaire[5]. » Une créature qui se déploie au travers de perceptions renouvelées, d'une nouvelle motricité, d'une musicalité inédite pour traverser des états encore inconnus et donner naissance à une nouvelle identité, jamais figée et potentiellement toujours en métamorphose. La danse permet ainsi d'expérimenter une altérité, qui s'incorpore, devient une part de soi. Indépendamment de toute théorisation et bien avant les théories *queer* évoquant la prolifération des identités, la danse, surtout à partir de la danse moderne au vingtième siècle, a largement exploré ces proliférations. L'expérience imaginaire permet d'échapper aux schémas moteurs incorporés, donc, d'une certaine façon, aux contraintes du genre.

De telles expérimentations sont bien entendu source de jouissance sensorielle : devenir animale, végétale, minérale… être au plus profond de soi, et en sortir dans le même temps, pour se découvrir (au double sens du terme, de la découverte et du dévoiler). L'enjeu est d'abord celui de la création, d'ordre esthétique et, jusqu'aux années 1980, les danseuses (depuis Isadora Duncan, jusqu'à Simone Forti puis Carolyn Carlson, en passant par Martha Graham) comme les danseurs, ont beaucoup utilisé les références à l'altérité, à la nature, aux éléments et à l'animalité, pour construire des danses singulières[6]. Mais l'enjeu est aussi identitaire, principalement pour les femmes. La métamorphose est bien souvent porteuse d'une dimension transgressive, plus importante pour elles que pour les hommes, lorsqu'il s'agit par exemple d'expérimenter le laid ou le monstrueux. L'abandon de la verticalité et l'utilisation du sol par les danseuses modernes ou encore le travail les pieds nus ont eu une forte valeur transgressive et soulevé les indignations de la critique. La dimension transgressive demeure à l'heure actuelle importante dans l'expérience individuelle de beaucoup de femmes amatrices de danse. J'ai pu observer en atelier qu'elles jubilent en découvrant les infinies possibilités de corps étranges, du ramper, grouiller, s'articuler ou se désarticuler, de l'extrême sensualité au cocasse ; elles vont plus loin et se montrent souvent plus inventives dans ces domaines que les hommes.

Les danseuses professionnelles ont, de façon générale, une bien meilleure appréhension de l'espace et du corps que les non-danseuses et les non-danseurs. Et souvent aussi, il faut le remarquer, une plus grande autonomie dans la gestion de leur vie, générée par les contraintes imposées par l'exercice de la profession. Pour autant, la danse n'a rien d'une pratique émancipatrice miracle, et pour qu'elle devienne réellement un outil d'émancipation féminine, il est nécessaire qu'elle soit accompagnée d'une conscience féministe. Or celle-ci manque bien souvent, et les stéréotypes de genre ainsi que les rôles sexués demeurent associés à des pratiques corporelles qui devraient les défaire.

2. Danse et émancipation des femmes

La pratique de la danse a partout été particulièrement contrôlée pour les femmes. Ainsi, dans la plupart des danses traditionnelles, les hommes ont beaucoup plus de liberté de mouvement. L'espace des femmes est restreint, elles sautent rarement et peu, leurs marges d'improvisation ou de création sont beaucoup plus réduites, et certaines formes, comme les danses guerrières ou les danses masquées leur sont interdites. En Europe occidentale et surtout en France, la danse est devenue à partir du seizième siècle un art noble qui, enseigné aux jeunes gens avec l'escrime et l'équitation, en faisait de parfaits gentilshommes. Si le bal a toujours été une pratique mixte, le ballet, forme spectaculaire de la danse et instrument

[5] Martha Graham, *Mémoire de la danse* (Arles: Actes Sud, 1992), *Blood Memory* (New York: Doubleday, 1991, p. 31.

