



HAL
open science

Danse contemporaine, genre et féminisme en France (1968-2015)

Pauline Boivineau

► **To cite this version:**

Pauline Boivineau. Danse contemporaine, genre et féminisme en France (1968-2015). Histoire. Université d'Angers, 2015. Français. NNT : 2015ANGE0034 . tel-01704563

HAL Id: tel-01704563

<https://theses.hal.science/tel-01704563v1>

Submitted on 8 Feb 2018

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.

Thèse de Doctorat

Pauline BOIVINEAU

*Mémoire présenté en vue de l'obtention du
grade de Docteur de l'Université d'Angers
sous le label de L'Université Nantes Angers Le Mans*

École doctorale : ED SCE

Discipline : Histoire

Spécialité : Histoire contemporaine

Unité de recherche : CERHIO

Soutenue le 18 décembre 2015

Thèse N° : 24797

Danse contemporaine, genre et féminisme en France (1968-2015)

JURY

Rapporteuses :

Claire BLANDIN, Maîtresse de conférences – HDR en histoire contemporaine, Université Paris-Est Créteil Val de Marne

Marina NORDERA, Professeure en danse, Université de Nice – Sophia Antipolis

Examinatrices :

Sylvie CHAPERON, Professeure d'histoire contemporaine, Université de Toulouse II – Le Mirail

Isabelle LAUNAY, Professeure en histoire et esthétique de la danse contemporaine, Université de Paris 8 Vincennes – Saint Denis

Directrice de Thèse :

Christine BARD, Professeure d'histoire contemporaine, Université d'Angers

Remerciements

Je souhaite exprimer ma gratitude à celles et ceux qui ont partagé et rendu possible l'aventure de cette thèse et en premier lieu à Christine Bard pour sa confiance et son écoute qui m'ont permis de construire et de partager un objet de recherche passionnant.

Ma reconnaissance va également à :

Catherine Atlani, Odile Azagury, Joëlle Bouvier, Régine Chopinot, Émilie Combet, Catherine Coudun, Françoise Dupuy, Héla Fattoumi, Christine Gérard, Hélène Marquié, Maguy Marin, Phia Ménard, Cécile Proust, Karine Saporta, Andrea Sitter, Gisèle Vienne, Geneviève Vincent pour les entretiens qu'elles m'ont accordés ainsi qu'à Dominique Boivin, Matthieu Hocquemiller, Aurélie Marchand, et Claire Massenet, pour des rencontres plus informelles mais non moins précieuses.

À ceux et celles qui, au CND, au site Montesquieu de la BNF ainsi qu'à la Délégation à la danse ont accompagné mes recherches, pour leur accueil et pour leur aide précieuse.

À ceux et celles qui, au sein des Scènes Nationales et de la Maison de la Danse de Lyon, m'ont ouvert les archives de leurs programmations.

À Vincent Guérin, Mélanie Papin, Marc Lawton, Aurélie Marchand ainsi qu'à l'Association des Chercheurs en Danse et l'Association des Doctorants en Danse pour leur stimulation intellectuelle.

À mes relecteurs et relectrices attentifs : Blandine Charrier, Mireille Douspis, Frédérique Le Nan, Frédérique El Amrani, Isabelle Mathieu, Annie Ribault, Corinne Piau, Floris Taton et mon père.

À Sheena Trimble pour la traduction en anglais.

À ceux et celles dont la présence rassurante m'a été indispensable et en particulier à Mathilde Bataillé.

L'auteur du présent document vous autorise à le partager, reproduire, distribuer et communiquer selon les conditions suivantes :



- Vous devez le citer en l'attribuant de la manière indiquée par l'auteur (mais pas d'une manière qui suggérerait qu'il approuve votre utilisation de l'œuvre).
- Vous n'avez pas le droit d'utiliser ce document à des fins commerciales.
- Vous n'avez pas le droit de le modifier, de le transformer ou de l'adapter.

**Consulter la licence creative commons complète en français :
<http://creativecommons.org/licences/by-nc-nd/2.0/fr/>**

Principaux sigles et acronymes

ACCN : Association des Centres Chorégraphiques Nationaux
ACD : Association des Chercheurs en Danse
A-CDC : Association des Centres de développement chorégraphique
ADC : Association pour la danse contemporaine
AFAA : Association Française d'Action Artistique
BTC : Ballet Théâtre Contemporain
CCN : Centre Chorégraphique National
CDC : Centre de Développement Chorégraphique
CDN : Centre Dramatique National
CND : Centre National de la Danse
CNDC : Centre National de la Danse Contemporaine
DEPS : Département des études de la prospective et des statistiques au sein du ministère de la Culture et de la Communication
DMD : Direction de la Musique et de la Danse
DMDTS : Direction de la Musique, de la Danse, du Théâtre et des Spectacles
DRAC : Direction Régionale des Affaires Culturelles
FHAR : Front Homosexuel d'Action Révolutionnaire
GLH : Groupe de Libération Homosexuel
GRCOP : Groupe de Recherches Chorégraphiques de l'Opéra de Paris
GRTOP : Groupe de Recherches Théâtrales de l'Opéra de Paris
IFEDEM : Institut de Formation des Enseignants de la Danse et de la Musique
IPMC : Institut de Pédagogie Musicale et Chorégraphique
LGBT : Lesbien, Gay, Bi, Trans'
MC : Maison de la Culture
MLF : Mouvement de libération des femmes
NDD : *Nouvelles de Danse*
NDF : Nouvelle Danse Française
ONDA : Office National de Diffusion Artistique
RIDC : Rencontres Internationales de Danse Contemporaine
SNAC : Syndicat National des Auteurs et des Compositeurs
SYNDEAC : Syndicat national des Entreprises artistiques et culturelles
TS : Théâtre du Silence

Sommaire

REMERCIEMENTS	1
PRINCIPAUX SIGLES ET ACRONYMES	5
SOMMAIRE.....	7
INTRODUCTION.....	9
VERS UNE DEFINITION DE LA DANSE CONTEMPORAINE.....	16
DANSE ET FEMINISME EN CONTEXTE	18
DES SOURCES RICHES ET MULTIPLES	24
UNE APPROCHE CHRONOTHEMATIQUE	27
PREMIERE PARTIE - L'EMERGENCE DE LA DANSE CONTEMPORAINE	31
CHAPITRE 1 – LA LIBERATION DU CORPS AVANT 1970.....	35
CHAPITRE 2 – UNE DANSE « LIBEREE » DANS LES ANNEES 1970.....	52
CHAPITRE 3 – UN FAIBLE INTERET DES FEMINISTES POUR LA DANSE	80
CHAPITRE 4 – QUELLE INFLUENCE DU FEMINISME CHEZ LES CHOREGRAPHES ?.....	112
CONCLUSION.....	148
DEUXIEME PARTIE – DEPUIS 1981 : PLACES ET REVENDICATIONS DES FEMMES CHOREGRAPHES.....	151
CHAPITRE 5 – L'« EXPLOSION » DE LA NDF DES « ANNEES 1980 » ARTICULEE A UN REFLUX FEMINISTE....	154
CHAPITRE 6 – FEMINISTES MALGRE TOUT ? PERMANENCES ET NOUVELLES GENERATIONS	186
CHAPITRE 7 – LA MINORATION PARADOXALE D'UN ART « FEMININ ».....	226
CHAPITRE 8 – DES ANNEES 1990 A 2015 : DOUBLE REGAIN DU FEMINISTE ET DE LA DANSE	268
CONCLUSION.....	312
TROISIEME PARTIE – IDENTITES EN CRISE DEPUIS LES ANNEES 1990	315
CHAPITRE 9 – LES FEMMES EXACERBENT LA FEMINITE, OULTRANCE FEMINISTE ?	318
CHAPITRE 10 – LES HOMMES ET LA MASCULINITE EN CRISE	347
CHAPITRE 11 – PERFORMANCES TRANSGENRES.....	373
CHAPITRE 12 – ALTERITE CULTURELLE ET GENRE	408
CHAPITRE 13 – LA MEMOIRE DE LA DANSE CONTEMPORAINE : UN ENJEU FEMINISTE.....	439
CONCLUSION.....	466
CONCLUSION GENERALE	469
SOURCES.....	477
BIBLIOGRAPHIE.....	483
ANNEXES	513
INDEX DES TABLES	571
INDEX DES CHOREGRAPHES, DANSEURS ET DANSEUSES	573
TABLE DES MATIERES	577

INTRODUCTION

L'art chorégraphique met en scène le corps, donc le genre. La danse contemporaine pense la recherche de libertés, de nouvelles perspectives et de définitions de soi. Il est alors légitime d'en étudier son féminisme potentiel et réel. Si la naissance de la danse moderne se situe à l'orée du XX^e siècle, les années 1960 et 1970 engagent un renouveau où le rôle des femmes est à nouveau majeur. À partir de 1968¹ la question est d'autant plus pressante qu'elle est porteuse d'utopies dans un contexte social où se recomposent les mouvements féministes. Leurs revendications se cristallisent sur le corps des femmes, leurs droits et possibilités d'en disposer. Selon les propos de la chercheuse, danseuse et chorégraphe Hélène Marquié, « historiquement, la danse se révèle un indicateur des changements à venir. Elle ne fait pas que refléter le social, mais contribue à créer les corps, et les discours des/sur les corps »² qui deviennent des corps en jeu – enjeux³. Nous étudierons son évolution au prisme du genre et du féminisme jusqu'à nos jours et contribuerons à poursuivre une étude historique qui s'est encore peu penchée sur l'époque contemporaine en France⁴.

La danse ne bénéficie d'un intérêt universitaire que depuis une période récente. La création du Centre National de la Danse (CND)⁵ en 1998 contribue à encourager la recherche. En témoigne le colloque *Les discours de la danse*⁶ qui s'interroge sur la méthodologie et propose des « mots-clés » pour la recherche. L'historienne et critique Laurence Louppe⁷ y rappelle que l'optique du colloque se situe dans la lignée du rôle des *dance studies*, peu développées en France. La pratique et la théorie n'y sont encore que très marginalement articulées dans le champ universitaire. Des recherches esthétiques, philosophiques,

¹ Mélanie Papin montre la validité de ce tournant de 1968 également pour la danse in *1968-1978 : constructions et identités de la danse contemporaine en France*, thèse en Arts, en cours.

² MARQUIÉ Hélène, « Imaginaires et corps : perspectives et enjeux des recherches sur le genre et recherches féministes en France » in FOUGEYROLLAS-SCHWEBEL Dominique, PLANTE Christine, RIOT-SARCEY Michèle, ZAIDMAN Claude (dir.), *Le genre comme catégorie d'analyse, Sociologie, Histoire, Littérature*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 179.

³ Voir le colloque éponyme. ARGUEL Mireille (dir.), *Danse, le corps enjeu*, Paris, PUF, coll. « Pratiques corporelles », 1992. Les enjeux qui se dessinent au fil des décennies sont ceux d'une monstration possible de tout corps sans discrimination de sexe, de genre, de « race » de sexualité... Donner à voir est établir une existence et la visibilité est une étape indispensable aux questionnements et la compréhension.

⁴ La recherche se situe essentiellement sur le plan de l'esthétique. À noter toutefois la thèse de Laure Guilbert qui établit clairement la relation entre danse et société, danse et politique : *Danser sous le III^e Reich. Les danseurs modernes sous le nazisme*, Paris, Complexe, 2000.

⁵ <http://www.cnd.fr>

⁶ Organisé à Cannes conjointement par le CND et l'Université de Nice où un département Arts du spectacle avec l'option danse existe depuis 1992.

⁷ Sur le site du Mas de la danse, voir la question de la recherche et l'article de L. Louppe de décembre 2003, consulté le 15/03/2010.

sociologiques, anthropologiques, mais aussi historiques⁸ se développent, bien qu'elles soient encore très peu nombreuses. La France est en retrait par rapport au contexte académique mondial⁹. Il est intéressant de voir qu'aux États-Unis et en Allemagne, où est née la danse moderne, la recherche compte des années d'avance. Pour l'époque contemporaine, elle s'effectue essentiellement en esthétique ou s'applique à l'étude des politiques culturelles. Notre position d'historienne plaide pour un ancrage contextuel indispensable afin de mieux comprendre le développement de la danse contemporaine en interaction avec l'espace social, politique, économique et culturel.

Les premières recherches en danse coïncident avec l'essor de l'histoire des femmes¹⁰ et de l'histoire culturelle à partir des années 1970 alors que les *women's studies* s'institutionnalisent aux États-Unis¹¹. L'histoire des femmes émerge après les secousses de mai 1968, sous l'effet d'une demande sociale et de la renaissance des mouvements féministes. L'intérêt se porte vers des héroïnes mais aussi des oubliées de l'histoire, décrites comme victimes d'une société patriarcale oppressive. Les recherches sont tout d'abord descriptives et concernent des thèmes chers aux féministes : les métiers des femmes mais aussi le corps, la sexualité. Elles relisent une histoire officielle masculine, en s'attachant à des sujets d'étude tels que la maternité, les relations entre femmes, leur identité, les cultures dites féminines. L'art reste un sujet marginal et la danse encore plus. Cet impensé est à l'origine de notre sujet de recherche. Le premier bilan historiographique réalisé par Françoise Thébaud en 1998 le confirme¹². Il nous faut également souligner le « retard français » qui se traduit aussi par une histoire culturelle largement androcentrée¹³.

⁸ Les recherches historiques en danse sur une période contemporaine sont peu nombreuses. La recherche se situe essentiellement sur le plan de l'esthétique.

⁹ SERRE Jean-Claude, « Les études et la recherche en danse à l'Université de Paris-Sorbonne », in *La recherche en danse*, n° 1, Paris, Chiron, 1983, p. 5-20. De fait, les États-Unis accordent un rôle prééminent à l'université en matière de culture, et la danse y fait son entrée dès les années 1920. Lors du colloque de la Sorbonne de 1985, faisant le point sur la recherche en danse, Jean-Claude Serre souligne l'avance quantitative des États-Unis, doublée d'une avance qualitative. L'Allemagne est aussi pionnière dans le domaine. La Folkwang-Hochschule, créée en 1927 par Kurt Joss, est devenue une université publique comportant trois départements : musique, théâtre et danse, ce dernier étant dirigé par Pina Bauch.

¹⁰ En 1974, des étudiantes interpellent Michelle Perrot, lui soumettant leur désir de faire leur mémoire sur les femmes, de redécouvrir leur passé tandis que le mouvement de leur libération est en cours. Ainsi débute l'écriture de leur histoire à Paris tandis qu'Yvonne Knibiehler la développe à l'Université d'Aix en Provence. Il faut attendre 1991 pour que paraisse l'entreprise de grande ampleur qu'est l'*Histoire des femmes en Occident, t.4 le XX^e siècle* dirigé par Georges Duby et Michelle Perrot (1991).

¹¹ Leur objectif consiste à réviser l'histoire officielle écrite au masculin par des approches transdisciplinaires des rapports sociaux de sexes. Pour plus de précision, voir CASTRO Ginette, *Radioscopie du féminisme américain*, Paris, Presses de Sciences Po, 1984.

¹² THEBAUD Françoise, *Écrire l'histoire des femmes*, ENS-Editions, Fontenay/Saint Cloud, 1998.

¹³ RIOUX Jean-Pierre et SIRINELLI Jean-François, *Pour une histoire culturelle*, Paris, Seuil, 1997. Dix ans après ces premiers travaux, la dimension genrée commence à être objet d'étude sans pour autant s'intéresser à la

Le rôle majeur des femmes dans l'art chorégraphique aurait pourtant pu en faire un objet privilégié. Les questions de pouvoir et de domination sont évacuées par la présence des femmes et la danse demeure méconnue par rapport aux autres arts. Cependant, les rapports complexes entre les sexes entrent progressivement dans le champ de l'analyse, à travers le désir, la séduction, mais également l'histoire du corps et des sexualités¹⁴. La question du pouvoir oriente des recherches sur un terrain plus politique grâce à l'histoire des féminismes¹⁵, dont l'ouvrage collectif *Le siècle des féminismes* fait la synthèse. L'ouvrage, majeur, dresse un bilan de ce qui « est sans doute la principale révolution sociale et culturelle du XX^e siècle »¹⁶. Il prend en compte l'art mais l'art chorégraphique demeure totalement marginalisé. Notre ambition est de comprendre ce vide historiographique autant que de contribuer à le combler.

Que fait la danse contemporaine au féminisme et que fait le féminisme à la danse contemporaine ? De quels féminismes parle-t-on ? Le croisement de la pensée et de l'action entre chorégraphes et féministes s'impose comme point de rencontre entre mouvements de libération des corps et des femmes. Le rapport aux hommes et l'ouverture aux questionnements de l'altérité, trans' et *queer* sont tout autant indispensables. La danse est-elle le lieu d'une recherche identitaire réinterrogeant les normes de genre ? Est-elle l'objet d'un investissement féministe ? LGBT ? Peut-on parler d'une danse contemporaine féministe ? Celle-ci a-t-elle conscience d'elle-même ?

Aujourd'hui, nous ne pouvons penser la danse dans son rapport au féminisme, aux femmes et au féminin sans prendre en compte la complexité de la dimension genrée que cet art travaille. Les hommes, le masculin, la non-mixité, l'homosexualité, le transsexualisme ne doivent être exclus d'une histoire totale. Nous étudions un art où l'imaginaire et la surreprésentation *a priori* des femmes sont ancrés dans les mentalités. Cette configuration inédite induit-elle de nouveaux rapports entre les sexes ? Peut-elle être le lieu d'une remise en cause d'un schéma androcentré et hétéronormé ?

danse : NAUDIER Delphine et ROLLET Brigitte (dir.), *Genre et légitimité culturelle. Quelle reconnaissance pour les femmes ?*, Paris, L'Harmattan, 2007.

¹⁴ SOHN Anne-Marie (dir.), *Du premier baiser à l'alcôve. La sexualité des Français au quotidien (1850-1950)*, Les cahiers du GRHIS, Rouen, 2002 ; BONNET Marie-Jo, *Les relations amoureuses entre les femmes, XVI^e-XX^e siècle*, Paris, O. Jacob, Coll. Opus, 1995 ; TAMAGNE Florence, *Histoire de l'homosexualité en Europe : Berlin, Londres, Paris, 1919 – 1939*, Seuil, 2000.

¹⁵ KLEJMAN Laurence et ROCHEFORT Florence, *L'Égalité en marche. Le féminisme sous la III^e République*, Paris, Presse Sciences Politiques, 1989 ; BARD Christine, *Les filles de Marianne, Histoire des féminismes (1914-1940)*, Paris, Fayard, 1995 ; CHAPERON Sylvie, *Les années Beauvoir*, Paris, Fayard, 2000.

¹⁶ GUBIN Éliane et coll. (dir.), *Le siècle des féminismes*, Paris, L'Atelier, 2004, p. 425.

Notre recherche est portée par une volonté de rigueur historique de contextualisation ouverte à la transdisciplinarité¹⁷ et à l'intersectionnalité¹⁸ comme le conseille la philosophe Elsa Dorlin. La stratégie séparatiste faisant d'une histoire des femmes une étape de l'histoire des genres vise à redécouvrir les oubliées de l'histoire. Nous partageons cet objectif mais en approfondissant la dimension du « féminin » et du « féminisme ». L'ouverture à une histoire genrée prend acte de la mixité de la profession. Au-delà de la réalité statistique, « l'apparence » décuple la dimension féminine sur le plan qualitatif. La dimension vécue, incarnée est une donnée aussi essentielle que complexe. En affirmant que l' « on ne naît pas femme, [mais qu'] on le devient »¹⁹, Simone de Beauvoir posait la définition de l'identité comme une construction sociale. C'est bien elle qui nous intéresse dans les relations entretenues entre sexe et genre.

Le concept de genre définit le « sexe socioculturel », le « sexe social », variable dans le temps et dans l'espace en opposition au sexe biologique perçu comme un invariant²⁰. Il ne devient familier que dans les années 1980-1990, à la suite de l'article fondateur de Joan Scott²¹. Elle y définit le genre comme « un élément constitutif des rapports sociaux fondé sur des différences perçues entre les sexes, et [...] une façon première de signifier des rapports de pouvoir ». Avec le concept de genre qui « dit d'abord que la condition de l'identité des femmes ne se comprend que dans la relation aux hommes »²², il s'agit de réagir à des études centrées de façon étroite sur les femmes qui négligeraient les rapports entre les sexes et les labilités de genre. La danse met en scène l'individu dans ses dimensions psychique et somatique. La facilité d'usage admet que l'on parle de corps sexué or il ne l'est que partiellement. Les poumons ou les yeux n'ont pas de sexe. Spécificité et universalité sont

¹⁷ La transdisciplinarité travaille autour d'objets qui n'appartiennent pas en propre à une discipline. Elle relie des disciplines, sans obligation, de manière à atteindre le même objectif à travers des activités très variées.

¹⁸ L'intersectionnalité pense l'entrecroisement des caractéristiques sociales qu'elle dé-essentialise. Elle met en évidence la co-construction des relations de pouvoir à l'origine des inégalités (sexisme, homophobie, racisme...) Le concept porte l'accent sur la construction des identités multiples et entend décroiser les catégorisations de classe, de sexe et de « race ». Cf. CRENSHAW Kimberlé, « Cartographie des marges : Intersectionnalité, politiques de l'identité et violences contre les femmes de couleur », in *Cahiers du genre*, n° 39, 2005, p. 51-82 ; FASSIN Didier, FASSIN Éric (dir.), *De la question sociale à la question raciale ?*, Paris, La Découverte, 2006, p. 230-248. DORLIN Elsa, « De l'usage épistémologique et politique des catégories de « sexe » et de « race » dans les études sur le genre », *Cahiers du Genre*, n° 39, *op. cit.*, p. 83-105 ; DORLIN Elsa (dir.), *Sexe, race et classe : pour une épistémologie de la domination*, Paris, PUF, 2009. PALOMARES Elise, TESTENOIRE Armelle (dir.), *Prismes féministes. Qu'est-ce que l'intersectionnalité ?*, Paris, L'Harmattan, 2011.

¹⁹ BEAUVOIR Simone (de), *Le deuxième sexe*, Paris, Gallimard, 1949, p. 285.

²⁰ Il est popularisé par la sociologue féministe Ann Oakley²⁰ en 1972. Cf. OAKLEY Ann, *Sex, Gender and Society*, London, Temple Smith, 1972.

²¹ SCOTT Joan, « Genre : une catégorie utile d'analyse historique », *Les Cahiers du Grif*, « Le genre de l'histoire », 1986, p. 125-153.

²² THEBAUD Françoise, *les mots de l'Histoire des femmes*, Clio HFS, PUM, 2004.

ainsi consubstantielles. La société comme l'espace scénique renforcent le plus souvent les caractères sexués. L'art décuple ses possibilités de dé-re-construction.

Le genre du corps suppose la monstration de signes, d'attitudes, d'énergies selon une division binaire homme/femme, qui reproduit la division masculin/féminin. Comment la danse revisite-t-elle ces assignations ? La dimension transgressive permise par l'art est-elle et se veut-elle subversive ? Comment les relations de domination et de pouvoir s'organisent-elles dans un art ayant la particularité d'avoir des figures tutélaires féminines et une homosexualité masculine survisible ? Cela renverse-t-il pour autant « la domination masculine »²³ ? Comment interpréter les enjeux et les stratégies des hommes et des femmes mais aussi des personnes transsexuelles et transgenres ? La danse permet-elle une remise en cause des catégories développées de la pensée féministe ? La danse travaille les identités et il importe d'interroger la masculinité, peu étudiée dans l'espace français. Y a-t-il une stratégie de visibilité du masculin et une « crise de la masculinité » généralisée ? Quelle place y occupe l'homosexualité au-delà des stéréotypes ? Nous connaissons la propension des danseurs à exprimer une surféminité. Le sujet est à repenser du point de vue des chorégraphes où les hommes sont proportionnellement beaucoup plus nombreux. L'idée même de chorégraphe n'est pas associée à l'image d'une femme et invite à tenir compte de la complexité des statuts et de hiérarchies entre créateurs et danseurs²⁴.

L'approche relationnelle des sexes permet des ouvertures comme celle, récente, de la construction de l'identité masculine²⁵. Si l'on ne naît pas femme, on ne naît pas plus homme, on le devient²⁶. Le genre questionne une identité biologique et construite des individu-e-s, mouvante dans le temps et l'espace. Pour ce faire, identités et comportements (impératifs sociaux, stéréotypes) sont à distinguer. L'identité de genre ne va donc pas de soi. Elle comprend l'adhésion, le conformisme autant que le rejet des rôles considérés comme masculins ou féminins, ce qui s'avère être particulièrement important dans le domaine artistique.

²³ Cf. entre autres, BOURDIEU Pierre, *La domination masculine*, Paris, Seuil, 1998.

²⁴ Les chorégraphes sont souvent interprètes dans leur propre pièce, voire dans celles d'autres artistes.

²⁵ Quelques travaux récents interrogent le masculin dont voici quelques aboutissants : WELTZER-LANG Daniel (dir.), *Nouvelles approches des hommes et des masculinités*, PU Mirail, 2000 ; RAULT Françoise (dir.), « L'identité masculine, permanence et mutations », *Les Cahiers français*, n°894, La Documentation française, 2003 ; RENEVIN Régis, *Hommes et masculinités de 1789 à nos jours*, Paris, Autrement « Mémoires/Histoire », 2007 ; COURTINE Jean-Jacques (dir.), *Histoire de la virilité, T. III - La Virilité en crise ? XX^e-XXI^e siècle*, Seuil, 2011 ; SOHN Anne-Marie (dir.), *Une histoire sans hommes est-elle possible ?*, Lyon, ENS Éditions, 2013.

²⁶ Cf. par exemple, HERITIER Françoise, *Masculin/Féminin. La pensée de la différence*, Paris, Odile Jacob, 2002, p. 200.

La danse serait-elle un art à part ? Les recherches féministes en art se sont en effet peu penchées, à proportion, sur le domaine. Serait-ce parce qu'il existe en danse de « grands artistes femmes » pour reprendre la célèbre expression de Linda Nochlin²⁷ ? Les danseuses et les chorégraphes ont une forte visibilité que décuple l'imaginaire. N'y aurait-il conscience de genre²⁸ qu'en raison de l'invisibilité et du sentiment d'aliénation ? Est-il nécessaire de préciser que la visibilité peut être paradoxale et qu'elle ne signifie pas forcément la reconnaissance des femmes en tant que sujet mais peut véhiculer des stéréotypes sur la « nature féminine » dans un monde où la norme est définie par le masculin.

Historiquement, tout art se décline à l'universel-masculin, les femmes étant reléguées aux rôles de muses, d'inspiratrices ou bien cloisonnées dans l'image « d'art féminin ». Telle qu'elle naît au XX^e siècle, la danse moderne est une exception. La question du genre dans l'art est fondamentale et non pas celle du genre de l'art, qui tendrait à l'universalité portée par des artistes, hommes et femmes, dont les œuvres tentent de faire « sens humain »²⁹.

Définir la danse contemporaine est une tâche complexe. L'importante dimension pluridisciplinaire nous porte plutôt à parler de champ chorégraphique. Le concept de champ tel que l'entend Pierre Bourdieu suppose des enjeux, des objets et des intérêts spécifiques qui font partie de l'espace social. Leur relative autonomie permet de circonscrire des espaces et d'établir des règles particulières susceptibles d'évoluer.

L'interaction entre le champ de l'art chorégraphique entendu dans sa modernité avec un champ politique, « l'espace de la cause des femmes »³⁰ est au cœur de notre problématique. Mais il ne s'agit pas de voir dans le terme de féminisme la seule réalité d'une lutte militante, d'un mouvement. Il ne recouvre pas uniquement une dimension « activiste », consciente et revendiquée. Il est aussi un sentiment, une perception.

Le décalage du regard et de la perception sont essentiels. Les cas de figures sont multiples entre l'autoperception ou la perception par autrui d'un féminisme conscient, inconscient, revendiqué ou réfuté. Ce féminisme peut se manifester dans l'art et/ou dans la vie personnelle sans que le lien ne soit nécessairement établi. La dimension des luttes politiques

²⁷ Voir l'article de Linda Nochlin « Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grands artistes femmes ? », paru en 1971, réédité in NOCHLIN Linda, *Femmes, art et pouvoir*, Paris, Jacqueline Chambon, 1993.

²⁸ Eleni Varikas pose la conscience de genre comme étant « le sentiment d'appartenir à une catégorie aussi bien biologique que sociale et de partager avec le reste des femmes des destinées et des intérêts communs » in « Subjectivité et identité de genre. L'univers de l'éducation féminine dans la Grèce du XIX^e siècle », *Genèses*, n° 6, décembre 1991, p. 29 ; ce qui implique le postulat de la domination des hommes et du masculin, constitutif des études de genre.

²⁹ Expression de Françoise Collin, in « Le langage des Femmes », *Les Cahiers du Griffon*, Paris, Complexes, n° 15, 1992, 1992, p. 14.

³⁰ BERENI Laure, « Penser la transversalité des mobilisations féministes: l'espace de la cause des femmes », in BARD Christine (dir.), *Les féministes de la deuxième vague*, Rennes, PUR, 2012, p. 27-41.

est une toile de fond essentielle. Qu'elles soient exacerbées ou en retrait est porteur de significations.

Nous entendons par féminisme les théories féministes développées par différents courants de pensée. On distinguera la position universaliste³¹ pour laquelle hommes et femmes sont des individus au même titre. Les différences socialement déterminantes résultent des rapports de pouvoir et de domination exercés par les hommes sur les femmes. Il ne s'agit pas seulement de postuler les mêmes droits mais de dissoudre les catégories hommes/femmes. L'égalité visée suppose les mêmes conditions politique, économique et sociale. L'être humain supprime cette catégorisation. L'artiste peut faire valoir cette recherche en dehors de cette spécificité. Maguy Marin est une des chorégraphes contemporaines majeures à affirmer cette dimension au sein d'une œuvre engagée. *A contrario*, la position différentialiste n'entend pas remettre en cause la division catégorielle. La disparition des dominations ne doit pas pour autant effacer l'affirmation des différences hommes/femmes. Le féminin résiste ici à l'Un, il est irréductible au masculin. Cette pensée est développée par des théoriciennes de l'écriture et de la création telles qu'Hélène Cixous et Julia Kristeva. La chorégraphe Karine Saporta est emblématique de cette acception.

Nous ne pouvons aujourd'hui nous limiter à une considération binaire sans prendre en compte la pensée postmoderne qui affirme que le sexe n'est pas substantifiable. Le « féminin » n'est pas plus l'attribut des femmes que le « masculin » n'est celui des hommes. Le sexe socialement et morphologiquement identifié est en réalité « trouble », selon l'expression fondatrice de Judith Butler. Cette vision est primordiale pour le champ chorégraphique qui surinvestit le travestissement masculin sur scène à partir des années 1990. Il s'agit de montrer la labilité des frontières. La question trans' peut alors être envisagée. La « troisième vague féministe »³² correspond à une jeune génération qui arrive sur le devant de la scène et renouvelle la réflexion en dépassant la binarité homme/femme, féminin/masculin.

La prise en compte des mouvements féministes en tant que lutte militante permet aux acteurs et aux actrices de se situer. Les années 1970 étudiées par l'historienne Françoise Picq perdurent dans les imaginaires³³. La danse peut-elle être un féminisme conscient de lui-même ? L'est-il toujours indépendamment de celui ou celle qui le propose sans le penser voire le récuse ? Nous postulons que le langage non verbal porte en lui la possibilité d'une

³¹ Elle se réclame de Simone de Beauvoir.

³² NENGEH MENSAH Maria, *Dialogues sur la troisième vague féministe*, Québec, Remue-ménage, 2005 ; LAMOUREUX Diane, « Y a-t-il une troisième vague féministe ? », *Cahiers du Genre*, n° 1, hors-série, 3/2006, p. 57-74.

³³ PICQ Françoise, *Libération des femmes, chronique des années-mouvement*, Seuil, Paris, 1993. Voir également GARCIA GUADILLA Naty, *Libération des femmes : le M.L.F.*, Paris, PUF, 1981.

libération physique et psychique. Les niveaux de conscience ne vont pas systématiquement de pair et une femme se disant féministe peut avoir une œuvre traditionnelle et *vice versa*. Un regain de visibilité des débats féministes dans la vie sociale engage-t-il une plus ample réflexion artistique³⁴ ? Afin de la cerner, il nous faut alors préciser notre objet d'étude et prévenir les difficultés sémantiques.

Vers une définition de la danse contemporaine

Danse moderne, postmoderne et contemporaine : ces termes peuvent prêter à confusion et recouvrir parfois une même réalité par opposition à la danse classique. Les deux premiers souvent utilisés dans leur acception anglo-saxonne de *modern dance* et *post modern dance*³⁵ seront également employés dans leur traduction française à partir du moment où il est question de leur influence sur le territoire français. La traduction de ces termes ne diminue en rien l'importance du développement de cet art outre-Atlantique alors vierge de tradition académique. C'est en effet la danse américaine qui est ainsi dénommée. En France, l'utilisation de « danse moderne » est usuelle pour désigner ce qui sera appelé *a posteriori* contemporain. Une foule d'appellations ont cours : danse expressionniste, expressive, libre, naturelle... toutes étant de la danse moderne, ainsi qu'à l'époque, la danse de salon. Dominique Dupuy, chorégraphe et chercheur pionnier non académique, note alors l'impossible utilisation officielle de danse moderne, par opposition au classique : « danse contemporaine est alors choisie par défaut »³⁶. Indéfinie, indéfinissable, elle porte en elle des caractéristiques qui engagent une rupture avec le langage et la démarche strictement académique de la danse classique. Les critiques utilisent également ce terme non sans montrer leur crainte dans la décennie 1970 : « la danse moderne est engagée dans une impasse dont il lui faudra sortir sous peine de se couper du public » s'inquiète le journaliste Jean-Claude Diénis dans *Les Saisons de la danse*³⁷.

³⁴ Nous pensons aux revendications des années 1970, à la parité ou au PACS puis au mariage pour tous et aux polémiques de la « théorie du genre ».

³⁵ Naissance des performeurs : tous les champs artistiques sont concernés. La question du lieu de représentation devient essentiel : la rue, les toits, musées, friches industrielles. Cela donne naissance à différents courants tels que le contact improvisation et le courant minimaliste. Le mouvement se libère des déterminismes esthétiques et culturels du corps à la recherche du mouvement pur. Pour une réflexion sur la terminologie, voir le Master II de Myrto Katsiki, *La danse post-moderne : une fonction réflexive, la contradiction d'un préfixe et ses effets*, Université de Paris 8, 2007.

³⁶ DUPUY Dominique, « Quant à la recherche », *Rue Descartes*, n° 44, 2004, p. 106.

³⁷ *Les Saisons de la danse*, n° 122.

Parler de danse « contemporaine » soulève la difficulté à définir l'idée même de contemporain : « la contemporanéité correspondrait en fait à un temps élargi, dont les limites sont mouvantes » d'après Laurence Louppe, historienne et critique majeure de la danse³⁸. Le terme « contemporain » au sens de période historique n'est pas plus satisfaisant lorsque l'on sait qu'il prend en compte tout ce qui est postérieur à la Révolution française. Le « contemporain peut s'entendre comme un temps traversé par les mêmes problématiques »³⁹ selon Roland Barthes. L'expression se veut large de sens. L'évolution des « normes » chorégraphiques est à l'origine de définitions ou plutôt de qualifications telles que « la Nouvelle Danse Française »⁴⁰ et plus tard de « la non danse »⁴¹. Elles appartiennent toutes deux au champ de la danse contemporaine. Pour Jean Pomarès⁴², danseur, chorégraphe, ancien inspecteur de la danse au ministère de la Culture, « le champ esthétique de la danse contemporaine couvre un éventail extrêmement large de styles et des états de corps qui les véhiculent »⁴³. Il serait alors un mélange de ruptures et de filiations qu'il serait vain de nier même s' « ils [les contemporains] travaillent à mettre en morceaux tout ce qui permettrait le jeu consolant des reconnaissances »⁴⁴. En termes d'héritage, la danse moderne du début du siècle donne déjà aux femmes une place privilégiée. Leur présence dans la sphère publique s'accorde avec le féminisme de l'époque. La libération des corps est en marche, le rejet du corset en est un symbole. L'hygiénisme s'intéresse au corps. La Belle Époque⁴⁵ puis les Années folles deviennent symboles de libération des femmes et consacrent la figure de la garçonne⁴⁶. Le corps devient un terrain d'expression privilégié du genre, de sa transgression et du féminisme.

La pluralité de l'espace de la danse est évidente. Nous parlerons de la danse au sens d'art de la scène. Il est entendu que cela recouvre une pluralité d'expressions, il en va de même pour la danse contemporaine, etc.

³⁸ LOUPPE Laurence, *Poétique de la Danse Contemporaine, la suite*, Bruxelles, Contredanse, 2007, p. 15.

³⁹ Cité par Lourence Louppe, *ibid.*

⁴⁰ Expression forgée par la journaliste de danse Lise Brunel. Elle définit ainsi ce qui est la marque d'une créativité émancipée des influences et montre des caractéristiques propres, en premier lieu celles de danses d'auteur-e-s.

⁴¹ Critique du *Monde*, Dominique Frétard est l'auteur de *Danse contemporaine. Danse et non-danse*, Paris, Éditions du Cercle d'art, 2004. Les chorégraphes ne se retrouvent pas dans cette appellation interprétée comme une négation non pas tant du mouvement que de la restriction de l'art chorégraphique.

⁴² Outre sa carrière artistique, il fut inspecteur de la création et des enseignements artistiques à la Direction de la musique de la danse, du théâtre et des spectacles, spécialisé en danse.

⁴³ POMARES Jean, *Les acquisitions techniques en danse contemporaine*, Paris, Éd. Centre national de la danse, en collaboration avec la Cité de la musique, coll. « Cahiers de la pédagogie », 1999, p. 9.

⁴⁴ FOUCAULT Michel, cité par POMARES Jean, *Les acquisitions techniques en danse contemporaine, idem.*

⁴⁵ Époque où se produisent les danseuses modernes Isadora Duncan, Loïe Fuller. Parallèlement, la « belle Otero », la Goulue ou encore Cléo de Mérode construisent une image émancipée des femmes, reines de beauté et/ou professionnelle de la galanterie.

⁴⁶ BARD Christine, *Les garçonnnes, modes et fantasmes des Année folles*, Paris, L'Harmattan, 1998.

Nous chercherons à savoir quelles sont les formes prises par la danse contemporaine en fonction de la période dans laquelle elle s'inscrit et analyserons les interactions qui se mettent en place avec la « question féministe » elle-même mouvante, de même que les problématiques politico-sociales. La danse contemporaine est-elle un espace féministe et pour quel féminisme ? Nous tâcherons de comprendre les points de rencontre et les rendez-vous ratés. Il s'agit de dépasser l'auto-perception de chorégraphe ou de militant-e, pour appréhender les formes de féminisme qui se manifestent. Du parcours individuel à la question sociétale, de la place des femmes à l'identité de genre, nous questionnerons l'apport de la danse contemporaine à ces problématiques en termes de moteur comme de résonance. Peut-on parler de danse contemporaine féministe et dans quelles conditions ?

Danse et féminisme en contexte

Dès le début du XX^e siècle les danseuses modernes⁴⁷ s'émancipent de l'assignation au genre féminin de la danse classique pour révolutionner l'art chorégraphique alors que les hommes sont quasiment absents de l'espace de création⁴⁸. Est-ce pour autant que l'on peut parler de danseuses féministes ? Si la réponse est sans conteste affirmative pour Isadora Duncan⁴⁹, il n'en va pas de même pour sa consœur américaine Martha Graham du point de vue de l'auto-perception. Elle met en scène ce qu'elle affirme être une danse de femme⁵⁰, assumant le « caractère viril » et la puissance du féminin.

En réaction au caractère narratif des créations de la *modern dance*, la *post modern dance* américaine se caractérise par son minimalisme, la répétition, le geste quotidien, tout en cherchant de nouveaux enjeux. Après la féminité assumée, puissante, « virilisée » des pionnières, les artistes des années 1970 font naître l'utopie de la neutralité sur la scène artistique new-yorkaise. Ces deux générations expriment les deux tendances de pensée féministe du début de notre période : féminisme de la spécificité et aspiration à l'universel.

⁴⁷ SUQUET Annie, *L'éveil des modernités, Une histoire culturelle de la danse (1870-1945)*, Pantin, CND, 2012 ; BOIVINEAU Pauline, *La revue Danser au prisme du genre*, Master 2, Histoire, 2008, p. 109-117.

⁴⁸ Les cas des Ballets Russes, de Fokine ou Nijinski ne peuvent être considérés comme une exception puisqu'ils ne firent pas école au sens technique du terme. Leur influence est néanmoins considérable, nous le voyons dans les relectures du *Sacre du printemps*.

⁴⁹ Quoique l'artiste montre une autre déclinaison de l'archétype de la danseuse, inspirée de l'Antiquité grecque en développant un mouvement qu'elle veut absolument libre. Elle revendique son engagement féministe même si ce dernier est parfois incompris comme l'analyse Yannick Ripa dans la préface de *La danse de l'avenir*, textes d'Isadora Duncan choisis et traduits par Sonia Schoonejans, Bruxelles, Complexe, 2003.

⁵⁰ Basé sur le principe de *contraction / release*, la pulsion du mouvement trouve son origine au niveau du vagin.

Cette seconde aspiration est associée au concept de performance⁵¹ dans le champ chorégraphique. La *post-modern dance* renouvelle la discipline dès les années 1950 avec Merce Cunningham et dans la décennie suivante avec le mouvement de la Judson Church. Des approches novatrices du mouvement *via* les gestes quotidiens et l'adoption de lieux insolites, tels la paroi de buildings, réagissent à la société de consommation. Les chorégraphes renoncent à la salle de spectacle, investissent la démarche de l'improvisation et rejettent la narration. Les *happenings* se multiplient. C'est le moment où se développe cette forme qui sera primordiale dans sa réactivation plus de trois décennies plus tard sous l'appellation plus usitée de performance.

L'histoire américaine de la danse de cette période est bien connue. Elle est déjà largement défrichée et continue de l'être en France avec la thèse de Mélanie Papin sur la décennie 1968-1978. Si notre étude débute avant cette date clef c'est qu'il y a déjà tout un réseau d'enseignement de la danse qui se constitue dès l'après-guerre. Nous retenons cependant 1968 comme un point de départ important, politiquement. Il se justifie du côté de la danse avec l'occupation du conservatoire par les danseurs contemporains. C'est bien le fait que 1968 soit aussi un symbole, avec une charge émotionnelle, politique et sociale qui importe. Le corps est au cœur des préoccupations sociétales. C'est l'époque du développement d'une culture de masse et d'une culture savante dont l'ouverture est un enjeu fort, mais aussi de la renaissance du féminisme. L'année 1970 devient l'année zéro de la libération des femmes⁵².

Le 26 août 1970, le Mouvement de Libération des Femmes (MLF) naît autour d'une action symbolique : à l'Arc de Triomphe, une gerbe est déposée à la femme du soldat inconnu. L'acte est politique mais ne peut-il pas être lu aujourd'hui comme une performance de femmes et même une performance artistique ?

Partant du constat d'un faible investissement dans l'art chorégraphique des courants féministes de la deuxième vague, nous voulons interroger cette absence alors même que les revendications se concentrent sur le corps des femmes. La dimension féministe de la danse

⁵¹ Voir GOLDBERG Roselee, *La Performance du futurisme à nos jours*, Paris, Thames & Hudson, 1999. Née au début du XX^e siècle avec les recherches des futuristes italiens et la contestation radicale et ironique des artistes Dada, elle est «ré-inventée» dans les années 50, à la fois par le groupe japonais Gutai et au Black Mountain College par John Cage, Merce Cunningham et Rauschenberg. Ces derniers reconnaissent dans Dada une réelle source d'inspiration. La performance n'a depuis cessé d'exister, trouvant sans cesse des modalités et des intentions différentes pour produire des formes, des récits, interroger les habitudes, les perceptions et les stéréotypes. Les *happenings* deviennent une pratique majeure d'un art politique et engagé dans les années 60. Ils deviennent protéiformes dans les années 1990 et 2000. La question de l'engagement vs provocation devient une vraie question.

⁵² *Partisans*, juillet-octobre 1970 : « Libération des femmes, année zéro » ; PICQ Françoise, *Les années mouvement*, Paris, Seuil, 1993.

peut se manifester hors d'une explicitation verbalisée ou d'un attachement aux mouvements militants. Lutter en « étant »⁵³ est un acte féministe quand bien même le terme serait refusé à l'instar de Martha Graham. La danse peut-elle être, à l'image des actions des militantes, un mouvement de libération ? Parler de mouvement n'est pas anodin dans les deux cas, cela suppose l'action. Il est quantifiable par ces traces, ces réalisations et soulève l'intérêt d'une analyse conjointe des deux champs. La seconde dimension est celle de la pensée, du sentiment et du « dire » féministes, plus difficiles à appréhender. Franchir le cap de cette parole implique de surmonter un certain nombre d'obstacles que sont les « idées reçues »⁵⁴ sur le féminisme, le terme y compris. Les présupposés propres à ces deux champs sont-ils des obstacles à la définition d'un espace féministe de la danse contemporaine ?