[6] Hélène Marquié, « À la recherche de l'animal qui danse, ou l'invention de nouveaux corps dansants », in *Notre animal intérieur et les théories de la créativité*, Daniel Sibona (dir.), Paris, L'Harmattan, 2009, pp. 121-138.

politique du pouvoir royal[7], a longtemps été un domaine quasi exclusivement masculin, apanage de l'aristocratie. Les hommes y ont prédominé jusqu'au dix-neuvième siècle. Parallèlement, la pratique de la danse de société a toujours été encadrée pour les femmes, suspectées de se livrer à la débauche et d'inciter les autres au péché. On pourrait faire un long catalogue des discours mettant en garde contre l'abus de danse chez les femmes, et les dangers qu'elle pouvait présenter pour l'ordre social. On craignait, entre autres, qu'en dansant, les femmes fussent incapables de maîtriser leurs mouvements et leur corps, mais aussi, à l'inverse, qu'elles témoignent d'un excès de contrôle, preuve d'hypocrisie[8]. On craignait qu'elles n'entraînent les hommes et prennent alors un ascendant sur eux.

Après une longue hégémonie masculine, le ballet devint en France aux alentours de 1830 un territoire symboliquement féminin et incompatible avec la masculinité[9]. Pour les femmes, ce fut paradoxalement pendant tout le dix-neuvième siècle un métier épuisant, de mauvaise réputation, mais en même temps une profession qualifiée (chose relativement rare) et une activité qui offrait des horizons auxquels n'avaient accès ni les ouvrières, ni les bourgeoises : l'acquisition d'une maîtrise du corps et de l'espace, l'accès à l'espace public où, si le corps était objet du regard (masculin), il était aussi sujet, par sa présence. C'était encore la possibilité de progresser par son travail et d'acquérir des compétences singulières.

Avec la féminisation du ballet, l'art chorégraphique fut partiellement discrédité. Mais ce discrédit ainsi que la désertion des hommes permirent à certaines femmes de s'emparer du territoire de la création et d'imposer une conception radicalement nouvelle de leur art ; à la fin du dix-neuvième siècle émerge un art nouveau, porté par des danseuses. Loïe Fuller (1862-1928) et Isadora Duncan (1878-1927), Américaines qui trouvèrent à Paris un accueil propice, Ruth Saint-Denis (1879 -1968) aux États-Unis et d'autres, vont faire de la danse un art majeur au même titre que les autres et imposer une femme nouvelle, libre dans son corps et dans sa vie, qui s'affirme aussi créatrice à part entière. « 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 », écrivait Isadora Duncan en 1922[10].

À partir de cette génération et jusqu'à la Seconde Guerre mondiale, les danseuses modernes dominent le champ de la danse ; créatrices de mouvements et de styles originaux, elles organisent l'espace scénique, façonnent leur corps et leur image, imposent leurs réflexions sur le corps, sur l'art et sur le politique. Elles 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 » pour reprendre les mots de Martha Graham[11], un art inscrit dans son époque. Plus important, ces femmes ne se contentent pas d'être des figures d'exceptions, elles transmettent leurs techniques et leurs idées, entraînent à leur suite d'autres femmes, et aussi des hommes. Leurs noms, leurs idées, leurs techniques continuent à faire référence. Elles sont emblématiques d'une émancipation et transgressent autant les codes esthétiques que ceux de l'ordre social. « En ce temps-là, je me sentais hérétique. J'outrepassais le domaine de la femme. Je ne

---

[7] Voir, par exemple, Mark Franco, *Dance as Text. Ideologies of the baroque body*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.

[8] Marianne Ruel, *Les Chrétiens et la danse dans la France moderne, XVI^e^-XVIII^e^ siècle*, Paris, Honoré Champion, 2006, p. 378.

[9] Hélène Marquié, « D'un univers à l'autre: le ballet romantique », in *Trans(e)*, Christine MARCANDIER, Vincent VIVÈS (Dir.), *Insignis n° 1*, Aix-en-Provence, mai 2010, pp. 75-90, http://s2.e-monsite.com/2010/05/29/67533724insignis-numero-1-trans-e-complet-pdf.pdf consulté le 10 octobre 2011.

[10] Isadora Duncan, *Isadora danse la révolution*, [*Isadora Speaks - Writings ans Speeches of Isadora Duncan*], Monaco, Anatolia, éditions du Rocher, 2002, p. 45.