Le féminisme ne peut être le seul axe de lecture. Il fait appel aux revendications des droits des femmes mettant en jeu leur corps et les situations de dominations à différents niveaux, en tant que femme, professionnelle, artiste chorégraphe. Nous n'écartons pas les difficultés à être femme dans la profession et appréhendons l'existence d'un « plafond de verre » en danse. À partir de 1981, Jack Lang, ministre de la Culture poursuit la politique de décentralisation des compagnies et acte la reconnaissance de certaines d'entre elles par la création du label de Centres Chorégraphiques Nationaux (CCN). La reconnaissance publique et politique pose la question de la place des femmes d'un point de vue institutionnel. La danse est liée au politique⁵⁵ mais elle nous intéresse dans sa propre dimension politique. Une telle appréhension donne matière à réfléchir à l'inscription de la danse dans un contexte comme le colloque *Danse et politique : démarche artistique et contexte historique*⁵⁶ en témoigne.

De réels changements ont lieu dans les années 1980 avec l'élection de François Mitterrand en mai 1981 et l'arrivée de la gauche au pouvoir⁵⁷. Les mesures majeures se concrétisent par un budget conséquent alloué à la danse et la création des premiers CCN en 1984 annoncés lors d'une conférence de presse de Jack Lang. L'accès à la culture participe pleinement à la modernisation de la société qui dans un même temps voit une certaine idéologie « post-féministe » reconnaître l'amélioration de la situation des femmes. La crainte de nouvelles revendications perçues comme excessives est réelle. À ce bouleversement

⁵³ « Martha Graham ou l'énigme dévoilée », *op. cit.*

⁵⁴ Christine Bard les explicite dans *Le féminisme au-delà des idées reçues*, Paris, Le Cavalier bleu, 2012, p. 151-160. Elle revient notamment sur l'idée selon laquelle il n'y aurait pas d'art féministe.

⁵⁵ IZRINE Agnès, « Le corps, sujet politique », tapuscrit, s.d..

⁵⁶ CND, Mas de la danse, *Danse et politique : démarche artistique et contexte historique*, Pantin, CND, 2003.

⁵⁷ BERSTEIN Serge, MILZA Pierre, et BIANCO Jean-Louis, (dir.), *François Mitterrand. Les années de changement, 1981-1984*, Paris, 2001.

politique s'ajoute celui du « féminisme d'État »⁵⁸, traduction en mesures politiques des revendications féministes. Le concept recouvre sous une dénomination unique pour diverses manières d'envisager l'action de l'État en faveur des femmes. Paradoxalement les années 1980 marquent un recul du féminisme⁵⁹ alors que la danse contemporaine arrive sur le devant de la scène avec des moyens financiers inédits. La Nouvelle Danse Française consacre le corps sur scène dans une sorte d'euphorie de liberté, émancipée de l'hégémonie de la danse classique et permettant à des auteur-e-s de s'exprimer⁶⁰. Avec la danse conceptuelle des années 1990, l'art chorégraphique s'ancre véritablement dans un espace-monde mis en perspective. Il induit la nécessité d'ouvrir notre recherche à l'altérité⁶¹ et d'introduire la coprésence dans un même espace de diverses cultures. Le rapport à l'altérité devient une nécessité pour comprendre le monde caractérisé par une intensification des échanges, y compris dans ses formes artistiques. Il implique une relation, une reconnaissance de l'autre dans sa différence. Les logiques d'appartenance, de pratiques et de relations permettent de rendre compte des transformations et constructions culturelles.

Les questionnements identitaires sont renouvelés par la pensée postmoderne, celle d'un « devenir femme »⁶² pour lequel le sexe n'est pas substantifiable, le féminin pouvant être assumé par les deux sexes. Les théories *queer*⁶³ s'attachent alors à la subversion des identités sexuelles. Ces réflexions traversent le champ artistique comme le note justement la journaliste Agnès Izrine, il est « difficile de savoir si l'art porte les mutations d'une société ou s'il n'en est qu'un symptôme [...] La pratique chorégraphique appartient sans doute plus que tout autre

⁵⁸ Charge à Yvette Roudy, ministre des Droits de la femme des gouvernements socialistes entre 1981 et 1986 de concrétiser cette volonté initiée par le Secrétariat à la condition féminine créé pour Françoise Giroud en 1974. Voir la thèse de Martine Lévy, *Le féminisme d'Etat en France - 1965-1985: 20 ans de prise en charge institutionnelle de l'égalité professionnelle entre hommes et femmes*, Paris, Institut d'Etudes Politiques, 1988 ; REVILLARD Anne, « Féminisme d'Etat : constructions de l'objet », 2006, <http://www.melissa.enscachan.fr/>; DAUPHIN Sandrine, *L'État et les droits des femmes. Des institutions au service de l'égalité ?*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010.

⁵⁹ « La démobilitation des années 1980 », p. 312-313, in BARD Christine (dir.), *Un siècle d'antiféminisme*, Paris, Fayard, 1999.

⁶⁰ Pour une étude des chorégraphes de la NDF et en particulier à la direction des CCN, voir GUIGOU Muriel, *La nouvelle danse française*, Paris, L'Harmattan, 2004.

⁶¹ FERREOL Gilles, JUCQUOIS (dir.), *Dictionnaire de l'altérité et des relations interculturelles*, Paris, Armand Colin, 2003 ; voir également les réflexions de Lévinas et Ricœur pour une dialectique de soi et de l'autre refusant toute objectivation.

⁶² HIRATA Helena, LABORIE Françoise, LE DOARE Hélène, SENOTIER Danièle (dir.), *Dictionnaire critique du féminisme*, PUF, 2000, p. 33.

⁶³ BUTLER Judith, *Trouble dans le genre. Pour un féminisme de la subversion*, Paris, La Découverte, [1990], 2005 ; KOSOFKY SEDGWICK Eve, *Épistémologie du placard*, Paris, Éditions Amsterdam, [1990], 2008 ; LAURETIS Teresa (de), *Théories queer et cultures populaires. De Foucault à Cronenberg*, Paris, La Dispute, 2007 ; BOURCIER Marie-Hélène, *Queer zones*, Paris, Éditions Amsterdam, 2007.

à l'art d'aujourd'hui. Elle donne des réponses contemporaines à un champ de questionnements actuels »⁶⁴.

L'évolution de la danse est marquée par un regain de la performance à partir des années 1990, l'augmentation du nombre d'artistes, une certaine crise de l'identité et de la représentation. À l'heure où le sida devient une question visible, n'entraîne-t-il pas une mutation de l'art ? Selon Céline Roux⁶⁵, la performance a bouleversé le champ chorégraphique à partir de 1993 et des pièces centrées sur la question de l'identité en crise en deviennent emblématiques. À défaut de pouvoir définir précisément la performance tant les propositions sont diverses, hybrides et personnelles, nous pouvons affirmer que cette forme artistique éphémère place le corps au centre de l'expression et établit un rapport unique au temps et à l'espace. Le geste est un moyen d'énoncer un rapport symbolique au monde et à la société. Exécutée face à un public, la performance explore une forme d'intersubjectivité et d'interactions. Cela ouvre un potentiel de transformation mutuelle entre le spectateur et le performeur. Nous retiendrons la prise en compte, au sein de l'art de la performance, de techniques et disciplines différentes. Elles travaillent les identités de genre, les sexualités et consacrent le travestissement masculin.

La diversification intervient dans un espace dépassant et déplaçant les frontières. L'état d'esprit concorde avec celui d'une troisième vague féministe ouverte à l'intersectionnalité et à la question *queer*. L'intérêt est accru pour les cultures non occidentales, pour le hip-hop, pour le croisement disciplinaire et l'enrichissement mutuel⁶⁶. Les nouvelles technologies élargissent l'éventiel des possibles, ce qui s'accroît au XXI^e siècle. Dans la création chorégraphique, la quête identitaire devient centrale et fait appel à une recherche intime où les jeux de genres se traduisent avec humour et où la « cérébralité » est contestée. Le besoin d'introspection est signe d'une certaine crise accentuée par l'augmentation du nombre d'artistes et de leur précarité. La thèse de Patrick Germain-Thomas⁶⁷ contribue à la connaissance d'un paysage chorégraphique et institutionnel jusqu'en 2009.

⁶⁴ IZRINE Agnès, *La Danse dans tous ses états*, Paris, L'Arche, 2002, p. 166.

⁶⁵ ROUX Céline, *Danse(s) performative(s)*, Paris, L'Harmattan, 2007.

⁶⁶ À l'instar de la circulation des intellectuels et des artistes dont l'historien Christophe Charle a montré l'importance in *Les intellectuels en Europe au XIX^e siècle. Essai d'histoire comparée*, Paris, Le Seuil, 1996. Le champ chorégraphique est riche d'influences lointaines et de voyages dès son origine. C'est pourquoi nous parlerons de danse en France et non pas de danse française même si des spécificités peuvent se dégager et définir un courant aussi fort que celui de la NDF.

⁶⁷ GERMAIN-THOMAS Patrick, *Politiques et marché de la danse contemporaine en France (1975-2009)*, thèse de sociologie, EHESS, 2010. De nouveaux dispositifs tels que la création des Centres de Développement Chorégraphiques (CDC) voient le jour. Cela n'empêche pas les polémiques révélatrices de crises liées au manque de lieux, de moyens d'expressions et de subsistances : les « signataires du 20 août » (1997), la crise des

Le féminisme reprend vigueur, des objectifs étatiques de parité sont posés. Une nouvelle génération féministe émerge dans les années 1990⁶⁸. Peut-on parler du tournant 1995 ? La IV^e conférence mondiale des femmes de Pékin, met en évidence la féminisation de la pauvreté et l'ampleur des violences à l'encontre des femmes. Il devient plus facile de se dire féministe. 1995 marque le retour de la droite au pouvoir et réveille la crainte que les droits des femmes ne soient menacés⁶⁹. Le tournant se lit aisément dans l'art chorégraphique des mêmes années⁷⁰.

La radicalisation du XXI^e siècle sur un plan politique se traduit entre autre par une montée de l'extrême-droite et un impératif « sécuritaire » manipulé par les médias. Le dialogue entre danse et pouvoir croît notamment autour de l'institutionnalisation du hip-hop, discipline qui repose la question de la domination masculine, par ses pratiquants et par les enjeux de virilité qu'il met en scène. Dans un même temps les revendications féministes, la quête d'égalité des droits, réactivent des lobbies réactionnaires et l'antiféminisme. Des mouvements radicaux, polémiques et médiatiques tels que celui des Femen témoignent des ambiguïtés des mouvements féministes. Les manifestations contre le mariage pour tous en 2014 sont évocatrices de ces tensions. Les « questions homosexuelles et trans' » sont plus que jamais d'actualité, et au-delà, celle de la labilité des genres et de la redéfinition de la masculinité particulièrement active dans le champ chorégraphique.

La réflexion et l'analyse des artistes eux-mêmes sur leurs œuvres sont en constante progression et s'accroissent au XXI^e siècle. Elles intègrent progressivement la formation des danseurs dans de nombreuses écoles, qui proposent un parcours chorégraphique en même temps qu'un cursus universitaire. Les études de danse dans lesquelles nous inscrivons cette

intermittents (2003). Ces difficultés, économiques, politiques, avec les jeux d'alternances qui se mettent en place sont aussi sociales.

⁶⁸ Le terme « troisième vague féministe » - discuté - n'est utilisé aux États-Unis qu'à partir des années 1990 pour qualifier une nouvelle génération de féministes qui intègrent des éléments de rupture avec la génération précédente. Première à parler d'une troisième vague, l'Américaine Rebecca Walker en 1992 dans son article *Becoming the Third Wave*. Elle fait remonter cette nouvelle génération au début des années 1980, alors que les militantes noires contestent le caractère blanc et bourgeois du féminisme radical. Dans son article de 2005, « Réfléchir sur le féminisme du troisième millénaire », Micheline Dumont « parle plutôt de 1985, qui mettait fin à la décennie des femmes décrétée par l'ONU et qui marquait la minorisation des femmes blanches occidentales dans les rassemblements internationaux, notamment à Nairobi » in NENGEH MENSAH Maria (dir.), *Dialogues sur la troisième vague féministe, op. cit.* Christine Bard approfondit ce sujet in *Le féminisme au-delà des idées reçues, op. cit.*

⁶⁹ S'il fallait une action symbolique pour marquer ce tournant cela pourrait être celle de la CADAC (Coordination des associations pour le droit à l'avortement et à la contraception) par son appel à une manifestation unitaire pour les droits des femmes le 25 novembre 1995 réunissant plus d'une centaine d'organisations. De là naît le Collectif des droits des femmes.

⁷⁰ L'histoire de la danse l'a symbolisé par la création éponyme de Jérôme Bel. Seconde pièce après *Nom donné par l'auteur* (1994), *Jérôme Bel* (1995) est une pièce au dénuement radical, ramenant l'auteur à sa signature et la danse à ses conditions de possibilité : de la lumière, de la musique, et des corps.

thèse sont récentes et peu abordées d'un point de vue historique au prisme du genre et du féminisme. Il nous importe de mobiliser des sources de différentes natures afin de multiplier et confronter les points de vue et les connaissances.

Des sources riches et multiples

Dégager les enjeux, les contradictions de la danse contemporaine dans son rapport au genre se fait à différentes échelles : de la trajectoire de l'individu au mouvement de masse, du vécu personnel à l'investissement dans la création. Il nous importe de croiser des sources de natures différentes pour confronter, les démarches, les points de vue et les intérêts afin de valider ou d'infirmier notre hypothèse de l'existence d'une danse féministe.

La presse est le premier type de sources que nous avons appréhendé. Présente dans les deux champs de la danse et du féminisme, elle nous renseigne sur leur construction, leurs débats, leurs mises en valeur et leurs orientations. Plus qu'un témoignage d'une époque, elle est un outil de création et de débats. Elle renseigne sur les choix induits par les réalités féministes et chorégraphiques qu'elle crée également. Marginales et tirées à peu d'exemplaires, certaines revues s'ouvrent néanmoins à un plus large public. Elles se font moins analytiques en danse et oscillent entre presse féminine et féministe de l'autre. Quant à la presse généraliste, elle constitue le baromètre de l'importance du champ et montre les temps forts des mouvements féministes tandis que la danse demeure cantonnée à la rubrique culturelle et ne concerne que quelques rares chorégraphes. Elle participe à la construction d'un *star-system* qu'il nous incombe d'évaluer.

La presse féministe des années 1970 fonctionne en général avec des contributions anonymes en l'absence de hiérarchie. Elle est un lieu militant de débats où les tendances s'affirment et s'affrontent. Par ordre alphabétique : *Les Cahiers du Griffon*, *Histoire d'elles*, *Questions féministes*, *Le Quotidien des femmes*, *La Revue d'en face*, et *Sorcières* ainsi que le *journal de l'AFJ* (Association des Femmes Journalistes) ont été entièrement dépouillées et *F magazine*, *Lesbia*, *Nouvelles Questions Féministes*, *Pénélope*, ont été étudiées par

sondages⁷¹. Portant plus particulièrement sur le début de la période alors que les écrits se multiplient, il s'agit de revues ou bulletins féministes voire de travaux universitaires qui entendent diffuser des idées nouvelles et susciter le débat, excepté *F Magazine*⁷² dont les choix plus traditionnels tendent à faire la synthèse entre presse féminine et féministe. Le dépouillement n'a pas été poursuivi au-delà des années 1980, des sondages ayant montré un faible intérêt pour la danse, nous n'avons pas réalisé d'analyse systématique.

Les rubriques « Culture » de la presse nationale : *Le Monde*, *Libération*, *Le Nouvel Observateur* ainsi que *Télérama* offrent un regard dédié au plus grand nombre. Le rôle joué par l'article de Dominique Frétard⁷³ prouve à lui seul l'impact d'une telle presse⁷⁴. En parlant pour la première fois de « non-danse », elle soulève la problématique essentielle de la raréfaction du mouvement. Le terme s'impose pour définir tout un courant de la danse contemporaine mais les chorégraphes ne se retrouvent pas dans cette appellation jugée négative.

La presse de danse est tout autre, source dont la valeur historique a été depuis débattue⁷⁵. Le rôle des journalistes est primordial, ce sont eux qui « font » la danse contemporaine. Les recherches de Claudine Guerrier montrent la progressive adhésion des journalistes à la danse contemporaine⁷⁶. Une presse savante se développe parallèlement à une presse grand public. Des tendances se dégagent, avec des plumes qui acquièrent une certaine puissance, celle de traduire, transcrire l'expérience vécue d'un spectacle, de faire et défaire les réputations. Nous tenterons de tenir compte des principales opérations critiques définies par Sally Banes dans *Writing dancing in the Age of Postmodernism*⁷⁷, que sont l'évaluation, la description, l'interprétation et la contextualisation.

Nous avons dépouillé de manière quasi-exhaustive *Les Saisons de la danse* (1969-2001), première revue grand public fondée en 1968 par André-Philippe Hersin, et *Danser*

⁷¹ KANDEL Liliane, « L'explosion de la presse féministe », *Le Débat*, n° 1, 1980, p. 104-119 ; LAROCHE Martine, LARROUY Michèle, collectif des ARCL (dir.), *Mouvement de presse des années 1970 à nos jours, luttes féministes et lesbiennes*, Aubervilliers, ARCL, 2009.

⁷² Elle se distingue en effet par sa forte publication s'élevant en moyenne à 400 000 exemplaires (200 000 les deux dernières années).

⁷³ *Danse contemporaine. Danse et non-danse*, Paris, Editions du Cercle d'art, 2004.

⁷⁴ La comparaison peut être faite avec l'expression cinématographique de la « Nouvelle Vague » née de la plume de Françoise Giroud.

⁷⁵ Cf. colloque de l'European Association of Dance Historians, tenu à Paris en 1989. Les échanges de cette table ronde sont rapportés dans la publication des actes du colloque de novembre 1990 : *Man and woman in dance*, de ladite association. Ainsi la place de la danse dans les journaux est évaluée depuis l'Ancien Régime alors que la question est posée de savoir en quoi les articles de presse contribuent à l'histoire de la danse et à long terme s'ils ne contribuent pas à forger sa mémoire.

⁷⁶ GUERRIER Claudine, *Presse écrite et danse contemporaine*, Paris, Chiron, 1997.

⁷⁷ « On your fingertips: writing dance criticism » in BANES Sally, *Writing Dancing in the age of Postmodernism*, Wesleyan University Press, Hanover, 1994. Article résumé par Patricia Kuypers in « Écrire sur la danse », *Nouvelles de danse*, n° 23, 1995, p. 42-46.

(1983-2013), fondée par Jean-Claude Diénis. Les plumes incontournables de Philippe Verrièle ou encore Gérard Mayen s'y expriment régulièrement. *Arts Press* offre une ouverture pluridisciplinaire et analytique avec les analyses majeures de l'historienne Laurence Louppe, la revue *Mouvement* créée en 1993 également. La revue que l'on peut qualifier d'« avant-gardiste » est à l'écoute des « mouvements » du monde et témoigne d'une compréhension politique de l'art. Une revue telle que *Repères* éditée par le CDC/Biennale de danse du Val-de-Marne et faisant appel à des chercheurs en danse développe la réflexion sur la discipline. Plus ancienne, *Pour la danse* peut-être citée mais nous n'avons pas dépouillé ces quatre dernières revues de manière systématique.

Les sources officielles émanant du ministère de la Culture et du ministère du Droit des femmes sont un autre type de sources, complémentaires, qui posent un regard politique sur la création. Elles concernent l'évolution des débats posés, des lois, des financements sous forme de subventions que nous lirons au prisme du genre. Par l'entrée politique, il s'agit de relier les rapports de pouvoir et de domination à des jeux de reconnaissances.

Par l'approche quantitative (programmations des structures (CCN), lieux de diffusion et festivals), nous réfutons tout *a priori* sur la place réelle des femmes chorégraphes en danse contemporaine. Une lecture genrée et statistique de quelques lieux majeurs apporte un regard globalisant sur la production et la diffusion chorégraphiques. Les archives du festival Montpellier Danse ainsi que celle de la Maison de la Danse⁷⁸ et de sa biennale ont été dépouillées. Les festivals mériteraient une étude qui serait une porte d'accès particulièrement pertinente pour interroger la notion d'avant-garde chorégraphique⁷⁹. Des 70 scènes nationales, nous avons étudié la programmation de celles d'Evreux Louviers, de Belfort, lieu d'implantation de CCN, de La Rochelle, ville ayant également un CCN et qui voit s'implanter le pionnier Théâtre du Silence.

Les archives des structures nourrissent des études de cas et donnent une meilleure connaissance du paysage chorégraphique. Outre la dimension économique et organisationnelle, elles nous renseignent sur l'intégration artistique, sociale et politique des chorégraphes.

⁷⁸ Cf. Annexe 2 : Répartition hommes / femmes des chorégraphes diffusés à la Maison de la Danse (1980-2010). Ce tableau que nous avons établi pourra ainsi être l'objet d'une analyse plus fine de la programmation.

⁷⁹ 24-25-26 novembre 2011, Colloque international organisé par le Centre d'histoire sociale du XX^e siècle et le Centre d'histoire culturelle des sociétés contemporaines: *Pour une histoire des festivals, XIX^e-XXI^e siècles*. Soulignant le caractère « en vogue » au début du XXI^e siècle, ainsi que le fait que les festivals n'aient encore donné lieu à aucune étude collective ni synthèse historique. Parmi les interrogations au cœur de la réflexion : « Comment peut-on faire une histoire de ces manifestations artistiques à la fois collectives et éphémères ? Doit-on écrire une histoire singulière ou plurielle des festivals ? Comment réfléchir à l'articulation des festivals entre eux et avec les sociétés dans lesquelles ils se déroulent ? ».

La parole des chorégraphes saisie dans les différentes archives est contemporaine de leur production. Elle est une source de première main, que les entretiens semi-dirigés permettent de découvrir. La dimension genrée et féministe y est explicitement posée. Au delà de la réalisation, les motivations profondes surgissent en lien avec leur vécu de femmes, d'hommes, leur origine sociale, leur situation familiale, économique, professionnelle ou non... Il s'agit d'une parole *a posteriori* qui reconstruit l'événement et nous engage à respecter les précautions d'usages⁸⁰. Hélas, certains contacts n'ont pas pu être noués⁸¹. Les artistes femmes assez célèbres pour figurer dans la presse régionale et nationale constituent donc l'essentiel de notre corpus. Parmi elles⁸², seules Cécile Proust, Hélène Marquié et Émilie Combet considèrent leur travail, se définissent et se revendiquent d'emblée féministes. Les hommes ne sont pas écartés de l'étude⁸³. Semi-directifs, les entretiens sont sensiblement différents suivant que l'artiste juge la question de la construction sociale du genre ou du militantisme importante dans sa vie et son œuvre. La marge de liberté de parole est révélatrice du rapport entretenu avec la question mais aussi avec le monde politique, social et artistique dans lequel il s'inscrit. Le chorégraphe donne une vision personnelle comme le montre Florence Descamps⁸⁴ dans ses analyses de l'utilisation des sources orales en histoire.

Une approche chronothématique

⁸⁰ Rapport social et verbal configuré dans un moment et un espace singuliers, elle est le lieu où se joue une interaction quoique non contrainte qui influe l'information produite et qu'il s'agit de mesurer et maîtriser dans ce qui n'est ni une interrogation, ni non plus un échange « thérapeutique », ni un jeu de questions réponses journalistique. Cf. *Repères, cahier de danse*, « Se souvenir de la danse », n° 28, 2/2011.

⁸¹ Notamment avec la compagnie exclusivement féminine Ariadone de Carlotta Ikeda ou encore avec Elsa Wolliaston.

⁸² Françoise Dupuy, Catherine Atlani, Odile Azagury, Christine Coudun, Andrea Sitter, Christine Gérard, Aurélie Marchand ont été intéressées par une rencontre émanant d'une recherche portant sur le genre et le féminisme. Pour les générations CCN, furent rencontrées Maguy Marin, Joëlle Bouvier, Régine Chopinot, Karine Saporta et Héla Fattoumi qu'il est intéressant de confronter car elles ont des approches très différentes de leur art. Hors de cette institution, nous avons rencontré des personnalités ayant marqué les festivals voire fait polémique à savoir Gisèle Vienne, Phia Ménard ou encore Emilie Combet. Nous avons également rencontré la journaliste Geneviève Vincent.

⁸³ Rencontres avec Christian Bourrigault, Matthieu Hocquemiller, Loïc Touzé, Dominique Boivin ainsi que le journaliste Gérard Mayen.

⁸⁴ DESCAMPS Florence, *L'historien, l'archiviste et le magnétophone. De la constitution de la source orale à son exploitation*, Paris, CHEFF, 2001, (rééd. 2005) et *Les sources orales et l'histoire. Récits de vie, entretiens, témoignages oraux*, Paris, Bréal, 2006.

Nous distinguerons une évolution chronologique marquée à la fois par l'Institution et par les problématiques sociales. Il ne s'agit pas de croiser deux histoires parallèles mais bien d'appréhender une histoire commune, car nous faisons l'hypothèse de l'existence d'une danse féministe. Danse et sentiments féministes ne cessent de croître. Leurs coïncidences ou plus fortes diachronies nous amène à figurer des étapes marquées par quelques coup d'éclats, en particulier législatifs. Les connaissances inégales sur ces périodes nous amènent à une structuration chrono-thématique de notre recherche.

Notre première partie se consacre à la période précédant l'arrivée de la gauche au pouvoir en 1981 et la mise en place de la politique Lang. Nous ne faisons pas commencer notre sujet au début du XX^e siècle. Nul ne conteste que les pionnières de la *modern dance* sont des figures de l'émancipation des femmes. Le féminisme de la première vague⁸⁵ est contemporain d'une réflexion sur l'émancipation du corps. Les courants d'art moderne se constituent bien avant 1968 avec de fortes circulations artistiques dont le champ chorégraphique n'a pas le monopole. La volonté de libérer le corps se renouvelle. L'émergence d'une danse qui ne soit pas centrée sur l'esthétique classique prend une dimension jusqu'alors inconnue et commence à se structurer. L'affirmation de la disposition de soi sans contrainte est un des traits les plus importants de la décennie. Une confrontation ou plutôt une prise en compte des autres expressions artistiques nous permet de souligner les singularités et points communs de la danse avec la pensée féministe lorsqu'elle investit l'art. Comment se rencontrent les agents actifs dans les deux champs ? Les discours cloisonnent-ils l'émancipation artistique et le discours militant ? Les problématiques communes diffèrent dans leurs modalités verbales et non verbales. Nous ne pouvons les envisager en faisant abstraction de l'organe majeur qu'est la presse dans une période d'essor tant de la presse de danse que de la presse féministe. Les dichotomies universalisme vs spécificité, théories vs pratiques nous engagent à interroger l'intérêt des militantes féministes pour la danse puis dans un second temps l'influence du féminisme chez les chorégraphes dans années 1970 voire du début des années 1980.

À partir des années 1980, le champ chorégraphique est mieux connu par des études de politique culturelle comme d'esthétique. Le choix de cette période longue est porté par l'idée de croissance plutôt que de rupture, à l'image de l'arrivée de jeunes générations qui n'évincent pas la précédente. La danse contemporaine engagée « explose »-t-elle selon l'expression consacrée ? Voit-on s'exprimer un désir d'égalité entre les sexes ? Une

⁸⁵ *Les féministes de la première vague, actrices du changement social*, actes du colloque de 2011, à paraître.

chronologie plus fine se dégage et remet en cause l'idée trop manichéenne d'une explosion de la danse accompagnée d'un reflux féministe dans les années 1980. Il nous importe de confronter l'expression des femmes à celle de leurs homologues masculins. L'évolution de la place des deux sexes témoigne-t-elle d'une perspective féministe ? Nous verrons l'importance de la notion de collectif, fortement présent dans les mouvements militants, et de l'idéologie qu'il porte en danse. Il convient de rappeler que si nous avançons l'hypothèse d'une danse féministe par sa forme, nous ne pouvons exclure la représentativité des femmes chorégraphes. Une étude quantitative de leur place sur le long terme permet de lire les inflexions et les permanences de leur présence. Nous débutons cette étude à partir de 1981-1984, période durant laquelle naissent de nombreuses structures de diffusion. La reconnaissance de l'art chorégraphique comme faisant partie de l'exception culturelle française est pérennisée par les CCN.

Le renouvellement de la problématique féministe et chorégraphique médiatisée par une injonction à la parité, les polémiques sur la « non danse » et le regain de la performance correspond à une période où l'idée d'une danse féministe consciente d'elle-même se pose. La problématique identitaire se précise et se renouvelle grâce à une pensée *queer* et à une dimension intersectionnelle et pluridisciplinaire. À partir des années 1990 le regain chorégraphique et féministe glisse vers l'exacerbation d'une problématique du corps qui porte en germe l'expression d'une radicalisation au XXI^e siècle.

Dans une dernière partie nous approfondirons l'importance que prend la définition de soi, posant de manière récurrente la question de l'être femme et du féminin autant que celle de l'être homme et du masculin. La conscientisation accrue de ces explorations s'exacerbe à partir des années 1990 et fait surgir des crises identitaires latentes et présentes dans l'espace social. L'art chorégraphique s'accompagne d'une réflexion, d'une théorisation, d'outrance, d'audace, de monstration à propos desquels nous montrerons, grâce à des exemples choisis, en quoi la danse peut être un art féministe. Ainsi nous verrons dans un premier temps le déploiement de la pensée féministe en danse par les femmes. Nous poursuivrons par la mise en perspective de la « crise de la masculinité » appréhendée dans les espaces public et privé. Alors qu'elle devient un sujet de recherche en sciences sociales, se manifeste-t-elle en danse ? L'homosexualité et le sida travaillent les esprits et les corps. Le manichéisme binaire des identités est mis à mal. Comment le renouvellement de la pensée féministe par les théories *queer* se manifeste-t-elle ? Cette pensée est aussi celle d'une « mise en pratique ». La danse est-elle être un lieu de pensée privilégié d'un travail de l'identité ? Ne devient-elle pas un

incontournable de la scène du XXI^e siècle ? Derrière la transgression des codes et des genres y a-t-il vraiment une volonté subversive ?

Le *black feminism* nourrit une ouverture à l'altérité. L'apport du hip-hop et ce que cela implique du point de vue du genre et des rapports de domination posent de manière centrale la question de « l'étranger » et de l'intégration. L'hypothèse d'une danse féministe n'est-elle pas aussi, indissociable d'une danse LGBT qui dépasse les frontières du genre et des genres artistiques ?

Enfin nous terminerons par les enjeux d'une mémoire de la danse au prisme du genre à l'heure où la recherche en danse se développe jusque dans les formations d'artistes chorégraphiques. Pour les chorégraphes et les théoriciens, la mémoire est un terrain de rencontre qui ne peut faire l'économie des dimensions de sexe, de genre et de militantisme. Plus que jamais d'actualité, elle pose aussi les enjeux d'une histoire genrée, du rôle et de la place de l'art et dans l'espace social.

PREMIERE PARTIE - L'émergence de la danse contemporaine

La danse moderne invente un nouveau langage qui s'éloigne de la norme classique avec la volonté de se réincarner, d'exister par un corps libéré de contraintes normatives. Au début du XX^e siècle, Isadora Duncan a déployé cette vision, à la recherche d'une lyrique féminine qu'elle réservait aux femmes⁸⁶. Cet exemple montre à lui seul l'existence d'une pensée féministe du corps qui danse, doublée d'une pensée féministe dans sa vie de femme⁸⁷. Ses recherches explorent la nature, la spécificité dans la non-mixité et annoncent déjà une des tendances de revendications féministes que formulera la seconde vague de militantes à partir des années 1960. La pensée libertaire de la danseuse s'accorde avec sa vie, sa sexualité libre, comme avec son œuvre, qu'elle déploie, nue, sous des drapés qui se veulent antiques. Se produisant également à Paris, nous pourrions évoquer une seconde artiste américaine en la personne de Loïe Fuller⁸⁸. Ses explorations techniques de lumière, sa vie lesbienne, transgressent la norme. Parallèlement, l'héritage de tradition séculaire académique perdure. Si les artistes modernes sont loin de les faire disparaître, elles montrent la possibilité d'une voie nouvelle qui s'accorde avec la recherche d'émancipation et d'autonomie du corps dont le rejet du corset est tout un symbole. C'est l'époque où les Ballets russes, et Vaslav Nijinski en particulier, incarnent l'exemple frappant et médiatique d'une vision de la modernité et de l'audace. Cet art savant heurte l'académisme autant que le cabaret et l'engouement pour l'exotisme libèrent l'image des femmes⁸⁹. Dans les premières décennies du XX^e siècle, la question féministe apparaît évidente, portée par quelques femmes danseuses et chorégraphes qui lient leurs pratiques artistiques à un engagement social. Elles se montrent libres à la ville comme à la scène, à une époque où le modernisme se développe dans l'ensemble des arts. Faisant exception, elles contredisent les propos de l'historienne de l'art, Lucy R. Lippard, qui

⁸⁶ DUNCAN Isadora, *Ma vie et la danse*, Paris, L' Œil d'Or, 2002 [1908] ; DUNCAN Isadora, *La danse de l'avenir*, textes d'Isadora Duncan choisis et traduits par Sonia Schoonejans, Bruxelles, Complexe, 2003. DOAT Laëtitia, *Voir une danse. Décrire et interpréter Isadora Duncan*, thèse d'esthétique, Université de Paris 8, 2014.

⁸⁷ « S'il est une chose que symbolise mon art, c'est bien la liberté de la femme, et son affranchissement du carcan des conventions », p. 9 et « Je crois en l'émancipation des femmes », in DUNCAN Isadora, *Ma vie... op. cit.*, p. 128.

⁸⁸ LISTA Giovanni, *Loïe Fuller, danseuse de la Belle Epoque*, Paris, Stock-Somogy, 1994, édition revue et augmentée, Paris, Hermann, 2007. Claretie dit d'elle : « j'ai eu, l'autre soir, comme la vision d'un théâtre futur, quelque chose comme le théâtre féministe. Les femmes, de plus en plus, prennent la place des hommes, supplantent le prétendu sexe fort » in *Le Temps*, 5/11/1907.

⁸⁹ Il n'est qu'à voir La Goulue et Joséphine Baker.

note que « la plus grande contribution du féminisme à l'avenir de l'art a sans doute été précisément son *manque* de contribution au modernisme »⁹⁰. L'art chorégraphique serait alors un « art à part » qui permettrait d'articuler la démarche des artistes à une démarche féministe. Le fait est avéré à la Belle Epoque et dans les Années folles, années cruciales pour la transformation de la condition et de l'image des femmes.

Qu'une pensée féministe du corps soit à l'œuvre ne signifie pas qu'elle se formalise. L'époque porte en germe les grandes questions que les luttes féministes formuleront avec éclat des décennies plus tard. Christine Bard a montré que la dimension culturelle de ce féminisme du début du siècle prend un essor considérable dans l'entre-deux guerres⁹¹. Le contexte mondial change et trouve par l'art un moyen d'expression, de contestation, de possible redéfinition d'être au monde. La démarche des artistes se situe par rapport aux bouleversements, aux préoccupations et aux violences de leur temps⁹². Aucune commune mesure avec l'après-guerre ni même avec les années 1970, années de « libération des femmes ». Comment la pensée féministe se manifeste-t-elle alors ? Pourquoi n'y a-t-il pas de visibilité féministe en danse ? Peut-on parler de féminisme à l'heure où la danse contemporaine établit ses fondements ?

Penser une danse féministe engage à prendre en compte le collectif et le personnel, le quotidien et les mouvements structurés formalisés en tendance. L'expression artistique se situe au croisement de ces différents niveaux. Les luttes politiques occupent une place non négligeable, mais nous insistons sur l'importance d'un féminisme culturel. S'il est continu, sa visibilité sociale est inégale. Par facilité de langage, nous parlons de féminisme mais l'idée d'un féminisme ne résiste pas à la coexistence *de* féminismes. Progressiste, il bouscule un système fondé sur la séparation du public et du privé, du politique et du domestique. Nous avons formulé l'hypothèse d'une danse féministe et il nous incombe d'en expliciter les potentiels émancipateurs. À l'image des luttes militantes qui s'inscrivent volontairement dans un champ social et politique, des féminismes se manifestent dans les démarches artistiques. La question de la place des femmes en danse impose de montrer une progression de la construction de la libération du corps qui est loin d'être linéaire. Nous envisageons la danse comme un espace de construction de cette pensée incarnée. Comment la danse féministe se

⁹⁰ « Un changement radical : la contribution du féminisme à l'art des années 1970 », cité par Fabienne Dumont in *La rébellion du deuxième sexe. L'histoire de l'art au crible des théories féministes anglo-américaines (1970-2000)*, Paris, Les Presses du Réel, 2011, p. 77.

⁹¹ BARD Christine, *Les filles de Marianne. Histoire des féminismes 1914-1940*, Paris, Fayard, 1995.

⁹² SUQUET Annie, *L'éveil des modernités, Une histoire culturelle de la danse (1870-1945)*, *op. cit.*

construit-elle dans l'organisation de son propre champ ? Quels en sont les impacts et les enjeux sociaux ?

Le premier enjeu est celui de l'établissement de la danse contemporaine en France alors qu'elle est nourrie d'héritages de la modernité américaine et allemande. Le rapport au champ artistique se trouve modifié par le rôle du pédagogue, aussi important que celui de l'artiste. L'époque des années 1960 est marquée par l'émergence de la question des femmes. Comment celle-ci se manifeste-t-elle en danse ? Une périodisation se dégage et nous invite à interroger les mouvements sociaux symbolisés par mai 1968. Un féminisme culturel contribuant à l'essor de la danse contemporaine est-il possible ?

Dans un premier temps, la discrétion du féminisme avant les années 1968-1970 s'accompagne d'un besoin d'ancrer et d'organiser le champ de la danse. Sylvie Chaperon a montré l'existence de mouvements de femmes pendant le « creux de la vague » et relativise l'idée d'un tournant radical des années 1970⁹³. Nous reprenons à notre compte cette idée et soulignerons les événements majeurs et marquants qui tendent à invisibiliser un long processus.

La modernité triomphe avec la figure de Maurice Béjart, symbole de la démocratisation de la danse et de la valorisation des hommes danseurs. Comment l'idée de libération s'impose-t-elle pour les hommes et s'accorde-t-elle avec celle des femmes ? Que révèlent les vécus partagés et les asymétries de sexe ? L'avancée des uns est-elle celle des autres ? Le chorégraphe est médiatisé. On ne peut négliger son apport sur le genre et l'engagement politique. Les débats postérieurs sur sa modernité ou son néoclassicisme ne peuvent nier son importance qui ne cesse de s'affirmer dans les années 1970.

Les années 1970 sont-elles des « années mouvement »⁹⁴ artistiquement et corporellement ? Quels sont les mouvements que la danse recherche et quels en sont les acteurs et actrices ? Définir une danse féministe pose les difficultés de l'acceptation féministe, consciente ou non d'elle-même, volontaire ou hasardeuse, revendiquée ou niée. L'impact féministe en danse en particulier chez des figures tutélaires telles que Carolyn Carlson se confronte à une dimension totalement impensée.

« L'espace de la cause de la danse »⁹⁵ n'a cessé de croître mais est-ce pour autant que l'intérêt des militantes féministes se manifeste pour la danse ? La presse est une source majeure au sein de laquelle s'affinent les positions, les théories et les débats féministes. Celle

⁹³ CHAPERON Sylvie, *Les années Beauvoir, 1950-1970*, Paris, Fayard, 2000.

⁹⁴ PICQ Françoise, *Libération des femmes, op. cit.*

⁹⁵ Nous faisons écho à l'expression de Laure Bereni qui définit « l'espace de la cause des femmes ».

qui se consacre à la danse informelle, témoigne de ce qui se fait plus qu'elle n'ouvre de débats et montre l'infléchissement vers l'acquisition à la modernité. À la différence de la presse féministe qui ne dépend que des féministes elles-mêmes, elle n'est pas produite par les chorégraphes. L'écriture féminine est une question partagée et commune aux deux champs. La presse agit comme un révélateur des intérêts spécifiques.

Quels sentiments, consciences et influences féministes peut-on analyser dans la création chorégraphique ? Le dialogue entre expérience individuelle et collective est une préoccupation féministe présente en danse. Nous illustrerons notre propos par l'étude de chorégraphes et de collectifs choisis pour leurs engagements. Que signifie être une femme artiste dans les années 1970 et à l'orée des années 1980 ?

Mélanie Papin⁹⁶ propose une étude jusqu'en 1978, année de naissance du CNDC mais ce tournant de décennie n'est pas riche uniquement de mises en place institutionnelles accrues par la politique Lang à partir de 1981. Il est témoin d'une croissance de propositions. Ce découpage est aussi celui de l'état des connaissances et explique l'importance que nous accordons à cette période fondatrice marquée par les premières décentralisations chorégraphiques.

Il y a un avant et un après 1968-1970, si l'on veut comprendre la potentialité comme la réalité de la danse féministe.

⁹⁶ PAPAN Mélanie, *1968-1978 : constructions et identités de la danse contemporaine en France*, thèse en cours, *op. cit.*

CHAPITRE 1 – La libération du corps avant 1970

La *modern dance* et l'expressionnisme allemand ont ouvert les voies d'une expression nouvelle dans des pays vierges de traditions académiques. La danse moderne en France se nourrit de ces courants qui repoussent l'image de la ballerine éthérée. La « danse libre » poursuit, de son côté, une autre stratégie, du côté de l'utopie et de l'essentialisme.

Pour l'expression corporelle de l'EPS, une porte s'ouvre sur le travail du corps. Le sujet ne peut être totalement dissocié d'une recherche sur la danse ; nous ne le développons pas, car il mérite à lui seul une étude sur les apports au renouveau du travail du corps. La sphère sportive renverse le questionnement de l'entrée dans un champ masculin et offre une configuration de rencontre intéressante avec la danse. C'est également là que se pense l'expression corporelle⁹⁷.

La danse se manifeste dans un premier temps par une pensée, une pratique de l'art, l'approfondissement de techniques plus que par une diffusion de spectacles de grande ampleur. Le réseau de reconnaissance institutionnel est à conquérir autant que les lieux pour la création.

La dynamique des pédagogues est incontournable d'un point de vue professionnel. En posant d'emblée la question des femmes artistes à une époque où le travail féminin reste marginal, nous nous posons sur le terrain de l'émancipation des femmes. Si la danse sied à leur sexe, la condition d'artiste reste marginale.

La publication du *Deuxième Sexe* de Simone de Beauvoir, en 1949, inaugure une nouvelle forme de pensée, non plus centrée sur les droits politiques mais sur ceux du corps et de la libre disposition de soi. Ainsi en 1956, la Maternité Heureuse, ancêtre du Planning Familial, voit le jour et en 1967 la loi Neuwirth autorise la pilule. Ces revendications donnent lieu à de nouvelles formes d'action. Mai 68 agit comme un accélérateur et un révélateur des changements qui s'opèrent dans la société. La danse est entraînée dans ce mouvement qui suscite des démarches, des essais de construction d'un champ ouvert aux initiatives.

Une première période se dessine avec l'installation de pédagogues dans la capitale et soulève l'idée d'un féminisme qui s'ignore. Autour des pédagogues, un réseau d'artistes

⁹⁷ COMANDE Évelyne, « Écoles » de danse et danse à l'école in LEGRAS Jean-Michel (dir.), *Vers une technologie culturelle des APSA*, Paris, Vigot, 2005. ARGUEL Mireille, « Le corps dansant, enjeu institutionnel », in *Danse : le corps enjeu*, Paris, PUF, 1992.

s'organise. La danse re-pense le corps en dehors de l'institution, des conservatoires. L'ancrage de la discipline est un préalable qui montre une première politisation « par le bas ». Les écoles créées relèvent d'initiatives personnelles et témoignent de la recherche d'une nouvelle écriture, d'une renaissance par une danse incarnée, « vraie ». La danse moderne permet un pas de côté dans un champ dominé par la danse classique. L'espace qui se construit est-il un espace de pensée « underground » susceptible de travailler les questions d'égalité, de dominations ? Peut-on parler de pédagogie féministe à l'œuvre ?

1.1. Un féminisme qui s'ignore

La période de 1945 à 1970, qualifiée de « creux de la vague »⁹⁸, est un moment de maturation des idées qui jailliront dans les années 1970. « La question des femmes » est bien arrivée sur le devant de la scène à travers la presse et les médias grâce à des femmes journalistes comme Ménie Grégoire ou Éliane Victor ou des écrivaines comme Françoise d'Eaubonne et Christiane Rochefort. La progression de la danse moderne s'inscrit dans cette histoire de la prise en compte de la condition des femmes. Il y a une coïncidence troublante entre le développement d'une danse nouvelle et la dimension de libération des femmes. La danse largement circonscrite à la danse classique met en valeur les femmes en adéquation avec l'image de la féminité héritée du siècle précédent. Les chorégraphes sont alors exclusivement des hommes, ce sont eux les créateurs. Les femmes s'emparent de cette dimension créatrice pour l'ouvrir à la modernité. La génération de l'après-guerre inscrit sa recherche au sein d'une dimension pédagogique qui explicite les processus de création et les raisons, les buts de ces nouvelles expérimentations. La mixité de la danse et l'absence de stratégie séparatiste ne permettent toutefois pas une prise de conscience directe de cette dynamique. Qui sont ces femmes qui établissent les problématiques de la danse ? Dans quelle mesure peut-on parler de danse féministe à leur propos ? Sont-elles pour autant féministes ?

1-1-1. L'héritage allemand et états-unien à Paris

⁹⁸ *Le creux de la vague. Féminisme et mouvement de femmes en France de 1945 à 1970*, doctorat de Sylvie Chaperon publié sous le titre *Les années Beauvoir, op. cit.*

C'est auprès des pionnières des techniques de la danse moderne que les artistes se forment. L'ouverture résulte de l'émergence concomitante d'artistes aux trajectoires différentes.

Avoir une éducation artistique, chorégraphique ou musicale dans l'entre-deux guerre peut être un signe d'éducation traditionnelle bourgeoise ou bien celui d'une famille partie prenante du monde de l'art comme c'est le cas pour Françoise Dupuy⁹⁹. La danse étant « l'art de filles », il n'est rien d'exceptionnel à un tel éveil. Cela le devient beaucoup plus quand il s'agit de se professionnaliser. Le fait est d'autant plus remarquable quand il s'accompagne d'études universitaires, ce que poursuit Jacqueline Robinson¹⁰⁰. Leurs trajectoires sont représentatives d'une intégration réussie et d'un apport personnel à la réflexion sur la danse.

Gravitant au sein de l'élite artistique masculine à laquelle appartient sa famille, Françoise Dupuy s'y intègre sans difficulté. L'idée de la conquête d'un champ s'en trouve déplacée, d'autant plus qu'elle poursuit cette voie avec son mari. C'est l'époque où les Compagnons de la danse¹⁰¹, compagnie dirigée par Jerome Andrews, voit le jour avec la collaboration de Jacqueline Robinson et Karin Waehner¹⁰². Le partage d'expérience et la construction collective sont un processus de dé-hiérarchisation. L'introspection et la quête de soi sans entrave sont au cœur de la recherche, par des voies différentes. L'analyse d'une pièce postérieure à cette période, *Les Marches* (1980) de Karin Waehner, confirme la durabilité de cette quête, « le besoin, l'inspiration à s'élever, se lever pour devenir quelqu'un »¹⁰³. Hommes et femmes sont associés, ensemble, mais seuls, uniques, égaux.

La danse moderne réduit la distance entre danseurs et danseuses, les cours sont partagés, le travail en commun prend une ampleur inégalée. La danse adopte une stratégie de la mixité également présente dans le féminisme¹⁰⁴. Dans les arts, les stratégies de la spécificité s'affirment et perdurent, individuellement comme en groupe. La division sexuée des rôles et la suprématie classique incarnée par les chorégraphes hommes peuvent s'inverser. La danse

⁹⁹ CF. BNF, Fonds Françoise et Dominique Dupuy, DUPUY Françoise et DUPUY Dominique. *Une danse à l'œuvre*, Pantin, Centre national de la danse, 2002 ; DUFAU Isabelle, *Françoise Dupuy, rythme, matière, espace*, Master 2, Université de Paris 8, 2009.

¹⁰⁰ ROBINSON Jacqueline, *L'Aventure de la danse moderne en France 1920-1970*, Paris, Bougé, 1990, voir le Fonds Jacqueline Robinson à l'Institut Mémoires de l'édition contemporaine (IMEC).

¹⁰¹ Outre Jacqueline Robinson et Karin Waehner, la compagnie se compose de Renate Peters, Saul Gilbert, Solange Mignoton, rejoints par Noëlle Janoli, Muggi Egger, Michèle Husset...

¹⁰² Cf. <http://cahiersdeloiseau.free.fr/>, LE BOURHIS Jacqueline, « Karin Waehner : née dans la clandestinité », in *La danse, naissance d'un mouvement de pensée*, biennale nationale du Val de Marne, Paris, Armand Colin, 1989, p. 186-187 ; GUILBERT Laure, « Entretien avec Karin Waehner », *Marsyas*, 1997, hors-série, p. 313-318.

¹⁰³ BERTUZZI Elena, « *Les Marches* (1980), chorégraphie Karin Waehner », Service Recherche et répertoires chorégraphiques, janvier 2013.

¹⁰⁴ JACQUEMART Alban, *Les hommes dans les mouvements féministes français (1870-2010). Sociologie d'un engagement improbable*, thèse de sociologie, EHESS, 2011.

féministe contredit les schémas de pensée centrés sur l'exclusivité féminine. Le néoclassicisme et la *post modern dance* tendent à réduire les différences hommes/femmes en particulier par le costume unisexe. Le postmodernisme en tant que courant de pensée féministe développera l'idée du féminin ou du masculin sans attribut de sexe. Bien qu'anachronique, il peut qualifier la danse contemporaine. Elle a la capacité de synthétiser ces deux acceptions. Une sociabilité homosexuelle devient courante, mais le schéma dominant des relations hommes/femmes se maintient néanmoins. La spécificité côtoie la dimension universaliste dans l'expression des artistes.

Celle-ci s'enrichit de l'apport de l'étranger dans des flux allant dans les deux sens. La France reste un territoire ouvert aux expressions et même à l'établissement d'artistes venus d'ailleurs. Les artistes français n'hésitent pas à se former à l'étranger où ils peuvent se confronter à la modernité. L'appel américain est spectaculaire, l'héritage allemand important. Des artistes font preuve d'une grande mobilité autant que de curiosité, d'esprit d'initiative et réussissent à s'imposer. Elles sont à la fois chorégraphes, danseuses et pédagogues. Le souci de transmission est particulier à cette génération.

Leur parcours montre la voie d'une autonomie des femmes dans un champ où leur légitimité n'a jamais été mise en doute. Leur génération n'est pas tant celle de chorégraphes majeures que de pédagogues sans lesquelles ne pourrait s'envisager le développement de ce qui sera la Nouvelle Danse Française.

Le tropisme parisien et leur capital culturel leur permettent audaces et ambitions. S'imposer de manière pérenne professionnellement est un combat à mener. La plupart d'entre elles font des études de danse poussées, mais ne s'y limitent pas et s'ouvrent à la musique, aux arts voire à l'université.

Née à Londres en 1922, Jacqueline Robinson¹⁰⁵ suit une formation professionnelle à l'Ecole normale de musique et découvre la danse moderne auprès d'Erina Brady, disciple de Mary Wigman qu'elle accompagne au piano. Elle obtient le diplôme d'histoire de l'art de l'université de Dublin et fait donc partie des rares femmes diplômées de l'enseignement supérieur. Suite à une première expérience en Angleterre, elle s'installe à Paris où elle fonde ce qui devient l'Atelier de la danse en 1955¹⁰⁶. La compagnie des Compagnons de la danse dirigée par Jerome Andrews voit le jour avec la collaboration de Jacqueline Robinson et Karin Waehner. Cette dernière au parcours tout aussi international est héritière à la fois de la culture de la *modern dance* américaine et de l'expressionnisme allemand. En 1958, alors qu'elle vient

¹⁰⁵ Cf. Notice biographique du CND in <http://thot.cnd.fr/>, consulté le 16/12/2010.

¹⁰⁶ ROBINSON Jacqueline, *L'Atelier de la danse 1955-1995*, Paris, inédit, [n. p.].

d'acquérir la nationalité française, elle fonde sa propre compagnie à 22 ans : les Ballets contemporains Karin Waehner¹⁰⁷. C'est certainement la première fois que le terme *contemporain* est employé. Il montre à lui seul le désir de s'inscrire dans son époque et de ne pas s'abstraire du monde.

Le studio 121 de la salle Pleyel devient un lieu de rencontre incontournable¹⁰⁸. Cette dimension collective, soudée, d'un monde où les acteurs sont encore peu nombreux exprime un désir commun d'œuvrer pour la danse. Y sont également accueillis les chorégraphes américains, Laura Sheleen et Jerome Andrews. Jacqueline Robinson y rencontre Françoise et Dominique Dupuy. Le rôle de la presse est déterminant, nous y reviendrons. Le soutien de critiques femmes telles que Lise Brunel et Dinah Maggie, alors à la direction du Théâtre d'Essai de la danse, lui permet de se faire connaître par l'organisation de conférences-démonstrations.

Le cas de Françoise et Dominique Dupuy est particulier. Ils sont certainement le premier couple tutélaire de la danse moderne en France. Tous deux sont nés dans un milieu très ouvert aux arts et marqué par la Seconde Guerre mondiale. Dominique Dupuy est né à Paris en 1930. Dès les années d'avant-guerre, son père recueille des juifs et des communistes allemands qui fuient le nazisme parmi lesquels le danseur Jean Weidt, dirigeant une des rares troupes professionnelles de danse moderne en France avant-guerre. C'est chez lui que les artistes se rencontrent. Quant à Françoise Dupuy (Michaud de son nom de jeune fille), elle est née à Lyon en 1925 dans une famille aisée au cœur de la sphère artistique par son père, Marcel Michaud, alors directeur d'une galerie de peinture, critique d'art et spécialiste d'art contemporain. Elle commence la danse à cinq ans à l'Opéra de Lyon, puis suit des cours de rythmique Dalcroze et travaille de nombreuses années chez Hélène Carlut, personnalité essentielle à sa carrière. Durant la guerre, elle se familiarise avec le théâtre et monte ensuite à Paris où elle évolue dans un monde d'hommes¹⁰⁹. Son chemin est profondément lié à celui de Dominique Dupuy ce qui n'amoindrit pas le rôle de chacun dans le duo, y compris quand leurs routes s'écartent.

En 1962, Françoise et Dominique Dupuy créent le premier festival en France entièrement consacré à la danse : le Festival des Baux-de-Provence. Leurs Ballets modernes de Paris y présentent leurs créations sept ans de suite et ont une large diffusion qui ne se

¹⁰⁷ Cf. Notice biographique du CND, in <http://thot.cnd.fr/>, consulté le 16/12/2010.

¹⁰⁸ Il est un symbole fort de la nouvelle danse, précédemment occupés par les chorégraphes Ludolf Schild et Jacqueline Levant, mais également refuge des danseurs modernes présents à Paris pendant la guerre.

¹⁰⁹ Entretien avec Françoise Dupuy à Paris, le 23/05/2011.

limite pas à la capitale. Ce sont eux qui font venir pour la première fois en France Merce Cunningham en 1964. Ils sont alors des pionniers de la décentralisation.

Tous deux ont une forte activité, à la fois individuelle et collective. Le but n'est pas ici de retracer un itinéraire biographique ou artistique déjà largement connu. Leurs engagements permettent de comprendre que la danse peut être un art militant autant que le fait que l'on milite pour elle. La réflexion théorique et politique de leur art, essentiellement développé par les écrits de Dominique Dupuy, témoigne du lien entre pratique et théorie. Les apports de Françoise Dupuy sont étudiés par Isabelle Dufau dans son master dans lequel, à la richesse des entretiens avec l'artiste s'ajoute l'étude d'un point de vue esthétique et personnel de solitaires importants¹¹⁰. La forme est une expression de la modernité, étape initiale ou retour à soi, sorte de « bilan » de carrière, qui implique une réelle introspection¹¹¹. L'importance de leurs apports réciproques et surtout de leur complémentarité se confirme dans des œuvres signées à quatre mains. Dominique Dupuy apporte une culture plus livresque, et elle, plus plastique et théâtrale. S'intéressant à l'humain, ils ne peuvent faire l'économie des rapports entre les sexes. Le terme de « féministe » n'est pas formulé, ni par eux-mêmes, ni à leur propos, y compris lors de la création de *Visage de femmes* (1973)¹¹². Pourtant leur sensibilité à la condition d'existence des femmes est manifeste.

Les pédagogues développent une réflexion sur le corps qui, si elle n'est pas pensée en des termes sexués ni féministes, joue sur l'autoperception et la représentation d'un corps qui gagne en liberté, en droit d'expression.

Le tropisme parisien ne doit pas masquer l'existence de la danse en région avant même la politique de décentralisation. Le Festival des Baux est loin d'être leur seule initiative. L'activité en région pour cette première période demeure relativement méconnue.

Dans un tout autre registre, Ingeborg Liptay (1934 -)¹¹³ est marquée par la culture chorégraphique allemande initiée par Kurt Joss, avant de l'être par celle du jazz. Elle poursuit un parcours relativement marginal, bravant l'incompréhension familiale. Elle apporte à sa manière, singulière et autonome, le mélange d'une culture allemande et américaine. C'est par le jazz et la musique, un univers masculin, et par celui éminemment sexué des comédies musicales qu'elle construit son univers, celui d'une femme forte en terre artistique inconnue.

¹¹⁰ DUFAU Isabelle, *Françoise Dupuy, rythme, matière, espace*, Master 2, Université de Paris 8, 2009.

¹¹¹ ROBINSON Jacqueline (dir.), *Le Solo, une figure de la modernité*, Pantin, CND, coll. « Recherches », 2002.

¹¹² Cf. Chapitre 13 et en annexe : Illustration 1.

¹¹³ Pour une biographie détaillée de l'artiste, voir DE LAGAUSIE Agnès, « Interroger l'insaisissable », *Mémoire en danse contemporaine sur l'œuvre d'Ingeborg Liptay*, réalisé avec le soutien du ministère de la Culture et Communication, la DMDTS, sous la direction des Enseignements et des Pratiques Artistiques, Bureau du Patrimoine et de la Mémoire, 2002.

Avant de s'implanter à Montpellier, elle vit à New York de 1963 à 1966, côtoie le milieu de la musique jazz avant même celui de la danse, ce qui en fait encore son originalité. On la retrouve dans la spécificité de son rapport à la musique. Elle travaille dans le studio de Martha Graham et auprès d'Alvin Ailey, référence de la danse jazz noire américaine. Dès le début elle est mue par un désir de liberté qu'elle inscrit à même le corps. Pour elle « une forte technique peut créer un emprisonnement dans des habitudes de mouvement si elle n'est pas équilibrée par un travail spontané, - d'improvisation -, une recherche ouverte des possibilités hors technique qui, en fait, sont une autre technique »¹¹⁴. Ses mots résument de manière efficace l'état d'esprit et de travail de ces pionniers.

Il est bien impossible de dresser un portrait type des premiers artistes nés entre 1910 et 1940 qui s'engagent dans le développement de la danse moderne en France, si ce n'est par les influences américaines et allemandes, ainsi que la place accordée à l'enseignement. Rares sont celles parmi les figures majeures qui, comme Ingeborg Liptay, bravent l'interdit familial pour « entrer en danse ». La plupart sont issues de milieux sociaux où le capital culturel est une réalité importante. Nombre d'entre elles fondent une école, de Jacqueline Robinson à Françoise et Dominique Dupuy en passant par Karin Waehner et plus tardivement Susan Buirge. En 1970, cette dernière s'installe à Paris et fonde le Dance Theatre Experience, qui devient cinq ans plus tard le Susan Buirge Project, un foyer de recherche incontournable¹¹⁵. Les artistes ne pensent pas en termes féministes leur recherche. Nul doute que ces femmes apportent une désacralisation du corps et de la division sexuée des rôles en augmentant la gamme de ses possibilités en danse. Elles sont en train de construire un nouvel espace où elles sont légitimes. Loin de stratégies séparatistes, la dimension universaliste de leur art l'emporte sur la mise en avant de spécificités, tout en assumant une recherche portée par un être et un corps de femme. Plus que de résistances, elles témoignent d'un engagement pour la danse et pour son établissement dans l'espace social et culturel.

1-1-2. Des artistes militantes et pédagogues

Les pédagogues définissent des styles voire des techniques, sans créer de « guerres d'école ». Parler de danse féministe revient à exposer une configuration inédite dans la mixité

¹¹⁴ Citation d'Ingeborg Liptay, in DE LAGAUSIE Agnès, *op. cit.* p. 159.

¹¹⁵ Il faudra attendre *Parcelle de Ciel* (1985) pour que soit scellée sa notoriété. Conceptuelle, elle rejoint les courants minimalistes abstraits tout en défendant une danse sensuelle.

et l'absence de lutte personnelle à mener. Ingeborg Liptay ressent des résistances non pas parce qu'elle est femme mais parce qu'elle se positionne dans un espace artistique. Aussi les sentiments d'oppression en tant que femme, de difficultés à s'exprimer et à être acceptée sont-ils absents. L'importance inédite des femmes est facilitée par l'idée féminine de la danse. Les femmes investissent un espace de création avec leurs homologues masculins et militent pour l'établissement de leur art, sa reconnaissance pédagogique et institutionnelle.

Karin Waehner est une des premières à recevoir des subventions du ministère de la Culture en 1964. Véritable pionnière, elle introduit la danse moderne à la Schola Cantorum en 1960. Cela fait d'elle la première pédagogue en danse moderne qui soit accueillie par une institution. Elle développe une pédagogie fondée sur le ressenti. Elle n'est pas en lien avec les mouvements féministes qui prônent cette écoute et ce vécu corporel. Elle l'incarne et le porte dans son œuvre, sans le formuler. La danse peut s'envisager comme une expérience féministe qui ne formalise pas cette dimension. Les revendications féministes sont pourtant bien présentes. La création du Planning Familial montre dans l'actualité une préoccupation qui ne fait que croître. Il est difficile d'en mesurer l'influence. La dimension spectaculaire tant dans le sens quantitatif que de modalité d'expression n'est pas encore investie par les militantes féministes. Le lien entre l'art chorégraphique professionnel et son apport dans la vie quotidienne ne se fait pas de manière généralisée et directe. Les rencontres sont des initiatives isolées et ponctuelles. Il n'y a pas de conscientisation de cet idéal de libération, d'écoute et d'affirmation de soi. L'envie de démocratisation est présente. Rompre avec l'élitisme de la danse en est un aspect. L'ouvrir aux garçons en est un autre, et renverse du point de vue du genre le besoin de conquérir un « espace réservé ». Ces derniers sont peu nombreux par rapport aux femmes. Leur proportion augmente pour les chorégraphes. La voie néoclassique est d'ailleurs majoritairement masculine.

Karin Waehner initie ce qui sera un lien étroit et ambigu entre danse, « expression corporelle » et sport. En travaillant en effet avec le ministère de la Jeunesse et des Sports, elle permet ainsi à toute une génération de professeurs de sport de s'initier, voire de se familiariser avec la danse contemporaine¹¹⁶. Elle s'implique dans le débat sur l'enseignement de la danse contemporaine aux côtés de Françoise Dupuy. Elles se retrouvent au sein de l'Institut de

¹¹⁶ L'expression corporelle s'éloigne de notre sujet, la danse contemporaine au sens professionnel. Elle est une ouverture et une approche essentielle qui conduit à la danse et ce au fil de nombreuses générations. L'EPS permet une sensibilisation des garçons à la pratique. Une étude approfondie serait intéressante et soulignerait l'importance d'Irène Popard puis de Claude Pujade Renaud. Cf. FERREZ Sylvain, « Claude Pujade-Renaud et le génie des mises en scène réflexives du corps », *Corps*, 2/2007, n° 3, p. 99-104, FERREZ Sylvain, *Le Corps déstabilisé. L'œuvre de Claude Pujade-Renaud (II)*, Paris, L'Harmattan, coll. « Le corps en question », 2007.

formation des enseignants de la danse et de la musique (IFEDEM) et de l'Institut de pédagogie musicale et chorégraphique (IPMC).

La dimension pédagogique touche de manière non négligeable l'enseignement supérieur par l'entrée sportive. La danse s'ouvre aux étudiants des universités parisiennes en 1962 avec la naissance du Centre Jean-Sarrailh¹¹⁷. Deux ans plus tard, cinq professeures dispensent des cours de danse moderne, elles sont titulaires du CAPEPS option danse. C'est par les femmes que se développe la pratique de la danse à l'université. En 1970, 1500 étudiants par an sont comptabilisés parmi les assidus. 2500 sont inscrits. La fréquentation féminine s'élève à 98 % tandis que les 2 % de garçons constituent 20 % des effectifs des cours de contemporain¹¹⁸. Par le sport et par le contemporain, une double ouverture aux hommes est en train de s'instituer.

Les artistes sont pédagogues et pensent la question de l'enseignement, de la transmission, de la formation alors que tout est à construire : la discipline et sa reconnaissance dans un contexte d'absence de lieux consacrés. La pluridisciplinarité est une originalité de l'Atelier de la danse. L'enseignement y est développé pour les amateurs et les professionnels¹¹⁹. Jacqueline Robinson apporte une attention particulière à l'enseignement vis-à-vis des enfants car elle considère que « la danse peut jouer un rôle exceptionnel comme contrepoison [...] car elle éveille et développe conscience, maîtrise, plaisir et une qualité d'écoute, qui peuvent rejaillir sur tous les aspects de la vie »¹²⁰. Elle met en place une relation quasi-maternelle dans sa recherche éducative à la danse comme moyen d'épanouissement. Ce n'est pas une démarche féministe telle qu'elle pourra se développer la décennie suivante avec l'expression corporelle initiée par Irène Popard¹²¹.

Les studios de danse s'ouvrent par la force de volontés individuelles. Les femmes montrent leur capacité à investir l'espace public en fondant des écoles. La dimension pédagogique ne dément pas l'*a priori* féminin du champ en le renforçant par ce qui est perçu comme un prolongement maternel de l'éducation. Il est vrai que le versant pédagogique prévaut presque sur celui de compagnie professionnelle. Cela se comprend puisqu'il est nécessaire de former une première génération de danseurs à une discipline autre que classique. Karin Waehner forme nombre de danseurs et chorégraphes contemporains, hommes

¹¹⁷ Voir ARGUEL Mireille, « L'implantation de la danse dans le milieu universitaire parisien », in ROBINSON Jacqueline, *L'Aventure de la danse moderne en France 1920-1970*, op cit.

¹¹⁸ *Idem*.

¹¹⁹ C'est en 1961 qu'est créé le département professionnel de l'Atelier de la danse. Il intègre les Rencontres internationales de danse contemporaine (RIDC) fondées par Françoise et Dominique Dupuy en 1971.

¹²⁰ ROBINSON Jacqueline, *Danse, chemin d'éducation*, 1993, n. p.

¹²¹ <http://www.irene-popard.com/>, consulté le 5/06/2011.

et femmes, parmi lesquels Kilina Cremona, Jean Pomarès, Angelin Preljocaj, Odile Cougoule, Pierre Doussaint, Suzanne Linke, Muriel Topaz, Mireille Arguel, Christiane de Rougemont, Gilberto Motta, Marie-France Babillot, Jean Masse, Jackie Taffanel, etc. Elle tient particulièrement au caractère évolutif de l'enseignement, en lien avec le monde, la maturité, l'expérience et non la vénération reproductive des « maîtres »¹²². Cela confirme notre hypothèse de déhiérarchisation en marche en marge de la danse classique.

Les ingrédients d'une recherche d'expression artistique féministe sont réunis de manière à mettre en avant une démarche désacralisée, égalitaire, partagée, y compris dans les initiatives individuelles.

1-1-2. Un universalisme mixte et genré : place à un vécu de femme

Les caractéristiques soulignées précédemment mettent en exergue la mixité du milieu de la danse sans stratégies séparatistes. L'idée féministe d'une libre disposition de soi préside à la création de nouvelles formes. Au même moment, dans l'espace public les débats autour de la contraception vont vers le consensus¹²³. La résistance des artistes à se dire féministe témoigne de l'absence de sentiment de subordination et d'un « creux de la vague » militante. La danse échapperait-elle à un schéma androcentré et hétéronormé par la seule présence des femmes et leur importance créatrice ?

Il y a deux aspects récurrents de la question. Le premier est le rapport au féminin et aux femmes ainsi que la différenciation avec les hommes et le masculin, qui réactive le sujet de la confrontation à la domination masculine. Le second serait d'analyser ce que soulève le féminisme.

À la question de savoir si elle se considère féministe, Françoise Dupuy répond sans hésitation par la négative : « c'est le côté réclamation qui ne me plait pas ». Elle ne « voit pas ce que cela veut dire », précisant en revanche qu'elle est contre le machisme et favorable au fait que les femmes « aient leur place »¹²⁴. Nous avons ici un éclairage linguistique qui montre encore la difficulté de se dire féministe. On peut cependant admettre qu'elle l'est dans sa volonté d'égalité et de lutte contre le machisme de la sphère politique et syndicale qu'elle a

¹²² WAEHNER Karin, « L'enseignement d'une danse évolutive », 4^e conférence du Congrès international sur la recherche en danse, 27 septembre 1989.

¹²³ PAVARD Bibia, *Si je veux, quand je veux : contraception et avortement dans la société française (1956-1979)*, Rennes, PUR, 2012.

¹²⁴ Entretien avec Françoise Dupuy, Paris, le 23/05/2010.

côtoyée à différentes échelles, ce qu'elle souligne. Quelques années plus tard, Catherine Atlani fera la même constatation.

Françoise Dupuy exprime la difficulté d'être une femme¹²⁵, de parler de danse et d'être prise au sérieux. La nécessité de devoir toujours se justifier est récurrente. Sensible aux mouvements des femmes, elle ne se considère pas comme militante, ce qu'elle est au sein de son art. Submergée par sa condition de danseuse et de directrice de compagnie, c'est par la danse qu'elle voit s'engager une bataille pour les femmes.

Elle porte un regard précis sur le rapport au féminin à travers le processus de création et dans la création elle-même. Elle avoue se placer « du côté du féminin » par son rôle d'enseignement, dans son rapport avec les plus jeunes. Si en tant que danseuse elle danse des soli écrits par son mari, l'inverse n'a pas lieu. Elle aime chorégraphier pour les masses et particulièrement pour les hommes et trouve la rythmique masculine particulièrement intéressante. Son intérêt est aiguisé par la réaction d'un corps autre, masculin, dans lequel elle sent une réaction sensitive différente de celle d'un corps de femme. Quant aux rôles, il est courant que les hommes aiment à prendre des rôles féminins ou du moins chorégraphiés pour des femmes sans que la réciprocité ne soit vraie. Françoise Dupuy l'affirme en parlant de « leur côté féminin avorté »¹²⁶. Le rôle d'une femme est observé comme moins précis dans son écriture dans l'espace, avec « plus de sinuosité et d'effacement »¹²⁷ pour reprendre les termes de l'artiste, ce qu'elle n'analyse pas du point de vue d'un retrait féminin, mais qu'elle attribue à la respiration, plus basse que celle des hommes. Elle soulève la question de la différenciation physique et de sa reconduction sur scène dans une division des rôles, des prises d'espaces et d'énergie du mouvement. Le constat d'une domination masculine s'impose, dans le rapport à l'espace, la puissance, la précision de la physicalité. Hélène Marquié analyse ces propos comme étant culturellement construits de manière inconsciente et séculaire. Le défi à relever serait donc d'établir une capacité et une audace physique égales chez les femmes à celles des hommes¹²⁸. Force est de constater par ce témoignage que la situation et le vécu des femmes artistes chorégraphes se perpétue au fil des générations.

La complexité des rapports hommes/femmes et de genre se traduit donc d'un point de vue esthétique. Comment se manifeste-t-elle au niveau politique et institutionnel, particulièrement marqué par la domination masculine ?

¹²⁵ *Idem.*

¹²⁶ *Idem.*

¹²⁷ *Idem.*

¹²⁸ MARQUIÉ Hélène, « Corps, rôles et apparences », *Lesbia Magazine*, n° 305, octobre 2010, p. 20-25.

1-2. La politisation « par le bas » de la danse contemporaine

Les femmes peuvent-elle faire de la danse un lieu spécifique de prise de parole et de pouvoir réel et symbolique ? La danse peut-elle devenir un « espace de la cause des femmes »¹²⁹ ? Françoise Dupuy a montré l'ambiguïté de sa position puisqu'elle ne juge pas les difficultés rencontrées par les femmes d'un point de vue artistique, mais plutôt au niveau de sa prise en compte par l'État. Le contexte de 1968 va exacerber la politisation de l'art. Il invite à analyser comment les dimensions sexuée, sexuelle, genrée sont intégrées politiquement et artistiquement, à l'intersection d'une identité composite et d'un contexte précis.

1-2-1. Françoise et Dominique Dupuy s'engagent pour la danse

Le couple d'artistes construit un espace de danse et un espace pour la danse sur bien des points : esthétiques, pédagogiques mais aussi politiques. Une des premières revendications des chorégraphes et en particulier de Françoise et Dominique Dupuy est la reconnaissance du droit d'auteur. L'esprit du ballet où le livret fait œuvre n'a plus lieu d'être. Celui-ci disparaît au profit d'un argument construit par le chorégraphe. Avant de penser le genre de l'auctorialité, c'est son statut même que l'on entend faire reconnaître. Françoise Dupuy corédige *Pour une politique de la danse*, un manifeste issu de l'après-1968 et y réfléchit avec le groupe des chorégraphes du SNAC (Syndicat national des auteurs et des compositeurs) dès 1963. Au début des années 1960, la danse en est absente. Elle entre d'abord via l'Opéra, déjà syndicalisé. La danse moderne n'y fait son entrée que plus tard grâce à Francine Lancelot, spécialiste de la danse baroque. Les représentants de la danse deviennent majoritairement des danseurs modernes. Si un des thèmes parmi les plus urgents est celui des droits du chorégraphe, d'autres questions sont abordées.

Le problème des « ballets bleus et des ballets roses » mobilise les députés français¹³⁰. Les termes utilisés portent l'estampille du genre, des stéréotypes et insistent sur des « déviances » qui ne concernent que les hommes. Les couleurs pointent des cas de pédophilie dans les écoles où la danse est enseignée. Le besoin de législation se retrouve aux prises avec

¹²⁹ BERENI Laure, « Penser la transversalité des mobilisations féministes : l'espace de la cause des femmes », in BARD Christine (dir.), *Les féministes de la 2^e vague*, PUR, Rennes, 2012, p. 27-41.

¹³⁰ Cahier spécial / *Mouvement*, n° 63, avril-juin 2012, réalisé en coédition avec le Syndicat Chorégraphes Associés.

la stigmatisation des professeurs hommes. Roger Fernay, vice-président exécutif au SNAC¹³¹, demande alors au département danse de réfléchir et de faire des propositions pour régler l'enseignement de la danse.

Les difficultés apparaissent avant tout comme consubstantielles à un art qui n'est que peu pris en compte par le pouvoir. Françoise Dupuy est une des premières femmes à s'être autant engagée pour la défense et le développement de la danse. Avant d'investir un art d'une portée libératrice - quoique cette portée ne soit pas négligeable - encore faut-il que ce dernier ait les moyens d'exister. La génération est politiquement engagée, bien plus que la suivante, qui bénéficie de la prise en compte par les pouvoirs publics de la création contemporaine. Au-delà de la dimension pédagogique, les réflexions du couple d'artistes sur leur art les mènent à s'investir auprès de l'AFREC, Association française de recherches et d'études chorégraphiques. Ils n'auront de cesse de poursuivre ce travail d'analyse et de préservation de la mémoire de la danse¹³².

Leur duo, à la ville comme à la scène, ne dissout pas leurs deux fortes personnalités. En 1977, ils séparent momentanément leurs activités. En 1983, Françoise Dupuy met de côté son activité de danseuse (elle y revient grâce à Régine Chopinot en 1998) pour se consacrer à la pédagogie alors que la danse contemporaine prend son essor. Dominique Dupuy s'occupe plus personnellement du Mas de la danse à Fontvieille tandis qu'elle se consacre à l'école qu'ils ont fondée à Paris en 1955 : les Rencontres internationales de danse contemporaine (RICD). La démarche artistique, pédagogique et culturelle inaugurée avec le Festival des Baux (1962-1969) et les Etés de la danse (1969-1987) perdure ainsi de manière permanente et non plus saisonnière. Il s'y développe une activité de recherche¹³³. Ce n'est que la décennie suivante qu'elle s'occupe activement de la mise en place de l'enseignement de la danse et se rend de manière officielle aux réunions ministérielles, effectuant son travail en partie dans l'ombre¹³⁴.

Les artistes entendent bousculer l'institution et obtenir une reconnaissance à l'image du théâtre et de la musique. Régi par une hiérarchie largement masculine, le système renvoie les chorégraphes, danseuses et pédagogues à leur condition de femme et de danseuse. Comment les événements de 1968 font-ils évoluer les mentalités et le statut de la danse contemporaine ? Que font les mouvements sociaux à la danse contemporaine en plein essor ?

¹³¹ Le SNAC est à l'origine de la création du poste d'inspecteur de la danse. Françoise Dupuy préside ensuite la Fédération française de danse de 1978 à 1982, puis est active au sein du Conseil supérieur de la danse.

¹³² Cf. DUPUY Françoise et DUPUY Dominique, *Une danse à l'œuvre*, Pantin, CND, 2002.

¹³³ Ils poursuivent aujourd'hui leur action, notamment avec l'association Ode après l'orage.

¹³⁴ Ce n'est qu'en 1989 qu'est mis en place le diplôme d'Etat de professeur de danse, qui maintient une différenciation hommes/femmes en proposant des variations différentes.

Comment la danse peut-elle devenir un espace social ? Le vent libertaire nourrit autant qu'il est nourri par des propositions artistiques nouvelles.

1-2-2. Dans le sillage de 1968 : « droit d'entrée » dans la modernité

L'année 1968¹³⁵ ne se limite pas à une séquence d'événements politiques et sociaux, et Kristin Ross a montré combien ses répercussions vont au-delà¹³⁶. L'enjeu de la représentation est au cœur d'une crise témoin de changements profonds et multidirectionnels. L'effervescence ne se limite pas aux milieux étudiants et ouvriers, il touche durablement le monde de l'art.

La crise artistique de 1968¹³⁷ repolitise les festivals en posant la question de leur annulation. Nous savons ce qu'il en est pour celui de Cannes et du cinéma. Pour la danse, le bouleversement est d'un autre ordre et à une échelle moindre. En effet, s'il existe un réseau de CDN, de MC, de centres d'action culturelle, ils sont dirigés par des hommes de théâtre de manière quasi-exclusive et les rares institutions de formation ou de diffusion chorégraphiques sont dissoutes dans les politiques concernant les théâtres lyriques. Il en va de même pour les conservatoires de musique sans autonomie budgétaire et sans qu'aucune direction ne soit confiée, ni à un danseur, ni à un chorégraphe.

Le concours de Bagnolet, pensé dès 1968, ne voit sa première édition qu'en 1969. En revanche, le Festival des Baux annule sa programmation par solidarité, mettant Françoise et Dominique Dupuy dans une réelle difficulté financière selon cette dernière¹³⁸. Le retentissement de la crise 1968 se fait particulièrement entendre à Avignon grâce aux gens de théâtre.

À Paris et en région, le monde du spectacle vivant rallie le mouvement de contestation. Des spectacles, des animations sont organisées dans les usines occupées. Cette dimension performative ne se pérennise pas dans l'art chorégraphique en France bien qu'il ne disparaisse jamais totalement. Les MC deviennent un foyer d'animations culturelles accompagnant les mouvements contestataires et les lieux sur lesquels s'appuie une première décentralisation. La danse y est encore peu présente, mais va s'y développer par la suite. Philippe Tiry, directeur

¹³⁵ Voir ARTOUS Antoine, EPSZTAJN Didier, SILBERSTEIN Patrick (dir.), *La France des années 1968*, Paris, Syllepse, 2008.

¹³⁶ ROSS Kristin, *Mai 68 et ses vies ultérieures*, Paris, Le Monde diplomatique / Complexe, 2005.

¹³⁷ RAUCH Marie-Ange, *Le théâtre en France en 1968*, Paris, L'Amandier, 2008.

¹³⁸ Entretien le 23/05/2011.

de la maison de la culture d'Amiens, est le premier à accueillir dès 1968, le Ballet Théâtre Contemporain (BTC) de Françoise Adret et Jean Albert Cartier. En 1972, Félix Blaska, un transfuge de chez Roland Petit, s'installe à la MC2 de Grenoble. À la Rochelle, le Théâtre du Silence (TS), fondé par Jacques Garnier et Brigitte Lefèvre, développe une grande activité : des stages et des rencontres avec le public dès leur installation en 1974, avec le soutien du maire Michel Crépeau et celui de Dominique Bruschi, directeur de la MC¹³⁹.

C'est surtout le monde du théâtre qui participe aux événements de mai aboutissant le 25 à la signature de la *déclaration de Villeurbanne*¹⁴⁰ par 23 directeurs des MC et des théâtres populaires. Finalement, c'est un monde d'hommes qui se mobilise car ce sont eux qui sont à la direction des structures et du ministère. Les comédiens vont également se réunir par affinités syndicales et politiques, ce que ne feront pas les danseurs et chorégraphes. Jean Vilar décide de maintenir le festival et de se passer des troupes françaises. Seul chorégraphe, Maurice Béjart occupe la cour d'honneur pour une vingtaine de représentations. Françoise Dupuy déplore l'absence de solidarité d'une compagnie de cette envergure¹⁴¹.

Ce sont encore des hommes de théâtre qui vont petit à petit programmer la danse. Jean Mercure et Gérard Violette assurent la promotion de la danse contemporaine dès l'ouverture du Théâtre de la Ville en 1968. Y passer deviendra au fil des années une véritable consécration¹⁴². Les compagnies les plus en vogue, nationales et internationales, y sont programmées. Jaque Chaurand institue le premier concours chorégraphique intitulé Le Ballet pour demain en 1969. Dénommé par la suite concours de Bagnolet¹⁴³, il devient un lieu incontournable, vivier de la NDF. Le festival d'Automne montre un intérêt évident pour la culture chorégraphique¹⁴⁴. Il naît en 1972 sous la direction de Michel Guy et témoigne de la volonté de Georges Pompidou d'avoir un festival au rayonnement international. Touchant un public restreint, ce dernier s'élargit et reconnaît son caractère avant-gardiste.

Les événements de mai 1968 ont des répercussions dans le milieu de la danse, plus que les mouvements féministes des années suivantes. Deux enjeux majeurs sont politisés :

¹³⁹ CND, Fonds Théâtre du Silence.

¹⁴⁰ La notion de « non-public » proposée par le philosophe, Francis Jeanson, est également un des sujets majeurs toujours d'actualité en danse.

¹⁴¹ Entretien avec Françoise Dupuy, *op. cit.*

¹⁴² Lors de la première saison 1968-1969 : le Nederlands Dans Theater et le Ballet Roland Petit ; en 1969-1970 : le Ballet Théâtre de Winnipeg ou encore celui de Ballet Félix Blaska ; en 1970-1971 : Alwin Nikolaïts mais aussi le BTC...

¹⁴³ LOUPPE Laurence, *XIX^e concours chorégraphique international de Bagnolet*, 1989 ; NICLAS Lorrina (ed.), *La Danse dans le monde. XX^e Rencontres chorégraphiques internationales de Bagnolet*, Paris, Armand Colin, 1991.

¹⁴⁴ Pour le rôle important des festivals, voir <http://fresques.ina.fr/en-scenes/parcours/0033/danse-contemporaine-la-part-des-festivals.html>, consulté le 24/03/2012.

l'enseignement et la création de structures, l'apport de moyens et de reconnaissance. C'est dans cet esprit que l'Opéra de Paris est occupé par les « contemporains » qui se lancent dans les débats, comme en témoigne Catherine Atlani¹⁴⁵. Françoise et Dominique Dupuy y participent, des danseurs classiques également. Anne-Marie Reynaud raconte : « nous prenons Françoise et moi le chemin de la Sorbonne. Nous y côtoyons beaucoup de nos amis, notamment Maurice Fleuret¹⁴⁶ »¹⁴⁷. Au fil des jours se constitue une sorte de tribune de danseurs de toutes obédiences. Ils échafaudent un avenir radieux pour la danse... C'est l'occasion d'une rencontre et, pour la danse moderne, une affirmation et un début de reconnaissance. Anne-Marie Reynaud se souvient du climat vindicatif : « nous organisons de petits commandos, pour être présents à toutes les grands messes de la Sorbonne et gueuler : « et la danse ! » [...] Nous fomentionons des projets idéaux, dans des commissions revendiquant déjà, le diplôme d'État, la création de centres chorégraphiques nationaux, ou de commissions réglementant l'attribution des subventions. »¹⁴⁸ Cet enjeu ne peut être circonscrit à un seul engagement pour les conditions d'expressions des artistes, la chorégraphe en a bien conscience : « tout cela peut paraître dérisoire face aux enjeux sociaux et politiques que véhiculait cette période de révolte »¹⁴⁹. Ce qui frappe aujourd'hui, c'est l'ambivalence de l'aventure de la part des danseurs venus du classique qui veulent démocratiser la danse, la sortir du ghetto mondain où elle est encore trop souvent confinée. Ainsi, cette phrase, fameuse, au cours d'une tribune, d'un danseur classique « moi, un tel, danseur étoile de l'opéra de Paris, donc un des plus grands danseurs du monde, mon père était boulanger ! »¹⁵⁰

Plus que de recomposer un rapport entre hommes et femmes qui dansent, c'est une ouverture des classiques aux modernes qui se produit. Une vraie émulation donne lieu à un foisonnement d'initiatives menées par des hommes, à la direction de théâtres, de festivals, de MC. Les femmes présentes assurent une direction artistique et pédagogique. C'est le cas de Françoise Adret, « maître » de ballet au BTC, tandis que la direction artistique du Théâtre du Silence est bicéphale. L'expansion de la danse contemporaine connaît une accélération évidente après 1968. Les chorégraphes sont-ils sensibles aux mouvements féministes comme ils ont pu l'être à ceux de 1968 ? Construisent-ils une danse ou des danses féministes et en

¹⁴⁵ Entretien avec Catherine Atlani le 26/01/2011.

¹⁴⁶ Journaliste et organisateur de festivals passionné de musique contemporaine, il sera directeur de la musique et de la danse au Ministère de la Culture de Jack Lang en 1981.

¹⁴⁷ REYNAUD Anne-Marie, in *Mobiles, Danse et Utopie*, n° 1, 1999, p. 163.

¹⁴⁸ DUPUY Françoise et DUPUY Dominique. *Une danse à l'œuvre*, Pantin, Centre national de la danse, 2002, p. 256.

¹⁴⁹ REYNAUD Anne-Marie, in *Danse et Utopie*, op. cit.

¹⁵⁰ DUPUY Françoise et DUPUY Dominique. *Une danse à l'œuvre*, op. cit., p. 258.

quoi celle-ci peut-elle être considérée comme telle ? Quel sens cela a-t-il si l'artiste refuse cette idée à une époque de visibilité féministe ?

CHAPITRE 2 – Une danse « libérée » dans les années 1970

La génération des pédagogues a montré le besoin de voir se développer une politique de la danse. Il est vrai que ce « parent pauvre » des arts n'est pas inscrit de manière claire dans la Direction des spectacles, de la musique et des Lettres (DSML) naissante en 1969. Cette même année le Syndicat national des auteurs et compositeurs rédige un plan d'organisation pour la danse en France adressé à André Malraux et par lequel il constate que « la situation de la danse en France est désastreuse, [...] considérée comme un divertissement mondain. Au niveau de la formation, elle est souvent encore assimilée à une « école de maintien » »¹⁵¹. Le peu d'intérêt pour la danse contemporaine et l'élitisme de la discipline sont critiqués. Une des suites données à ce rapport et non des moindres est la reconnaissance en 1973 du statut d'auteur pour les chorégraphes.

En 1970, Marcel Landowski¹⁵² est nommé premier directeur de la Musique, de l'Art lyrique et de la Danse, mais seuls Claude Gallant et Geneviève Lafrance travaillent sur des dossiers concernant la danse¹⁵³. Il est alors établi un « plan de 10 ans pour l'organisation des structures musicales françaises »¹⁵⁴. La même année, le secteur des artistes chorégraphes du Syndicat National des Auteurs Compositeurs (SNAC) remet à Marcel Landowski un rapport sur la situation de la danse en France qui le pousse à créer le premier poste d'inspection de la musique chargée de la danse confié à Léone Mail¹⁵⁵, ancienne « sujet » de l'Opéra, assistante de Serge Lifar. Dès le départ, au sein du ministère, des femmes travaillent pour la danse, tout en demeurent majoritairement dans l'ombre des hommes aux postes de direction. En 1972, outre la création des premières Directions Régionales d'Art Contemporain (DRAC), l'année est marquée par la naissance du Festival d'Automne avec l'appui de Georges Pompidou. C'est Michel Guy qui en assure la direction que lui confie Jacques Duhamel, et il l'ouvre largement

¹⁵¹ Syndicat National des Auteurs et Compositeurs de musique (SNAC), groupement professionnel des auteurs chorégraphiques, *Rapport sur une politique d'ensemble de la danse en France*, 1970.

¹⁵² Il fut auparavant chef du service de la musique, de l'art lyrique et de la danse selon le terme qui n'apparaît qu'en 1969 ; le service est rattaché à la nouvelle direction des Spectacles, de la Musique et des Lettres.

¹⁵³ Le premier à la diffusion, la seconde à l'enseignement, la sexuation des rôles est là encore conforme à la loi des genres.

¹⁵⁴ Cf. JAMET Dominique, « Plan de 10 ans pour l'organisation des structures musicales françaises », 22 juillet 1969. Le plan prévoyait la création d'une compagnie permanente tous les deux ans. C'est ainsi que sont créés les Ballets Félix Blaska à Grenoble, le Ballet Roland Petit à Marseille et le Ballet du Rhin à Mulhouse sous la direction de Jean Babilée.

¹⁵⁵ Elle l'est de 1970 à 1980 et rapporte le caractère alors informel des décisions prises.

à la danse contemporaine avec pour objectif de favoriser la création¹⁵⁶. Au sein de l'institution ce sont des hommes qui assurent le renouveau de la prise en compte du champ chorégraphique et qui, non sans difficultés, l'ouvrent à la modernité. Cependant en 1974, les crédits que la DMALD alloue à la danse, hors Opéra, ne représentent environ que 2,5 % du budget de la DMALD¹⁵⁷.