[11] Martha Graham, *Le Monde*, 19 septembre 1995.

dansais pas comme on dansait. Je me servais de ce que j'appelais *contraction* et *release*. Je dansais sur le sol. Je dansais pieds repliés. Je montrais l'effort. J'étais pieds nus », raconte Martha Graham[12].

D'un point de vue féministe, cette époque se caractérise plutôt par une affirmation des femmes et d'un « féminin » qui prend des formes différentes, selon les générations. Isadora Duncan dégage le corps féminin des contraintes sociales et académiques ; elle danse avec seulement quelques voiles qui laissent au corps une pleine liberté, elle improvise, elle investit des lieux inhabituels et des espaces publics, comme des jardins. Elle modifie les rapports du corps féminin à l'espace réel comme à l'espace social, en plaçant le moteur du mouvement au niveau du plexus solaire, en insistant sur le rôle des hanches dans les déplacements, en modifiant le rapport de la danseuse avec le sol, entre autres par les pieds nus. Elle libère aussi l'expression émotionnelle réprimée chez les femmes ; elle danse l'amour maternel, mais aussi la révolte et son soutien à la révolution soviétique.

Le projet de Martha Graham (1894-1991) s'inscrit dans la lignée de celui d'Isadora Duncan, alors même que leurs positionnements et leurs styles semblent s'opposer ; elles appartiennent à une logique qui est celle de l'émancipation des femmes et du développement des réflexions féministes. Pour échapper à l'image d'une sentimentalité féminine et d'un éventuel manque de rigueur, Martha Graham va rejeter le « féminin » d'Isadora Duncan, sa fluidité, son apparente liberté de mouvement ; la danse de Graham sera sobre, le corps constamment en tension, les gestes stylisés et puissants, les formes anguleuses, les visages sévères aux cheveux tirés, les costumes austères, les jupes longues et les maillots ne dévoileront plus le corps. En révolte contre une féminité jugée artificielle, elle lui oppose ce qu'elle nomme « virilité ». « Virile gestures are evocative of the only true beauty », écrit-elle en 1928[13]. Mais cette gestuelle « virile » s'opposant à toute une mythologie de la féminité et exprimant une énergie puissante ne fait que révéler les possibilités de la danse des femmes (jusqu'en 1938, la compagnie est exclusivement féminine). La *contraction*, qui est la base de sa technique, a pour origine le bassin, et selon Martha Graham, le vagin (paradoxe pour des gestes virils). En mettant l'accent sur le bassin comme centre moteur et d'impulsion, elle transgresse un tabou du corps féminin, et affiche explicitement la puissance de la sexualité. En outre, elle crée les conditions d'un nouveau rapport à la projection des femmes dans l'espace. Figure emblématique de la *modern dance* américaine, Martha Graham est loin d'être isolée, et la danse dans les années 1920-1930 aux États-Unis est un espace d'affirmation pour les femmes, et simultanément de revendications sociales et raciales comme pour des chorégraphes africaines-américaines comme Katherine Dunham (1909-2006) ou Pearl Primus (1919-1994).

Passons rapidement sur les articulations entre la danse et les réflexions féministes dans les années 1970 et 1980, toujours aux États-Unis, pour seulement souligner qu'alors que la *modern dance* avait conservé la dualité des sexes et des genres, et procédait plutôt d'une affirmation des femmes, la *postmodern dance*, avec des figures comme Yvonne Rainer par exemple, s'est souvent efforcée de gommer les différences entre les sexes et les catégories de genre, ainsi que les marquages sociaux. Dans son sillage, la danse-contact, impulsée par le chorégraphe Steve Paxton et apparue aux États-Unis dans le contexte politique des années 1970, 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 entre partenaires[14].

[12] Martha Graham, *Mémoire de la danse*, *op. cit.*, p. 98.
[13] Merle Armitage, *Martha Graham*, Los Angeles, 1937, New York, 1989, p. 97.
[14] Voir Cynthia Novack, *Sharing the Dance: Contact Improvisation and American Culture*, Madison, Wisconsin, University of Wisconsin Press, 1990.

« 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[15]. La danse-contact reçut en Europe du Nord un accueil favorable, et se développa notamment en Grande-Bretagne ; à la fin des années 1970, des groupes de danse-contact masculins participèrent aux évènements et meetings du mouvement des hommes contre le sexisme (*Men Against Sexism*)[16]. Toujours en Grande-Bretagne, à partir de 1977, un nouveau courant de danse apparut, associant expérimentations, productions chorégraphiques et pensées théoriques ; la *New Dance*, dont les réflexions, inspirées par le marxisme, ont été publiées dans le magazine éponyme, a donné naissance à une production chorégraphique et une pensée critique féministes importantes[17].

Ce qui amène à la pierre d'achoppement de cet exposé. Dans le contexte anglo-saxon, la danse et le féminisme se sont mutuellement questionnés, ont entretenu des relations fructueuses, sur le plan des pratiques comme de la théorie : il existe depuis les années 1980 un lien important entre recherches féministes et recherches en danse à l'université. Il n'en est rien en France.

3. Une exception française

C'est en France que les américaines Loïe Fuller et Isadora Duncan ont rencontré le succès, dans le contexte particulier de la fin-de-siècle et de la Belle Époque[18] ; mais dès la génération suivante et après la Première Guerre mondiale, les questions d'émancipation féminine et de genre disparaissent du champ de la danse. Depuis, danse et féminisme ne se sont quasiment jamais rencontrés : à peine quelques spectacles autour de « la condition féminine » dans les années 1980, mais sans grande visibilité et surtout sans réflexions théoriques et collectives en arrière-plan. Les chorégraphes n'ont pas été directement influencé-e-s par le féminisme, et la vague qui, depuis les années 1990, se revendique de thématiques 'genre(s) et sexualité(s)', est souvent très loin des préoccupations féministes[19].

Réciproquement, les féministes françaises ne se sont pas préoccupées de danse, et finalement très peu d'art et de corps, en dehors des questions de contraception, avortement et violences. Ce qui fait de la France une exception. Les seuls groupes à avoir pensé la danse comme moyen d'émancipation, pratiquant notamment la « danse libre », dans la lignée d'Isadora Duncan et de François Malkovsky[20], sont certains collectifs de lesbiennes radicales qui ont aussi beaucoup valorisé les pratiques artistiques, au sein de communautés plus ou moins pérennes. Le corps était très présent chez les lesbiennes radicales en tant que matière artistique et matière politique. Le *Corps lesbien* de Monique Wittig et son écriture quasiment chorégraphique en témoignent. Notons que ces communautés comportaient une forte proportion de lesbiennes allemandes, anglaises et américaines qui n'avaient pas les mêmes

[15] Mary Fulkerson, « Prendre le gant sans la main », *Nouvelles de danse* 38/39, Bruxelles, Contredanse, 1999, 191-197, p. 194.
[16] Ramsay Burt, *The Male Dancer – Bodies, Spectacles, Sexualities*, London, New York, Routledge, 1995, pp. 148-155.
[17] Voir Emilyn Claid, *Yes ? No ! Maybe… Seductive Ambiguity in Dance*, New York, London, Routledge, 2006.
[18] Voir Hélène Marquié, « On peut s'étonner de son succès vraiment considérable et persistant », *Résonances* 10, Université de Paris 8, 2008, pp. 107-124.
[19] Voir Hélène Marquié, « Jeux de genre(s) dans la danse contemporaine », *Les Rapports de sexes sont-ils solubles dans le genre ?* Annie BENVENISTE, Adelina MIRANDA (dir.), *Journal des Anthropologues* 124-125, 2011, pp. 287-309.
[20] Après avoir vu danser Isadora Duncan, François Malkovsky (1889-1982) développa le courant de la « danse libre », à la fois pratique de danse et art de vie.

réticences que les françaises envers la danse.

Comment expliquer la non-rencontre du féminisme et de la danse ? Du côté de la danse, il faut d'abord souligner le côté conservateur et académique de la danse française jusque dans les années 1980. Pour voir de nouvelles esthétiques s'imposer réellement à un large public à côté du ballet, il fallut attendre la fin des années 1970.