En 1978, le CNDC, le Ballet Théâtre de Nancy ainsi que le Théâtre Chorégraphique de Rennes voient le jour et s'inscrivent dans la politique de décentralisation, laquelle concerne aussi des pionnières telles qu'Anne-Marie Reynaud et avant elle Catherine Atlani dans une moindre mesure. Le poste d'inspecteur général de la danse est créé spécialement pour Igor Eisner en 1975. Il rejoint ainsi Michel Guy au ministère, et il apparaît évident que la question du développement de la danse ne sera que renforcée. L'intérêt pour la diffusion se concrétise par la mise en place de l'association loi 1901 qu'est l'Office National de Diffusion Artistique (ONDA) en 1975, sous la direction de Philippe Thiry, ex-directeur de la MC d'Amiens. Le budget du ministère des Affaires Culturelles est multiplié par six en guère plus de six ans et permet l'accélération du développement de la culture. Celui de la danse contemporaine en fait partie d'une manière d'autant plus visible que le socle de départ avoisine le néant¹⁵⁸. Réalisée en 1976, une étude de M. Jodelet et M. Moscovi souligne que « le rapport corps-société devient une préoccupation majeure. Si le poids des interdits moraux ne pèse plus sur la sexualité, en revanche, les codes et les rituels sociaux sont perçus comme des entraves à la liberté de vivre et d'expression du corps et comme entreprise de normalisation »¹⁵⁹. L'impact des luttes féministes est reconnu de manière implicite. Renforcé par une politique qui développe son intérêt pour elle, la danse dispose de la faculté de construire un rapport au corps nouveau, féministe « malgré lui ».

Les points de rencontre entre l'art chorégraphique et le féminisme peuvent recouvrir des réalités différentes selon que l'artiste se pense, se dit, s'assume, ou se revendique féministe. La création chorégraphique ne porte pas systématiquement trace, ni volonté de cet engagement et dans le cas contraire, celui-ci reste matière à interprétation. Le discours des chorégraphes eux-mêmes sur leurs œuvres se fait de plus en plus présent au fil des décennies. Une œuvre, une trajectoire, peuvent être lues comme féministes quand bien même l'artiste

¹⁵⁶ SCARPETTA Guy, *Le festival d'Automne de Michel Guy*, Paris, éd. du Regard, 1992.

¹⁵⁷ *Annuaire statistique de la Culture, 1970-1974*, Paris, La Documentation Française, 1975. La DMALD prend le rang et l'appellation de direction de la Musique, de l'Art lyrique et de la Danse en 1970, faisant enfin apparaître le terme de danse.

¹⁵⁸ Ministère des Affaires culturelles et de l'environnement, *Evolution de la vie culturelle et action de l'Etat*, bulletin d'information, n° 35, 15 mai 1974 : budget de 1968 : 223 MF ; budget 1974 : 1332 MF.

¹⁵⁹ FILLOUX-VIGREUX Marianne, *op. cit.*, p. 219.

refuse cette intention à l'instar de Martha Graham¹⁶⁰. Dans les années 1970, la création se situe dans un espace social où le féminisme prend son essor. Il s'agit de comprendre la porosité de la danse et du féminisme pour analyser quelle danse « libérée » s'exprime. Cet aspect invite au questionnement de la conscience et de l'engagement des danseuses-chorégraphes phares de la décennie. La liberté expérimentée n'est pas exempte de contraintes. De nouvelles techniques se mettent en place. Clairement nourrie de *post modern dance* et de technique basée sur l'abstraction, la danse ne renonce pas au sujet. Comment s'exprime le sujet-femme ? Comment cohabitent les tendances théoriques aspirant, soit à l'universalisme, soit à la spécificité ? Quelles pensées abrite le mouvement ? Le rôle des femmes dans la construction politique initiée par l'entrée pédagogique se poursuit-il ? La question de la présence des femmes est centrale pour expliciter les stratégies, les désirs. L'importance novatrice permet de parler d'une danse libérée, y compris dans ces nouvelles contraintes, mais cela peut-il suffire pour parler d'une danse féministe ? Il y a là une vraie ambiguïté qui soulève une seconde question, celle de la place et de la présence des femmes sur plusieurs niveaux : celui de la construction politique, de la création chorégraphique et de la perception médiatique. La visibilité des femmes nous occupera dans un premier temps. Pourtant c'est bien la parole et l'action des danseuses-chorégraphes qui permettront de comprendre la potentialité émancipatrice de la danse. Parler de danse(s) féministe(s) peut sembler paradoxal lorsque l'on sait l'absence de moteur féministe à la création. Les articles de presse confirment ce silence. En revanche, les médias définissent un *star system* particulièrement genré à partir duquel nous étudierons les principaux acteurs et actrices.

2-1. Quelle place pour les femmes danseuses et chorégraphes ?

L'importance des femmes chorégraphes est un fait et la surreprésentation féminine par rapport aux autres arts n'en fait pas pour autant un art féministe. La présence des femmes n'est pas issue d'une telle motivation, nous l'avons souligné. La pensée et l'attitude féministes sont à chercher ailleurs, dans les rencontres, les non-dits, les sentiments personnels, les œuvres. De plus, ce constat ne doit pas effacer les singularités. S'il est parfois un féminisme

¹⁶⁰ L'artiste n'envisage le féminisme comme ne pouvant être qu'un mouvement militant porté par un sentiment d'infériorité féminine, ce qui est loin d'être son cas. « Lutter pour les droits de la femme, je n'y ai guère songé. Je n'ai lutté qu'en « étant » » citée in « Martha Graham ou l'énigme dévoilée », *Danser*, n° 13, juin 1984, p. 16. Non sans humour, sur la question du féminisme, Martha Graham poursuit : « Je n'ai jamais pris une part active au mouvement féministe, je suis une femme et je suis enchantée de l'être. De plus je n'ai aucune intention de faire quoi que ce soit qu'un homme puisse faire pour moi ».

souterrain, il est difficile de parler d'un investissement féministe de la danse contemporaine. Le traitement médiatique met en relief les questionnements et intérêts portés à la création chorégraphique. La prise en compte du sexe de l'artiste, sa récurrence questionnent l'idée du genre du *star system* de la danse et de la place des femmes. Avant d'approfondir la perception d'artistes privilégiées par l'institution, il importe de voir quelle est la place des femmes dans la création. Deux exemples serviront cette analyse : l'étude de l'événement décisif qu'est le concours du Ballet pour demain et la place des femmes dans la presse spécialisée.

2-1-1. Le Ballet pour Demain : une consécration de la mixité

1969, « année 0 » ! La naissance du concours le Ballet pour Demain couramment appelé concours de Bagnolet peut être considérée comme un élément spectaculaire de l'histoire de la danse. L'année 1969 serait à la danse ce que 1970 est au féminisme, nous notons les mêmes prémices issus de 1968 et la même volonté de repousser les frontières. Le bouleversement en danse semble moins visible que dans le champ théâtral bénéficiant déjà d'une abondante littérature. Rappelons seulement que l'Opéra se met en grève, le Festival de danse des Baux annule sa programmation, le conservatoire s'ouvre brièvement à toutes les danses, des États généraux organisés par des comités d'action de la danse se tiennent à la Sorbonne, à l'Odéon ou encore à l'Institut d'Art et d'Archéologie. Il est important de montrer la prolongation de la volonté de construction du champ de la danse professionnel alors que le tissu associatif (Danse Théâtre Expérience, Free Dance Song) émergent également. Le concours se singularise par sa durabilité ainsi que par son rôle comme « passage obligé » pour la reconnaissance artistique. Celle-ci est bien inégale sur le long terme et voit s'y produire les figures majeures de la Nouvelle Danse Française.

La journaliste Marie-Christine Vernay juge le concours plus pointu après une dizaine d'années d'existence « même s'il peut encore se resserrer sur des chorégraphes vraiment aptes à ouvrir le débat sur la danse aujourd'hui »¹⁶¹. En 1970, le conseil municipal de Bagnolet accepte la reconduction du concours créé l'année précédente par Jaque Chaurand qui en voit l'impérieuse nécessité¹⁶² et résume ainsi l'aventure : « brusquement, cette danse

¹⁶¹ *Les Saisons de la Danse*, juin 1982, p. 38.

¹⁶² « Quand je suis revenu en France, après trois ans passés au Brésil où je ne m'étais pas arrêté un seul jour de danser, chorégraphe ou enseigner, j'ai été consterné de voir que la danse, en France, n'avait pas évolué d'un iota : quelques compagnies vivotaient toujours aussi mal, la danse officielle était toujours aux mains de Lifar, les rares programmeurs préféraient les grandes compagnies comme le Ballet de Monte-Carlo et les mêmes

qui bouillonnait dans tous les studios de France s'est littéralement déversée sur la scène de Bagnole, balayant les classiques et leurs chorégraphies très propres mais désuètes »¹⁶³.

La problématique du genre est clairement absente, autant que l'idée d'un débat féministe ouvert. Des personnalités, artistes et politiques composent les jurys et l'on note la participation de Brigitte Lefèvre ou encore de Susan Buirge, américaine dont l'enseignement dès 1970 ouvre, selon Isabelle Ginot et Marcelle Michel, « les portes de la chorégraphie à bien des danseurs français, un esprit de recherche, des méthodes d'investigation et un investissement politique qui ont fait d'elle une des chevilles ouvrières du développement de la danse contemporaine en France [avec] un esprit cérébral animant une danse sensuelle »¹⁶⁴. Nous ne reviendrons pas sur toutes les figures marquantes de ce concours par ailleurs bien connues et étudiées. Nous retiendrons l'idée d'une grande mixité des artistes consacrés par le concours.

De 1969 à 1988 (suspension en 1986 et 1987), nous notons l'attribution de 63 prix à des hommes et 67 à des femmes, ces prix étant parfois cumulés avec les différentes catégories¹⁶⁵. Par cette vitrine de la mixité de la reconnaissance, nous actons l'importance des femmes chorégraphes tout au long des éditions du concours. La reconnaissance des hommes est marquante et contredit l'idée d'une NDF où les femmes seraient les actrices principales.

Laurence Louppe nous rappelle que « le concours de Bagnole est d'abord un rassemblement, unique en son genre, de corps. De corps libres. Qui ne sont pas ici pour démontrer leur supériorité, mais pour agir et pour créer »¹⁶⁶. Cependant de réelles disparités sont à constater. La nouveauté et la modernité sont parfois remises en cause. Selon Jaque Chaurand, le public est constitué à 75 % par le milieu parisien de la danse. Les participants étrangers ou régionaux ne reçoivent aucune aide au déplacement ni hébergement. Le choix de Bagnole ne réussit pas l'ouverture grand public souhaitée. L'importance pédagogique a été largement soulignée, celle de la démocratisation est le second enjeu majeur sans que le paramètre du genre ne soit pris en compte. La mixité que nous avons soulignée n'y est pas étrangère. La parité des récompenses est un fait qui ne découle pas du règlement du concours.

critiques pontifiaient toujours avec leurs mêmes idées très arrêtées. J'avais l'impression de visionner un vieux film.» cité in GRAND Amélie, VERRIELE Philippe, *Où va la danse ?*, Paris, 2005, p. 69-70.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 75.

¹⁶⁴ MICHEL Marcelle, GINOT Isabelle, *La Danse au XX^e siècle*, Paris, Bordas, p. 180.

¹⁶⁵ <http://leballetpourdemain.centerblog.net/>, consulté le 12/10/2012, cf. le palmarès, voir l'analyse de Marianne Filloux-Vigreux *op. cit.*, p. 101-110. Amateurs/professionnels se distinguent à partir de 1971 mais les chorégraphes peuvent choisir leur catégorie comme le fait de se présenter à la fois dans la catégorie chorégraphie et compagnie. Il faut attendre 1980 pour que la séparation entre professionnels et amateurs soit abolie devant l'augmentation des effectifs et ne devienne de fait que rencontre de professionnels.

¹⁶⁶ LOUPPE Laurence, *XIX^e concours chorégraphique international de Bagnole*, 1989, p. 15.

Du côté du jury les femmes sont largement sollicitées. Le jury est composé en 1971 de chorégraphes et danseurs, quasi exclusivement des femmes tant du côté du classicisme (Janine Charrat, Lyane Daydé, Claire Motte) que de celui de la modernité : Aline Roux, Karin Waehner mais aussi Michel Descombey. S'ajoutent le directeur du Théâtre des Champs Elysées M. Robin, les metteurs en scène et directeurs du Théâtre de l'Est Parisien et du Théâtre Gérard Philippe ainsi que le directeur des *Saisons de la Danse* et le représentant du Syndicat des auteurs et compositeurs, tous des hommes. Josette Dumeix, chef du service culturel de la ville de Bagnolet, assure la communication papier et le contact direct avec les chorégraphes susceptibles de participer. Elle est alors la seule élue à participer au succès de ce concours.

À propos des pièces présentées au concours de Bagnolet, nous pouvons lire dans *Les Saisons de la Danse*, sous la plume de Marie-Christine Vernay :

Dans toutes ces chorégraphies, même si certaines sont bien construites, il me semble que l'on s'éloigne de la danse pure. Les créateurs, comme s'ils avaient besoin de béquilles, s'appuient toujours sur un sens extérieur au mouvement lui-même. Tous les gestes ont alors pour fonction de servir une idée, une image, une vérité qui ne sont que périphériques. Or il me paraît aujourd'hui essentiel que la danse trouve en elle-même son propre mouvement, quitte à ce que les chorégraphes s'y perdent, cherchent dans l'obscurité. Mais cette démarche artistique qui revendique le droit à l'errance me paraît urgente pour que les chorégraphes cessent de se soumettre et de soumettre avec eux la danse à des formes qui ne peuvent qu'être anciennes parce qu'elles ne sont pas issues d'un travail contemporain mais qu'elle s'en réfère toujours à quelque chose (idée, image, concept, système, etc) qui les dépasse ou les précède¹⁶⁷.

Il ne faut pas négliger le fait que ce « panorama » a été vital pour la danse et a permis de révéler la richesse et la diversité de la danse. L'intérêt politique pour la danse est clairement visible avec cet événement ; mais si la ville de Bagnolet prend de plus en plus le contrôle du concours pour en faire un outil de promotion, il n'en demeure pas moins que le mouvement de la création chorégraphique est lancé. Il devient possible de parler d'une « danse contemporaine française » nourrie de métissages et de particularités liées aux personnalités qui la portent. Il n'y a pas pour autant de révolutions d'écoles. Les femmes sont loin d'être les seules figures tutélaires, des hommes sont aussi remarquables. La reconnaissance est loin de signifier la consécration durable et l'octroi d'aides financières pour tous les lauréats malgré une sorte de vivier de la NDF qui se dessine. Nous pouvons noter des diachronies. Jacqueline

¹⁶⁷ *Les Saisons de la Danse*, juin 1982, p. 38-39.

Robinson reçoit un prix en 1977 et Mark Tompkins en 1984 alors qu'ils œuvrent depuis longtemps pour la danse tandis que Philippe Decouflé¹⁶⁸, alors inconnu, est primé en 1983.

Un pas social est franchi, la danse n'est plus un simple divertissement. Elle reconnaît autant la créativité des femmes que des hommes chorégraphes et danseurs. Marcelle Michelle la qualifie même d'un des « moyens d'expression privilégié de toute une génération, le plus apte à traduire sa vision du monde et sa façon de s'y situer. [...] Chaque jour de nouveaux groupes de danseurs se constituent qui travaillent dans la fièvre et dans l'anarchie »¹⁶⁹. La presse spécialisée naît en même temps que se développe la danse contemporaine. Elle témoigne, accompagne, soulève quelques débats et permet de lire une perception sur le vif, un traitement genré des artistes et se révèle être un organe de construction de la danse.

2-1-2. Le traitement médiatique ou la construction d'une histoire inégale

Evoquer la décennie 1970 fait intervenir la notion de mémoire en danse pour une période encore peu étudiée et connue en comparaison avec les décennies suivantes. Mélanie Papin s'attache à combler ce vide par une thèse en cours. Micadanses vient d'éditer en 2014 un ouvrage sur la danse en 1968¹⁷⁰ en partenariat avec l'Université de Paris 8. L'intérêt mémoriel se renforce pour une période charnière sur laquelle aucune lecture n'a été entreprise au prisme du genre ou du sexe de l'artiste. L'importance des femmes chorégraphes n'est-elle pas remarquée à l'époque ? L'intérêt pour cette question est récent tandis que le jeu du *star system* se mêle à celui d'une volonté de mémoire. Une réévaluation de la place de chacune et des jeux d'influences s'impose. Nous effectuerons et détaillerons ces repérages de « zones féministes » des chorégraphes femmes comme nous l'avons fait avec la génération d'après-guerre.

¹⁶⁸ Ce dernier reste toujours en quelque sorte en marge avec l'Institution, du moins des CCN et de leur cahier des charges. Son indépendance n'empêchera pas ses coups d'éclats qui culminent aux JO d'Albertville en 1992.

¹⁶⁹ MICHEL Marcelle, *Le Monde*, 10 août 1978.

¹⁷⁰ PAGES Sylviane, PAPIN Mélanie, SINTES Guillaume (dir.), *Danser en mai 68. Premiers éléments*, Paris, Micadanses et Université Paris 8, 2014. L'ouvrage donne suite à la journée de réflexion de 2012 : « Danser en mai 68 », organisée par Micadanses et le Groupe de recherche en histoire contemporaine du champ chorégraphique en France (Université de Paris 8) est poursuivi par un cycle de Journées d'études intitulées « Relire les années 1970 » jusqu'en 2014. Elles déclinent « les corporétés dansantes en France à partir de l'expérience des danseurs », « les circulations chorégraphiques en France » et « les forces militantes - Institutionnalisation, syndicalisme et critique en danse ».

Dans leur panorama de la danse contemporaine en France, *Les Saisons de la Danse* opèrent un découpage en quatre générations de chorégraphes¹⁷¹. Le retrait de la scène chorégraphique peut entraîner le retrait de la mémoire de la danse. Replacer les artistes en contexte est essentiel pour éviter tout anachronisme et redécouvrir des chorégraphes oubliés. Le processus de reconnaissance est un signe important, mis en jeu par l'idée d'artistes fondateurs comme le concours de Bagnolet le met en évidence.

Par simplification, la lecture médiatique des *Saisons de la Danse* montre la confusion sous le terme de pionniers de la génération des pédagogues et de celle des artistes qui s'épanouissent dans les années 1970. La sélection de 22 noms ne peut qu'être lacunaire, mais elle réunit bien des artistes majeurs. Dans cette liste, le choix est paritaire, ce qui ne sera pas le cas des générations suivantes.

¹⁷¹ Cf. *Les Saisons de la Danse*, « 99 biographies pour comprendre la jeune danse française », hors-série, 1997. Sera suivi des *Saisons de la Danse*, hors-série, « La jeune danse et après ? : état de la création chorégraphique contemporaine en France », 2001.

Fondateurs	Année de naissance
Andrews Jerome	1908-1992
Atlani Catherine	1946
Azagury Odile	1950
Buirge Susan	1940
Caciuleanu Gigi	1947
Carlson Carolyn	1943
Daimon Shiro	1944
Dupuy Dominique	1930
Dupuy Françoise	1925
Garnier Jacques	1940-1989
Goss Peter	1946
Hallet-Eghayan Michel	1946
Lancelot Francine	1929
Martinez Graziella	1938
Patarozzi Jacques	1947
Piollet/Guizerix	1943 et 1945
Robinson Jacqueline	1922
Russillo Joseph	1938
Waehner Karin	1926
Wolliaston Elsa	1945
Yano	1953-1988

Tableau 1 : Génération des fondateurs de la danse contemporaine

Ce tableau nous rappelle des particularités françaises dont au moins deux sont à souligner : la présence du Japon via les hommes ainsi que la place de la danse baroque¹⁷². Le second constat est celui de l'absence de Maurice Béjart, véritable star consacrée par *Les Saisons de la Danse*, nous le verrons. Figure majeure incontestée de la danse, le chorégraphe

¹⁷² La revue *Danser*, n° 309, de mai 2011 consacre l'essentiel du numéro à cette « particularité française ». Francine Lancelot vient de la danse moderne et non du classique, et se pose comme figure de référence pour la redécouverte de la danse baroque. Il faut attendre une seconde génération pour observer plusieurs orientations se dessiner : François Raffinot vers la modernité, une fidélité maximale à l'Histoire pour Marie-Geneviève Massé ainsi qu'une situation plus intermédiaire pour Béatrice Massin.

n'est donc pas considéré comme un chorégraphe contemporain. Malgré une technique classique, il apporte une modernité indiscutable. Les binômes homme/femme, qui ne sont pas nécessairement des couples, sont une particularité développée en France. On note l'absence de Brigitte Lefèvre et d'Anne Béranger, et la présence de Jacques Garnier et Joseph Russillo.

Prenons le second exemple. De 1968 à 1973, 6 articles font appel à Anne Béranger et 4, dont deux en commun, à Joseph Russillo dans *Les Saisons de la Danse*. Aussi, malgré cette reconnaissance qui lui est contemporaine, doit-on préciser qu'elle est inconnue du dictionnaire de la danse de Philippe Le Moal ? Elle est pourtant une figure incontournable du début des années 1970 et ne compte pas moins que Carolyn Carlson comme soliste dans sa compagnie en 1971. Elle travaille également avec la Télévision française et est à ce propos contactée par Jaque Chaurand pour obtenir des contacts qu'il n'arrive pas à établir pour le concours du Ballet pour Demain¹⁷³. C'est au sein de sa compagnie codirigée avec Anne Béranger que Joseph Russillo signe ses premières chorégraphies avant de fonder la sienne avec Daniel Agésilas d'influence plus classique en 1973¹⁷⁴. Cette implantation institutionnelle est un gage de reconnaissance et un confort de création qui explique en partie cette durabilité mémorielle ainsi que l'apport de la technique jazz peu développée en France. Dans un même temps le travail du jazz apporté par Ingeborg Liptay est marginal.

Principal duo, celui que forment Brigitte Lefèvre et Jacques Garnier est riche d'aventures individuelles autant que commune¹⁷⁵s. Lors de l'hommage rendu à Jacques Garnier en juin 2005 à la Maison de la Danse de Lyon, il est reconnu que « mal compris du monde de la danse classique à l'intérieur duquel [Jacques Garnier] continuait cependant à travailler, difficilement perçu, du moins au départ, par celui de la danse contemporaine dont il a su, avec quel discernement, utiliser les talents »¹⁷⁶. Jacques Garnier le fit avant même l'aventure du TS avec la création du Groupe des 7 à l'Opéra¹⁷⁷. La réussite de Brigitte Lefèvre montre au contraire la volonté de s'éloigner de la stricte hiérarchie et discipline classique sans pour autant la remettre en cause. Son rôle durable dans l'institution est le plus spectaculaire au niveau artistique puis politique et administratif¹⁷⁸. Star et classicisme sont un couple évident, bousculé, sans remise en cause radicale. Wilfried Piollet et Jean Guizerix représentent les

¹⁷³ Cf. lettre du 11 mars 1972, année où elle fait partie du jury, ce qui la positionne en chorégraphe reconnue ; *Les Saisons de la Danse*, n° 17, septembre 1969, p. 7.

¹⁷⁴ Celle-ci devient CCN de Toulouse en 1984, et sa dissolution n'intervient qu'en 1996.

¹⁷⁵ Cf. Annexes, Illustration 3.

¹⁷⁶ Programme saison 2004/05, *Hommage à Jacques Garnier*. Mercredi 15 juin 2005.

¹⁷⁷ *Les Saisons de la Danse*, n° 17, *op. cit.*, p. 13.

¹⁷⁸ Inspectrice de la danse au Ministère de la Culture en 1985, déléguée à la danse en 1987, administratrice de L'Opéra Garnier en 1992 puis directrice adjointe en 1994 et directrice de la danse l'année suivante. Elle quitte ses fonctions à la tête du ballet de l'Opéra en 2014.

classiques ouverts à la modernité et incarnent les « étoiles modernes » de l'Opéra. Dans leur couple, c'est elle que l'on identifie comme pédagogue et fondatrice d'une méthode propre de « barre au milieu » avec une large place faite à la kinésiologie¹⁷⁹. Ils sont emblématiques du refus de choisir entre classique et contemporain, se refusent à quitter l'Opéra et font l'unanimité de la critique.

L'héritage classique est loin d'être renié malgré le désir de nouveauté. L'aventure du Ballet Théâtre Contemporain fondé en 1968 à l'initiative du ministère de la Culture en témoigne. Il a pour mission de développer la création chorégraphique en faisant la synthèse des différents arts, une tendance de la modernité. Le BTC est loin de toute volonté « révolutionnaire » vis-à-vis du ballet malgré une réelle ouverture hétéroclite¹⁸⁰. La troupe est basée à Amiens à sa création. Forte de 45 danseurs, la compagnie s'apparente à une compagnie classique. Dès ses débuts, elle effectue un grand nombre de tournées en France et à l'étranger¹⁸¹. Placée sous la direction artistique de Jean-Albert Cartier, elle voit une femme, Françoise Adret, assurer le rôle de « maître de ballet », fait nouveau et d'autant plus à souligner qu'il s'agit de la première compagnie institutionnelle qui fait preuve d'une ouverture à la modernité. Il faut reconnaître son rôle dans la promotion d'œuvres inédites de l'époque et la possibilité de s'affirmer pour des chorégraphes montants¹⁸². En 1972, la troupe s'installe à Angers où elle reste jusqu'en 1978¹⁸³ avant d'être transplantée à Nancy où elle donne naissance au Ballet Français de Nancy. Incarner une danse de son temps est la ligne directrice où la place occupée par les questionnements féministes ou les rapports entre les sexes ne sont pas des moteurs de recherche. Le sujet ne donne pas lieu à un échange entre pratique et théorie pour créer des écoles de pensée et de style.

Il n'est pas question de faire un inventaire des artistes majeurs de la décennie, mais de souligner les traits marquants de l'exposition médiatique d'artistes à propos desquels nous faisons raisonner la double question de leur importance dans le champ ainsi que celle de leur

¹⁷⁹ Il s'agit de comprendre les mécanismes du mouvement de manière à s'en forger une représentation juste, en se référant largement à l'anatomie fonctionnelle. Il y a une constante référence aux spécificités physiques du corps et donc à son acception sexuée. En France, la kinésiologie appliquée à la danse se développe grâce à Odile Rouquet et Hubert Godard. Ils ont commencé son étude aux Etats-Unis, où les universités l'enseignent.

¹⁸⁰ Cf. « Les spectacles du mois », in *Les Saisons de la Danse*, n° 11, février 1969 ; n° 13, avril 1969 ; « Avant première : BTC au Théâtre de la ville », n° 24, mai 1970, p. 20 ; couverture du n° 34 ; n° 47, 1972, p. 16 ; n° 56 spécial Été 1973, etc.

¹⁸¹ Grande tournée américaine en 1972.

¹⁸² Parmi lesquelles: *Danses concertantes* (1968, Felix Blaska), *Hopop* (1969, Dirk Sanders), *Violostries* (1969, Michel Descombey), *Itinéraires* (1970, J. Butler), *Sans titre* (1972, L. Lubovitch), *Autumn Fields* (1978, Viola Farber), *Cooking French* (1978, L. Falco).

¹⁸³ Le CNDC poursuit alors la formation avec le vocation de former non seulement des danseurs mais surtout des chorégraphes de leur temps. Cf. MAYEN Gérard, *Un pas de deux France-Amérique, 30 années d'invention du danseur contemporain au C.N.D.C. d'Angers*, Montpellier, L'Entretiens, 2012.

démarche et créations artistiques à travers la revue *Les Saisons de la Danse*. La presse corrobore l'absence de propos féministes, ce qui n'exclut pas une démarche d'ouverture. Elle naît avec la danse contemporaine et s'en nourrit. Nous approfondirons cette dialectique dans le chapitre suivant. Aussi notons la présence d'artistes majeurs tels que Félix Blaska¹⁸⁴, pionnier implanté à Grenoble, ou encore d'Annick de Maucouvert¹⁸⁵, d'Aline Roux¹⁸⁶, créatrice de l'Académie de Danse de Montparnasse et victorieuse de la seconde édition du concours de Bagnolet.

Le bilan de cette décennie n'est pas dans l'explosion d'un questionnement de genre mais les rapports hommes/femmes creusent la distance avec la division des sexes et des rôles de la danse classique. Assiste-t-on à un bouleversement qui dépasse le cadre formel pour proposer de nouvelles relations entre les sexes ? Nous le verrons avec trois exemples très différents avec Brigitte Lefèvre, symbole de la dissidence classique sans pour autant marquer de véritable rupture, Carolyn Carlson, icône de la danse américaine et Maurice Béjart, figure triomphante de la démocratisation de la danse et du « retour des hommes danseurs ». Les hommes danseurs gagnent en visibilité, en nombre et en légitimité. Le féminin est revisité par les femmes avec des techniques modernes et une liberté décuplée. L'évolution formelle fait sens et rayonne au-delà des artistes que nous allons étudier. Par leur enseignement, leur recherche collective, leur création, leur médiatisation, la conception de leur art devient un espace particulièrement genré sans jamais se dire féministe. Nous avons pourtant fait le postulat d'une possible danse féministe dans sa dimension inconsciente. L'évolution est celle d'un rééquilibrage des deux sexes dans le champ chorégraphique. Le « rattrapage » des hommes est-il féministe ou bien reconduit-il un schéma androcentré ? Les configurations entre femme-homme-féminin-masculin ne bousculent-elles les stéréotypes qu'à leur marge dans un champ où la binarité reste la norme ?

2-2. Une « révolution » chorégraphique en quête d'identité

Hétérogènes, les propositions artistiques des années 1970 dessinent des regards et des constructions de rapports entre sexe et genre multiples. Les stars bousculent-elles les rapports

¹⁸⁴ *Les Saisons de la Danse*, n° 17, septembre 1969, p. 6 ; n° 22, mars 1970, p. 19 ; n° 23, avril 1970, p. 9 ; n° 47, octobre 1972, p. 16 ; n° 51, février 1973, p. 7, etc.

¹⁸⁵ *Les Saisons de la Danse*, n° 4, mai 1968, p. 8 ; n° 5, juin 1968, p. 2-3.

¹⁸⁶ ROSSEL Lucile, « Profil d'Aline Roux », *Les Saisons de la Danse*, n° 8, novembre 1968, p. 13 ; BARIL Jacques, « Rythme et structure d'Aline Roux », *Les Saisons de la Danse*, n° 41, février 1972, p. 12.

au genre ? L'ouverture aux hommes peut-elle être vue comme une tension universaliste féministe alors même que s'affirme un rapprochement de la danse des hommes et des femmes ? Est-ce contradictoire avec l'affirmation d'un « féminin » renouvelé, réinventé et puissant qui affirme une spécificité ? Cette voie peut relever du féminisme en se situant dans un renouvellement technique qui ouvre des possibilités insoupçonnées à la parole corporelle des femmes mais aussi des hommes.

Trois exemples médiatiques et majeurs dans le paysage chorégraphique français mettent ces questions en perspective. Tout d'abord la place de Maurice Béjart et son apport chorégraphique montrent que la danse n'est pas un art féminin et de femmes. Sa modernité ne renie pas la technique classique et nous montrons ici l'anachronisme de sa relégation à un second plan. Il en va de même pour Brigitte Lefèvre qui symbolise bien plus qu'une émancipation de l'Opéra. De « sujet », grade du corps de ballet, elle devient sujet pensant et construisant la danse autant qu'une politique de la danse. Quant à Carolyn Carlson, elle s'impose comme figure tutélaire de la modernité par une technique et une liberté insoupçonnée dans un rapport inédit avec l'Opéra. Plutôt que de parler de danse féministe ne peut-on voir des ouvertures « nécessaires » à un féminisme artistique ?

2-1-3. La modernité béjartienne : un triomphe au masculin

L'irruption sur le devant de la scène de la « question des femmes » se décline par un foisonnement d'expressions personnelles qui accèdent progressivement à la reconnaissance. Les exemples du concours de Bagnolet ou encore de la place quantitative des femmes ont montré la préoccupation pour une pratique nouvelle qui émane des hommes et des femmes. La réappropriation d'une représentation de soi et de la prise de parole du corps est aussi celle des hommes chorégraphes et surtout danseurs. La « question des hommes » se pose par l'affirmation de leur droit symbolique à l'art de la danse hors d'un système de représentation réducteur où l'homosexualité est centrale. Ce n'est pas tant du point de vue de la sexualité que le sujet se manifeste que de celui de la représentation. Maurice Béjart montre que danse et masculinité ne sont pas antinomiques et que cela n'a rien à voir avec la sexualité. La question n'est jamais frontalement abordée. Sa modernité ne remet pas en cause les rapports entre les sexes mais ouvre des portes. Le travail avec la musique concrète côtoie la musique classique, le costume de ville l'académique. La dimension rituelle demeure très présente, à la fois sacralisée et païenne, mais aussi riche de cultures orientales réappropriées. Le groupe n'est

pas seulement un faire-valoir du soliste. La place des hommes devient prépondérante, à la fois en « masse » et en tant que solistes comme le montrent les exemples choisis.

Maurice Béjart est le premier à incarner la modernité et l'ouverture populaire à une échelle internationale. En 1955, avec *Symphonie pour un homme seul*, il manifeste des signes de « modernité »¹⁸⁷ qui sauront prendre une ampleur sans précédent auprès d'un large public. Ce n'est pas une technique mais un « style béjartien » qui s'impose. Il bouscule les valeurs de la danse académique et ose ce qui paraît alors une sensualité libre. En dépit de son succès remarquable les décennies suivantes, aucun aboutissement d'implantation sur le territoire français ne voit le jour malgré les travaux avec le ministère de la Culture¹⁸⁸.

La reconnaissance de Maurice Béjart n'intervient qu'après de nombreux succès à l'étranger et une implantation à Bruxelles du Ballet du XX^e siècle. Il crée l'événement pour la première fois au festival d'Avignon en 1967 avec une *Messe pour le temps présent*, qui montre des danseurs en jeans sur scène¹⁸⁹ comme préfigurant les mouvements de mai 1968. Les danseurs sont des personnes de leur temps, et cette dimension sociale de la danse est essentielle mais loin d'être évidente. Béjart traverse alors la crise du festival sans annuler sa programmation en solidarité avec les autres artistes. Les chiffres de la fréquentation record d'Avignon en 1968 sont à souligner : plus de 60000 spectateurs ont assisté aux représentations du Ballet du XX^e siècle¹⁹⁰. Un phénomène chorégraphique de telle ampleur est alors unique. Béjart n'en est pas à son coup d'essai à Avignon, il est présent au festival depuis 1966 et ce tous les ans jusqu'en 1969, programmant 16 chorégraphies dont trois majeures *Messe pour le temps présent* (1967-1968), *Bakhti* (1968-1969), et *Nuit obscure* (1968-1969).

Les Saisons de la danse établissent leur intérêt pour le phénomène béjartien dès les premiers numéros¹⁹¹. Béjart est un « mythe »¹⁹² qui met en évidence l'existence d'un *star system* de la danse incarné par des hommes. Cela ne concorde pas avec la prépondérance féminine dans le *star system* analysé par Edgar Morin¹⁹³. La danse classique la validait

¹⁸⁷ « Maurice Béjart exalte le corps humain et assortit ses créations d'un discours contemporain », in BRUNEL Lise, « La danse moderne aujourd'hui en France », *Biennale Danse Lyon*, 1984, p. 70.

¹⁸⁸ AN, versement 870300, art 25, lettre d'Igor Eisner et lettre de Maurice Béjart, 5/10/1981.

¹⁸⁹ Comme précédemment, nous pouvons noter le film *West Side Story* en 1961.

¹⁹⁰ Chiffres cités, in ARLAUD Catherine, *Le Festival d'Avignon 1947-1968*, thèse de droit, juin 1969, Université de Montpellier, n. p.

¹⁹¹ Le n° 7 (octobre 1968) montre en première de couverture les répétitions de Béjart en Avignon. Le n° 11 (février 1969 p. 17) se consacre au film « Le danseur » sur Jorge Donn. Le n° 20 (janvier 1970) ouvre un grand dossier sur Maurice Béjart, le n° 33 (avril 1971) consacre un article à « Béjart et l'Amérique ». Le n° 37 (septembre 1971, p. 21), Jorge Donn en première de couverture est « En quête de Nijinsky, clown de Dieu » pour M-F. Christout, spectacle du mois, en février 1972 dans le n° 41. Cf. annexes : Illustration 2.

¹⁹² « Le mythe de Béjart », *Les Saisons de la Danse*, n° 9, décembre 1968, p. 16.

¹⁹³ MORIN Edgar, *Les stars*, Paris, Seuil, 1972. Il forge cette acception avec l'image des femmes archétypales (fatale, vierge, vamp, etc.) au cinéma et se place bien du côté des acteurs et non des réalisateurs.

aisément par l'archétype de la ballerine, y compris anonyme. L'incarnation des danseurs et danseuses est un signe décisif de la modernité qui redéfinit les rapports entre les sexes sans pour autant les remettre en cause. À la mort du chorégraphe, nous pouvons lire dans *Le Monde* sous la plume de Rosita Boisseau : « il a su valoriser le danseur masculin, l'habillant en jean, exacerbant son érotisme dans une gestuelle virile loin du rôle de faire-valoir de la ballerine classique »¹⁹⁴. Nous pourrions évoquer Rudolf Noureev et son médiatique passage à l'Ouest en 1961 mais nous nous contenterons de celui de Maurice Béjart.

Son *Sacre du Printemps* (1959)¹⁹⁵ reçoit un accueil triomphal qui lui vaut une invitation à s'installer à Bruxelles de la part de Maurice Huisman alors directeur du Théâtre royal de La Monnaie, ce qu'il fait l'année suivante. Cette pièce consacre la bicatégorisation homme/femme et une sexualité hétéronormée, délibérément évoquée sur scène, ritualisée. La modernité constatée est loin de soulever une quelconque vision féministe. La virilité conquiert ses droits par une valorisation des danseurs hommes bien peu nombreux face à leurs homologues femmes à l'échelle du champ professionnel. La configuration est alors celle d'une conquête des droits des hommes.

Cette reconduction traditionnelle se poursuit dans l'œil du spectateur, y compris dans un rôle identique dont le plus bel exemple est celui de la pièce phare et intemporelle, le *Boléro*¹⁹⁶. La chorégraphie est strictement la même, qu'elle soit dansée par un homme ou une femme, mais bien vécue de manière asymétrique du point de vue de la réception. Le jeu du désir est présent autour d'une femme tandis qu'autour d'un homme, quelque chose de sacré, comme au-delà de la libido se manifeste. Cette perception très nette des critiques comme des spectateurs rappelle le conditionnement androcentré du regard. À sa création, en 1961, il met en scène une femme, en justaucorps chair et collant noir. La danseuse, pythie sur son trépied, suscite le désir des « mâles » qui se ruent sur elle au final, mêlant érotisme et sacré¹⁹⁷. La chorégraphie fut reprise, à la virgule près, sans en changer le moindre mouvement avec un soliste homme. La perception très différente laisse entrevoir quelque chose de l'ordre de la vénération, du rituel sacré dans cette distribution exclusivement masculine. L'éducation du

¹⁹⁴ *Le Monde*, 27/11/2007.

¹⁹⁵ Contrairement à Nijinski qui ne fait figurer que l'Elue, il dresse un couple d'Elus, soutenu par la division du camp des hommes et de celui des femmes. Leurs unions formellement décrites par la danse sont soulignées par la puissance de la musique de Stravinski. Il recrée un imaginaire de rencontre primitive et rituelle centré sur la division et l'union des sexes. La chorégraphie est démonstrative, mais l'Eros reste formalisé.

¹⁹⁶ Voir l'étude qu'en fait Marie-France Christout dans le *Télérama* hors-série qui lui est consacré à l'occasion de son décès, p. 54-55.

¹⁹⁷ Béjart s'éloigne de la version originale de Nijinska où, une femme danse sur la table dans une taverne, échauffe les buveurs avant de subir un quasi-viol collectif. Béjart gomme l'anecdote en procédant à une sorte de sublimation, mettant en scène « une métaphysique dansée du sexe », comme le souligne Philippe Verrièle in *La muse de mauvaise réputation*, op. cit., p. 106.

regard sur la sexualisation de l'Eros témoigne du chemin à parcourir du point de vue de l'égalité des sexes.

La modernité béjartienne reconduit en même temps qu'elle sape l'image de la ballerine. Les artistes dansant le *Sacre du printemps* dans les années 1970 montrent des femmes avec des formes, poitrines, hanches et cuisses, qui s'éloignent des canons de la danseuse classique filiforme. Il en va ainsi pour le groupe. Cependant, les stars féminines y échappent facilement, à commencer par Suzanne Farrel, transfuge au Ballet du XX^e siècle. Elle correspond parfaitement à l'image de la ballerine balanchinienne¹⁹⁸. Suzanne Farrel est également la partenaire de prédilection de Jorge Donn. Le *star system* auquel est soumis le chorégraphe est ici doublé par la figure de l'interprète. Maurice Béjart apparaît comme l'incarnation du démiurge pour le danseur, desservant de l'écriture. *Les Saisons de la Danse* diffusent cette focalisation sur *Le danseur* pour reprendre le titre du film éponyme¹⁹⁹. Le rôle du danseur se trouve accru, loin des « figurants » du ballet classique. Par contre, s'il ne sort plus du lot, égal à ses partenaires, il risque d'être voué à l'anonymat. L'égalitarisme promu avec le refus du terme d'étoile est nouveau mais trouve ses limites. Il est clair que Maurice Béjart reconduit la starification de ses danseurs et plus particulièrement des hommes. Il corrobore une image d'Épinal du stéréotype masculin qui se vérifie dans les faits : la figure du Pygmalion, du Maître et de sa « créature ». Créateur, chercheur, fils du philosophe Gaston Berger, Maurice Béjart est valorisé dans sa démarche intellectuelle.

Il contribue à faire bouger les lignes de la danse en mariant l'académisme technique et une pensée à la fois moderne, sociale, intellectuelle et populaire. S'il contribue à élargir l'horizon de l'art chorégraphique, on ne peut parler de la création béjartienne en termes de féminisme. La transgression ne peut être lue qu'en contexte. Ainsi lorsque Maïa Plissetskaïa²⁰⁰ danse le *Boléro* en URSS, le spectacle est jugé « pornographique ». Le degré d'émancipation féminine qu'il représente est important en terre soviétique. Maurice Béjart incarne aux yeux de la ministre de la Culture Ekaterina Fourtseva le « Dieu et le sexe »²⁰¹. Cette réinvention du corps ne cherche pas à faire table rase de la tradition académique mais la bouscule par une prise de parole sociale et populaire, essentiellement masculine. Ce lien entre

¹⁹⁸ Voir les critiques féministes d'Ann Daly sur l'œuvre de Balanchine qui puise à l'origine dans la notion de « regard masculin » de Laura Mulvey. DALY Ann, "The Balanchine Woman: Of Hummingbirds and Channel Swimmers", *The Drama Review: TDR*, vol. 31, n° 1, printemps 1987, p. 8-21.

¹⁹⁹ « *Le danseur* de Béjart », n° 11, février 1969, p. 17 ; « En quête de Nijinsky, clown de Dieu », n° 37, septembre 1971, p. 21 ; n° 38 octobre 1971, Couverture : « Nijinsky clown de Dieu », Les spectacles du mois : Nijinsky clown de Dieu, etc.

²⁰⁰ Cf. son autobiographie : *Moi, Maïa Plissetskaïa*, Paris, Gallimard, coll. « Témoins », 1995.

²⁰¹ DELOUCHE Dominique, *Maïa*, Film documentaire, France, 1999 ; PLISSETSKAÏA Maïa, *Moi, Maïa Plissetskaïa*, *ibid.*

modernité et académisme se déploie chez de nombreux artistes, hommes et femmes. Les enjeux institutionnels s'ajoutent alors aux enjeux esthétiques. Les rapports avec l'Opéra de Paris concentrent des initiatives majeures à la fois dans les apports extérieurs et dans les dissidences.

2-2-2. Hiérarchie et discipline : ambiguïté de la dissidence de Brigitte Lefèvre

La quête de l'expression de soi d'une femme dans les années 1970 est-elle féministe par défaut ? Elle peut l'être dans l'attitude, la démarche artistique qui repousse les conventions et mène une exploration à la fois personnelle, partagée et transmise. Sortir de l'anonymat du corps de ballet permet à un féminisme tranquille et inconscient de s'exprimer, bien que les déplacements esthétiques ne sapent guère les rapports hiérarchiques et disciplinaires des corps. La contribution au développement de la danse contemporaine accompagnée par l'État est une particularité de l'art chorégraphique. Ainsi « encadré », il se voit « offrir » des moyens d'expression qui ne concordent pas avec un esprit de révolte féministe. Les projets en binôme avec un homme non plus. Cette ambivalence est récurrente, et Brigitte Lefèvre en est un des principaux exemples avec la création du Théâtre du Silence, compagnie subventionnée par le ministère des Affaires Culturelles, la municipalité de la Rochelle, le Conseil Général de Charente-Maritime et le Conseil Régional. C'est une des premières expériences d'implantation en région en France hors du champ proprement académique. Malraux en souligne l'enjeu puisque selon lui « la majorité des efforts consentis à [l'égard de la danse] l'est en faveur d'un répertoire du siècle dernier au détriment de la création contemporaine. Au niveau de la diffusion enfin, on s'applique à réserver la danse à une élite »²⁰².