La danse en France fut aussi très peu et marginalement politisée, contrairement à l'Allemagne et aux États-Unis où, dès les années 1930, les danseuses et danseurs furent lié-e-s aux intellectuel-le-s et artistes engagé-e-s. En outre, il n'y a pas eu en France de véritable organisation politique des artistes femmes en général, et des danseuses encore moins.

La France est aussi, depuis le dix-neuvième siècle, dans une tradition esthétique essentiellement formaliste, célébrant l' « art pour l'art », loin des contingences sociales. La légitimité artistique passe bien souvent par une prédominance de la recherche formelle sur celle de contenus, à plus forte raison s'ils sont politiques ou sociaux. Les dimensions identitaires – sexe, genre, race ou classe – n'ont jusqu'à très récemment pas été considérées comme ressort de la création artistique, ce qui place l'esthétique comme l'histoire et la critique d'art dans la perspective d'un universalisme androcentré et occidental, blanc, hétérosexuel, et souvent élitiste. Dans la danse, cette tradition a entraîné le rejet de la danse narrative jugée simpliste ainsi que des esthétiques qui permettaient d'aborder des thématiques à connotations sociales, comme *l'Ausdruckstanz* allemande ou la *modern dance* américaine. Ce fut par exemple l'un des arguments souvent avancés pour rejeter cette dernière. 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. En outre, un certain antiaméricanisme conjugué à un antiféminisme certain a longtemps suscité en France une volontaire méconnaissance de la danse américaine antérieure à celle de Merce Cunningham et dominée par des femmes, et surtout le rejet de ses aspects les plus politiques. Les danseuses modernes sont souvent présentées comme des matriarches ayant mené une guerre des sexes, et la danse moderne est minorée au regard des courants postmodernes et abstraits qui lui ont succédé. De la même façon, la France a ignoré jusqu'à ces dernières années tout ce qui concernait la danse africaine-américaine.

Par ailleurs, le féminisme a toujours eu une image particulièrement négative. La France se perçoit comme un pays où le sexisme ne constituerait pas un véritable problème et entretient l'illusion d'une culture policée et égalitaire. Cette illusion est encore plus forte dans le domaine de la danse, du fait de la forte proportion de femmes pratiquantes et interprètes (masquant leur absence aux sommets des hiérarchies), de leur survisibilité, et de son caractère implicitement « féminin ». La danse peine à se détacher de l'image féminine et féminisante qui lui est attachée, héritée du dix-neuvième siècle. Les questions féministes paraissent alors souvent sans objet et les inégalités bien réelles entre les femmes et les hommes tout comme le sexisme de certaines représentations passent inaperçus.

Si la danse s'est peu sentie concernée par le féminisme, il faut reconnaître que le féminisme de son côté ne s'est pas davantage intéressé à la danse. Concernant les savoirs et la réflexion théorique, il faut tenir compte du poids de notre héritage cartésien et du siècle des Lumières, qui hiérarchise les activités, l'esprit et le corps et les arts entre eux : la danse figure aux bas des échelles. Il faut aussi prendre en compte la grande séparation entre théories et pratiques qui imprègne encore notre culture, surtout à l'université. Contrairement à d'autres pays où les liens entre artistes et théoriciennes sont importants et ont notamment permis la production de savoirs et de théories féministes en arts, les deux secteurs demeurent distincts en France.

L'art n'était certes pas la préoccupation première des féministes, davantage

préoccupées de sociologie ou d'histoire, mais, à ceci, s'est certainement ajoutée la peur d'une compromission avec un objet douteux. Les chercheuses féministes – surtout dans le courant matérialiste – ont insisté sur l'aspect scientifique de leurs recherches, qui leur conférait une légitimité ; l'art a souvent été délaissé (mais aussi la littérature), à plus forte raison la danse, considérée, toujours depuis le dix-neuvième siècle, comme un art de peu d'intérêt et de légitimité, et ce d'autant plus qu'il est stigmatisé par une symbolique féminine.