L'ambition politique pour le Théâtre du Silence est de bousculer cet état de fait grâce à l'énergie et la créativité de deux danseurs classiques de l'Opéra de Paris. Séduits par l'ouverture contemporaine, ils quittent Paris pour fonder leur compagnie à La Rochelle soutenus par la volonté politique de décentralisation artistique²⁰³. Ils poursuivent leur création avec des danseurs de l'Opéra qui accompagnent leur aventure.

²⁰² Rapport du SNAC sur une politique d'ensemble de la danse en France.

²⁰³ MOULINIER Pierre, *Politique culturelle et décentralisation*, Paris, L'Harmattan, 2002 ; MOULINIER Pierre, *Les politiques publiques de la culture en France*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1999.

Brigitte Lefèvre (1944-) est entrée dès l'âge de 8 ans à l'École de danse de l'Opéra de Paris, avant d'être engagée à 16 ans dans le corps de ballet²⁰⁴. Jacques Garnier (1940-1989) débute quant à lui tardivement la danse à 18 ans et est engagé sur audition dans le corps de ballet en 1963. C'est au sein de la « Maison » qu'ils découvrent les techniques modernes. Ils participent au Ballet-Studio, groupe contemporain fondé au sein de l'Opéra par Michel Descombey en 1968. Jacques Garnier se forme aux techniques Ailey et Cunningham aux États-Unis et fonde le Groupe des 7 à l'Opéra²⁰⁵. Tous deux réalisent leurs premières chorégraphies en 1970 et sont alors présents au Festival d'Avignon. Ils quittent l'Opéra et créent le Théâtre du Silence en 1972²⁰⁶. Cette naissance s'inscrit bien dans la politique culturelle que Philippe Urfalino définit comme « la mise en cohérence réussie, c'est-à-dire acceptée, d'une représentation du rôle que l'État veut faire jouer à l'art pour changer ou consolider la société avec un ensemble de mesures publiques (nominations, financements, créations de divers dispositifs et établissements) »²⁰⁷.

Le TS collabore avec la Maison de la Culture en tant que cellule de création. Les premières mondiales sont généralement données à La Rochelle. À l'aube des années 1980, il n'est en effet pas question de sous-estimer l'importance de la diffusion de la danse contemporaine française. Les archives font état de la diffusion dans 70 villes françaises hors Paris et la banlieue parisienne, dans 17 festivals en France ainsi que 91 villes à l'étranger²⁰⁸. L'exportation de la culture française via l'art chorégraphique est clairement définie comme un acte politique avant même l'arrivée de la gauche au pouvoir. Brigitte Lefèvre instaure une ouverture au théâtre que ne reniera pas la NDF, bien au contraire. Ce n'est pas tant s'imposer et faire reconnaître sa légitimité qui fut un combat que de faire avancer la structuration et reconnaissance de l'art chorégraphique dans ses différents volets. Outre sa présence dès ses débuts de chorégraphe à Avignon, elle réalise plusieurs chorégraphies pour la comédie musicale et le Théâtre de la Ville²⁰⁹, et investit le Palais des Sports à l'instar de Maurice Béjart où elle chorégraphie *La Révolution française*. C'est l'engagement institutionnel qui assure une postérité à l'artiste, plus que son œuvre de chorégraphe. Lieu de création, le TS est

²⁰⁴ Voir son profil dans *Les Saisons de la danse*, n° 26, été 1970, p. 16. Spectacle du mois avant même la création du TS : *Les Saisons de la danse*, n° 34, mai 1971.

²⁰⁵ Jacques Garnier y revient en 1980 pour former le Groupe de Recherche Chorégraphique de l'Opéra de Paris (GRCOP).

²⁰⁶ Archives du CND, TS 1, Historique de la compagnie 1973-1984.

²⁰⁷ URFALINO Philippe, « Après Lang et Malraux une autre politique culturelle est-elle possible ? », *Esprit*, mai 2004, p. 53.

²⁰⁸ CND, Fonds TS 1, Historique de la compagnie, 1973-1984.

²⁰⁹ *Les Saisons de la danse*, n° 43, avril 1972, Les Spectacles du mois « Le théâtre du Silence au Théâtre de la Ville » par Jean-Claude Diénis.

aussi lieu de résidence où viennent essentiellement des chorégraphes hommes (Maurice Béjart, Merce Cunningham, David Gordon, Robert Kovitch, Lar Lubovitch...) jusqu'en 1985²¹⁰ et sa reconversion en CCN accompagné de l'arrivée de Régine Chopinot.

Nous avons ici un exemple d'ouverture esthétique et d'un intérêt politique fort. Hommes et femmes poursuivent l'idée d'un être ensemble qui est une des caractéristiques de la danse contemporaine. La danse est féministe par sa pratique, son vocabulaire ou plutôt fait figure d'ouverture à une possible voie féministe. Ce n'est pas le corps des femmes qui est libéré mais bien celui des hommes et des femmes, ce qui ne doit en rien évincer le terme de féministe au nom d'une époque où il serait pensé exclusivement par les femmes. Plus « sévèrement », on pourrait définir la mise en place d'un nouvel académisme non plus intemporel mais contemporain. Il est difficile de parler de danse féministe à propos de Brigitte Lefèvre. Si elle incarne un symbole de la danse et du pouvoir, son long parcours, les décennies suivantes jusqu'à la direction de la danse à l'Opéra, le prouve, elle ne remet pas en cause l'organisation hiérarchique et disciplinaire des corps, des hommes et des femmes, elle les déplace. Il en va de même pour Jacques Garnier. Tous deux ont su travailler ensemble et garder leur identité sans que l'un ne s'efface. L'interaction entre les deux artistes est permanente même si la signature des œuvres demeure essentiellement personnelle. Dans les programmes du Théâtre de la Ville nous pouvons lire que le TS a pour directeur et « animateur chorégraphie » Jacques Garnier. Le rôle de Brigitte Lefèvre est alors sous-estimé²¹¹. Lors de sa présence à la Rochelle, elle s'attache aux différents versants de la création, la diffusion et la formation. Elle devient officiellement directrice du TS, lorsque Jacques Garnier est rappelé pour diriger le GRCOP, à partir de 1980.

En considérant leur œuvre de plus près, n'y a-t-il pas un regard qui se porte sur des relations de sexes autres que hétéronormées ? Peut-on penser que l'homosexualité d'un auteur trouve une quelconque traductibilité ou transfert dans la production artistique ? Peut-on interpréter une œuvre à l'aune du sexe, de la sexualité et/ou du genre de l'artiste sans risquer non seulement d'établir des catégories mais encore de les figer ? La fluidité de l'Eros est caractéristique de la danse. Sexualité et Eros artistiques apportent une distinction certaine entre la vie et la scène. La « question femme », comme « la question homosexuelle », pensée exclusivement du côté des hommes, ne sont jamais évoquées de manière frontale. Une

²¹⁰ La compagnie ne disparaît pas mais devient le CCN dirigé par Régine Chopinot à partir de 1986. Le départ de Régine Chopinot au cours de l'année 2008 ne change pas la mission de ce lieu, qui demeure un Centre Chorégraphique National. Kader Attou, directeur artistique et chorégraphe de la compagnie Accrorap est le nouveau directeur du Centre Chorégraphique. Une nomination qui consacre l'entrée de la danse hip hop dans le réseau national de création et de diffusion chorégraphique continuant cette lignée d'ouverture rochelaise.

²¹¹ Programme du 24 mai au 4 juin 1977 pour la création de *Cordon Infernal*.

sociabilité masculine, une certaine fraternité sont permises sans soupçon de transgression à l'instar du célèbre *Chant du Compagnon Errant* (1971) de Maurice Béjart²¹². Quoique de modalité différente, *Aunis* (1979) est dans cette lignée personnelle. Créé à La Rochelle à partir d'une musique traditionnelle qui est celle de la région, le ballet n'a pas d'autre ambition que de retrouver le souvenir des années d'enfance bercées par le vent du large. La création est une version solo de Jacques Garnier lui-même, la version en trio est montée l'année suivante pour trois danseurs du TS avant d'entrer en 1981 au répertoire du GRCOP²¹³.

La pensée féministe est plutôt de l'ordre de l'anecdote et de l'humour comme le montre la création de *Cordon Infernal* en 1977 sur un argument de Claire Bretécher. Le féminisme n'est donc pas « réservé » aux femmes. La pièce vaudra à Jacques Garnier une certaine reconnaissance « grand public »²¹⁴. L'inspiration de Claire Bretécher engage le chorégraphe dans un ton « enlevé, enjoué, facile et plein d'esprit »²¹⁵ pour des variations sur le thème du mariage et de la libération sexuelle d'après les dessins de cette « humoriste-sociologue »²¹⁶. Ce ton humoristique permet de dire ou de contrevenir sur un plan formel et intellectuel. Le ton employé semble le justifier et évacuer par là même une charge transgressive et réflexive qui engage à une lecture au-delà du premier degré. L'infernal cordon chorégraphique rattache Jacques Garnier à sa partenaire et multiplie les mises en situations. Claire Bretécher est alors connue pour ses convictions féministes. Elle dessine une planche hebdomadaire dans le *Nouvel Observateur*, bientôt intitulé « la Page des Frustrés » et n'a pas encore entamé la célèbre série des *Agrippine* controversées²¹⁷. Les chorégraphes ne se disent pas féministes pour autant et la question ne leur est pas posée à cette occasion par la presse. Elle n'est pas avancée non plus dans l'argument et confirme l'idée d'une formulation corporelle et non verbale.

La démarche du TS s'inscrit au cœur d'une action sociale de sensibilisation des publics par l'organisation de résidences, de portes ouvertes, de stages. La logique de

²¹² Stars-Interprètes à la création : Rudolf Noureev, Paolo Bortoluzzi et le Ballet du XX^e Siècle.

²¹³ En 1988, pour la Biennale de Lyon, Jacques Garnier choisit Kader Belarbi, Jean-Claude Ciappara et Wilfried Romoli pour une nouvelle présentation d'*Aunis*.

²¹⁴ D'après sa biographie des *Saisons de la Danse*, « 99 biographies pour comprendre la jeune danse française », *op. cit.* ; Cf. Archives du CND, TS 6 et BRUNEL Lise, *Dix ans de chorégraphie 1970-1980*, Paris, Albin Michel, 1980.

²¹⁵ CND, TS 6, *op. cit.*.

²¹⁶ <http://www.clairebretecher.com/NET/fichiers/biog.html>

²¹⁷ Au début des années 2000, la bibliothèque de la ville d'Hull, au Québec, s'est lancée dans une croisade contre des BD, jugées sexistes, dont faisaient partie les albums d'*Agrippine* qui ont été censurées.

développement d'une « culture de masse »²¹⁸ et non plus d'une élite gouverne ces mises en place. La découverte d'un rapport au corps où l'utopie dialogue avec les héritages et les créations s'ancre dans le contexte des années 1970. Aucune dimension sociale cependant qui ne soit comparable avec ce qui peut se développer dans les pays anglo-saxons. Aux États-Unis, la *post modern dance* est alimentée par des courants de pensée progressistes, de lutte contre le racisme, contre la guerre du Vietnam y compris des courants de pensée féministes (Yvonne Rainer). S'y ajoute la danse-contact (Cf. Steve Paxton) peu développée en France et qui entend repenser les hiérarchies. Tenter de gommer les différences de sexe, de genre et de classe est une des lignes de force d'un courant qui s'éloigne de la théâtralité et surtout de la narration. Cette conscience sociale s'exprime différemment en Grande-Bretagne. La *New Dance*²¹⁹ se développe accompagnée d'un magazine éponyme où les réflexions artistiques sont exposées par un courant mêlant théorie, expérimentation et création. Ce courant politisé est alors majoritairement porté par des femmes à partir de 1977. Le groupe X6 Dance Space (1976-1980) fondé par Emilyn Claid en est un symbole. Malgré la politisation des années 1970 en France, aucun engagement n'est comparable. Il ne faut pas confondre expression nouvelle et *a priori* subversif. La France n'a pas connu, ni la radicalité, ni l'agit-prop des États-Unis.

Il est impossible de parler de démarche féministe. Certes Brigitte Lefèvre déroge à la hiérarchie classique et fait figure de dissidente en créant le TS, qui s'engage à sortir du « silence » ; mais de quel « silence » s'agit-il ? Du silence des mots au profit d'un nouveau langage ? Il n'est pas question du « silence » des femmes puisqu'elles sont présentes, actrices de l'art chorégraphique. Il y a bien dans cet espace inédit de distribution des rôles une dimension féministe. Sans être explicité, le geste dansé, l'expression du corps, la recherche d'un moi-corps artistique repoussant ou redéfinissant les contraintes peuvent être féministes. Derrière ce moi individuel, une dimension collective tant au niveau de la formation que de la diffusion est en capacité d'exprimer une dimension militante. Une lecture féministe de la danse se heurte à son image féminine. Ce « féminin » ne peut-il être la voie d'un féminisme qu'incarne Carolyn Carlson non sans une certaine ambiguïté ?

²¹⁸ Voir RIOUX Jean-Pierre, SIRINELLI François (dir.), *Histoire culturelle de la France, T. 4, Le temps des masses : le XX^e siècle*, Paris, Seuil, 1998. RIOUX Jean-Pierre, SIRINELLI François (dir.), *La Culture de masse en France de la Belle Époque à nos jours*, Hachette, Paris, [2002] 2007.

²¹⁹ BURT Ramsay, HUXLEY Michael, « La nouvelle danse : comment ne pas jouer le jeu de l'establishment », FEBVRE Michèle (dir.), *La Danse au défi*, Montréal, Parachute, 1987, p. 149-176.

2-2-2. Féminité, modernité, célébrité : le trio carlsonien est-il féministe ?

Carolyn Carlson est la seule grande figure qui, outre son « aura » personnelle, alimentée par les journalistes, forme nombre de danseurs à une danse autre que la danse classique et ce, au sein de la plus prestigieuse institution française : l'Opéra de Paris. Car c'est bien une « mythologie » qui se construit autour de l'artiste au point d'éclipser ses prédécesseurs ou ses contemporains. La danse de l'Américaine agit comme un révélateur de la danse postmoderne en France. Les témoignages abondent pour affirmer le bouleversement esthétique, technique, et de la sensation de liberté qu'elle apporte. Avant d'être pédagogue, elle est danseuse et chorégraphe, remarquée autant pour l'un que pour l'autre, ce qui fait d'elle une véritable star ouvrant des horizons inconnus. Sa féminité à la fois lyrique, forte, abstraite, libre, instinctive est-elle la marque d'une écriture d'affirmation de soi, féminine et féministe ?

Danseuse d'origine finlandaise, née en Californie en 1943 et formée à l'école du San Francisco Ballet, elle obtient en 1965 un Bachelor of Fine Arts in Modern Dance, à l'Université d'Utah. La recherche artistique au sein des universités américaines est largement développée alors qu'elle est encore totalement inexistante en France. Mêlant pratique et théorie dès ses débuts, elle déjoue l'écueil de la dissociation. Elle intègre l'Alwin Nikolaï's Dance Theatre en 1965. L'artiste est déjà remarquée puisque c'est le chorégraphe qui la sollicite et fait d'elle une *Lead Solist*, statut alors inexistant au sein de sa compagnie. Le fait se reproduira en France quand Rolf Libermann, directeur de l'Opéra de Paris, la nomme « étoile-chorégraphe ». Jamais artiste n'avait assumé ces deux fonctions. Certes les chorégraphes pionnières de la danse contemporaine sont également danseuses mais ne le demeurent qu'au sein de leur compagnie à partir du moment où elles deviennent chorégraphes. Carolyn Carlson démultiplie les rôles de danseuses tant pour des pièces personnelles que pour celles d'autres chorégraphes. Elle crée d'abord pour des compagnies qu'elle n'a pas fondées, ce qui manifeste un étonnant pouvoir à retenir l'attention des deux côtés de l'Atlantique.

Le contexte est propice à sa découverte en 1968, alors que la compagnie d'Alvin Nikolaï's présente *Imago* au Festival International de Danse de Paris où elle reçoit le prix d'interprétation. Alors qu'elle a quitté la compagnie américaine, elle est de nouveau remarquée dans *Rituel pour un Rêve Mort* en 1972 au Festival d'Avignon au sein de la compagnie Anne Béranger fondée en 1969 suite à la séparation de la compagnie Anne

Béranger-Joseph Russillo²²⁰. Elle propulse son univers onirique dans la Cour d'honneur du palais des Papes au festival d'Avignon. Cette troupe pionnière invite des étoiles de l'Opéra ou encore des solistes du Ballet du XX^e siècle et établit ainsi en marge de l'Institution des liens entre classiques et modernes, les premiers se confrontant à l'imaginaire des seconds. C'est aussi là que se produit une des rencontres les plus marquantes pour Carolyn Carlson, celle de Larrio Ekson. Elle se traduit par nombre de collaborations. Les artistes signent ensemble leur première chorégraphie. Leur collaboration marque une étape décisive dans leur carrière. Larrio Ekson est de presque toutes les créations, principal partenaire et assistant-chorégraphe. C'est également le cas de 1980 à 1983 avec la compagnie qu'elle reforme à Venise, au théâtre La Fenice. Marcelle Michelle²²¹ affirme que le danseur est « superbe interprète, racé, plein d'humour et totalement acquis au mouvement carlsonien »²²². Il y a donc bien un lyrisme masculin de la danse et une adaptation d'un corps d'homme à une danse inventée par et sur un corps de femme. Leurs parcours ne cesseront de se recroiser jusque dans l'événement *Princesses*²²³ en 2008, orchestré par Odile Azagury. La mixité et l'étroite collaboration entre hommes et femmes en danse sont une réalité qui se confirme et qui ne relègue pas les femmes à un rôle de muse, aussi moderne soit-elle. Bien au contraire, Carlson devient une figure de pouvoir artistique avec des moyens financiers et de reconnaissance mis en œuvre à son service.

Density 21.5 en hommage à Edgar Varese en 1973 à l'Opéra de Paris signe la consécration de Carolyn Carlson²²⁴. Catherine Atlani se souvient des premiers cours donnés à l'Opéra, avant l'arrivée de l'artiste : « et puis il y a eu 1968 et là j'ai rencontré Anne-Marie²²⁵. On a occupé le conservatoire avec le contemporain. Je dois dire qu'on a donné toutes les deux les premiers cours de danse contemporaine aux danseurs de l'Opéra et au Théâtre du Silence. Ils nous en ont voulu beaucoup après, je pense, parce que le moderne c'était eux »²²⁶. La danse contemporaine en France cherche ses « figures ». Impossible de définir clairement une « maternité », ni une « paternité » de la danse contemporaine. Le cas Carlson est-il un effet d'aubaine, d'opportunisme, une opération commerciale, une fonction représentative,

²²⁰ Les artistes se séparent et fondent la Cie Anne Béranger où Carlson est soliste. C'est pourtant bien Joseph Russillo qui passe à la postérité.

²²¹ Auteure avec Isabelle Ginot de l'ouvrage de référence grand public *La danse au XX^e siècle*, Paris, Bordas, 1995.

²²² <http://www.larrio-ekson.com/>, consulté le 10/03/2010.

²²³ Événement créé pour l'inauguration du théâtre de Poitiers et présenté à Chaillot l'année suivante. Vingt et un soli d'hommes et de femmes, figures des années 1970 et surtout des années 1980 explorent ce thème. <http://www.odile-azagury.com/evementiels/les-princesses/les-princesses>, consulté le 5/02/2012.

²²⁴ Cf. Annexes, Illustration 4.

²²⁵ Anne-Marie Reynaud.

²²⁶ Entretien avec Catherine Atlani, Paris, le 26/01/2011.

révolutionnaire mais pas trop, un talent hors du commun ? Quelle responsabilité personnelle et institutionnelle peut-on voir dans cette consécration ? Elle capitalise une réussite sans précédent avec une apparente facilité, star à la fois danseuse et chorégraphe américaine et pédagogue rompue à la modernité. Elle reçoit un soutien plein et entier dès son arrivée en France, constate sans amertume sa contemporaine tout juste redécouverte aujourd'hui²²⁷.

Immédiatement remarquée, elle voit les portes s'ouvrir devant elle et les invitations se multiplier sans se démentir jusqu'à nos jours. C'est un cas unique de rencontre avec l'Institution en France comme à l'étranger. Cette popularité et cette reconnaissance dans la longévité à l'échelle mondiale sont rares. Le curriculum vitae de cette danseuse américaine parle de lui-même. Les créations avec le Groupe de Recherche Théâtrale de l'Opéra de Paris (GRTOP)²²⁸ de 1974-1980 se multiplient et rayonnent bien plus que le Groupe des 7. Elle renonce à inclure des danseurs classiques de l'Opéra réticents à son travail et auditionne des artistes extérieurs, parmi lesquels Larrio Ekson, Jorma Uotinen, Peter Morin, Dominique Petit, Caroline Marcadé, Anne-Marie Reynaud, Odile Azagury, ou encore Quentin Rouillier qui deviendront des danseurs et chorégraphes majeurs.

De cette expérience, Odile Azagury parle en ces termes :

Carolyn c'est une mante religieuse, elle adore les mecs. Par contre on passait plus par des choses qui étaient de l'ordre du concept. C'était plus abstrait alors que chez Catherine [Atlani] et ce que je fais moi, maintenant, aujourd'hui, on est plus dans le « il était une fois ». On n'est pas sur un plateau nu avec la forme, l'espace et l'énergie. Il faut que ça raconte des choses, que ça me rentre dans le ventre. Carlson c'est une autre narration, elle est tellurique et d'un autre côté elle est dans le ciel alors que moi, je suis d'un côté totalement cartésienne et profondément athée. Des fois le discours de Carlson je n'y comprenais rien, absolument rien mais j'y trouvais mon compte parce qu'elle était très poétique, parce qu'elle nous a appris énormément de choses.

Il y a dans cette lyrique qualifiée de féminine une certaine distanciation vis-à-vis des passions telles que les développe le couple Bouvier-Obadia quelques années plus tard, loin de la norme chorégraphique d'alors. Le lyrisme est abstrait, philosophique, là où Odile Azagury ressent un

²²⁷ *Idem.*

²²⁸ Créations avec le GRTOP:

1980: *The Architects ; Slow, heavy and blue.*

1979: *Trio ; Amble ; Running on the sounds of a thousand stones ; Writings in the wall.*

1978: *The Year of the horse ; Cipher 2.*

1977: *The Beginning ; Récital de Shiraz ; The End (Human called being) ; Improvisations Avignon ; The Other; That ; This.*

1976: *Kaiku (L'écho) ; Cipher ; Untitled (Hommage à Anna Weil) ; Theta ; Wind, water and sand.*

1975: *Quinine; Improvisations musique en Méditerranée ; Trio; X Land ; Improvisations Orsay ; Strauss valse ; Spar ; Les Fous d'or ; L'Or des fous ; Improvisations musique dans les Caraïbes.*

1974 : *Tristan ; Solo pour contrebasse ; Il y a juste un instant ; Sablier-prison.*

1973 : *Verfangen ; Enivrez-vous ; Onirocri ; Red shift ; Density 21.5.*

besoin viscéral, terrien, de se sentir femme. Elle développe un style de danse ne reniant en rien le théâtre et mêlant images scéniques et filmiques élaborées à partir d'improvisations avec ses danseurs, renouvelant l'enseignement reçu chez Alvin Nikolaïs. L'improvisation prend une place sans commune mesure et libère la créativité des artistes. Elle incarne une liberté de mouvement qu'elle va faire pénétrer dans le temple de l'académisme et travaille avec sa cellule de création dans une atmosphère de « tribu ». Elle donne à la notion de collectif un sens particulier, ouvert sur l'exploration et la recherche. Elle se situe hors de la hiérarchie qui régit la *maison* où elle travaille. Si collectivité il y a, elle est orchestrée par la tête directrice de ce groupe qui n'est pas en autogestion ni dans sa direction artistique, ni financière. Cela ne sera plus le cas avec Jacques Garnier qui joue de nouveau un rôle au sein de l'Opéra en 1980, sollicité pour former un groupe de danseurs contemporains au sein même du Ballet. La démarche est différente de celle de Carolyn Carlson²²⁹.

Adepte de l'improvisation, Carolyn Carlson marque toute une génération de chorégraphes et ses ressorts font encore partie aujourd'hui des explorations majeures. Ses soli improvisés en complicité avec des musiciens deviennent une caractéristique de son art. Elle poursuivra ce lien entre danse et musique avec son compagnon René Aubry. Cela contribue à qualifier sa danse d'instinctive, de fluide et de féminine. L'absence de narration et sa conceptualisation soulignées par Odile Azagury s'éloignent d'une mise en scène problématisée de son être femme. Elle reprend les notions de Nikolaïs²³⁰, les questionne de manière intuitive et éclaire sa démarche de lectures de Heidegger et de Bachelard, conseillée par son compagnon et collaborateur d'alors, l'éclairagiste John Davis. Cette recherche de la spécificité que l'on peut qualifier de féministe ne se manifeste pas chez Carolyn Carlson, ce qui contribue à développer une résistance à l'idée d'affirmer le féminisme de sa danse. Les apparentes contradictions entre féminité et abstraction, spécificité et universalité, incarnation du féminin avec force et une certaine neutralité concourent à repousser le terme même.

Le parcours de Carolyn Carlson est profondément marqué par des collaborations avec des hommes et le succès se poursuit bien au-delà des années 1970. De 1980 à 1984, elle est directrice artistique du Teatro Danza La Fenice qu'elle fonde à Venise²³¹ avec René Aubry. La rencontre a lieu aux Bouffes du Nord en 1979 lors de *Running on the sounds of a thousand stones*. Leur entente immédiate entame une collaboration artistique qui dure depuis trente ans,

²²⁹ Il fonde le GRCOP (Groupe de Recherche Chorégraphique de l'Opéra de Paris) qui succède au GRTOP (Groupe de Recherches Théâtrales de l'Opéra de Paris²²⁹) dirigé par Carolyn Carlson de 1975 à 1980. Les activités y débutent l'année suivante.

²³⁰ LAWTON Marc, *A la recherche du geste unique : pratique et théorie chez Alwin Nikolaïs*, Thèse Art et musicologie, Université de Lille III, 2012, p. 317.

²³¹ Larrio Ekson et Jorma Uotinen la suivront.

marquant des pièces historiques telles que *Blue Lady*²³² ou *Signes* par une réelle complicité dont témoigne l'artiste, également père de leur fils Alexis : « je dis toujours qu'avec Carolyn, j'ai trouvé mon style. Si je n'avais pas rencontré Carolyn, je ne sais pas si je serais compositeur. C'était une rencontre du hasard. Nous sommes des âmes sœurs. Carolyn a également toujours dit que si elle faisait de la musique, elle ferait la musique de René Aubry »²³³. L'artiste a l'art des collaborations qui la mettent en valeur et l'on sait l'importance de la musique de René Aubry pour des générations de danseurs contemporains.

Nous pouvons affirmer que l'artiste n'est pas féministe si l'on comprend le terme de « féminisme » au sens de militantisme politique, d'auto-désignation, que Geneviève Fraisse²³⁴ qualifierait de personnel. Rompre avec les normes établies, Carlson, ou Graham avant elle, le font sans conteste. Leur danse est avant tout une danse de femme²³⁵, affirmée, quoique ce ne soit pas sans ambiguïté chez Graham. En effet, cette dernière revendique le « caractère viril » du féminin²³⁶, sa puissance, celle-ci étant traditionnellement assimilée au masculin. Dans sa recherche d'absolu, le genre féminin, dans sa complexité, englobe le masculin et le féminin. Carolyn Carlson n'affiche pas cette prétention qui ne l'empêche pas de faire excursion du côté de la recherche du masculin sans renier une féminité affirmée, telle qu'elle la chorégraphie plus tard pour Marie-Claude Piétragalla dans *Don't look back*²³⁷. Elle joue volontiers avec le vêtement masculin sans pour autant ôter cette perception entendue comme féminine. Quant à Carolyn Carlson, elle a et est aussi un physique : mince, facilement qualifiée d'androgynie voire d'asexuée²³⁸ mais loin de l'imaginaire de la garçonne. Cette triple perception de puissance, d'androgynie et de féminité lui permet d'échapper au genre féminin comme étant prédéfini. Sa danse ne fixe pas les codes et les rôles peuvent jouer des attributs de l'autre sexe, dans l'esthétique du mouvement aussi bien que dans le costume. Cela est d'autant plus vrai à partir des années 1990²³⁹. Cela est également valable pour les hommes qui peuvent porter une jupe sans pour autant jouer le jeu de l'« efféminé ». Ces glissements possibles ne doivent pas

²³² Voir entre autre le bulletin de l'AFI, n° 119, juin 1984.

²³³ <http://www.ccn-roubaix.com/> voir l'entretien avec René Aubry.

²³⁴ FRAISSE Geneviève, *La raison des femmes*, Paris, Plon, 1992, p. 117.

²³⁵ Basé sur le principe de *contraction / release*, la pulsion du mouvement trouve son origine au niveau du vagin. (Diane Graydin, directrice de l'école Graham, revient sur sa technique dans *Danser* n° 28) La norme devient le féminin chez Graham. Voir également : MECENE Virginie, « La technique Graham », *Danser*, n° 265, mai 2007, p. 65.

²³⁶ Ce que Marc Franko appelle « an imaginary feminine masculinity » in *Dancing Modernism/Performing Politics*, *op. cit.*, p. 56.

²³⁷ Elle fait d'ailleurs l'objet de la couverture de *Danser*, n° 129, janvier 1995.

²³⁸ Marcelle Michel le qualifie ainsi dans un article de *Libération* du 24 avril 1990.

²³⁹ Parmi les exemples marquants : *Don't look back* (1993) et la reprise du solo *Blue Lady* (1983) par un homme en 2008. Elle fait preuve d'un renforcement d'intérêt pour le genre à l'heure où la question féministe se pose clairement et dont elle se tient à l'écart.

être confondus avec un travail de déssexualisation, ce n'est pas le cas. L'artiste ne renonce ni à la sensualité, ni à la reconduction de codes masculin-féminin complémentaires. Sa recherche personnelle l'attire au-delà du genre comme elle le formule elle-même : « [Nikolaïs] parlait de motion²⁴⁰ et de transcendance, ce qui veut dire qu'il faut être désintéressé et servir la forme. Dans le zen, vous êtes « un » et il n'y a pas de place pour l'ego, vous « êtes » simplement la forme. C'est en dansant en solo dans le sac que j'ai appris cela »²⁴¹. Cet au-delà d'elle-même participe d'une certaine façon à l'entretien du mythe²⁴². Dominique Boivin en témoigne oralement, sur scène, dans son hommage à Catherine Atlani²⁴³.

Il serait réducteur de limiter le triomphe de l'influence américaine des années 1970 et du début des années 1980 à Carolyn Carlson bien que ce soit elle qui touche le public le plus large, arguant de tous les rôles : pédagogue, chorégraphe et danseuse. Peter Goss connaît de réels et durables succès en ouvrant son studio, en raison d'une même reconnaissance comme pédagogue. Une autre femme, transfuge également de chez Nikolaïs, apporte un vent de recherche et d'expérimentation en la personne de Susan Buirge²⁴⁴, arrivée un an avant Carolyn Carlson en France. Toutes deux feront une pièce marquante dans leur parcours en 1985 : *Blue Lady* et *Parcelle de Ciel* ? Cette seconde pièce marque un tournant chez Susan Buirge, sorte d'autobiographie abstraite issue de sa collaboration avec l'écrivaine Marianne Alphant.

Les apports de Nikolaïs sont sans conteste dans les ressorts de l'improvisation pour générer l'expérimentation et gommer les frontières entre les domaines artistiques et entre l'art et la vie quotidienne. Ce dernier permet de relativiser le monopole du Judson Dance Theatre, de Cunningham et contribue à l'autonomisation de femmes artistes, remarquées en France. À propos de Susan Buirge, Marcelle Michel et Isabelle Ginot insistent sur « son esprit de recherche [...] et un investissement politique qui ont fait d'elle une des chevilles ouvrières du développement de la danse contemporaine »²⁴⁵. Son parcours s'inscrit du côté des courants minimalistes abstraits d'avant-garde tandis que Carolyn Carlson fascine en tant que danseuse-chorégraphe. Les œuvres de cette dernière sont des pièces éphémères, liées à son immédiateté et à sa personnalité. Dans sa thèse consacrée à Nikolaïs, Marc Lawton affirme que « Carlson

²⁴⁰ Eléments du langage chorégraphique : motion, shape et outils pédagogiques : décentrement, totalité reconnaissante, triade technique-improvisation-composition.

²⁴¹ Carolyn Carlson, entretien avec Marc Lawton, 9 octobre 2002, cité, in LAWTON Marc, *op. cit.* p. 366.

²⁴² Voir les réflexions sur l'androgynie, chapitre 8.

²⁴³ Chorégraphie parlée sous forme d'autobiographie, CCNN, 24/05/2014.

²⁴⁴ Elle est une des rares femmes marquant le foyer de recherche de l'abbaye de Royaumont : <http://www.royaumont.com/fr/>.

²⁴⁵ GINOT Isabelle, MICHEL Marcelle, *La Danse au XX^e siècle*, *op. cit.*, p. 178.

parviendra comme son maître²⁴⁶ à rendre le temps plastique, jouant à le « dilater » ou à le « condenser ». Les lumières de son compagnon des débuts, John Davis, éclairagiste pour Nikolaïs, et la musique répétitive de René Aubry plus tard contribueront à mettre en valeur sa présence et celle de ses danseurs, créant des atmosphères propices aux visions, aux rêves »²⁴⁷ que la presse ne manque de souligner, nous le verrons.

L'écriture de Carolyn Carlson déborde du féminin, du lyrisme et affirme une danse puissante, forte, à la fois conceptuelle et intuitive. Nous pouvons parler d'une écriture féminine spécifique à sa personne, son physique, son affirmation d'une parole de femme qui est féministe par son langage même, par ses « mots » et non par son « discours ». Cette conception du féminisme est inédite et montre des délimitations du champ bien plus incertaines que dans les autres arts. Ce langage de la spécificité qu'elle incarne s'adresse également aux hommes et à toute une génération. Sa reconnaissance d'étoile-chorégraphe n'a aucun équivalent et montre son assise fondamentale dans le champ contemporain, à la fois artistique et institutionnel. Contrairement à Brigitte Lefèvre, elle bouleverse la conception même de son art. Si sa liberté de mouvement peut être considérée comme féministe, elle l'est sans volonté, sans argument et est même réfutée²⁴⁸. L'objet de sa danse est ailleurs. Sa position dominante ne se contente pas d'affirmer une créativité de femme. Il y a bien une limite à ce féminisme malgré soi qui suscite la reconduction des clichés féminins dans la perception de l'artiste en particulier par la presse. La difficulté à affirmer une danse féministe est bien, avec les trois artistes que nous venons d'étudier, celle d'une absence de pensée, de revendication et de perception féministes. Mais l'autonomisation du corps est en marche. Les avancées se font sur un terrain artistique acquis symboliquement par les femmes et que conquièrent les hommes. En dépit de démarches réflexives, de nourritures intellectuelles, la dimension sociale voire féministe reste marginale. De leur côté, les féminismes ont peu porté d'intérêt à la danse.

²⁴⁶ La figure patriarcale du maître est encore très présente, sans équivalent féminin malgré les figures tutélaires de femmes. Susan Buirge l'explique ainsi : « Chez Nikolaïs, pas question de prendre un cours de ballet classique ou chez Cunningham (...). Tout apport extérieur contraire est immédiatement perceptible, particulièrement dans la danse moderne. Pour véritablement accomplir la pensée d'un chorégraphe, il faut passer des années de travail dévoué avec lui », in BUIRGE Susan, *Une vie dans l'espace de la danse*, L'Isle-sur-la-Sorgue, Le Bois d'Orion, 2012, p. 68.

²⁴⁷ LAWTON Marc, *op. cit.*, p. 298.

²⁴⁸ Motif du refus d'un entretien avec l'artiste.

CHAPITRE 3 – Un faible intérêt des féministes pour la danse

Pour affirmer la faiblesse de l'intérêt des féministes pour la danse contemporaine, nous devons dans un premier temps définir la complexité de ce que signifie être féministe dans les années 1970. Cela ne saurait se résumer au MLF et à ses différentes tendances²⁴⁹.

Les ambiguïtés du terme « féministe » sont à soulever afin de montrer qu'un féminisme artistique est possible et pensable. La philosophe et écrivaine Françoise Collin insiste sur « [l'hésitation] parfois à utiliser le terme « féministe » qui est attaché à une certaine tradition et à une certaine forme de lutte »²⁵⁰, lui préférant celui de mouvement des femmes. Cette pluralité participe à la diversité néoféministe. L'idéologie se confronte alors à la pratique.

Pour définir un lien avec la danse, il importe d'analyser les familiarités, les analogies ou encore les spécificités féministes, en particulier en ce qui concerne la question du « féminin ». La dimension politique de l'art chorégraphique propose-t-elle une voie militante par une modalité différente ? Le degré d'implication est au cœur du sujet tant dans ses moteurs réflexifs, idéologiques, que ses pratiques. Les champs de la danse contemporaine, de la pensée et de l'action féministes sont en train de se constituer au début de notre période. Il s'agit de comprendre pourquoi l'engagement militant de l'art chorégraphique en France reste à la marge des « années mouvement » et ne trouve pas de commune mesure avec l'espace anglo-saxon.

Les presses féministes et de danse sont un baromètre permettant de mesurer la place des femmes en danse. Leur rôle ne se limite pas à celui de rendre compte d'un côté des mouvements féministes et de l'autre de l'état des lieux de la danse contemporaine. La presse est un lieu d'élaboration théorique. Audrey Lasserre l'a particulièrement montré dans sa thèse de doctorat²⁵¹ au sujet de l'écriture et de la littérature. Etudier simultanément la presse de danse et la presse féministe vise à dégager des intérêts réciproques et communs. Si le militantisme féministe ne peut être ignoré des artistes, il est loin d'être source d'inspiration. *A contrario*, les militantes méconnaissent tout autant la danse contemporaine.

²⁴⁹ Cf. GARCIA GUADILLA Naty, *Libération des femmes : le MLF*, Paris, PUF, 1981 ; PICQ Françoise, *Libération des femmes : les années mouvement*, Paris, Seuil, 1993 ; RIOT-SARCEY Michèle, *Histoire du féminisme*, Paris, La Découverte, 2002.

²⁵⁰ COLLIN Françoise, « New-York des femmes », *La revue nouvelle*, 1972, p. 25.

²⁵¹ LASSERRE Audrey, *Histoire d'une littérature en mouvement*, thèse en littérature et civilisation françaises, Université de Paris III, 2014.

3-1. La danse contemporaine à la marge des « années mouvement »

L'époque qui est à la critique du capitalisme, de l'impérialisme américain²⁵² perçu au prisme de la guerre du Vietnam, de la société de consommation et de la société traditionnelle se fait durablement entendre sous forme de slogans non dépourvus d'utopie. Caractérisés par une prise de parole audacieuse multipliant tribunes oratoires et débats, assemblées générales et rencontres informelles, ces slogans prennent vie aussi bien au sein des entreprises que des universités, des théâtres et des maisons de la culture. Cette mobilisation d'une forme et d'une ampleur inédites a suscité bien des interprétations quant à ses origines et où ses résonances. Ces dernières ne sont pas tant politiques que sociales et culturelles, passant par un engagement et/ou une conscience politique qui revendiquent des réformes sociétales. Le niveau de vie s'est élevé, l'essor des mass médias, l'urbanisation, la culture des loisirs, du spectacle, sont autant de mutations rapides. La danse contemporaine a l'espace spectaculaire à conquérir et à démocratiser. La jeunesse devient une catégorie sociale à part entière, forte de revendications parmi lesquelles la liberté sexuelle. L'art chorégraphique est porté par cette jeunesse. Les droits des femmes se situent au premier plan. La pilule contraceptive est légalisée depuis 1967²⁵³ mais est peu répandue. Si le groupe FMA²⁵⁴ se constitue dès 1967, c'est à partir de 1970²⁵⁵ que les débats et mouvements naissent véritablement ou plutôt renaissent dans ce qu'il est convenu d'appeler une « deuxième vague ». La volonté d'abolir le système patriarcal et la domination masculine en général devient motrice. Toujours est-il que malgré les slogans célèbres qui avaient fait de la libération sexuelle une préoccupation fondamentale, Sylvie Chaperon note que « parler en public, couper le parole, hausser le ton, crier, ne sont pas des comportements des femmes »²⁵⁶. Ainsi on note que les jeunes universitaires qui occupaient la Sorbonne ou encore les ouvrières en grève, n'ont pas remis en cause la discrimination sexuelle, les relations de genre et de pouvoir entre les hommes et les femmes, malgré la présence indubitable des femmes, y compris des danseuses et des chorégraphes. Présence et parole sont deux choses différentes et la première ne signifie pas nécessairement la seconde. Elle peut d'autant plus la masquer. Il en va de la présence sociale

²⁵² Cette « domination américaine » est très nette en danse. Loin d'être critiquée, elle est fortement attractive. Non seulement elle irrigue le sol français via Nikolaïs ou encore Carolyn Carlson mais de nombreux danseurs partent se former aux Etats-Unis, qui paraissent une sorte d'étape obligée pour l'époque.

²⁵³ Par la loi Neuwirth.

²⁵⁴ Féminin Masculin Avenir porté par Christine Delphy, Jacqueline Feldman, Emmanuelle de Lesseps et Anne Zelensky.

²⁵⁵ GUBIN Eliane, JACQUES Catherine, ROCHEFORT Florence, STUDER Brigitte, THEBAUD Françoise, ZANCARINI-FOURNEL Michelle (dir.), *Le siècle des féminismes*, Paris, L'Atelier, 2004, p. 247.

²⁵⁶ CHAPERON Sylvie, *Les années Beauvoir*, Paris, Fayard, 2000, p. 346-347.

comme de l'art chorégraphique. Que les femmes aient la parole est une chose, la manière dont elles l'utilisent en est une autre. Détrôner le mythe essentialiste de LA femme est un aspect important du féminisme des « années mouvement ». Leur début est marqué par la radicalité et des actions-phares telles que la gerbe déposée « à la femme du soldat inconnu » qui fonde symboliquement la naissance du MLF, puis le siège des États généraux de *Elle*²⁵⁷.

Cette dimension performative du champ d'action n'est pas pensée dans une dimension artistique. Elle n'est pas envisagée comme déclinable ou exploitable en tant qu'outil marqueur de conscience pour se développer. Les artistes elles-mêmes n'entrent pas en contact avec les militantes pour discuter de cet « en commun » du champ d'intervention publique. Par leur forme, ces actions ne sont pas sans rappeler les « performances » des artistes plasticiennes qui leur sont contemporaines, voire celles de l'art chorégraphique qui deviennent incontournables à partir des années 1990. Elles sont nourries d'une mémoire historique et artistique en plus d'une volonté de problématiser l'art de la danse sans le réduire à la danse elle-même. Le féminisme n'est pas pour autant un courant homogène et voit se multiplier les tendances²⁵⁸ et les controverses²⁵⁹ relayées par la presse.

A la même période, la danse demeure un art confidentiel en dépit d'un processus de démocratisation en cours. Or le désir féministe de s'adresser à toutes les femmes se confronte à l'idée que la danse suppose de décrypter un langage inconnu. Là où les artistes femmes se sentent minoritaires, en difficulté à faire entendre leur voix, elles posent plus facilement une parole féministe, aussi confidentielle soit-elle. En revanche, elles peinent à investir les lieux de pouvoirs.

Les hiérarchies sont incontournables, que ce soit au sein de la discipline ou vis-à-vis des subventionnements, des programmeurs et des élus. Très peu de femmes sont dans les

²⁵⁷ 26 août 1970 : Manifestation féministe près de la tombe du soldat inconnu à l'Arc de Triomphe, place de l'Etoile à Paris. Sont présentes Christiane Rochefort, Cathy Bernheim, Christine Delphy... Il s'agit de déposer une gerbe de fleurs à la femme du soldat inconnu, plus inconnue encore que ce dernier. La même année le magazine *Elle* alors dirigé par sa fondatrice Hélène Lazareff a organisé dans la foulée des événements de mai 68, de la mobilisation autour des questions féministes et des bouleversements de la société en général les premiers Etats généraux de la femme.

²⁵⁸ Nous distinguons le féminisme égalitaire (présent dans les réflexions sur l'éducation, le travail...), le féminisme radical, qui occupe, on le sait, l'essentiel de l'espace discursif et théorique des années 1970. De là on peut distinguer trois tendances principales : le féminisme radical matérialiste ; le féminisme radical de la spécificité et le féminisme radical lesbien. À cela il faudrait ajouter un courant marxiste-féministe, ainsi que les courants néo-conservateur féminin et séparatiste lesbien. Quant au courant de la « fémellité », il croît dans l'espace de la réflexion théorique sur les femmes dans les années 1980. Cela n'empêchera pas de questionner ce que sous-tend l'appellation « post-féminisme » tant pour les militantes, les citoyens lambda que les artistes. De cette complexité naît une certitude : la multidimensionalité du ou plutôt des féminismes qui investissent toutes les strates de la vie y compris culturelle.

²⁵⁹ Rappelons seulement la scission du collectif de la revue féministe radicale *Questions Féministes* durant l'été 1980, d'un côté Beauvoir (égalitariste) Delphy (matérialiste) - toutes deux à l'initiative de la revue - Hennequin, de Lesseps, de l'autre Bisseret, Mathieu, Plaza, Guillaumin, Wittig : lesbiennes radicales.

instances dirigeantes politiques et culturelles, le cas est encore vrai aujourd'hui²⁶⁰. Lorsque ces dernières sont présentes, elles ne se montrent pas plus favorables à leurs consœurs, voire jouent le jeu des hommes comme par un besoin inconscient de légitimation. Le corpus de témoignages ne laisse que peu paraître cette domination patriarcale. Cependant, Catherine Atlani²⁶¹ avoue en avoir souffert, ce qui reste totalement invisible dans les sources écrites. Nous verrons également que la forte présence de l'homosexualité masculine dans le milieu, autre « minorité », est, selon Catherine Atlani, loin de jouer nécessairement en faveur des femmes artistes.

Le pouvoir politique de la culture est bien un pouvoir masculin, voire « masculin homosexuel » sur lequel insiste Catherine Atlani, avec lequel il s'agit de composer. Un des premiers obstacles à l'accès aux postes de direction réside dans le fait que les candidates sont toujours beaucoup moins nombreuses que les candidats. Un complexe d'infériorité entre en jeu puisque parmi les femmes les plus talentueuses, nombre d'entre elles éprouvent de sérieuses difficultés à se convaincre elles-mêmes de la légitimité de leur candidature et ont d'autant plus de difficultés à en convaincre les autorités qui les sélectionnent. En revanche, une femme semble plus facilement nommée à la succession d'une autre femme comme si la première nomination féminine créait une sorte de jurisprudence validée. En effet, penser des directions féminines inhabituelles suppose un effort d'imagination et la mobilisation de nouveaux systèmes de pensée, ce qui est particulièrement sensible quand il s'agit de directions artistiques. Une « forte personnalité », jugée nécessaire, considérée comme une qualité chez un candidat, sera chez une candidate le signe d'un caractère source de conflits. Quant au charisme²⁶² il sera perçu chez une candidate comme un art de la séduction dont on se méfiera. L'âge est également invoqué à l'encontre de candidates, les hommes hésitent moins à se présenter et à se faire connaître très tôt.

La difficulté générale des femmes à gravir l'échelle des responsabilités institutionnelles n'est pas due au retrait de la danse face aux autres arts. Plus qu'au sein d'une

²⁶⁰ Le rapport mission pour l'égalité et contre les exclusions de Reine Prat en 2006 est éloquent. 80 % des directions du secteur institutionnel sont occupées par des hommes. Dans le domaine de la danse, réputé très « féminisé » ils sont 59 % à la tête des centres chorégraphiques nationaux en 2006. À la direction des structures à vocation pluridisciplinaire, on remonte à 78 %. Elle note également que « contrairement à une idée reçue, quand on descend dans les organigrammes les proportions ne s'inversent pas radicalement, même si les rapports commencent à s'équilibrer : les hommes occupent 59 % des postes de second ; ils sont encore 54 % si l'on regarde l'ensemble des équipes de direction. », p. 38.

²⁶¹ Entretien avec Catherine Atlani, *op. cit.*

²⁶² « Le charme (attribut féminin) n'a rien de commun avec le charisme (qualité masculine), et une frontière très mince sépare l'exploitation de son appartenance à un genre donné, et le recours au sexe pour faire avancer sa carrière [...], « comme si la séduction ne concerne que les femmes » Marion Paoletti, citée dans Joan W. Scott, *Parité ! L'universel et la différence des sexes*, Albin Michel, 2005.

quelconque réflexion sur la place des femmes, l'enjeu se situe dans le développement de la danse.

Le besoin de formation et le développement de la création figurent parmi les objectifs de Françoise Giroud lors de son bref passage au secrétariat d'État à la Culture (Août 1976 - Mars 1977). 50 % du budget de la musique du secrétariat d'État est alors consacré à l'Opéra de Paris. L'ère de la suprématie contemporaine n'est pas encore advenue. Le budget alloué à la danse hors Opéra ne représente alors que 3 %²⁶³. Le passage de Françoise Giroud au secrétariat d'État à la Culture n'approfondit en rien le lien entre danse – réflexion féministe – place et rôle des femmes et danse contemporaine. Jaque Chaurand déplore ce désintérêt pour la danse malgré le doublement des aides allouées au Ballet pour demain :

La danse tourne en rond et j'en viens à me demander si, malgré l'agitation qui se fait autour, les festivals, les forums, la multiplication des cours, il y a vraiment quelque chose de changé, après neuf ans d'efforts. J'en doute, surtout depuis que j'ai constaté que le jour où se discutait à l'Assemblée Nationale le budget dérisoire de la Culture, il n'y avait que onze députés présents et aussi quand j'ai compris que le nouveau ministre de la Culture, Madame Françoise Giroud, pas plus que ses prédécesseurs, ne s'intéresserait vraiment au problème de la danse²⁶⁴.

Néanmoins une dizaine de compagnies subventionnées montre l'ouverture vers un contemporain que nous définirions aujourd'hui de néo-classique²⁶⁵. Il demeure intéressant de noter quelles personnalités sont encouragées, outre les grandes formations de type ballet dirigées par des hommes. Exceptons cependant les deux compagnies à codirection mixte tournées vers une volonté de modernité : le BTC et le TS. Parmi les cinq autres chorégraphes subventionnés, une seule compagnie est dirigée par une femme, elle-même oubliée de l'histoire de la danse : Anne Béranger²⁶⁶. En 1978, l'implantation des compagnies en région et

²⁶³ Ministère de la Culture et de la Communication, *Conférence de presse de Michel Guy et Jean Maheu, Elément de politique de la musique, de l'art lyrique et de la danse*, 16/12/1976.

²⁶⁴ MICHEL Marcelle, *XIX^e Concours Chorégraphique International de Bagnolet*, Conseil général et municipalité de Bagnolet, CCI, 1989, p. 10.

²⁶⁵ AN versement 910679, *Une politique pour la danse, actions en cours – propositions 1977 – 1978*, 14/04/1977. Les dix compagnies subventionnées sont : Le Ballet de Marseille – Roland Petit, le Ballet du Rhin – Peter Van Dick, Le Ballet de Lyon – Miko Sparemblek, Le BTC – Albert Cartier/ Françoise Adret, le TS – Brigitte Lefèvre/ Jacques Garnier, la Cie Félix Blaska, la Cie Serge Keuten, le Ballet-théâtre Joseph Russillo, la Cie Anne Béranger ainsi que des aides pour deux chorégraphes naissants : Dominique Bagouet et Pierre Guilbaud.

²⁶⁶ Elle est pourtant très présente dans la presse spécialisée telle que *Les Saisons de la Danse* : Cf. n° 26, été 1970 :

TNP salle Gémier : La compagnie Béranger Russillo.

N° 27 septembre 1970 :

« Pleins feux sur Anne Béranger » par L. Rossel, p.21.

N° 30 janvier 1971 :

« Profil de Russillo » par L. Rossel, p. 20.

N° 32 mars 1971 :

des créations du Théâtre Contemporain de Rennes²⁶⁷, du Ballet Théâtre Français de Nancy issu du BTC et du CNDC d'Angers²⁶⁸. Ils poursuivent cette ouverture sous des directions masculines. Françoise Adret en tant que maître de ballet donne son soutien à Maguy Marin qui va devenir une des plus grandes stars de la NDF et que l'actualité des œuvres et le militantisme placent aujourd'hui encore au centre de l'attention. Peut-on y lire le soutien d'une femme à une autre femme ? Ce paramètre ne semble pas prévaloir, du moins consciemment. Si la sororité peut être présente, les femmes accueillent volontiers les hommes et y voient un enrichissement. La discrimination sexiste que l'on peut rencontrer dans le sport, n'a pas son parallèle misandre, les travaux de Catherine Louveau ou de Thierry Terret le confirment²⁶⁹.

La danse manifeste sa singularité par l'absence de stratégie séparatiste et d'affirmation d'un féminin opprimé ou inexistant. L'absence de silence des femmes oblige à penser le féminisme chorégraphique en d'autres termes. Il ne s'origine pas dans un besoin de lutte pour la conquête d'un espace, ce qui le rend peu visible. Ce n'est pas la place des femmes dans la danse mais bien celle de la danse elle-même qui est confronté à la méconnaissance sociale et politique. Le champ du féminisme militant et celui de la danse contemporaine se constituent dans une même période. Il n'y a pas d'« espace de la cause des femmes » en danse ni de cause commune. D'un point de vue externe, il n'est pas envisagé comme un terrain de présence féminine à valoriser. L'interaction entre une pensée théorique et une incarnation artistique par le corps pourtant lieu de concentration de l'attention féministe ne se concrétise pas. Tout au plus se juxtapose-t-il, Catherine Atlani en témoigne²⁷⁰. L'introspection, la construction d'une pensée de la danse telles que peuvent le mettre en pratique Catherine Atlani, Graziella Martinez ou encore Anne-Marie Reynaud font preuve d'un caractère

Spectacles du mois : La compagnie Anne Béranger, J. Rossillo.

N° 39 novembre 1971 :

Spectacle du mois : La compagnie Anne Béranger par J-C. Diénis.

N° 40 janvier 1972 :

Spectacles du mois : La compagnie Anne Béranger à l'Olympia.

N° 53 avril 1973 :

Spectacle du mois : La compagnie Anne Béranger, Le Ballet Théâtre J. Russillo.

N° 56 spécial Été 1973 :

Les spectacles du mois : A l'espace Cardin, la compagnie Anne Béranger...

²⁶⁷ Sous la direction de Gigi Caciuleanu, lauréat du concours de Bagnolet en 1974. Il quitte Nancy en 1978 pour Rennes.

²⁶⁸ Sous la direction d'Alwin Nikolaïs.

²⁶⁹ Voir entre autre LIOTARD Philippe et TERRET Thierry (dir.), *Sport et genre. XIX^e-XX^e siècles*, Paris, L'Harmattan, 2. vol., 2005 ; ARNAUD Pierre et TERRET Thierry (dir.), *Histoire du sport féminin*, Paris, L'Harmattan, 2 vol., 1996.

²⁷⁰ *Idem*.

féministe bien plus évident et s'accompagne d'une conscience sociale et politique forte de la part des artistes²⁷¹. Leur être femme ne se résume pas à une exploration du féminin.

La manière dont une femme peut écrire, « amener » la danse, face aux discriminations systémiques d'un champ « féminin », est importante. Une appropriation de la masculinité est difficilement lisible alors même que l'appropriation du féminin par les hommes est attendue. En France, la neutralisation du genre n'est pas une idéologie qui se développe. En dépit de l'abstraction, Carolyn Carlson propose une incarnation qui peut être détachée de la narration sans renoncer au féminin. Une reconstruction du féminin s'opère sans se départir du lyrisme, de la proximité de la dimension naturelle, du sentiment instinctif. L'importance se situe dans le caractère universel de sa danse également incorporé par les hommes. Si des rôles d'hommes et de femmes perdurent, ils utilisent le même langage. Les lignes de fluctuation deviennent bien plus floues et les normes sont déplacées. Une dimension féminine est légitime pour les hommes autant que la puissance l'est pour les femmes. L'ancrage dans le sol de la danse contemporaine redonne physiquement et symboliquement corps aux danseuses que la danse classique tendait à rendre immatérielles.

La danse, avec ses attributs féminins, a néanmoins suscité une réaction de méfiance. Méconnue, elle court le risque d'être instrumentalisée au service de l'« écriture féminine » essentialiste. Une « danse féminine » doit d'ailleurs être distinguée d'une « danse de femmes », la première reconduisant ce qui est attendu d'une expression féminine hétéronormée tandis que la seconde est un lieu militant de l'être différent, de la femme sujet. Contrairement au champ littéraire où surgit clairement une littérature féminine, cette pensée ne se matérialise ni par des regroupements de chorégraphes femmes, ni par des diffusions spécifiques. Le peu de division sexuelle au travail dans la création est déterminant. Les cours réunissent les hommes et les femmes dans un même travail. Plus que de divergence dans les orientations prises par la danse contemporaine, nous pouvons parler d'une diversité issue des influences américaine, japonaise et allemande. La discrimination la plus combattue est celle de l'élitisme et est incarnée par un homme en la personne de Maurice Béjart.

L'engagement politique en France, y compris féministe, de la part des militant-e-s, des artistes et donc d'artistes militant-e-s et de militant-e-s artistes paraît bien faible si on le compare avec l'espace « anglo-saxon » (État-Unis, Grande-Bretagne).

²⁷¹ Cf. Chapitre 4.

3-2. Le retrait face à l'espace anglo-saxon

La rencontre entre la force des mouvements féministes américains et l'essor de la *postmodern dance* au même moment ne peut être une coïncidence. Dès les années 1960, les prises de consciences aux États-Unis et en Grande-Bretagne font entrer les problématiques féministes dans la création chorégraphique. Elles ne sont pas les seules. Alimentée par le militantisme contre la guerre du Vietnam, la *postmodern dance* pose un regard nouveau sur le corps qui est loin d'être le seul médium utilisé par les artistes. L'exemple le plus parlant est sûrement celui de la militante Yvonne Rainer²⁷² qui glisse de la chorégraphie à la caméra pour inscrire ses propos militants. Julie Perrin²⁷³ souligne la singularité que représente ce devenir cinéaste ainsi que les bouleversements réciproques engendrés entre danse et cinéma. Considérée comme une figure de proue de la *postmodern dance*, l'artiste dit pourtant n'avoir jamais été chef de file²⁷⁴. Si elle conçoit le projet de Steve Paxton²⁷⁵, plus radical et politique, elle avoue créer en fonction de son histoire de danseuse, et que son défi a toujours été le ballet, ce qui lui donne un sentiment de décalage, une image qu'elle essaie de détourner²⁷⁶. À la question de savoir si un danseur peut devenir neutre, elle admet cette impossibilité mais en réaffirme l'idéal : tenter d'abdiquer sa personnalité, de rendre le corps plus ou moins signe. La *modern dance* a permis aux femmes de s'affirmer en tant que telles. La *postmodern dance* tend à réduire voire à dissoudre les différences de sexes, de « race », de marquage social. Yvonne Rainer²⁷⁷ souligne cependant l'échec de la *postmodern dance* américaine à arriver au corps neutre. Trisha Brown²⁷⁸ reconnaît qu'il serait utopique de penser qu'une telle « neutralité » puisse être réellement atteinte. Outre la réalisation, cela serait compter sans le conditionnement des regards spectateurs.

²⁷² RAINER Yvonne, *Une femme qui... Ecrits, entretiens, essais critiques*, Paris, Les presses du Réel, 2008.

²⁷³ PERRIN Julie, « La performance cinématographiée d'Yvonne Rainer », *Vertigo. Esthétique et histoire du cinéma*, hors-série Danses, Images En Manoeuvres Editions, Marseille, octobre 2005, p. 58.

²⁷⁴ Entretien avec Agnès Izrine, *Danser*, n° 214, octobre 2002, p. 6-10.

²⁷⁵ Le *contact improvisation* entend lutter contre la structure séparatrice, hiérarchique et autoritaire opérante en danse mais aussi dans l'espace social.

²⁷⁶ « Ce que je créais faisait explicitement référence à ma propre histoire de danseuse classique et moderne. J'avais toujours l'impression d'être décalée car je détestais tout ce que cela sous-entendait : la virtuosité, l'ego, l'image de la femme... ».

²⁷⁷ LIPPARD Lucy R., "Yvonne Rainer on Feminism and her film", *The Feminist Art Journal*, été 1975.

²⁷⁸ « J'ai cherché à faire valoir que le corps est objectif, un pur matériel pour la danse. Je dois pourtant en convenir. Ma conclusion est aujourd'hui qu'il ne l'est pas » in *Ballet International*, février 1997, p. 25.

À cette époque le concept du collectif est bien une marque de la post-modernité. C'est ainsi que fonctionne le célèbre Judson Dance Theatre (1962-1964)²⁷⁹ aux États-Unis. Curieusement les collectifs français, pourtant nourris de danse américaine, n'y font pas référence. Il faut dire que, malgré cette liberté décrite par Sally Banes²⁸⁰, les productions sortant du traditionnel espace du théâtre et contrariant un académisme de la modernité sont signées individuellement. De 1970 à 1976, The Grand Union²⁸¹ se forme en temps que groupe d'improvisation et de performance avec un leader tournant à la tête de la structure. Des figures féminines émergent aux États-Unis parallèlement au travail de Cunningham ou encore, plus populaire, de Nikolais. Parmi elles, Anna Halprin propose des ateliers qui attirent Simone Forti, Yvonne Rainer, Meredith Monk et Trisha Brown. Ces expérimentations inspirent le Judson Dance Theater à New York. Improvisations sur les gestes du quotidien, la nudité, les rapports communautaires, la nature, et plus tard, la maladie et la mort nourrissent chez elle l'esprit d'une « danse de la transformation »²⁸².

Yvonne Rainer n'est pas seulement danseuse et chorégraphe. Théoricienne, elle fait évoluer sa carrière en tant que cinéaste à partir de 1972²⁸³ et pose sa réflexion féministe et d'identité de genre au cœur de son travail : « ... je sais aussi que quelque chose est différent maintenant. Quelque chose proche de l'inféminité. Non pas une nouvelle femme, ni une non-femme ou une misanthrope ou une anti-femme, ni une lesbienne non-pratiquante. Peut-être qu'« infemme » est encore un mauvais terme. A-woman, a-femme est plus proche. A-femme, a-féminité »²⁸⁴, se référant ainsi à Monique Wittig. Ce travail-là n'est alors pas connu en France, qui ne redécouvre réellement la théoricienne qu'à partir des années 2000. Les années 1980 sont alors des années de reflux du féminisme et la question de la masculinité ne fait qu'émerger. Ainsi des œuvres telles que *The Man Who Envied Women*²⁸⁵ ne dépassent pas les frontières. Formée par les références de la danse moderne à la Graham School puis avec

²⁷⁹ Fondé en 1961-1962 par Robert Dunn, Judith Dunn, Yvonne Rainer, Steve Paxton, Trisha Brown, Lucinda Childs, David Gordon, Deborah Hay... Simone Forti n'en fera pas partie. Cf. BANES Sally, *Democracy's Body, Judson Dance Theatre, 1962-1964*, UMI Research Press, 1983.

²⁸⁰ « Any movement, any body, any method are permitted », in *Writing Dancing in the Age of Postmodernism*, *op. cit.*, p. 211.

²⁸¹ Il est partiellement issu, en 1970, de la pièce d'Yvonne Rainer *Continous Project - Altered Daily*, a été formé par Trisha Brown, Steve Paxton, David Gordon, Douglas Dunn, Becky Arnold, Barbara Dilley, Nancy Lewis. Cf. RAMSAY Margaret Hupp, *The Grand Union*, New York, Peter Lang, 1991.

²⁸² Cf. Rencontre avec Anna Halprin, Alain Buffard et Jacqueline Caux, le 22 septembre 2004 au Centre Pompidou, Paris, in <http://www.mouvement.net/>, septembre 2004. Par le concept de tâche (*task*), elle explore, analyse le quotidien, les habitus et tend à une conscience, une compréhension du corps avec des actions concrètes et ordinaires.

²⁸³ Voir RAINER Yvonne, *Une femme qui...*, (trad.), Paris, Les Presses du Réel, 2008 ; Y. Rainer, *Works, 1961-1973, The Press of The Nova Scotia, Halifax, 1974. " Conversation entre Yvonne Rainer et Steve Paxton "*, NDD, n° 32-33, Bruxelles, Contredanse, 1997.

²⁸⁴ RAINER Yvonne, *Une femme qui...*, avant propos, p. 13.

²⁸⁵ RAINER Yvonne, *The Man Who Envied Women*, 1985, film, 16mm, couleur et n/b, 125 min.

Cunningham, Yvonne Rainer participe aux ateliers d'Anna Halprin sans que naisse conjointement une créativité féministe. Co-fondatrice du Judson puis du Grand Union, elle devient une figure des années 1960, incontournable et proche des artistes de la contre-culture new-yorkaise tant plasticiens que musiciens ou cinéastes. Elle contribue à la mutation radicale opérée à cette époque par l'avant-garde artistique et ne trouve pas son équivalent en Europe.

Avec la création de *Trio A* (1966), elle signe l'un des manifestes les plus radicaux de la danse moderne²⁸⁶. Selon un processus qui engendre une reconsidération tardive du ready-made – se déclinant en un corps ready-made – comme parangon de l'art moderne. L'artiste introduit le concept de la danse devenue « non-danse »²⁸⁷ et par ce spectacle accomplit le programme *No manifesto* de 1965. Yvonne Rainer refuse les « corps spécialisés », toute forme de hiérarchie dans le corps ou entre les corps, ainsi que la virtuosité qui traditionnellement « séduit » le public. Julie Perrin²⁸⁸ précise cette différence entre technique et virtuosité. La seconde procède étymologiquement de *virtus* : « qualité faisant la valeur de l'homme, mérite exceptionnel, perfection morale, énergie, bravoure ». Parler d'un corps virtuose désigne un corps mis à l'épreuve. Les rapports à la technique et à la virtuosité changent, sans pour autant en signer la mort.

Les conceptuels le rappelleront à partir des années 1990. La négation de l'ordre esthétique de la « belle danse » est un principe essentiel nourri de cette histoire de la danse. Il ne sera pas tant à l'œuvre dans la génération de la NDF que chez la génération suivante des nouveaux chorégraphes et met en exergue toute l'ambiguïté du rapport au corps. La danse devient fabrique à récupérer le politique. Du côté de la composition, elle établit le principe de variation à partir d'un même motif ainsi que la dramatisation du mouvement dansé, ce qui est

²⁸⁶ “No to spectacle.

No to virtuosity.

No to transformations and magic and make-believe.

No to the glamour and transcendancy of the star image.

No to the heroic.

No to the anti-heroic.

No to trash imagery.

No to involvement of performer or spectator.

No to style.

No to camp.

No to seduction of spectator by the wiles of the performer.

No to eccentricity.

No to moving or being moved.”

Yvonne Rainer, *No manifesto*, 1965.

²⁸⁷ Anachronisme si l'on considère le terme consacré par Dominique Frétard presque 40 ans plus tard, mais il montre bien les racines de la conceptualisation de la danse contemporaine nourrie de ses figures tutélaires. Nous ne reviendrons pas sur Trisha Brown, l'autre grande figure-femme populaire de la post-modern dance.

²⁸⁸ PERRIN Julie, « Du quotidien. Une impasse critique », in FORMIS Barbara (dir.), *Gestes à l'œuvre*, de l'Incidence éditions, Paris, 2008, p. 86-97.

bien là une marque de la post modernité américaine. La NDF n'opère pas de radicalité systématique du refus des encodages psychologiques. Elle introduit cependant le mouvement quotidien, ce que le philosophe Bruce Bégout analyse comme une certaine invisibilité²⁸⁹. Or, il est ici sur-visible et extrêmement travaillé sans en avoir l'air. Les stratégies de répétition sont un élément majeur.

Fait assez rare pour être souligné, les artistes américaines développent parallèlement une phase d'activisme politique, et constituent des sortes de « danses de protestations » en réaction à la guerre du Viêt-Nam, à l'invasion du Cambodge. Cela conduira Yvonne Rainer à soutenir d'autres formes de militantisme minoritaire, notamment des concerts au profit des Black Panthers, avec les membres du Grand Union. L'artiste dénonce dans sa démarche les rapports hiérarchiques qui régissent les relations chorégraphe-interprètes (*Continuous Project / Altered Daily*, 1970), avant d'abandonner le domaine de la danse qu'elle ne juge plus comme le support adapté à son discours militant.

Cette politisation de l'art avant même 1968 aux États-Unis n'a pas son équivalent en France. Il en va pour l'art chorégraphique comme pour les mouvements féministes. La démarche militante est rarement mono-centrée.

Du côté de la Grande-Bretagne, la *New Dance*, d'inspiration féministe, est portée par une publication régulière éponyme et voit le jour à partir de 1977. Théorie et pratique sont alors étroitement liées. On voit des groupes d'hommes de danse-contact participer aux meetings du mouvement des hommes contre le sexisme : *Men Against Sexism*²⁹⁰. Rappelons aussi le groupe *X6 Dance Space* qui n'a cessé de mener une réflexion sur la danse, son rapport au genre et à la séduction²⁹¹. Il pose ce dialogue entre art et militantisme féminisme. Plus qu'un dialogue, la pensée génère la création et donne à son tour matière à penser. Cette rencontre ne se fait pas en France qui n'a pas cette histoire militante artistique. Mais doit-on s'en étonner si l'on postule que l'art militant et en particulier féministe est lié à l'importance du militantisme politique et féministe ? Il ne faut pas oublier la tradition de la danse classique en France. Celle-ci valide une conception de « l'art pour l'art » comme l'a montré Noël Burch²⁹², ainsi qu'un académisme conservateur. Il s'agit alors d'un champ élitiste, autonomisé, qui entraîne un rejet de formes populaires ou à caractère social au sens large. La danse classique a posé une esthétique qui privilégie la forme. Elle est héritière d'une tradition

²⁸⁹ BEGOUT Bruce, *La Découverte du quotidien*, Paris, Allia, « petite collection », 2005.

²⁹⁰ BURT Ramsay, *The Male Dancer – Bodies, Spectacles, Sexualities*, London, Routledge, 1995, p. 148-155.

²⁹¹ CLAUD 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.

²⁹² BURCH Noël, *De la beauté des latrines – Pour réhabiliter le sens au cinéma et ailleurs*, Paris, l'Harmattan, 2007, p. 15-50. « L'art pour l'art » s'autonomise de l'art au XIX^e siècle.

qui en a fait un art dominé par la bourgeoisie. Les expressions populaires, accusées de divertissement, sont rejetées contrairement aux États-Unis adeptes de folklore et de comédies musicales. Le néo-classicisme balanchinien l'a bien montré. La modernité apporte un intérêt pour les concepts, plus importants que le contenu même de l'œuvre. L'expérimentation prime.

Y a-t-il une avant-garde artistique en France capable de véritables bouleversements ? L'influence américaine est un élément de compréhension essentiel, que ce soit par la formation des artistes aux États-Unis avant de revenir en France ou bien les artistes américains s'établissant en France. Ni Carolyn Carlson à Paris, ni Nikolaïs à la direction du CNDC à sa création en 1978 n'ont participé aux travaux du Judson Dance Theatre. Le paradoxe de l'avant-garde est qu'on lui attribue par principe un potentiel subversif. Cette lecture est trop simpliste, car on ne peut se limiter à une déclaration d'intention. Olivier Neveu l'a montré à propos du théâtre²⁹³. Il insiste sur le fait que la gauche (notamment le parti communiste et l'extrême gauche) a toujours montré une certaine méfiance vis-à-vis des arts, et du spectacle en particulier, de la danse contemporaine, insaisissable. De plus, la France n'a pas connu de bouillonnements créatifs radicaux ni l'agit-prop des États-Unis. Les questions des minorités, de la guerre du Vietnam n'ont, bien entendu, pas les mêmes répercussions en France. Des événements antérieurs comme la guerre d'Algérie n'ont pas suscité d'effervescence comparable, nous retiendrons cependant l'œuvre postérieure aux événements de Françoise et Dominique Dupuy lue par une entrée originale : celle des femmes algériennes²⁹⁴.

Hélène Marquié²⁹⁵ note plusieurs phénomènes qui concourent à expliquer l'absence de rencontre volontaire entre danse et féminisme en France. Elle analyse « le rejet français du narratif » permettant d'aborder des problématiques sociales. Or l'abstraction de la *postmodern dance* rejette également cette narration. Un art pensé dans une perspective sociale n'induit pas plus de besoin narratif que son rejet. La théâtralité n'implique pas systématiquement la narration. Nous voyons un chorégraphe tel que Maurice Béjart donner une dimension sociale à son œuvre. La narration est d'ailleurs loin d'être une garantie de militantisme et la métaphore est parfois un outil plus permissif puisque moins direct.

Les années 1970 ne voient pas naître de discours sur l'engagement de la danse articulé à la subversivité des corps. D'autres arts s'en chargeront, en particulier les arts plastiques qui vont développer la performance, là encore particulièrement aux États-Unis. Dans un même

²⁹³ NEVEUX Olivier, *Théâtres en lutte – Le Théâtre militant en France des années 1960 à nos jours*, Paris, La Découverte, 2007.

²⁹⁴ Cf. *Visages de femmes*.

²⁹⁵ MARQUIÉ Hélène, in « Femmes, création, politique, Cerisy-La-Salle : France (2008) », [en ligne], p. 8.

temps les mouvements féministes se constituent, se divisent, s'autonomisent, dessinent leurs lignes directrices et se centrent sur le statut et le corps des femmes.

Dans les années 1960, les *Civil Right Movements* naissent aux États-Unis, ce mouvement des droits civiques se cristallise autour de militants noirs puis s'étend à des populations s'estimant victimes de l'oppression, tels les Indiens mais aussi les femmes. Les minorités revendiquent leurs différences dans une logique communautaire. Ainsi se créent de nouveaux départements dans les universités : les *cultural studies*, les *women's studies*²⁹⁶. Cette stratégie séparatiste s'institutionnalise en contestant un savoir dominant « sexiste ». Le primat américain est double, artistiquement et d'un point de vue réflexif. Certes, recherche et pratique en danse coexistent, bien que Karine Saporta²⁹⁷ constate qu'elles ne s'articulent pas avec les recherches sur les femmes pourtant en plein essor. Le décalage est encore plus grand en France.

De fait, les États-Unis accordent un rôle prééminent à l'université en matière de culture, et la danse y fait son entrée dès les années 1920. Cela est dû entre autres à un lien permanent et entretenu par les artistes, de José Limón à Merce Cunningham, avec l'université. Le genre en danse n'est cependant pas encore un sujet de recherche. À la même époque, la recherche en danse n'existe pas dans les universités françaises. Nous ne pouvons parler de silence des femmes en danse si ce n'est de celui, généralisé, du champ chorégraphique. Le lien indéfectible tant imaginaire que réel avec le féminin et les femmes n'est pas une raison suffisante pour expliquer qu'il peine à trouver une reconnaissance officielle. L'élitisme du champ est une raison également et nous verrons qu'à la volonté d'ouverture au grand public caractérisé par les « grandes messes » béjartiennes succède une conceptualisation chorégraphique qui ravive le soupçon d'incommunicabilité de la danse contemporaine. Cela devient évident à partir des années 1990. Le langage non verbal, s'il peut tendre à un plus grand universalisme, n'en est pas moins plus difficilement appréhendable. Les militantes féministes l'utilisent largement. Il devient une arme symbolique qui complète celle du langage verbal et fonde l'action collective. L'importance de la verbalisation permet un va-et-vient permanent entre écriture, littérature et constitution d'un champ théorique néo-féministe. Les revues participent à l'élaboration des débats. Alors que naît dans un même temps une presse de danse qui se tourne vers la danse contemporaine, la nature des rencontres et les spécificités

²⁹⁶ Leur objectif consiste à réviser l'Histoire officielle écrite au masculin par des approches transdisciplinaires des rapports sociaux de sexes. Pour plus de précision, voir Castro Ginette, *Radioscopie du féminisme américain*, Paris, Presse de Sciences Politiques, 1984.

²⁹⁷ Cf. Entretien avec Karine Saporta, le 23/09/2011.

de ses presses spécifiques renseignent sur le rôle des mouvements de femmes dans le champ artistique et réciproquement.

3-3. Ecrire la danse : revues, débats, visibilité médiatique

La presse féministe et la presse de danse naissent et se développent dans les années 1970. Leurs modalités et fonctions ne sont pas comparables. Les féministes sont auteures de leurs revues militantes tandis que la presse de danse s'inscrit parfois dans un rôle de recherche (*Pour la danse*), d'information chorégraphique le plus souvent. La naissance des *Saisons de la Danse* en 1969 montre bien l'enjeu de dépasser le cercle des chorégraphes et des danseurs pour s'ouvrir au public. Un lent glissement de la presse vers la danse contemporaine commence à s'opérer. Si division il y a, c'est entre partisans du (néo)classique et du contemporain plus qu'entre différentes orientations contemporaines²⁹⁸. Du côté de la presse féministe, les divisions sont au contraire essentielles. Les revues sont les organes des différentes sensibilités, ce qui en explique la prolifération à la fin de la décennie. Si la presse de danse a une organisation « classique », la presse féministe propose un modèle sans hiérarchie, généralement anonyme, non mixte et donne lieu à toutes possibilités d'expression dans la forme. Elle est paradoxalement beaucoup plus artistique que celle de danse. Un lieu de rencontre entre ces presses est-il possible ? Ou du moins une considération de l'une pour l'autre ? Peut-on identifier un intérêt des féministes pour la danse et réciproquement une réflexion féministe des chorégraphes et des journalistes de danse ? Le questionnement de son propre champ s'ouvre-t-il à l'autre ? Laisse-t-il inarticulé le rapport entre danse et féminisme ? Y a-t-il des non-dits féministes ? Des points de rencontre ? Autant de questions qui nous amènent à décrypter le rôle déterminant de la presse.

La presse fabrique autant qu'elle témoigne d'un art éphémère. Elle est un lieu susceptible de poser les enjeux, les débats et plus encore d'en créer. Force est de constater que l'idée d'une danse féministe est loin d'être envisagée en dépit d'une présence journalistique des femmes non négligeable.

²⁹⁸ Les propos de Jean-Claude Diénis montrent une inquiétude qui est loin d'être seulement la sienne face à cette NDF qu'il appelle encore danse moderne. Elle est selon lui « engagée dans une impasse dont il lui faudra sortir sous peine de se couper du public », in *Éditorial, Les Saisons de la Danse*, n° 122, p. 1.

3-3-1. Deux presses parallèles

Le monde du journalisme demeure à dominante masculine malgré une mixité croissante. Les contributions féminines sont globalement aussi nombreuses que celles des hommes pour les rubriques artistiques. La surreprésentation des femmes en journalisme peut s'expliquer par le fait que les rubriques « culture » sont souvent secondaires et pour la presse spécifique par le fait que la danse est un art attribué au « deuxième sexe ». On soulignera néanmoins une différence de taille entre les journalistes hommes et femmes : les secondes connaissent en général le milieu « de l'intérieur », que ce soit au niveau amateur ou professionnel. Ces dernières ne sont-elles pas sous-représentées dans un domaine largement féminisé ? Toujours est-il qu'elles comptent et accèdent aux directions des revues²⁹⁹, mais peut-on pour autant faire état d'un regard « genré » et militant ?

La relation privilégiée de la danse avec les femmes est visible au niveau du journalisme. Certes les célèbres *Saisons de la Danse* sont fondées par André-Philippe Hersin³⁰⁰ mais *Chaussons et Petits Rats* est fondée par Eliane Richaud, loin de la capitale, à Montpellier. Devenue *Pour la Danse*, sa direction assumée en 1978 par Annie Bozzoni³⁰¹. Si besoin est de prouver le rôle des journalistes, notons le rôle de Suzy Lefort, attachée de presse réputée, qui a permis au concours du Ballet pour Demain de se faire connaître de toute la presse parisienne³⁰². La notoriété du concours a rendu possible la rencontre de Jaque Chaurand avec les journalistes français et étrangers de la presse, de la télévision et de la radio pour leur parler du concours et du devenir des jeunes chorégraphes.

Parmi les premières plumes, celles de femmes telles que Dinah Maggie, Gilberte Cournand, Lise Brunel, Marcelle Michel, Denise Luccioni... sont incontournables. Les femmes ne sont pas seulement actives sur le plan artistique, elles participent à la construction médiatique de la danse et à sa reconnaissance. Artistes, journalistes, féministes : certaines sont tout cela à la fois mais les dialogues sont rares. Ils le sont moins quand il s'agit d'allier expérience artistique et journalistique. Développer une réflexion féministe ne s'inscrit pas nécessairement en lien avec la pratique artistique. Nous verrons les dissociations opérées par

²⁹⁹ Il faut attendre 2004 pour qu'Agnès Izrine devienne rédactrice en chef de *Danser*, sans pour autant que cela change l'orientation de la revue.

³⁰⁰ Dans les *Saisons de la Danse*, revue grand public, Jean-Claude Diénis traite des événements de danse classique et néo-classique avec André-Philippe Hersin, tous deux principaux responsables d'une revue qui se désire ouverte à la création. Jean-Claude Diénis renouvelle l'expérience avec la revue *Danser* à partir de 1983, cf. BOIVINEAU Pauline, *La revue Danser au prisme du genre*, Master 2, Histoire, 2008.

³⁰¹ Aujourd'hui à la direction du premier CDC à Toulouse après avoir travaillé à Tours avec Daniel Larrieu.

³⁰² En 1975, le concours a désormais une importance capitale et il consacre l'année suivante Dominique Bagouet et Jean-Claude Gallotta.

la chorégraphe Catherine Atlani, qui se lie à la presse féministe et non à la presse de danse. Les parcours des femmes journalistes montrent le rôle éminent qu'elles jouent pour la danse. Prenons quelques exemples.

Dinah Maggie³⁰³, critique à *Combat* puis au *Quotidien*, crée en 1954 l'Association française de recherche et d'études chorégraphiques (Afrec) et le Théâtre d'essai de la danse, sorte de laboratoire donnant de la visibilité aux jeunes chorégraphes français. En 1956, elle ouvre l'École technique de danse moderne salle Pleyel, au petit studio 21 où les cours sont assurés par Laura Sheleen (technique Graham), Karine Waehner (technique Wigman) ou Irma Specht (technique Laban)... Cette pionnière inaugure également l'Espace Cardin en 1971 et poursuivra son activité jusqu'en 1982.

Gilberte Cournand³⁰⁴, qui donnera son nom à la médiathèque du CND, tient une rubrique régulière dans *Le Parisien* et anime de 1951 à 1989 une librairie-galerie consacrée à la danse, un lieu connu de toute la profession.

Lise Brunel³⁰⁵, formée en tant que danseuse, travaille ensuite comme critique chorégraphique dans plusieurs revues. Militante, elle crée en 1974 « Action danse »³⁰⁶, une association qui regroupe une vingtaine de compagnies modernes dans le but de tenter une structuration et une organisation de la profession.

Féministe convaincue, Geneviève Vincent³⁰⁷ est une des rares plumes qui, aujourd'hui, s'intéresse toujours à la problématique du genre et apporte sa réflexion au sein des CCN par ses collaborations avec Bernardo Montet ou encore Mathilde Monnier. Historienne³⁰⁸, journaliste, elle est également chargée de production de différentes compagnies. Elle est une des premières femmes à exercer ce métier, ce qu'elle souligne elle-même y ajoutant la conscience et la volonté de conquête d'un territoire masculin. Féministe, elle milite au MLAC à Aix-en-Provence et « pratique des avortements dans la cuisine »³⁰⁹. Militante d'extrême gauche, elle se remémore ses combats pour la requalification du viol,

³⁰³ <http://www.larousse.fr/archives/danse/page/272>, édition augmentée du dictionnaire de la danse de Philippe Le Moal.

³⁰⁴ SEBILLOTE Laurent (dir.), *Catalogue de la donation Gilberte Cournand*, Pantin, CND, 2002 ; Hommage de Renaud Donnedieu de Vabres, ministre de la Culture et de la Communication, à Gilberte Cournand 29 juillet 2005, in <http://www.culture.gouv.fr/>.

³⁰⁵ BOISSEAU Rosita, « Lise Brunel, journaliste, critique et historienne », *Le Monde*, 03/05/2011 ; <http://www.universalis.fr/encyclopedie/lise-brunel/>

³⁰⁶ C'est d'ailleurs une association du même type, l'Adra qui parviendra à faire ouvrir à Lyon en 1979 la première « Maison de la danse ».

³⁰⁷ Rencontre avec Geneviève Vincent, le 7/01/2011.

³⁰⁸ Elle travaille la figure de la ballerine, ainsi que le lien entre danse et prostitution et le décalage créé par « une mythologie construite par le pouvoir masculin et la réalité politique et sociale », d'après ses propres termes pour une thèse qu'elle ne mènera pas à son terme.

³⁰⁹ Rencontre avec Geneviève Vincent, *op. cit.*

pour la légalisation de l'avortement, ce qu'elle ne lie d'aucune façon à son parcours au sein de compagnies. Pour elle, il semble clair que la rencontre entre danse et féminisme n'a pas lieu. Ce parcours est emblématique d'une conception du féminisme comme force militante pour des droits, portée par la nécessité d'agir pour la condition des femmes puis au fil des décennies, de lutter contre toutes les discriminations. Travaillant sa réflexion sur la danse en tant que journaliste, elle se tourne épisodiquement vers la presse féministe, par affinité de pensée. Les collaborations entre ces deux centres d'intérêt et d'action sont marginales en dépit de son double investissement.

Les journalistes construisent l'image, et même la mémoire de la danse, sensibles à une appréhension genrée des artistes femmes. Le féminin observé, analysé voire fantasmé est caractéristique d'un exercice de style journalistique. Aucun équivalent pour le masculin, y compris au sujet des stars masculines. La célébrité suscite et crée un intérêt pour la personne autant que pour l'œuvre. Derrière ce qui peut paraître un renforcement de cliché, c'est une personnalité et une singularité qui sont appréhendées. L'écriture de la danse construit une féminité spécifique.

L'artiste à propos de laquelle le champ lexical du féminin se construit de manière récurrente et durable bien au-delà de la décennie est la figure majeure, médiatique, de la modernité en France, à savoir Carolyn Carlson. Cette focalisation sur le féminin, la technique et le style de la danseuse-chorégraphe permettent de développer l'idée d'une écriture de femme spécifique.

Sa personnalité, son physique font d'elle un point focal incontournable propice à délier les plumes. Elle devient une figure de référence pour la construction d'un mythe : celui de la modernité et de *la* femme car c'est bien de cela qu'il s'agit : une sorte de féminité idéale dont elle incarnerait l'essence et les caractéristiques par sa danse d'une extrême fluidité. D'ailleurs, nous pouvons lire³¹⁰ sur la présentation de l'artiste qu'au terme de « chorégraphie », elle préfère celui de « poésie visuelle » pour désigner son travail. Les propos journalistiques sont trop nombreux pour être exhaustivement relevés, les titres des articles sont eux-mêmes éloquents. En voici un florilège sélectif : femme à la « petite tête de sphinx sur un long corps flexible », « Mélusine dans la cité des Doges » où encore « déployant ses sortilèges » à Avignon selon les expressions de Marcelle Michel³¹¹. Pour Claudine Guerrier tentant une analyse : « le personnage de Carlson est lui aussi source d'inspiration : grande et filiforme,

³¹⁰ <http://www.ccn-roubaix.com/>

³¹¹ Marcelle Michel, « Carolyn Carlson ou l'espace-rêve », *Danser*, n° 4, juillet-août 1983, p. 16-19.

fille de lumière, Carolyn est l'incarnation parfaite de ses œuvres. Fée Mélusine ou sorcière moderne, elle est féminité mystérieuse et non provocante, androgyne calme et stimulante »³¹².

Qualifiée également de femme-fée-serpente, elle incarne l'onirisme, l'envol, une certaine libération primitive. Délivrée de la pesanteur, elle est l'ailleurs et la transcendance, autant de caractéristiques de la ballerine qu'elle incarne dans la modernité. Au sujet de l'artiste, Karine Saporta³¹³ affirme sa « peur de la ligne droite, de la fluidité dans une femme. Le corps de Carolyn Carlson, par exemple me donne la chair de poule. J'ai besoin de casser les lignes attendues du corps du danseur et de la danseuse »³¹⁴. L'ambiguïté et l'importance de l'interprétation se lisent dans les propos d'une artiste elle-même centrée sur la question du féminin. Aucun écrit ne fait l'économie du lyrisme accompagnant le corps de Carolyn Carlson en scène. Les photographies illustrent abondamment les propos des journalistes, construisant le mythe de la danseuse-chorégraphe³¹⁵. Proche des éléments naturels (*Wind, Water, Sand, 1976; Undici Onde, 1981; Underwood, 1982; Still Waters, 1986*), elle engage une écriture de femme qui n'est pas sans rappeler, dans une nouvelle modernité, l'idéal de nature porté par Isadora Duncan qui cherche une essence absolue à sa danse en plaçant les femmes du côté de la nature. Peut-on appréhender Carlson comme féministe ? La question ainsi posée est trop manichéenne pour une artiste qui clairement ne se considère pas comme telle³¹⁶. Elle a cependant participé à l'émancipation du corps des années 1970 auprès des danseurs et du grand public grâce à sa médiatisation. Il n'y a pas chez Carlson d'affirmation volontaire d'une spécificité féminine et encore moins une démarche militante³¹⁷ dans un être femme qui danse. En 1977, Lise Brunel note qu'« elle est l'image-clé d'une nouvelle conception chorégraphique, le symbole de la double libération de l'art et de la femme dans la société contemporaine »³¹⁸. Cette vision montre la qualité féministe de la danse de l'artiste et renforce la question de l'importance de l'auto-désignation et de la conscience d'œuvrer dans une telle démarche.

³¹² GUERRIER Claudine, *Presse écrite et danse contemporaine, op. cit.*, p. 30.

³¹³ Elle sera, dans les années 1980 et 1990, objet d'une même concentration d'intérêt et de lyrisme autour de sa féminité singulière.

³¹⁴ Extrait d'un entretien de Karine Saporta, *Pour la danse*, septembre 1986, p. 36.

³¹⁵ Voir L'HOMMEL Raphaël-Didier (de), *Carolyn Carlson : Regards, gestes et costumes*, Paris, Christian Rolland, coll. « Images et Danse », 2013.

³¹⁶ Elle refuse de parler du sujet se disant non concernée (réponse à une demande d'entretien). Par ailleurs, le refus de la terminologie féministe existe chez une partie des militantes elles-mêmes, qui *a contrario* affirment leur engagement en fonction de leurs tendances explicitées, construites dans et par la presse féministe.