Une telle symbolique aurait pu être contestée et les stéréotypes remis en question. Ce ne fut pas le cas. La représentation de la danse est demeurée en France, y compris chez la plupart des féministes, celle de la danse académique, elle-même souvent réduite à sa caricature, et celle imposée par les écrits du dix-neuvième siècle. Le féminisme matérialiste s'est peut-être inconsciemment confronté aux représentations d'un art considéré comme élitiste, un art d'agrément, où la danseuse demeure un personnage mythique, paradigme de la féminité patriarcale et repoussoir du féminisme. Le passage du *Deuxième sexe* où Simone de Beauvoir évoque la danse apparaît bien révélateur. On y reconnaît les mythes forgés par la littérature, la référence obligée à la Nana de Zola – dont on finit par oublier qu'elle n'est qu'un personnage de roman, comédienne et non pas danseuse –, un certain colonialisme fin-de-siècle où la figure de la danseuse exotique apparaît comme centrale, un mépris pour « la femme qui s'exhibe » et l'affirmation que toute femme dont le métier est de « se produire » en public est nécessairement tentée par la prostitution, et ne saurait être une artiste, au sens noble du terme[21]. La danseuse Cléo de Mérode intenta d'ailleurs un procès à Simone de Beauvoir qui l'avait qualifiée d' « hétaïre » dans *Le Deuxième sexe*. L'écrivaine ne fut condamnée à payer qu'un franc symbolique, le tribunal ayant estimé que la danseuse n'avait pas apporté de démentis suffisamment vigoureux à des assertions qui avaient servi sa publicité. Le passage litigieux ne figure plus dans les nouvelles éditions. Mais Isadora Duncan, tout comme la comédienne Rachel, figurent toujours dans le chapitre traitant des « prostituées et hétaïres », bien que Simone de Beauvoir reconnaisse que de telles artistes, « même si elles sont aidées par des hommes, ont un métier qui les exige et les justifie[22] », niant par là leur autonomie. Ainsi, le rejet d'une certaine féminité représentée par la danseuse a entraîné de fait le rejet de la danse dans l'impensé.

La catégorisation de la danse comme art féminin a joué encore d'une autre façon. Le manque d'intérêt porté à un domaine considéré comme mineur et « féminin », a été souvent doublé par la crainte implicite de cautionner des théories essentialistes. Et en effet, c'est dans le courant du féminisme essentialiste que l'on trouve un intérêt pour la danse, le plus souvent d'ailleurs non pas comme un sujet d'étude en soi, un domaine artistique à part entière propre à susciter intérêt et recherches, mais comme une métaphore du féminin, et surtout une métaphore de l'écriture féminine, dans la tradition mallarméenne[23]. Ce type de métaphore nuit beaucoup à la considération de la danse dans ses spécificités et renforce sa catégorisation féminine.

Enfin, l'influence marxiste, forte dans les courants non-essentialistes, a peut-être également joué. Les mouvements de gauche et d'extrême gauche en France se sont majoritairement désintéressés des questions artistiques, et notamment du spectacle vivant, et ont été plutôt opposés aux pratiques artistiques militantes[24]. Par là, le formidable pouvoir qu'a la danse de construire, mais aussi de déconstruire une réalité, celle des corps et des habitus sociaux a été négligé.

---

[21] Simone de Beauvoir, *Le Deuxième sexe* 2, Paris, Gallimard, [1949], « Folio-Essais », 1996, pp. 445-446.
[22] *Ibid*., p. 453.
[23] Voir, entre autres, Claude Pujade-Renaud, « Du corps féminin à l'écriture ? », *Esprit* 2 (1982), pp. 107-121.
[24] Olivier Neveux, *Théâtres en lutte - Le Théâtre militant en France des années 1960 à nos jours*, Paris, La découverte, 2007, pp. 196-198.

Ainsi, malgré l'épaisseur de la matière apportée par la danse, plus exactement par les danses dans leurs multiples formes, aux réflexions et aux pratiques féministes, ce domaine reste encore très mal connu et très peu pensé par le féminisme en France. Et si les choses apparaissent quelque peu différentes ailleurs, il n'en demeure pas moins qu'un vaste champ de réflexion et de pratiques est encore à explorer, tant du point de vue des pratiques que de celui de la production des savoirs.