³¹⁷ Refus d'un entretien sous prétexte de ne pas considéré son art comme concerné par une démarche féministe ni se considérer comme militante.

³¹⁸ BRUNEL Lise, « Carolyn Carlson », *Art Press International*, 5 mars 1977, p. 28.

La presse féministe est clairement militante, « structurée » de manière très différente. Elle se multiplie au gré des tendances, des divisions³¹⁹ et refuse, autant que faire se peut, de rentrer dans le jeu de la presse institutionnalisée androcentrée et hiérarchisée³²⁰. Il y a un lieu de débat que ne permet pas la presse de danse. Le terme féministe y est absent autant qu'une réflexion problématisée sur les rapports hommes-femmes, féminin-masculin. Ni les chorégraphes, ni les journalistes n'abordent verbalement le sujet. *A contrario* qu'en est-il de la place accordée à l'art, plus particulièrement chorégraphique ? Est-il nécessairement perçu comme féministe ou témoigne-t-il seulement d'expression de femmes danseuses ou chorégraphes ? Cet « art des femmes » est-il seulement vu comme tel ? Peut-il être problématisé, investi par une pensée féministe ? Le glissement d'une écriture verbale à une écriture corporelle est-il envisagé ?

Le dépouillement systématique des revues montre que la culture y est négligée et la danse plus encore. Il y a entre la presse féministe et la danse une rencontre manquée. La chose est vraie pour les revues les plus militantes comme pour celles qui oscillent entre « féminin » et « féministe » à la quête d'un public élargi.

F-magazine relève de la presse institutionnalisée, professionnalisée. Le mensuel est tiré à 450 000 exemplaires, ce qui est énorme pour une presse grand public « féministe ». Il s'agit d'un féminisme qui n'attise pas « la guerre des sexes ». *F-magazine* rassure ; la rubrique « Mouvement » du premier numéro est d'ailleurs discrète comme pour s'en démarquer. Cela ne l'empêche pas de s'emparer des luttes des femmes, de leurs réalisations. La couverture montre le portrait d'une femme, star-system oblige, non d'une inconnue mais d'une figure du monde politique, de la culture, symbole de réussite, une « femme nouvelle ». Le magazine porte en lui cette apparente contradiction entre féminin et féminisme. Des articles fouillés et des publicités sexistes se côtoient, reflet de la société, de ses paradoxes et de l'inscription dans une économie de marché. S'il est possible de penser que cette « compromission » du féminisme avec le féminin ouvre la porte à un art « féminin », il n'en est rien. Le numéro 0 en janvier 1978 annonce la volonté d'observer l'ensemble de la société du point de vue des femmes, avec un décalage par rapport à l'image traditionnelle. Durant les quatre premières années de parution, aucun article n'est consacré à la danse. Malgré les changements observés, de la création du CNDC à la mise en place officielle de la politique des CCN la décennie suivante, aucun intérêt pour cette « femme nouvelle » qui danse pendant

³¹⁹ « Où sont les féministes ? », *Libération*, 10/01/1978 ; Cf. collectif, « Des hystériques aux historiques, ou de la caricature à l'enterrement », *La revue d'en face*, n° 6, juin 1979.

³²⁰ KANDEL Liliane, « la presse féministe aujourd'hui », *op. cit.*

que les galeries entrouvrent leurs portes aux femmes, les musées aussi³²¹. Littérature, peinture, cinéma : les rubriques sont permanentes et considèrent le travail des femmes, en particulier si elles ont su se faire reconnaître comme Coline Serreau³²². Il n'est pas de nom de danseuses ou de chorégraphes aussi populaires auprès du grand public. Une star telle que Carolyn Carlson n'apparaît pas dans les pages de la revue.

Prenons l'exemple de revues clairement féministes qui, pour la plupart, naissent en 1977 et 1978³²³. *Des femmes en Mouvement* de la tendance Psychanalyse et Politique est rapidement publié à 150 000 exemplaires. Elle se constitue « contre le féminisme au nom de la lutte des femmes »³²⁴. Elle se réclame d'emblée du mouvement avec un certain triomphalisme ne laissant pas de place pour le doute si l'on en croit les rubriques « des femmes créent / écrivent / luttent / cousent / vivent... ». Ecrivaines et peintres connaissent folie et désespoir, conformément à la figure romantique de l'artiste tandis que les militantes « en lutte » portent leur certitude, leur volonté triomphante. « Des femmes dansent » : la rubrique n'existe pas, mais de 1977 à 1982, une attention est accordée à Elsa Wolliaaston, Carolyn Carlson, Susan Buirge, Arda Brockmann, Bernadette le Guil, Nina Vyroubova, Aline Roux, Cinthia Briggs et Betty Jones pour leurs cours ainsi que les figures de Graziella Martinez, Lucinda Childs, Carolyn Carlson de nouveau, le Four Solaire, Martine Carrière et Michel Thibert, la danseuse indienne Sheela Raj, la danseuse de flamenco Maricarmen Garcia. Du côté de l'écriture, Claude Pujade Renaud porte son attention sur Martha Graham avant même d'écrire un roman qui lui est consacré en 1996 ainsi qu'un second à sa consœur Doris Humphrey³²⁵.

Nous ne prendrons qu'un exemple représentatif. *Des Femmes en mouvements hebdo* montre une réflexion féministe de la part des artistes. L'« exotisme » récurrent du côté de la danse indienne justifie ce choix. Tel qu'il est décrit, le parcours de Sheela Raj montre la rencontre entre la dimension artistique, féministe et personnelle d'une danse indienne qui s'inscrit dans son époque. L'artiste vit en Inde, de père hindou et de mère anglaise. Elle désire équilibrer les deux cultures : « je ne veux pas devenir danseuse traditionnelle. J'aurais l'impression de mettre dans une boîte tout ce que j'ai appris depuis, avec Twyla Tharp surtout,

³²¹ Trois artistes à suivre... de Beaubourg à Los Angeles : Raymonde Arcier, Bernadette Bour, Ruth Franken, n° 0, janvier 1978.

³²² N° 3, mars 1978, p. 64-66. Elle témoigne des « femmes reléguées dans le no man's land des hors compétition » au festival de Cannes, in n° 6, p. 56.

³²³ Cf. *Mouvement de presse des années 1970 à nos jours, luttes féministes et lesbiennes*, p. 13. *Femmes algériennes en lutte, Des femmes en mouvement, Questions féministes, La Revue d'en face, Histoire d'elles*, paraissent entre mars 1977 et janvier 1978.

³²⁴ Cf. n° 12-13.

³²⁵ *La Danse océane*, 1988 et *Martha ou le Mensonge du mouvement*, 1992.

avec Martha Graham, Merce Cunningham, avec quelques danseurs avec qui j'avais monté une troupe à Paris, avant 1971, alors que la danse moderne n'existait pas encore. Avant l'arrivée à Paris de Carolyn Carlson »³²⁶. Elle rappelle ainsi le monopole symbolique de l'Américaine et affirme sa conscience, puisée dans sa culture indienne, de la nécessité à lutter contre la soumission. En Inde, « la danse est d'ailleurs représentée par un dieu décrit comme androgyne : du côté gauche un sein, des hanches, l'ampleur c'est la femme. À droite, c'est l'homme. Il a les deux forces en lui, c'est magnifique. Je sens en moi ces deux forces : *pandir* plutôt réservé aux hommes et *Lashia*, douce, coulée comme des vagues... je ne veux me priver ni de l'un, ni de l'autre ». La possibilité androgyne non transgressive fascine. Au-delà de la construction sociale des genres, la possibilité d'aller du côté de l'autre genre sonne comme un pas vers l'égalité dans une transposition occidentale. L'intérêt de l'hebdomadaire pour la danse se dirige vers le contemporain, y compris nourri de traditions venues d'ailleurs. Il en va de la presse féministe comme de la presse de danse. Bien que se remarque l'interaction constructive entre la presse et le champ littéraire, l'art est un sujet largement secondaire au sein des revues, exception faite de la revue *Sorcières*³²⁷.

3-3-2. *Sorcières* : l'exception « chorégraphique » dans la presse féministe

Une seule revue féministe est consacrée exclusivement à la culture des femmes et la diffusion d'idées. Tirée à 6000 exemplaires, *Sorcières*³²⁸ voit le jour collectivement en 1976 sous la rédaction en chef de Xavière Gauthier³²⁹ jusqu'en 1980, un an avant l'extinction de la revue dont le vingt-quatrième et dernier numéro est coordonné par la chorégraphe féministe Catherine Atlani. Elle retient parmi ses thèmes dans l'ordre de parution : La nourriture, La voix, Se prostituer, Enceinte porter accoucher, Odeurs, Prisonnières, Ecritures, Fidélités, Le sang, L'art et les femmes, Espaces lieux, Théorie, Poupées, Jasette, Gestes et mouvements, Désir, Vêtement, La mort, La saleté, La nature assassinée, Sorcelleries, Enfants, Mythes et nostalgie, autant de thèmes qui sont des sujets débattus au sein du Mouvement mais pas

³²⁶ In n° 39, 1-8 août 1980, spécial festival, danse à Villeneuve-lez-Avignon.

³²⁷ Pour une étude plus approfondie, voir GOLDBLUM Caroline, « *Sorcières*, 1976-1981. Etude d'une revue féministe. », Master 1, Université de Lille III, (dir. Florence Tamagne), 2009.

³²⁸ Éditée par Albatros de 1976 à 1977 puis par Stock de 1978 à 1980 avant de l'être par Garance et de disparaître pour cause de non-rentabilité et du ressenti d'un recul du militantisme. « *Sorcières* » parce qu'elles ont « osé vivre leur corps, vivre leur sexualité, sentir librement leur corps, parce qu'elles avaient osé jouer » in *Sorcières*, n° 1, introduction par Xavière Gauthier. La revue est proche des *Cahiers du Griff*, de *La Revue d'en face* et *Histoire d'Elles* entre autre grâce au lien établi par Nancy Huston et Leïla Sebbar.

³²⁹ Née en 1942, elle est alors docteure en philosophie et a publié quatre œuvres lorsque paraît le 1^{er} numéro de *Sorcières*. Xavière Gauthier est le pseudonyme de Mireille Boulaire.

uniquement. La danse contemporaine partage son intérêt pour l'essentiel de ces thèmes bien au-delà des années 1970. Le mythe, la mort, le geste, le mouvement appartiennent à l'histoire de la danse avant même sa modernité. Le désir ou son absence, le vêtement, l'espace, la nature, la sorcellerie, la théorisation, la poupée au-delà de Coppélia³³⁰ comme l'utilisation de la voix viennent enrichir et renouveler les réflexions faisant tout autant partie de celles du champ chorégraphique.

Le comité organisant la revue varie en fonction des thèmes choisis, d'où une présence des plasticiennes sans égale avec les autres publications féministes³³¹. Peu de signatures sont permanentes dans *Sorcières*. L'œuvre n'est pas accompagnée de réflexions sur l'artiste, il s'agit bien d'un lieu d'expression et d'un lieu de rencontre entre femmes. La présence de Julia Kristeva, Hélène Cixous, Xavière Gauthier donne un ton « différentialiste »³³². Xavière Gauthier annonce dès le premier numéro sa volonté d'ouverture à toutes les expressions artistiques et à toutes les femmes : « je voudrais que *Sorcières* soit un lieu ouvert pour toutes les femmes qui luttent en tant que femmes, qui cherchent et disent (écrivent, chantent, filment, peignent, dansent, dessinent, sculptent, jouent, travaillent) leur spécificité et leur force de femme ». L'importance de l'expérience de la chorégraphe Catherine Atlani n'ouvre pas pour autant la revue à la danse. Elle s'en explique³³³ : « après 1968, j'ai beaucoup travaillé avec les femmes, j'ai beaucoup collaboré avec la revue *Sorcières*³³⁴, avec des revues d'écriture. J'ai fait le dernier numéro. Ça c'était nourrissant. J'étais plus dans le féminisme artistique, littéraire. Je faisais des performances dans des galeries. Il y a toujours une partie de ma vie qui était ailleurs ». Quant à cette dissociation entre danse et féminisme, elle la reconnaît et précise qu'elle était la seule danseuse qui travaillait avec des écrivaines. Elle soulève le paradoxe de la pensée du corps éloignée du corps réel. Elle le dit de manière directe, avec le franc-parler,

³³⁰ Cf. Ballet créé en 1870 par Arthur Saint-Léon. Il développe le mythe du savant fou et de sa créature : une poupée-automate.

³³¹ *Sorcières*, n° 1, introduction par Xavière Gauthier : « je n'ai pas voulu faire un comité de rédaction fixe, définitif, restreint, rigide. Mais un comité de rédaction qui pourra être nouveau, différent à chaque numéro. Il me paraît toujours très artificiel, très formel de réunir des femmes qui seraient d'accord sur tout et pour toujours. Au contraire, à propos d'une notion particulière, sur un thème choisi, un véritable groupe de travail peut se créer, où chacune peut réellement discuter, suggérer, investir quelque chose d'elle-même ».

³³² Cette tendance considère les femmes comme différentes des hommes et elles veulent valoriser ces spécificités féminines pour les mettre sur un pied d'égalité avec les spécificités masculines. L'oppression des femmes est due à la dévalorisation de leurs aptitudes féminines. Les théories différentialistes tendent à naturaliser les différences entre hommes et femmes. Cela n'empêchait pas Anne Rivière d'être en désaccord avec cette conception, ligne directrice de *Sorcières*.

³³³ Entretien avec Catherine Atlani, Paris, 26/01/2011.

³³⁴ *Sorcières*, n° 15, Petit texte au quotidien.

Sorcières, n° 19, avec Catherine Leguay, « O maman lave moi encore ».

Sorcières, n° 24, Mythes et nostalgie, p. 8.

Sorcières, n° 24, avec Mechtilt, et Catherine Mathieu, « Conversations », p. 89.

Sorcières, n° 24, avec Michèle Ouerd, « Correspondance », p. 124.

sans tabou qui la caractérise : « Xavière Gauthier et toute sa bande, c'étaient des intellos, sans corps »³³⁵.

Intellectuelle, intéressée par toutes les formes artistiques et militantes, Catherine Atlani l'est réellement. En février 1979, les éditions Stock organisent une exposition d'artistes femmes³³⁶ dont certaines sont en lien avec la revue *Sorcières*. Catherine Atlani la fait venir à Rouen où elle réside alors avec sa compagnie. Il y a donc distinction entre penser le corps et penser par le corps. La chorégraphe conjugue les deux dans ses créations chorégraphiques et estime que la revue n'est pas le lieu propice pour faire part de son expérience dansée. Outre le fait que ce n'est pas partagé par les autres collaboratrices, elle éprouve le besoin elle aussi d'une réflexion et d'une expression qui ne soient, ni somatique, ni centrée sur la danse.

L'inventaire des articles consacrés à la danse par *Sorcières* est relativement bref. Le premier article apparaît dans le n° 11. Écrit par Geneviève Vincent, il fait connaître la compagnie Moebius, un groupe de recherche chorégraphique reconnu et impulsé par un homme : Quentin Rouillier³³⁷. L'article n'a d'autre but que de faire découvrir le travail d'un artiste majeur. Il n'y a aucun caractère féministe particulier à relever ni une interrogation de genre particulière. Le cas du n° 15 paru en 1978 est déjà caractéristique d'une récurrence que nous avons déjà soulignée : l'intérêt porté à la danse traditionnelle indienne. Nous le retrouvons jusqu'à nos jours. Les lectures de genre et de domination peuvent y être particulièrement développées à travers la vie des dieux hindous. Dans le n° 22 de la revue, Michèle Ouerd se penche sur une image d'Epinal : le lien entre femme, corps et folie, incarnés par la danse dans un article « Langage des possédées : le corps en danse »³³⁸. Graziella Martinez est celle qui incarne le plus une réflexion sur le sujet qui la touche personnellement. La figure de la folle est bien ancrée dans le paysage des interrogations féministes, il l'est également dans celui de la danse, y compris classique avec le ballet *Giselle*³³⁹. Malgré une diversité, tant dans leur forme que dans leur engagement, les

³³⁵ Entretien avec Catherine Atlani, *op. cit.*

³³⁶ Par ordre alphabétique, exposent Maria Albagnac, Elisabeth Baillon, Colette Bréger, Sylvaine Château-Peyrols, Chon-Faure, Colette Deblé, Jacqueline Delaunay, Dominique Erret, Bernadette Faraggi, Leonor Fini, Monique Frison, Michèle Le Meur, Sylviane Levert, Lou Mater, Mechtilt, Najia Méhadji, Françoise Menager, Jeanne Socquet, et Agnès Stacke.

³³⁷ . Il sera nommé inspecteur de la danse au ministère de la Culture en 1988, a une carrière de danseur formé à la danse classique avant d'embrasser la danse contemporaine et de rejoindre les grandes compagnies de l'époque : le Ballet Théâtre Contemporain dès 1968 puis le Théâtre du Silence. En 1975, il intègre le GRTOP et de créer sa propre compagnie deux ans plus tard : Mœbius Danse qui devient CCN de Caen en 1984. Son style se caractérise entre autre par l'abstraction du mouvement.

³³⁸ *Sorcières*, n° 22, p. 119.

³³⁹ L'engouement des relectures de *Giselle* ne remet pas pour autant en cause l'attribution de la folie aux femmes. Plus que des subversions, ce sont des transpositions du sujet qui se multiplient, particulièrement à partir des années 1980.

publications féministes se rejoignent sur les thèmes abordés : violence, maternités, contraception, viols, droits du travail, chômage, sexisme et autres oppressions... Cela permet de comprendre la question de Liliane Kandel : « sommes-nous à ce point hors du temps ? »³⁴⁰, faut-il à chaque fois « reprendre à zéro » ? Les récurrences de ces thèmes sont présentes en danse avec cette a-temporalité soulignée. Les thèmes explicitement politiques ou d'oppression ne sont que marginalement abordés³⁴¹. La violence l'est encore peu, le rapport à la maternité également, la folie, le mythe sont en revanche des thématiques anciennes, propices à une vision différencialiste.

Malgré une question commune de l'écriture renouvelée, réinventée, la presse féministe s'intéresse peu à la danse ou alors de manière anecdotique. Si la dimension politique occupe une place prépondérante, Audrey Lasserre a montré que la parole des femmes, leur écriture participent à la construction des féminismes³⁴². L'intérêt est réciproque et nombre de militantes ont un cheminement à la fois littéraire et féministe. Ce n'est pas le cas de l'art chorégraphique. La recherche d'écriture ne se formalise pas dans des écoles spécifiques qui se forgeraient autour de plusieurs artistes. Quand bien même les artistes s'intéressent aux mouvements féministes, elles ne font pas intervenir leur pratique artistique comme une manifestation de leur engagement, ni comme un outil pour le penser. La danse n'entre pas dans la théorisation du féminisme même si celui-ci peut être présent dans la vie des compagnies, un sujet que n'approfondit pas la presse.

La danse ne court pas le risque d'une sous-catégorisation au côté de la danse des hommes et n'a pas de nécessité à affirmer une spécificité qui s'inscrirait dans une stratégie de reconnaissance. La presse témoigne d'une danse contemporaine qui ne refuse en rien la mixité alors inenvisageable pour les militantes féministes. Elle fait état du rapprochement des rôles des hommes et des femmes par rapport à la danse classique. L'absence de sentiment minoritaire confirmé dans les faits est sans conteste une cause de l'absence de structuration d'un champ chorégraphique féministe. Claude Pujade-Renaud, féministe, écrivaine, venue à la danse par l'EPS pose pourtant bien cette question « du corps féminin à l'écriture »³⁴³. La peur de renforcer la catégorisation féminine et le rejet d'une certaine féminité traditionnelle représentée par la danseuse freinent l'intérêt porté à la danse. Le dire par le corps est un langage moins direct que la verbalisation. L'engagement corporel dans les manifestations

³⁴⁰ KANDEL Liliane, « Des journaux et des femmes », *op. cit.*, p. 55.

³⁴¹ Cf. *Visages de femmes* de Françoise et Dominique Dupuy.

³⁴² LASSERRE Audrey, *Histoire d'une littérature en mouvement : textes, écrivaines et collectifs éditoriaux du Mouvement de libération des femmes en France (1970-1981)*, *op. cit.*

³⁴³ PUJADE-RENAUD Claude, « Du corps féminin à l'écriture ? », *Le corps entre illusion et savoirs, Esprit*, n° 2, 1982, p. 107-121.

féministes ne se départit pas des mots. Les intellectuelles méconnaissent la danse autant que les artistes dissocient leurs engagements et ne parlent pas de féminisme à propos de leurs œuvres. La rencontre entre danseuses, chorégraphes, militantes et intellectuelles féministes ne se fait pas. Il n'est alors pas étonnant que les féministes écrivent peu sur la danse contemporaine.

Le manque d'interactions entre presse féministe et presse de danse n'a pas permis de produire un débat sur « une question des femmes » en danse, question qui demeure marginale. Les œuvres témoignent d'une absence de réflexion féministe plus que d'un refus de positionnement militant³⁴⁴. Il importe néanmoins de poursuivre la question de l'écriture et de la création des femmes. N'y a-t-il pas une rencontre informulée entre écrivaine et chorégraphe, ne serait-ce que dans la notion partagée d'écriture ?

3-3-3. Écriture féminine et écriture du féminin « à corps » et « à plume »

L'écriture cristallise les problématiques des théories différentialistes et universalistes. Usant des mots, elle est un lieu et un moyen de débat qu'il serait réducteur de cantonner à la presse. Clarifiés dans la littérature, les enjeux sont clairement posés. Nous avons vu l'identification forte des féministes à l'écriture dans les revues, elle l'est autant pour la littérature. L'écriture construit la pensée féministe qui la produit à son tour³⁴⁵. Ce schéma est-il aussi absent en danse que les presses féministes et de danse le suggèrent ? N'y a-t-il pas de nourritures mutuelles ? La pensée de la danse ne nourrit pas les militantes et auteures féministes. *A contrario*, dans quelle mesure la pensée féministe influence-t-elle les artistes ? Outre cette asymétrie d'influences et de visibilité, le second point névralgique est l'inscription dans leurs champs. Il n'y a pas de stratégies chorégraphiques des femmes comparables aux stratégies littéraires pour s'approprier la possibilité d'écrire. La mixité de la danse, le « droit » au féminin reconnu aux hommes dans la qualité de leur mouvement et la dimension abstraite de la danse, signe d'aspiration à une certaine neutralité, montrent une labilité des genres. Mais le mouvement reste incarné par un corps portant des marques sexuées. Les divisions stratégiques pour faire valoir une parole de femme dans le champ littéraire n'opèrent pas dans le champ de la danse contemporaine.

³⁴⁴ Cf. Chapitre IV.

³⁴⁵ Cf. LASERRE Audrey, *Histoire d'une littérature en mouvement...*, *op. cit.*

Carolyn Carlson incarne une écriture à la fois perçue comme féminine et asexuée, à l'image de sa personne. Les ressorts de l'improvisation font écho à l'idée de libre écriture. L'absence de positionnement sur le principe du féminin contribue à masquer la portée féministe des recherches des chorégraphes. Ils se positionnent dans leur rapport à la modernité tandis que les écrivaines n'ont d'autres choix que de se situer par rapport à l'écriture. Delphine Naudier dénombre deux sens polémiques à l'expression d'« écriture féminine »³⁴⁶. Il s'agit soit de faire référence aux femmes auteures du passé, soit d'accepter ou de refuser cette catégorie. Trois modalités d'appréciation se dessinent : désavouer la culture patriarcale trop prégnante, tenter de revaloriser une culture femme ou la refuser au nom de la neutralité. Les femmes sont contraintes de s'insérer dans une lignée androcentrée trop forte pour être entièrement contestée.

Les écrivaines sont des figures médiatiques plus que des chorégraphes. À ce titre elles tiennent le flambeau de la « cause des femmes ». Un certain nombre signent le « Manifeste des 343 »³⁴⁷ qui mêle anonymes et figures célèbres ou en passe de le devenir. Aucune danseuse ou chorégraphe ne se compte parmi elles. Nous sommes alors en 1971 en plein essor du mouvement des femmes et de deux tendances structurantes : les différentialistes proches d'Antoinette Fouque³⁴⁸ et les universalistes / égalitaristes dans la filiation de Simone de Beauvoir. Les auteures jouent de ces divisions, profitent du thème pour s'insérer dans le champ littéraire et tentent d'éviter de prendre position pour ne pas perdre un possible appui de leurs homologues masculins. Certaines revendiquent leur féminisme en s'inscrivant dans des genres littéraires traditionnels. Nous voyons là une démarcation floue et fluctuante, commune à tous les arts où le jeu d'interpénétration de l'engagement personnel et de l'œuvre soulève bien des ambiguïtés.

Quelle est la motivation pour se penser avant tout féministe ou écrivaine ? Il ne faut pas négliger que derrière cela, se joue une stratégie de publication³⁴⁹. L'étiquette féministe

³⁴⁶ NAUDIER Delphine, *La cause littéraire des femmes...*, *op. cit.*, p. 160.

³⁴⁷ Paru le 5 avril 1971 dans le n° 334 du *Nouvel Observateur*. 343 femmes signent le manifeste rédigé par Simone de Beauvoir selon lequel elles disent avoir avorté et s'exposent à des poursuites pénales. Cf. PAVARD Bibia, « Qui sont les 343 du manifeste de 1971 ? », in BARD Christine (dir.), *Les féministes de la deuxième vague*, PUR, 2012.

³⁴⁸ PAVARD Bibia, *Les éditions des femmes, Histoire des premières années, 1972-1979*, Paris, L'Harmattan, 2005.

³⁴⁹ Trop de militantisme risque de nuire à la reconnaissance du monde littéraire masculin, comme s'il devait nuire à la qualité esthétique de l'œuvre. Il s'agit de s'inscrire dans ce courant qui est dans « l'air du temps » sans vraiment prendre position en tant que féministe, et encore moins trancher la querelle des différentialistes opposées aux égalitaristes. Littérature d'émancipation certes mais qui se veut hors champ et non au détriment de l'écriture. Cela encourage des écrivaines à minimiser le poids de leur engagement. Certaines de ces femmes sont paradoxalement brandies en étendard du féminisme. Delphine Naudier développe cette idée selon laquelle il faut savoir « jouer des identités stigmatisantes du féminin et du féminisme » *op. cit.*, p. 174.

permet d'échapper à celle du féminin. Le paramètre « marketing » est bien présent dans tous les arts. Leur diffusion en est tributaire. Les réseaux alternatifs tentent de le détourner mais les enjeux d'échelles ne sont plus les mêmes. Cette configuration stratégique est absente du champ chorégraphique aux configurations de genre différentes. Pas plus que de stratégies des femmes nous n'observons de stratégies d'hommes chorégraphes dont la présence bien réelle tend à être sous-estimée.

Le féminisme s'inscrit dans la vie sociale, et c'est à ce titre, bien plus que comme un terrain militant qu'il touche les chorégraphes. Les lectures des danseuses et chorégraphes contribuent alors à leur prise de conscience, leur engagement et forgent leurs convictions personnelles. Huit des vingt danseuses interrogées³⁵⁰ dans l'anonymat et pratiquant leur art dans la décennie 1970 citent Marie Cardinal, Annie Leclerc et Benoîte Groult lorsque la question du féminisme est abordée. Aucune ne se considère comme militante même-si la lecture leur paraît un moyen de connaissance et de prise de conscience³⁵¹. L'importance de l'inspiration de l'écriture pour les chorégraphes ne cessera de croître et la conceptualisation de l'art chorégraphique dans années 1990 les décuple. Il s'agira avant tout de références, non à des romancière-s, mais à des philosophes, sociologues – hommes – Deleuze, Derrida et Foucault en tête.

Le processus de subversion est complexe et paradoxal. S'il s'effectue sur le fond, dans une visée politique, il emploie très souvent une forme traditionnelle tandis que la recherche esthétique dans l'écriture et la remise en cause de canons littéraires ne s'accompagnent pas d'un réel militantisme. Cette dissociation s'opère chez les chorégraphes également. Carlson ne se pense pas féministe et pourtant elle participe à un gain de liberté corporelle qui marquera des générations. Il est plus rare de rencontrer des chorégraphes se disant féministes tout en faisant un travail traditionnel. L'engagement du corps est pensé et s'articule avec un propos dans le fond comme dans la forme chez Graziella Martinez par exemple. La majorité des romancières comme des chorégraphes et danseuses ne sont pas engagées dans les mouvements. Pourtant le féminisme est aussi une référence d'actualité, un état d'esprit auquel Maguy Marin³⁵² affirme ne pouvoir échapper. Si l'étiquette féministe est parfois dure à porter, elle peut permettre d'échapper à celle de l'écriture féminine, une catégorisation qui ne s'effectue pas en danse contemporaine.

³⁵⁰ Nées entre 1946 et 1957, danseuses, professeures et chorégraphes contemporaines à Paris et à Lyon.

³⁵¹ « Je n'étais pas militante, je ne suis jamais descendue dans la rue, [...] mais je suivais ça de près » ; « on lisait les féministes, on écoutait Colette Magny, enfin pour certaines, on en parlait aussi et puis c'est tout »

³⁵² Entretien avec Maguy Marin, le 12/4/2011.

La division entre égalitaristes et universalistes s'accroît sur la question de l'écriture tandis qu'elle s'amenuise pour le langage corporel où il est admis que le féminin, le masculin et l'indifférenciation appartiennent aux deux sexes. Simone de Beauvoir explique son rejet de la littérature féminine par une volonté d'égalité avec les hommes tout en comprenant la singularité de la situation des femmes et la nécessité de la revendiquer sans pour autant prétendre à un langage spécifique, un langage-femme qui ne serait lisible que par une élite.³⁵³

La littérature est source d'inspiration ; elle peut faire partie intégrante du processus de création. Connaître les lectures des chorégraphes offre un témoignage indirect qui nous renseigne sur leur personnalité, leur intérêt intellectuel et leur sensibilité féministe. Ainsi les archives d'Anne-Marie Reynaud témoignent de lectures communistes, marxistes ou encore existentialistes. Cela ne signifie pas qu'il y ait un lien avec les œuvres ou encore moins que ce dernier soit lisible. Le texte est cependant parfois convoqué, ceux de femmes engagées figurent parmi les alliances qui donnent ainsi une autre dimension au texte pour l'emporter ailleurs. La parole a droit de cité sur le plateau et la chose est nouvelle, porteuse d'un refus de cloisonnements des genres. Cela rappelle que l'expression, et en particulier celle des femmes, passe par la parole. Présente à Avignon en 1979³⁵⁴, Catherine Atlani affirme cette pluridisciplinarité. L'une chante³⁵⁵, les autres pas, mais elles parlent, elles dansent, elles explorent leur quotidien de femmes du hurlement de rire à celui de peur en passant par tous les petits riens de tous les jours. L'artiste refuse des effets « trop intellectuels et trop chorégraphiques »³⁵⁶. Elle compose beaucoup de musiques de piano pour la poésie et en particulier celle d'Andrée Chedid. Elle compose *Le Cœur suspendu* ainsi qu'*Alefa* d'après son roman *La Cité Fertile* où une femme poète, conteuse, clown « actrice de sa vie » peut-on lire sur le programme pose des questions sur l'existence. Catherine Atlani révèle son plaisir à travailler avec et sur les femmes à la croisée des arts. Elles sont trois à signer chorégraphie, musique et chant³⁵⁷. *Voyage sur le chemin d'un poème* et *Chansons d'une fois* se promènent à travers des textes d'Hélène Martin et de Colette Magny³⁵⁸. Le choix de ces auteures est une

³⁵³ OPHIR Anne, *Regards féminins. Condition féminine et création littéraire*, Paris, Denoël-Gonthier, 1976, préface, p. 15-17.

³⁵⁴ BRUNEL Lise, *Le matin*, 19/07/79. En danse, cette question de l'élitisme se pose mais ne fait pas intervenir le paramètre du genre.

³⁵⁵ Il s'agit de Marie-Ange Cousin. Il est difficile de dater ses principaux spectacles qui ne paraissent dans ses archives que sous la forme d'une liste de créations entre 1969 et 1985 avec des oublis importants.

³⁵⁶ Revue de presse, archives personnelles de Catherine Atlani.

³⁵⁷ Respectivement Catherine Atlani, Anne-Marie Fijal et Caroline Gauthier.

³⁵⁸ L'engagement féministe discret d'Hélène Martin (1928 -) se lit dans son album *Liberté femme* (1982-1990) ainsi que dans la réalisation d'une série de sept émissions sur la contraception (*Le Choix*). Colette Magny (1926 - 1997), singulière au sein de la chanson française avec son timbre blues, est une artiste aux textes rebelles, qui

manière de partager leurs engagements, de s'inscrire dans une continuité, de contribuer à faire connaître leurs travaux tout en révélant sa propre culture et sensibilité artistique.

Ignorer l'écriture féminine en danse signifie qu'il n'y a ni idéologie, ni théorie structurante, à l'image de la littérature. Les « paroles » de femmes chorégraphes qui se font entendre contribuent à l'investissement de l'espace public, professionnel, social, artistique par les femmes. Elles sont le fruit des singularités autour desquelles aucune pensée commune d'un espace de la cause des femmes ne prend forme. Il est pourtant présent et nous pouvons affirmer que l'autodésignation n'est pas indispensable pour un positionnement féministe, bien qu'elle le renforce et le rende audible. Avant d'approfondir le parcours d'artistes engagées et singulières il est important de voir que la singularité de la danse est aussi manifeste face aux autres arts.

3-4. Le féminisme investit les arts et délaisse la danse.

Les femmes artistes dans leur pluralité d'expression sont l'objet de recherches récentes³⁵⁹ comme celles de Delphine Naudier et Fanny Mazzone et Audrey Lasserre pour la littérature, Hélène Fleckinger et Claudine Pallec Le Marchand pour la vidéo féministe et le cinéma, Fabienne Dumont et Diana Quinby pour les arts plastiques ou encore Floris Taton pour la performance. Toutes ont su développer une stratégie séparatiste enfin de permettre une expression des femmes quand bien même cette dernière n'est pas forcément féministe.

Une démarche comparatiste révèle les spécificités de la danse contemporaine et permet de comprendre de quelles idées et démarches elle est porteuse. Nous avons vu ce qu'il en est de la littérature et du besoin de créer un féminin non dévalué ; nous n'approfondirons pas le débat avec le champ du cinéma féminin *vs* féministe mais nous nous concentrerons sur le champ qui offre le plus de ponts avec la danse lorsqu'il investit le corps, à savoir celui des arts plastiques. L'essai de 1973, *La création étouffée*, de Suzanne Horer et Jeanne Soquet marque un tournant de la contestation. L'art est devenu un lieu féministe alors que Simone de Beauvoir faisait l'impasse sur le problème des femmes créatrices et d'un art féministe.

manifeste clairement ses combats et sa solidarité avec toutes les minorités. Quant aux héroïnes chediennes, on sait la parole qu'elles ont pu donner aux femmes.

³⁵⁹ « Au Centre Pompidou, les femmes représentent 17,7 % des artistes dans les collections du musée. La nouvelle présentation des collections leur est consacrée à 100 %. » : Comptage fait à l'occasion de *Elles@centrepompidou*. <http://www.centrepompidou.fr/> consulté le 10/09/2011.

Aline Dallier a bien su montrer la naissance d'un art et d'une histoire de l'art féministe dans ce contexte florissant des années 1970³⁶⁰. L'article de Linda Nochlin « pourquoi n'y a-t-il pas eu de grands artistes femmes ? », paru en 1971, peut être considéré comme l'acte fondateur de cette nouvelle lecture initiée outre-Atlantique. Le retard français lui fait écho³⁶¹. Transgressive, elle est accusée de négliger la qualité des œuvres, de détruire l'idéal du canon et de ramener l'art à sa condition de production. Cette remise en question est la raison d'être d'une histoire de l'art féministe pour comprendre la marginalisation de certaines formes de productions artistiques et la nature des présupposés à l'œuvre. Il n'y a pas de grandes femmes artistes parce que les femmes seraient incapables de grandeur alors que se profile le mythe du Grand Artiste, du Génie par « essence » masculin³⁶². Ce combat se situe sur un plan que l'art chorégraphique ignore. C'est donc bien sur le fond que se créent des stratégies communes, du côté du quotidien des femmes, de la recherche de leur être femme libre. Celle-ci voit le jour sans radicalité, ni revendication ou conscience féministe si ce n'est en filigrane. La performance³⁶³, forme privilégiée, se rapproche d'une pratique la danse. Toutes deux sont une expression du corps. La différence majeure se situe dans l'incarnation (hyper)réaliste de la performance et dans la force à vouloir faire entendre une parole de femmes parmi celle des hommes.

La problématique de l'oppression patriarcale, du sexisme et l'affirmation d'un art féministe se cristallisent autour d'une recherche dialoguant entre sphère publique et sphère privée, la résurgence de formes d'expressions dépréciées comme les arts décoratifs ou artisanaux, et la mise en avant de ce qui est considéré comme trivial (produits de beauté, linge de maison...). L'accent est mis sur le quotidien, le familier et l'émotionnel. Le corps de l'artiste devient le sujet et parfois le médium de l'art des femmes. Des femmes représentent des hommes dans des poses dites féminines. En cela l'art plastique et performatif³⁶⁴ est

³⁶⁰ Voir les réflexions et rétrospectives sur le sujet in MICHAUD Yves (éd.), *Féminisme, art et histoire de l'art*, Paris, ENSBA, 1994.

³⁶¹ Outre-Atlantique, discussions théoriques et institutionnalisation sont allées de pair. Les *women's studies* et les *cultural studies* bénéficient d'un ancrage institutionnel et scientifique dès les années 1970 alors qu'une pensée féministe forte se manifeste dans les arts plastiques et en particulier par la forme performative.

³⁶² George Sand affirme que « le génie n'a pas de sexe », ce qui signifie implicitement que le génie des femmes n'est pas reconnu dans son principe.

³⁶³ PHELAN Peggy et RECKITT Helena, *Art et féminisme*, Paris, Phaidon, 2005. Liée au mouvement féministe, la performance, engagée, s'inscrit dans ce que Roselee Goldberg appelle « l'art des idées », ayant pour objectif « d'informer la culture populaire [...] et non d'être informée par elle », *La performance, du futurisme à nos jours*, Paris, Thames & Hudson, 1999, p. 203.

³⁶⁴ Liée au mouvement féministe, la performance, engagée, s'inscrit dans ce que Roselee Goldberg appelle « l'art des idées », ayant pour objectif « d'informer la culture populaire [...] et non d'être informée par elle », *La performance, du futurisme à nos jours*, Paris, Thames & Hudson, 1999, p. 203

comparable aux expérimentations en danse³⁶⁵, des corps mis en danger se rapprochent des artistes de la Judson Church. Il y a cependant une différence de taille, c'est bien l'être femme qui est revendiqué dans ces performances, Judy Chicago en tête. En France, les performances n'écartent pas la crise d'identité de l'artiste femme : « ce que je n'aime pas avec le féminisme, c'est qu'on n'a même pas le droit de se maquiller »³⁶⁶. En ces termes, Annette Messenger exprime sa difficulté à s'assumer comme artiste féministe, tout en réalisant un travail photographique sur *Les tortures volontaires* (1972) telles que l'épilation. Nombre d'artistes prétendent être avant tout artistes, sous-entendu, ensuite femmes. Peut-on y voir un conflit de genre qui pousse à l'uniformisation du modèle du créateur masculin ou une prétention à l'universalité au-delà des genres ? L'examen de la différence sexuelle dans l'œuvre ne fait pas l'unanimité. La décennie 1970 est aussi celle où des artistes féministes comme Charlotte Calmis³⁶⁷ s'emparent du nu, dix ans après les *Anthropométries*³⁶⁸ d'Yves Klein, qui interrogent l'organicité du geste créateur et préconisent l'esthétique de l'expérience immédiate. ORLAN fait scandale à la FIAC avec *Le baiser de l'artiste* (1977)... La forme de la performance permet ce militantisme. Quand elle investira la danse contemporaine à partir des années 1990 et suivante, cette radicalité va se manifester. Elle justifie notre excursion à la marge de notre sujet puisqu'elle est une étape primordiale pour l'histoire de la danse.

Des thèmes communs portent l'accent sur l'exploration du quotidien. La sphère privée « dévolue » aux femmes devient un sujet de contestation et de critiques en même temps que l'est la société de consommation. Il est ailleurs un désir de souligner, avertir ou contrefaire une réalité. Le renouveau s'opère sur le fond et la forme, comme en témoigne l'artiste Annette Messenger : « Mai 68 est arrivé, et j'ai réalisé que la peinture était finie, qu'il fallait travailler avec le quotidien, avec ce qui se passe, qu'il fallait en passer par l'intime. À ce moment-là, l'intime était très mal vu ou plutôt, pas vu du tout »³⁶⁹. Cette intimité s'extériorise, des

³⁶⁵ Le terme de performance apparaît au début des années 1970 dans un article de H. Hein « Performance as an Aesthetic category » dans *Journal of Aesthetics* (printemps 1970) et dans un article intitulé « Vito Acconci on activity and performance » (dans *Arts and Artists*, mai 1970), mais nous pouvons remonter aux *Events* de Georges Brecht, à *Fluxus* et aux performances qui suivent entre danse, musique et théâtre expérimental notamment, avec cyberféminisme que Donna Haraway stipule en tant que manifeste. Dès lors, travailler et continuer de travailler l'acte de performance relève de la mobilisation de prises de paroles critiques, selon Geneviève Vincent.

³⁶⁶ Cité par BONNET Marie-Jo, *relations amoureuses entre les femmes, XVI^e-XX^e siècle*, Paris, O. Jacob, 1995, p. 113.

³⁶⁷ Nous pouvons citer l'exemple de l'expérience collective : *Gaia*, où les membres de l'association la Spirale écrivent une pensée sur le corps, sur la femme nue dessinée au fusain, signant une prise de parole féminine et collective.

³⁶⁸ L'artiste utilise les cheveux d'une jeune fille nue en guise de pinceau. Le regard masculin sur le corps n'a cependant pas réellement changé, d'autant plus que c'est la femme nue qui est instrumentalisée par l'artiste.

³⁶⁹ GONNARD Catherine, LÉBOVICI Élisabeth, *Femmes / artistes, artistes femmes, de 1880 à nos jours*, Paris, Hazan, 2007.

chorégraphes telles que Graziella Martinez franchissent ce cap. Catherine Atlani également, sans pour autant faire éclater le cadre : la forme du spectacle et la recherche de l'esthétique.

L'« esthétique » de la danse peut s'avérer encombrante. L'écriture des femmes n'est pas théorisée et l'idée d'écriture féminine est assez ambiguë (pratique par les hommes, adoption d'une recherche unisexe) pour ne pas permettre de parler d'une écriture féminine au même titre qu'en littérature. Et pourtant, des personnalités marquent leurs œuvres d'un désir d'émancipation. Plus qu'une danse féministe, ce sont des danses féministes, à la quête d'un renouveau personnel du corps, libres, qui s'emparent d'un espace artistique.

CHAPITRE 4 – Quelle influence du féminisme chez les chorégraphes ?

L'influence du féminisme est d'autant plus difficile à évaluer qu'aucune artiste ne se présente spontanément comme féministe. Le terme n'intervient qu'à partir du moment où nous le formulons. Lors d'entretiens menés plus de 30 ans après la période étudiée, certaines s'emparent du mot tandis que d'autres s'en méfient ou estiment ne pas penser en ces termes³⁷⁰. Le fait qu'il ne soit pas employé à l'époque n'enlève en rien la pertinence du sujet. Plus que son absence réelle, c'est celle de sa formulation que nous remarquons aussi bien de la part des actrices que de celle de la réception critique.

Le parcours des artistes est aussi révélateur que leur production artistique. Nous préférons le terme de parcours à celui de trajectoire³⁷¹ faisant référence à des formes de causalité. Le terme de parcours permet de sortir d'une appréhension déterministe notamment du point de vue du poids des origines sociales et du concept de classe³⁷². Une interprétation par des points de vue intrinsèques et extrinsèques permet d'approfondir l'idée de danse de femmes engagées. Les origines et la venue à la danse des chorégraphes de la génération d'après-guerre ou des années 1970 plaident pour affiner cette question dans une démarche telle que Didier Eribon a pu l'analyser³⁷³. Outre la question du milieu social de l'artiste, la temporalité artistique s'inscrit dans une double logique de rapports au féminisme et à l'art chorégraphique.

Il serait restrictif de ne concevoir le féminisme que comme influence, c'est-à-dire un apport extérieur qui négligerait la démarche propre aux chorégraphes. Le moteur féministe contribue à une image de « femme nouvelle », autonome. Nous avons étudié plus précisément certaines d'entre-elles, choisies pour leur diversité et leurs engagements chorégraphiques au-delà de références institutionnelles telles que le sont Carolyn Carlson ou Brigitte Lefèvre. Ce

³⁷⁰ Nous rappelons ici les précautions d'usages face à une parole rétrospective que nous orientons sur un sujet précis, celui du rapport au genre, au féminisme.

³⁷¹ Cf. BOURDIEU Pierre, « Avenir de classe et causalité du probable », *Revue française de sociologie*, XV, 1974, p. 3-42. La trajectoire est appréhendée dans une approche continue du temps où le statut et l'identité se réajustent.

³⁷² La classe sociale définie par une communauté objective de condition sociale et de destin social, un sentiment de partager cette communauté, et enfin un sentiment de jouer un rôle social, culturel, voire sociétal ou historique. L'élitisme, faisant appel à la connaissance bourgeoise de l'art, est sans cesse reproché à la danse. Lutter contre a pour objectif de remettre en cause les dimensions subjectives de l'appartenance de classe sans pour autant faire disparaître des éléments partagés de condition et de destin.

³⁷³ ERIBON Didier, *Retour à Reims*, Paris, Fayard, 2009.

que le féminisme fait aux chorégraphes se double alors de la question de ce que ces dernières font à la danse.

Le parcours de vie enrichit la compréhension de l'œuvre qu'il ne s'agit pas de négliger. Nous n'entendons pas brosser un panorama exhaustif mais souligner des expériences permettant de couvrir l'essentiel de l'ouverture du champ chorégraphique par les femmes.

L'apport de l'étranger est une donnée de première importance qui ne se limite pas aux États-Unis. Comment cette ouverture culturelle renouvelle ou engage-t-elle une réflexion féministe ? La découverte de Pina Bausch en France marque durablement les chorégraphes contemporains ainsi que celle du bûto ou de la danse africaine de manière plus confidentielle. Les enjeux de genre n'y sont-ils pas décuplés ? Des parcours comme celui de Graziella Martinez sont l'expression de fortes personnalités à propos desquelles le rapport au féminisme est une grille de lecture majeure. Des parcours d'artistes françaises comme Anne-Marie Reynaud et Catherine Atlani participent à la construction d'une carte chorégraphique lors des prémices de la décentralisation. Comment s'intègrent-elles dans l'espace de la danse en construction ? Pourquoi et comment le définissent-elles comme un espace féministe ? Les lignes artistiques autant que la confrontation aux réalités pragmatiques révèlent les difficultés rencontrées.

4-1. Apports de l'étranger pour une réflexion féministe

Territoire de découvertes majeures, l'espace français est un théâtre de rencontres artistiques³⁷⁴. Des hommes, directeurs de théâtres ou de festivals, offrent un espace d'expression aux avant-gardes. La chose n'a rien de nouveau en danse. Dès le début du siècle, Isadora Duncan, Loïe Fuller ou encore Vaslav Nijinski se produisent à Paris. Le croisement de cultures et d'influences montre un intérêt, voire même une fascination pour la question du genre. Pina Bausch agit comme un détonateur de conscience chez nombre d'artistes sans pour autant établir de filiations artistiques directes. Le bûto a trouvé son espace d'expression et de reconnaissance avant que cela ne soit possible au Japon. Il apporte la pratique de la non mixité et du monopole masculin avec lequel tranche l'exclusivité féminine de Carlotta Ikeda.

³⁷⁴ Nous l'avons vu, l'espace français est en retrait par rapport à l'espace anglo-saxon du point de vue de l'engagement chorégraphique. L'héritage classique bataille avec la modernité laissant place à une production que l'on qualifie aujourd'hui de « néo-classique » alors perçue comme contemporaine. L'enseignement américain, vierge d'académisme, se développe largement en France.

Il s'agit de lire l'œuvre comme partie prenante du parcours des artistes. Des décalages existent entre le moteur de la création et la réception qui en est faite. En soulevant les contradictions comme les lignes de forces, comment dépasser les dichotomies féminin vs féminisme, conscient vs inconscient, lisible vs obscur ?

Nous avons vu la figure de Carolyn Carlson venue d'Outre-Atlantique. Radicalement différente, la seconde influence vient d'Allemagne. La reconnaissance de Pina Bausch est loin d'être acquise à ses débuts, comme en témoigne la presse³⁷⁵. Est-ce le signe d'une révolution artistique féministe ?

4-1-1. Pina Bausch en France, féministe malgré elle ?

Pina Bausch est découverte en France en 1977, quand elle est invitée par Jack Lang au Festival mondial de théâtre de Nancy qu'il vient de créer. Elle ne cessera de nourrir l'imagination des chorégraphes français-e-s pour qui elle fait partie des plus grands « chocs »³⁷⁶ artistiques. Elle ouvre des voies modernes sans passer par l'abstraction, en surinvestissant les rapports entre les sexes qui exacerbent la violence³⁷⁷. La réception de ces premières pièces montre que l'incompréhension domine. Des spectateurs partent en cours de spectacle. Gérard Violette tient cependant le pari d'imposer Pina Bausch au Théâtre de la Ville après l'avoir découverte en 1976 à Wuppertal³⁷⁸. Anticipant l'incompréhension du public, il prévient son équipe et décide de braver l'opinion jusqu'à ce qu'elle change. Pina Bausch sera alors très régulièrement programmée au Théâtre de la Ville. C'est donc bien à des hommes qui osent une programmation alors avant-gardiste qu'elle doit son acceptation puis son triomphe qui ne se démentira pas.

À la différence de Carolyn Carlson, l'œuvre heurte les sensibilités, fascine mais n'emporte pas d'emblée l'adhésion. Le bouleversement n'est pas simplement formel mais sur le plan des rapports humains, de leurs lâchetés quotidiennes. La chorégraphe ne se situe pas

³⁷⁵ GUERRIER Claudine, *op. cit.*, p. 31 ; Bernadette Bonis rapporte que Karine Saporta eut du mal à adhérer à sa danse. Ce n'est que récemment qu'elle est frappée par son amplitude, in « L'effet Pina Bausch », *Danser*, n° 86, février 1991, p. 34-39 et de poursuivre « À Wuppertal, au cœur de l'Allemagne industrielle, Pina Bausch a inventé une nouvelle forme de spectacle où danse et théâtre racontent la banale mesquinerie d'hommes et de femmes angoissés de solitude et tenaillés par un désir d'amour maladroit. Le mélange séduit, énerve ou émeut : c'est l'effet Bausch ». L'artiste est encore controversée dans les débuts des années 1990 mais ne laisse pas indifférent. Rupture sans équivoque, qui n'est pas toujours perçue, malgré le triomphe auprès des gens de théâtre.

³⁷⁶ Terme employé par Odile Azagury et Karine Saporta. Cf. Entretiens avec les artistes.

³⁷⁷ Voir l'article de Roberto Alonge dans les actes du colloque *Parlez-moi d'amour*, L'Arche, 1995, p. 96-107.

³⁷⁸ <http://www.theatredelaville-paris.com/>.

dans un schéma traditionnel de séduction, les sentiments sont exacerbés, les femmes puissantes. Elle-même fait preuve d'une austérité marquée³⁷⁹. Elle reste discrète sur sa vie privée : la chorégraphe prend le pas sur la danseuse, ce qui est alors peu courant. Ses parents tenaient un hôtel-restaurant dans lequel elle passa la majeure partie de son enfance. *Café Muller* (1978)³⁸⁰, rare pièce que la chorégraphe interprète, en porte la mémoire. Elle y danse en aveugle la perte et l'incommunicabilité.

Pina Bausch commence à chorégraphier à partir de 1968 : « je n'avais pas assez à danser. La création est arrivée avant que je sache de quoi j'étais capable »³⁸¹. En 1973, elle prend la direction artistique du Ballet de l'Opéra de Wuppertal, ensemble alors plutôt classique. Elle est controversée : « Il y a eu une grande incompréhension. J'éprouvais des choses et je voulais en montrer mon interprétation, avec beaucoup d'honnêteté. Certains ont pris cela comme une agression »³⁸². Elle commence à interroger la violence du pouvoir et les jeux de séduction en s'appuyant sur des partitions classiques (*Orphée et Eurydice*, 1975). La personnalité de l'artiste l'intéresse plus que des critères purement techniques. Elle questionne l'élan vital jusqu'au sacrifice et la vulnérabilité de l'être humain dans le *Sacre du printemps* (1975). Le corps devient une scène de conflits permanents. Tandis que les rapports masculin-féminin nourrissent sa gestuelle de façon cruelle pour dénoncer l'aliénation et la cruauté ordinaire, une sorte de violence féministe s'en dégage. Il faudra attendre *Nelken* (1982) pour qu'elle s'ouvre à la dérision. L'exigence et l'authenticité sont au centre de la démarche de Pina Bausch, lui faisant emprunter le chemin le plus court, tout en suscitant l'introspection de ses danseurs. En amont de la création, elle prépare souvent des questions en lien avec l'enfance, la conscience diffuse du mal de vivre et du désir de changer de vie. Chaque danseur n'est rien d'autre sur scène que lui-même, homme ou femme, fort et vulnérable. Ce travail peut être rapproché des happenings du Living Theater. Elle introduit progressivement une dimension performative où les danseurs manipulent sur scène le langage. Ils chantent, crient et dansent parfois très peu. Pina Bausch travaille la dimension théâtrale de ses pièces qui reprennent l'héritage expressionniste. Elle ose la radicalité qui caractérise le *Tanztheater*.

Les femmes chorégraphe ont toutes témoigné de l'importance de l'œuvre de Pina Bausch dans leur parcours, de l'apport de son expressivité, de sa relation au quotidien, à la

³⁷⁹ « On la repérait à sa peau très blanche, à ses yeux vides, à son allure transparente en pantalon et veste à la chinoise, à son air impérial d'être et de ne pas être là à la fois. Fellini ne s'y était pas trompé, qui avait fait de Pina Bausch la princesse aveugle éblouissante d'*E la Nave va* (1983). » in <http://www.telerama.fr/scenes/pina-bausch-dame-de-corps>, 30/06/2009.

³⁸⁰ VASSAS Claudine, « À propos de *Café Müller*. Une pièce de Pina Bausch », *Terrain*, n° 49, 2007, p. 63-76.

³⁸¹ NOISETTE Philippe, « Le grand théâtre des corps de Pina Bausch », *Les Echos*, 8/02/2008.

³⁸² *Idem*.

répétitivité qui génèrent la puissance de l'absurde. La relation entre les sexes au cœur de ses pièces s'impose comme une remise en cause personnelle permanente. Le féminisme de l'artiste et de son œuvre engage des polémiques du point de vue de l'analyse. Ses femmes fortes, puissantes, autonomes, ne proposent-elles pas paradoxalement une image de femmes soumises à leur impératif de féminité et à la violence des relations entre les sexes ?

Au Théâtre de la Ville, avec *Barbe Bleue* (1977), elle multiplie les personnages à partir des deux blocs antagonistes que sont les hommes et les femmes. Ils se heurtent aux parois de la scène. La dernière à tomber est l'épouse de Barbe-Bleue. Elle est l'incarnation de la force, de l'élan vital porté par le féminin. Ce sont les femmes qui prennent l'initiative du mouvement, saisissent les hommes, les embrassent, les abandonnent. Le point culminant se trouve dans un enlacement, image de la femme chevauchant, « dominant » l'homme allongé. Théâtre de relation entre les sexes, *Kontakhof*³⁸³ (1978) l'est également. Une des scènes montre une femme, inexpressive, chair passive, s'offrir à une série de caresses, de provocations qui sont autant de petits attouchements réalisés par un groupe d'hommes avec minutie, évitant les seins, le sexe et le ventre. Dans ce glissement de signes, cet excès d'impression de tendresse tactile masculine, comment ne pas lire un viol collectif, engloutissant sa victime ? Des gestes qui pouvaient paraître tendres au départ deviennent dérangeants, violents par l'accumulation, la répétition et la durée. Autre exemple dans *Rough Cut*, deux hommes s'échangent une danseuse-objet telle une balle de ping-pong. Dans *Don't be afraid*, un homme murmure à une femme avant de la violer « *Come, don't be afraid...* ». La répétition infinie de gestes liés aux attributs du genre, comme l'ajustement de la cravate pour les hommes ou du soutien-gorge pour les femmes, tient du rituel. L'œuvre n'est pas sans rappeler l'art corporel, performatif des années 1960-1970.

Ce théâtre dansé, ou *tanztheatre* tel qu'il est qualifié, explore les relations entre les sexes et donne à réfléchir à des générations de chorégraphes. La confirmation ou l'infirmité des rapports de domination dans les relations hommes/femmes fait objet d'interprétations contraires. Cela soulève une des problématiques féministes majeures : l'exacerbation subvertit-elle ou confirme-t-elle les rapports de domination ? Le sens prend forme dans la réception de l'œuvre où se joue un véritable enjeu. Pina Bausch a toujours affirmé s'intéresser à l'être humain, que son travail parlait autant des hommes que des femmes et qu'elle ne pourrait pas voir la vie sous un seul angle. Elle s'approprie donc un point de vue qu'elle estime masculin.

³⁸³ Le terme désigne un lieu – non une maison de prostitution – où les prostituées et leurs clients se retrouvent. L'œuvre est analysée dans *Danser*, n° 233, juin 2004.

L'ambiguïté de la portée féministe du féminin est permanente. Dans les années 1980, l'impact féministe de sa danse n'est pas formulé comme il peut l'être aujourd'hui. C'est ce que confirme Suzanne Bohmisch quand elle affirme que « le traitement de l'agonal chez Pina Bausch, loin de confirmer les stéréotypes du genre, révèle la fonction créatrice du conflit ainsi qu'une dimension féministe qui consiste à transformer la lutte des sexes en compétition et jeu à base d'égalité »³⁸⁴.

Pina Bausch est féministe malgré elle. Elle propose un bouleversement des mentalités conditionnées par l'assignation des rôles en choquant par des images et des symboles. Au-delà des attributs vestimentaires – femmes en robe de soirée et talons hauts, hommes en costume –, elle sait jouer autour de la frontière entre les sexes pour créer une confusion ludique plutôt que revendicatrice. Dominique Mercy vêtu d'un tutu romantique est un exemple célèbre³⁸⁵. Malgré cette hyper-sexuation, Pina Bausch entendait gommer les différences de sexe pour se concentrer sur les préoccupations vitales de l'être, aspirant à un genre humain universel, montrant que les femmes ne sont ni pires ni meilleures que les hommes. Transgressive, elle l'est en balayant un certain ordre établi et en revendiquant un droit à l'ironie et à l'humour, dont les femmes semblent « naturellement » interdites. D'aucuns ont noté que la violence de son univers est masculine. Ce sont les femmes que l'on retrouve hurlantes, échevelées - voire perverses. Une femme qui parle en scène n'a-t-elle pas toujours la contrainte inconsciente de parler en tant que femme ? Un message est perçu différemment en fonction du sexe de son émetteur. Les femmes qu'elle met en scène sont actives et actrices de leur vie.

Peut-on dire qu'elle exprime avec une sensibilité féminine des fantasmes masculins universels ? Brigitte Gauthier, historienne du théâtre et de la danse, souligne que la chorégraphe « a fondé sa théâtralité sur la mise en relief de tous les petits moments tabous. L'un de ses procédés fondamentaux est le principe de visualisation des tabous, de l'insoutenable émotionnel et du non-dit relationnel. Cela donne lieu à une esthétique de l'incorrect. Pina Bausch est assurément dans le domaine théâtral contemporain la personne qui a fait de l'incorrect un mode d'expression. En menant un combat contre les conventions, l'hypocrisie et le mensonge, elle ne s'adresse pas uniquement au niveau social,

³⁸⁴ BOHMISCH Susanne, « De l'extrême à l'agonal dans l'univers chorégraphique de Pina Bausch », *Recherches féministes*, Volume 27, n° 1, 2014, p. 145.

³⁸⁵ Dans *Nelken* (1980), dans la violence de son exhibition entraînant un certain malaise malgré le comique de situation, il répète de façon excédée : « Qu'est-ce que vous voulez voir ? », tout en exécutant des figures classiques comme excédé et avec virtuosité.

elle explore les relations humaines, le chaos des liens hommes/femmes »³⁸⁶, tout en les impliquant personnellement³⁸⁷. Son œuvre prend alors à rebours les codes de la chorégraphie et de l'idée d'une prétendue « expression féminine » dont la douceur serait une des caractéristiques. Elles sont sujettes à ce qui peut paraître une vraie folie ou hystérie « féminine »³⁸⁸ mais elles sont des femmes d'expression, existantes et puissantes. Cela exacerbe l'ambivalence des relations entre les sexes qui sont bi-catégorisés. Les attributs de la féminité peuvent être assumés, revendiqués et subversifs alors même qu'ils sont portés par des femmes. Elle montre la possibilité de dépasser la querelle du féminin vs féministe. Sa programmation sur les scènes françaises contribue à sa reconnaissance progressive. Il semble impossible de penser la danse en France sans considérer cet « après Pina Bausch »³⁸⁹.

La chorégraphe Odile Azagury³⁹⁰, qui revendique sa recherche du féminin tout en affirmant son féminisme, témoigne de l'apport de la chorégraphe allemande. Elle se retrouve dans la recherche du féminin sans pour autant ressentir de proximité d'écriture. Plus que pour elle-même elle affirme l'importance de Pina Bausch pour toute sa génération. Son langage direct et sans détour séduit, sa renonciation à un certain « lyrisme » bouscule.

Pina Bausch n'est bien entendu pas la seule à focaliser son intérêt sur les relations humaines. Quelle que soit la volonté universelle du propos, le sexe de l'artiste en scène nous donne un prisme de lecture que la chorégraphe brouille rarement dans les rapports entre les sexes. La binarité homme / femme est réaffirmée, y compris dans ses tentatives de dépassement. Une autre direction au-delà des genres est offerte du côté de l'influence japonaise et d'une certaine labilité entre les genres. Se construit-elle au profit des hommes ? La problématique n'est-elle pas alors portée par une exclusivité masculine qui déplacerait le jeu des dominations ?

4-1-2. Un « trouble dans le genre » venu du Japon

Une des particularités de la danse contemporaine en France est d'avoir vu se développer le butô dans la pluralité de ses formes et de ses métissages. Les rapports entre

³⁸⁶ GAUTHIER Brigitte, *Le langage chorégraphique de Pina Bausch*, Paris, L'Arche, 2008, p. 63.

³⁸⁷ ASLAN Odette, « Danse/Théâtre/Pina Bausch: D'Essen à Wuppertal », *Théâtre/Public*, n° 139, Théâtre de Gennevilliers, janvier-février 1998, p. 25. Pina Bausch parle de « recherche » plutôt que d'improvisation engageant les danseurs.

³⁸⁸ SICARD Monique, « La femme hystérique : émergence d'une représentation », in *Communication et langages*, n°127, 1/2001, p. 35-49.

³⁸⁹ Voir également HOGHE Raimund. *Pina Bausch: Histoires de théâtre dansé*. Paris, L'Arche, 1987.

³⁹⁰ Entretien avec Odile Azagury, le 3/03/2011. Cf. Annexes, Illustration 6.

Orient et Occident, l'esthétique de la laideur et de la crise du corps, de la mort ainsi que la transgression de la binarité des genres sont les points essentiels de l'avant-garde japonaise. Selon Sylviane Pagès³⁹¹, les discours ont construit le butô comme altérité radicale mais aussi comme lieu d'exotisme. Ses appropriations révèlent cependant sa proximité avec la danse contemporaine et surtout avec son histoire moderne et expressionniste. C'est un élément d'explication de sa reconnaissance en France dans les années 1970. Parallèlement à cette découverte européenne, le sujet de l'identité sexuée et de la transgression, notamment par le travestissement, est apporté par l'influence du théâtre nô. La conception du féminin et du masculin comme n'étant pas l'apanage d'un sexe est un ressort féministe pourtant loin d'être évident. La danse n'est qu'une des expressions de la curiosité pour l'Orient. La philosophie portée par les artistes japonais nourrit de manière inédite la danse contemporaine. Elle est incorporée par les danseurs en particulier au contact de Hideyuki Yano.

La dimension multiculturelle permet une confrontation culturelle des genres, des hiérarchies, des dominations et des stéréotypes. Ces nourritures multiples modifient la topographie de la danse sans pour autant faire du genre un théâtre de manifestation consciemment féministe.

Hideyuki Yano marque durablement les générations par sa spiritualité, son sens du sacré, sa conscience contemporaine et sa connaissance de l'Occident. Sa quête spirituelle arrive dans un contexte favorable alors que l'influence du mouvement hippie se diffuse. L'artiste commence à explorer les traditions orientales : le bouddhisme, l'hindouisme, le taoïsme et tente d'en faire une analyse synchrétique, libre, comme une manière d'aborder la spiritualité. Le symbole du yin et du yang est popularisé et dévoile une conception différente du masculin et du féminin non exclusivement rattachée à un sexe. La danse est un terrain propice à cette quête de spiritualité et de libération du corps.

Né en 1943 à Tokyo, Hideyuki Yano³⁹² poursuit des études de Lettres aux États-Unis avant de revenir au Japon et s'intéresser au théâtre nô et au kabuki, deux des formes majeures du théâtre classique japonais³⁹³. En France, il développe et partage sa démarche personnelle. Dès ses premiers spectacles en 1969, il réunit sur scène comédiens, danseurs et musiciens. Il s'installe à Paris en 1973 et fonde trois ans plus tard le groupe Ma Danse Rituel Théâtre avec

³⁹¹ PAGES Sylviane, *La réception des butô(s) en France. Représentations, malentendus et désirs*, thèse de doctorat, Université de Paris 8, 2009.

³⁹² Archives CND, Hideyuki Yano, cahiers personnels et notes de chorégraphies, photographies de représentations et divers documents de la compagnie ainsi qu'un dossier qui rassemble des documents relatifs aux différents hommages posthumes et des notes de travail de Chantal Aubry : cf. son ouvrage, *Yano, un artiste japonais à Paris*, Pantin, CND, 2008.

³⁹³ La troisième étant le bunraku.

Elsa Wolliaston qui apporte sa connaissance de la danse africaine. Il occupe alors une place singulière au sein de la NDF en train de se constituer et participe à la formation de Lila Greene, Sidonie Rochon, Mark Tompkins, Karine Saporta et François Verret pour qui la question de l'identité de genre fortement travaillée, différente et personnelle, est un élément majeur. À son arrivée en France, Hideyuki Yano ne connaît pas immédiatement un grand succès. Il n'appartient pas à la famille du butô alors médiatisée comme l'a analysé Sylviane Pagès dans sa thèse³⁹⁴. Il n'appartient pas non plus totalement à la danse contemporaine française, en pleine effervescence. Il est à la marge où il dispense un enseignement atypique qui rompt avec l'ego occidental.

C'est « une pensée sans détermination, sans justification psychologique, une énergie interne absolue »³⁹⁵ qui nourrit durablement les corps, selon Karine Saporta. Le désir d'une libre expression, d'une spontanéité d'expression sans autocensure sont proches des aspirations féministes. La danse contemporaine ainsi pensée devient l'expression, non pas d'une technique, mais d'un état intérieur. La sensation et le désir sont privilégiés. Une de ses pièces les plus marquantes est *Hana Cristal-Fleur* (1979). Sa reprise en 1980 marque la fin du groupe avec divers artistes en passe de devenir des danseurs et chorégraphes majeurs de la NDF. Si l'époque est à la création collective, le point commun du groupe est avant tout la forte personnalité de ses membres et leur esprit d'indépendance. Sans aucun doute est-ce là une raison de sa dissolution en 1980. Il bénéficie cependant dès le départ de la reconnaissance des artistes l'ayant côtoyé et la postérité a fait de lui un véritable mythe³⁹⁶. Parallèlement à ce dialogue avec la danse occidentale, le butô trouve en France un territoire capable de l'accueillir sans pour autant que danseurs français et japonais se mêlent. « L'exotisme » déplace les normes et offre une possibilité de transgression sans que cela ne soit perçu ainsi. Que se passe-t-il lorsque qu'une femme s'empare de cette danse exclusivement masculine ? Comment le théâtre du corps et du genre devient-il féministe ? Comment celui-ci se diffuse-t-il ?

4-1-2.a. Apports du butô en Occident : théâtre du corps, du genre et de la disparition

³⁹⁴ PAGÈS Sylviane, *La réception des butô(s) en France... op. cit.*

³⁹⁵ VERNAY Marie-Christine, « Hideyuki Yano, in memoriam », *Libération*, 9/03/2010.

³⁹⁶ Il fait partie des fondateurs de la danse française actif jusqu'à sa mort en 1988. Il est une des premières victimes du sida qui va marquer durablement le monde de la danse et exacerber la question de l'homosexualité masculine, Cf. Chapitre 10.

Plus qu'une affirmation du féminin ou de la neutralisation des genres, le butô est une recherche qui tente de se situer sur un autre plan, portée par la remise en cause des schémas dominants. Or les femmes sont absentes dans cette démarche. Danse d'un genre nouveau, le butô (*bu* : danse et *to* : fouler le sol) est né au Japon dans les années 1950 d'une hybridation d'avant-gardes artistiques européennes et de formes scéniques populaires japonaises³⁹⁷. Il est porté par un esprit de contestation et un désir de renouveau. Appelé « danse des ténèbres »³⁹⁸, il émerge suite aux bombardements d'Hiroshima et se manifeste sur/par des corps meurtris aux sens propre et figuré. On considère souvent que le butô n'en réfère qu'à la souffrance, or celle-ci est exprimée mais n'est pas recherchée. Ce raccourci usuel qui assimile le butô à une réaction à la bombe atomique est à interroger de manière plus complexe³⁹⁹. Si le traumatisme laissé par la Seconde Guerre mondiale est présent dans la danse, cette dernière est également la manifestation d'artistes japonais se posant la question de l'identité japonaise dans la modernité. Il est important de souligner que c'est en France que cette quête identitaire arrive à s'exprimer. Dans sa dimension politique et esthétique, le butô s'intéresse à la sexualité, à la performance et à la nudité encore quasi-invisible sur scène. La nudité n'est cependant pas nouvelle en danse, elle est aussi une caractéristique développée par la danse sous le III^e Reich et dans l'esprit de la communauté du Monte Verità⁴⁰⁰ (Montagne Vérité), en Suisse comme l'a étudiée Laure Guilbert⁴⁰¹. Les aspirations libertaires du début du siècle font écho, de manière paradoxale, à une société française traversée par des questions d'identité et de sexualité à l'heure florissante d'une deuxième vague féministe.

³⁹⁷ Cf. ASLAN, Odette (dir.), *Butô(s)*, Paris, CNRS, 2002 et BERNARD, Michel, « Quelques réflexions sur le butô ». *De la création chorégraphique*, Paris, Centre national de la danse, 2001, p. 247-261. L'œuvre d'Hijikata considérée comme acte de naissance du butô. Il s'agit de *Kinjiki*, d'après le roman de Mishima – traduit en français par « Amours interdites » et en anglais par « Couleurs interdites », *jiki* signifiant tout à la fois couleur, amour, érotisme. La création est un duo de dix minutes, avec Ōno Yoshito (fils de Ōno Kazuo), aux allusions clairement homosexuelles et durant lequel le cou d'une poule est étreint par Hijikata entre ses jambes afin de manifester l'acte sexuel et son interdit. Hijikata se caractérise par sa faculté d'aborder des thèmes tels que la souffrance, l'avalissement ou la mort, par sa puissance dans l'évocation de l'érotisme. Il incarne également le féminin en imaginant sa sœur dans son propre corps sans pour autant effacer sa virilité. L'artiste est marqué durant la guerre par un film de propagande hitlérienne mais aussi par la fascination de Genet pour les parades nazies, c'est l'imaginaire d'une virilité d'inspiration militaire qui travaille Hijikata et le pousse à se tourner vers l'expressionnisme allemand dont il reçoit l'enseignement. Contrairement à la danse occidentale, dont les techniques reposent le plus souvent sur un principe d'isolation et de dissociation des différentes parties du corps, le butô engage le corps dans sa globalité articulaire, organique.

³⁹⁸ Terme qui apparaît dans les programmes de 1978.

³⁹⁹ La question fut soulevée lors des séminaires organisés par le Centre national de la danse et le Mas de la danse les 8-12 décembre 2001, et publié sous le titre *Danse et politique. Démarche artistique et contexte historique*, Pantin, CND, 2001.

⁴⁰⁰ Groupe qui s'organise dans les années 1900 – 1930 en Suisse et prône le naturisme, un retour à l'état originel comme une alternative à une vie difficile et dénaturée par le progrès industriel.

⁴⁰¹ *Danser avec le III^e Reich, les danseurs modernes sous le nazisme*, Bruxelles, Complexe, 2000. Les nazis, qui avaient le culte du corps, firent de la danse une véritable arme idéologique.

Les normes sociales, morales et corporelles sont extrêmement strictes dans la société japonaise de l'époque. Tandis que le pays tente d'égaliser le modernisme occidental alors érigé en modèle, toute représentation de la mort et des corps sortant de la norme est bannie. À propos de cette « anormalité » donnée à voir, Jean Baudrillard parle d'un « théâtre de la révolte, de la convulsion, de la répulsion »⁴⁰². Les lectures de Georges Bataille, Michel Foucault ou même de Jean Genet enrichissent la réflexion comme la danse conceptuelle saura le faire. Dès lors, la danse contemporaine reproduit pour l'essentiel les normes de la danse classique où la marginalité « esthétique » mettant en scène la vieillesse ou handicap n'est pas encore interrogée⁴⁰³. L'art devient moteur de réflexion ontologique ainsi qu'un lieu d'expression des résistances en rupture avec une conception réaliste de l'art.

Le butô crée un langage corporel minimaliste dégagé des codes gestuels, des implications socioculturelles et politiques traditionnelles. Une mythologie de ce corps butô se crée rapidement autour de la lenteur des danseurs, la longueur des positions, leur nudité. Seulement revêtu d'un string, le crâne souvent rasé, le corps entièrement fardé de blanc donne à voir quelque chose de l'ordre de l'irréel. Cela caractérise l'esthétique de la compagnie masculine Sankai Juku⁴⁰⁴. La surface du corps devient neutre, abstraite, dépersonnalisée de ses affects, malléable. Le spectateur est témoin d'un temps artificiel comme arrêté et les corps arrivent à disparaître, à se sculpter de manière à devenir illisibles : corps sans tête, sans bras... Cette nudité inhabituelle déplace la transgression et l'idée de corps en crise⁴⁰⁵ par l'exotisme qu'elle porte. L'aspiration a-genrée en réfère à une condition humaine qui précéderait le sexe et le genre.

À la frontière de la danse, du théâtre, de la pantomime, de l'improvisation, la quête des abysses, voire des abîmes transparait. La danse contemporaine est alors du côté de l'épanouissement ; les quêtes d'identités se font dans le plaisir du mouvement.

Loin d'être un mouvement homogène, le butô s'affirme cependant comme un art exprimé par des hommes. La compagnie masculine Sankai Juku en est un des principaux représentants⁴⁰⁶. Les danseurs bousculent l'idée d'un art lié aux femmes et au féminin.

⁴⁰² In *Scènes*, n° 1, revue de l'Espace Kiron, Paris, mars 1985, cité par Jean-Marc Adolphe in <http://fresques.ina.fr/en-scenes/>, consulté le 15/02/2013.

⁴⁰³ PAGES Sylviane, « L'influence des théories du corps à l'œuvre dans le Butô de Hijikata Tatsumi sur les pratiques des danseurs contemporains en France », *Actes du colloque SDHS / CORD / CND, Repenser pratique et théorie, Birmingham*, Society of Dance History Scholars, 2007, p. 390-394.

⁴⁰⁴ Compagnie de butô créée en 1975 par Ushio Amagatsu.

⁴⁰⁵ Il faudra attendre les premiers chocs du sida pour que la remise en cause massive du corps glorieux soit conceptualisée, expérimentée en danse contemporaine.

⁴⁰⁶ Au fil des générations, les directions se multiplient et la porosité avec les autres formes artistiques ou angles de recherches se font sentir de la part des acteurs japonais mais aussi occidentaux car la France nourrit bien un réel intérêt pour cet art. Par une étude précise et statistique de la presse effectuée par Sylviane Pagès (*op. cit.*) il

Effectivement, l'esthétique butô n'a rien de ce qui est caractérisé comme féminin : la beauté, la grâce, la légèreté. L'espace inconnu et étranger représenté par cette expression artistique ne conditionne pas les mêmes attentes et stéréotypes que ceux de l'espace occidental. La féminité dans une conception du yin et du yang présente en chacun rend concevable un art chorégraphique masculin d'autant plus qu'il ne reconduit pas les caractéristiques d'une lyrique féminine. La dimension de sérieux, de recherche d'infini, de mort, de mémoire, ne dérègle pas un attendu masculin. Un au-delà ou plutôt en deçà du sexe, du genre, un retour aux origines est la quête essentielle. Il y a quelque chose de l'ordre de l'hermaphrodisme, plus qu'une revendication homosexuelle et encore féministe. Une personnalité d'exception figure dans cet univers masculin du butô. Il s'agit de Carlotta Ikeda qui appartient à cette seconde génération du butô qui s'est développée en France.

4-1-2.b. Carlotta Ikeda, un « féminisme » des origines non mixte

Le pseudonyme choisi par l'artiste en référence à la danseuse classique du XIX^e siècle Carlotta Grisi⁴⁰⁷ est révélateur de son inscription dans une histoire occidentale⁴⁰⁸.

Fille d'un père fonctionnaire issu d'une lignée de samourais et d'une mère qui élevait des animaux, c'est en voyant cette dernière interpréter des styles chorégraphiques traditionnels qu'elle eut le désir de danser. Passée par l'université de Tokyo, professeure de gymnastique, elle se forme tardivement à la danse classique et moderne. Elle s'inscrit dans la tradition butô en rejoignant le groupe Dairakudakan. En 1974, à 28 ans, Carlotta Ikeda fonde la compagnie Ariadone avec Kô Murobushi dont la spécificité est d'être exclusivement composée d'interprètes féminines. Voyant *Le Dernier Eden* en 1978, le critique Jean-Claude Diénis dira avoir vu « la plus grande aventure entreprise depuis longtemps dans le domaine de la danse »⁴⁰⁹. Atypique, elle refuse la caractérisation de danse « butô ». Son travail explore depuis longtemps d'autres voies, dans lesquelles humour et dérision sont omniprésents.

est donc possible de retracer une généalogie de sa diffusion. Les premiers artistes butô se tournent vers l'Europe pour y puiser des influences littéraires. Ils introduisent Sade, Artaud, Genêt et Bataille au Japon et viennent également chercher reconnaissance et légitimité en Europe. Jusqu'au milieu des années 1970, ils sont marginalisés dans leur pays, n'y sont pas reconnus en tant qu'artistes. La danse contemporaine est alors en pleine expansion au début des années 1980. Les compagnies commencent alors des tournées en France : Dairakudakan d'abord en 1978, puis Sankai Juku et Ariadone.

⁴⁰⁷ « Carlotta Grisi », in LE MOAL Philippe (dir.), *Dictionnaire de la danse*, Paris, Larousse, 1999, p. 193.

⁴⁰⁸ LOT Laurencine. *Carlotta Ikeda : la danse butô et au-delà*, Lausanne, Paris, Favre, 2005 ; BOIVINEAU Pauline, « Le butô ou la trace du traumatisme de la Seconde Guerre mondiale à l'œuvre : fantasme, mythe et réalité », 2014 in http://quaina.univ-angers.fr/IMG/pdf/res_boivineau.pdf.

⁴⁰⁹ DIENIS Jean-Claude, « Le Dernier Eden », *Les Saisons de la danse*, mars 1978.

Provocante à l'époque, Carlotta Ikeda ne recherche pas la transgression⁴¹⁰. Son butô est érotique, mais d'un érotisme qu'elle pense asexué. Le rapport problématisé au genre est en effet très présent, de son absence à une réelle identification en vieillissant. L'humour et les influences sont très présents dans l'œuvre de l'artiste. Dans *Erotic Soul Dance*, l'un de ses premiers spectacles en 1975, son corps ouvert, sexe et seins bardés d'instruments de ferronnerie, pourrait faire penser à une épreuve sado-masochiste. Mais ce corps est aussi enveloppé dans une robe de papier, faisant paraître une femme-fleur et c'est alors une image de naissance qui s'impose. Pourtant ce n'est qu'à 54 ans qu'elle affirme se sentir femme en dansant, alors que sa danse devient moins puissante, plus minimaliste, explorant tous les états, les émotions et les stades de développement d'une vie de femme. Elle affirme un engagement total : « Quand je danse, il y a deux « moi » qui cohabitent : l'un qui ne se contrôle plus, en état de transe, et l'autre qui regarde avec lucidité le premier. Parfois ces deux « moi » coïncident et engendrent une sorte de folie »⁴¹¹. C'est bien l'effet produit par *Zarathoustra* en 1980, une pièce qui a choqué à sa création, avec ses femmes quasiment nues, ses propos outranciers et sa « violence bouleversante »⁴¹² dont la presse fait encore état 25 ans plus tard. La violence et la radicalité du propos féministe sont ici exceptionnelles. La quasi-nudité féminine prend une dimension particulière, spécifique, démultipliée par le nombre d'interprètes.

Une lecture féministe est souvent faite de son travail, sûrement parce qu'elle est la première femme s'imposant dans une telle esthétique avec une compagnie exclusivement féminine même si Kô Murobushi chorégraphie également pour elle. À travers un travail avec des interprètes-femmes, elle exprime sa difficulté à travailler avec des hommes tandis qu'avec sa « compagnie Ariadone, [elle] oublie la relation homme-femme, [elle] oublie le sexe »⁴¹³. Si l'artiste ne se reconnaît pas dans le terme de butô chargé de stéréotypes, elle en questionne les thèmes majeurs qui rejoignent essentiellement une quête des origines, à partir des polarités : vie/mort, infiniment petit/infiniment grand, laid/beauté, masculin/féminin mais aussi l'innocence, l'enfance, la mère, le fœtus, le cosmos... ce que l'on pourrait qualifier de « l'érotisme d'être au monde » ou une « intimité brute »⁴¹⁴ pour reprendre l'expression de Rosita Boisseau.

⁴¹⁰ Cf. Annexes, Illustration 5.

⁴¹¹ Cf. revue de presse, www.ariadone.fr/.

⁴¹² Cité in « Carlotta Ikeda, métamorphose de la présence », www.mouvement.net, 30/01/2012. En 2005, elle a envie de voir ce qui se manifeste vingt-cinq ans plus tard avec de nouvelles danseuses, japonaises mais aussi européennes. La nouvelle œuvre est intitulée *Zarathoustra Variations*.

⁴¹³ « Carlotta Ikeda, butô mobile », *op. cit.*

⁴¹⁴ BOISSEAU Rosita. « Carlotta Ikeda, l'intimité brute du butô ». *Le Monde*, 14 janvier 2004, p. 30.

La non mixité est assez rare pour être soulignée. L'artiste ne renonce pas, bien au contraire à son être femme, elle l'exacerbe dans ses recherches par des explorations de conditions partagées telles que la maternité. Son travail évolue dans une direction introspective et trouve sa place aux côtés des nombreuses propositions masculines. Sa modernité lui fait refuser la classification, réductrice d'une artiste butô. Elle réaffirme sa singularité. La dimension collective des pièces ouvre un champ féministe spécifique⁴¹⁵. Le collectif est une modalité féministe qui unit les femmes dans leurs luttes, leur connaissance de soi grâce à l'autre, avec l'autre. La sororité est importante dans l'art chorégraphique, nous le voyons ici.

4-2. Des chorégraphes au féminisme sous-jacent

Dans le travail de création, la dimension collective est une dynamique de recherche prisée. Pour autant, les collectifs ne développent pas de courants d'expressions de femmes. Ils ne sont pas porteurs de manifestes, de dimension militante. Leur fonctionnement comme leurs géométries varient et forment le plus souvent une étape avant une production individuelle. Ils font appel à la diversité mais est-ce pour autant que des sensibilités féministes et une dimension intersectionnelle⁴¹⁶ se profilent ?

Anne-Marie Reynaud reconnaît la difficulté à mener à bien un projet collectif avec un même investissement de la part de tous les membres dans un contexte de manque de lieux et de moyens financiers⁴¹⁷. Bien souvent il s'agit d'artistes s'entourant d'autres danseurs et menant de manière plus ou moins dirigée leurs explorations. Le milieu de la danse est alors trop peu étoffé pour que les croisements s'opèrent. Nous prendrons l'exemple du collectif Indépendance⁴¹⁸ au sein duquel nombre de chorégraphes majeurs firent leurs débuts. Actif dans les années 1978 et 1979, son ambition est de réunir des chorégraphes indépendants qui avaient pour but de présenter leur travail dans sa diversité. Reflétant « les tendances les plus nouvelles de la danse »⁴¹⁹ selon les *Saisons de la Danse*, Indépendance permet de mesurer l'importance de la réflexion identitaire, voire son caractère féministe.

⁴¹⁵ Parmi une troisième génération d'artistes butô, le questionnement féministe deviendra parfois manifeste à l'image du champ contemporain, Cf. le travail de Juju Alishina.

⁴¹⁶ Faisant appel à un questionnement plus large sur les rapports hiérarchiques, de sexe, de genre, de « race », de classe...

⁴¹⁷ Entretien d'Anne-Marie Reynaud, *op. cit.*, s.d.

⁴¹⁸ *Pour la danse*, n° 47, décembre 1978.

⁴¹⁹ *Les Saisons de la Danse*, n° 109, 10/12/1978, in Revue de presse.

Son fonctionnement sous forme de coopérative est fréquent à l'époque, y compris en milieu féministe. Il permet de mutualiser les moyens (location du Théâtre 13), les ressources, sans construire de rapports hiérarchiques tout en bénéficiant d'une plus grande visibilité. Indépendance est composé à sa création de Marie-Christine Gheorghiu, Christine Gérard, Karine Saporta, Nicole Lampsin, François Verret, Sidonie Rochon, Susan Aaron, Lorna Sinclair, Laura Mérat et Annie Rumani auxquels s'ajoutent Maïté Fossen, Lila Greene, Ersie Pittas, Micheline Lelièvre et Suson Holzer. En 1978, Lucile Rossel note dans *Les saisons de la danse* des différences de niveau et d'expérience. Christine Gérard et Lila Greene ont déjà « une certaine audience »⁴²⁰, quant à Karine Saporta, « elle n'est pas une débutante, ni par l'âge, ni par le nombre d'œuvres déjà présentées, mais seulement par le fait que jamais ses tentatives n'aboutissent. L'idée générale de l'œuvre est intéressante mais elle ne chemine pas dans son déploiement. Il lui manque pour cela une authentique sincérité »⁴²¹. La journaliste prend position devant l'univers chorégraphique de Karine Saporta, pointant des difficultés. En revanche elle retient quatre œuvres : *Mues* de Sidonie Rochon, *Lost bullet* de Lorna Sinclair, *Sans titre* de François Verret et surtout *Mes propriétés* de Lila Greene. « Véritable vivier de jeunes espoirs, Indépendance donne deux soirées par mois. En trois programmes deux personnalités remarquables ont émergé : Lila Greene et François Verret »⁴²² affirme *Le Monde*. François Verret a su se faire remarquer et la postérité chorégraphique confirme ces premiers signes de succès⁴²³.

Le partage d'un travail entre femmes, sur un vécu commun d'expérience fait partie d'un champ de réflexion sans qu'il ne se pense féministe. Parmi les artistes travaillant au sein d'Indépendance, outre Karine Saporta, notons que Lila Greene, remarquée, travaille également avec le chorégraphe japonais Hideyuki Yano dont elle est une interprète privilégiée de 1976 à 1986. C'est d'ailleurs dans sa relation à la féminité et au rapport entre femmes qu'elle lui rendra hommage en 2006⁴²⁴. Arrivée en France en 1975, elle y enseigne la danse contemporaine et l'improvisation en danse et en théâtre. Outre ses soli, elle collabore avec des artistes américains tels que Harry Sheppard ou encore Mark Tompkins. Ensemble, ils dansent jusqu'en 1982 une longue série de duos au sein du collectif du Théâtre Autarcique, puis avec leur compagnie intitulée Productions Lima Dreem. Ils mêlent danse et théâtre, humour et

⁴²⁰ *Les Saisons de la Danse*, n° 104, 1978.

⁴²¹ *Idem*.

⁴²² *Le Monde*, 10/07/1978 : « François Verret fait figure de contretypé de la chorégraphie française, loin d'être absorbé par la prouesse technique. Construire dans le partage avec des artistes issus de différentes cultures et langages artistiques fait partie de sa démarche que l'on peut qualifier d'intersectionnelle ».

⁴²³ *Tabula rasa*, premier grand succès date de 1980.

⁴²⁴ *Régénérations : pour Yano*.

expérimentations artistiques engageant déjà une réflexion sur l'identité genrée que poursuivra très assidument Mark Tompkins faisant figure de pionnier sur des questionnements *queer*, nous le verrons. S'il est surtout question de regain de la performance à partir des années 1990, il serait erroné de dire qu'elle ne se développe pas dans les années 1970. Ces deux artistes américains qui travaillent en France nous le prouvent. *Les gens qui habitent dans des maisons de verre* (1979) de Lila Greene est créé trois fois dans des lieux différents : à New York, à Paris dans une maison squattée et dans un château. Le principe de jouer dans un lieu non théâtral est un leitmotiv de la douzaine de comédiens du Théâtre Autarcique. Le travail est collectif au sens où les décisions sont prises en commun, « mais la création est individuelle surtout, puisque chacun est responsable de l'univers théâtral qu'il crée et en est juge »⁴²⁵. Aucune intrigue dominante, c'est au spectateur de faire son choix de lecture alors que la trame de narration est réduite à sa plus simple expression. Lila Greene refuse les étiquettes de chorégraphe ou de metteur en scène, elle va où elle désire aller, y compris dans la performance.

Il faut attendre le début des années 1980 pour qu'elle concrétise son envie de travailler sur les femmes, envie mûrie dans les années 1970. En 1982, le quotidien *Rhône Alpes* confirme que « Lila Greene avait depuis longtemps envie de faire une chorégraphie avec des femmes, rien que des femmes. Non pas de prétendre à un manifeste, mais tout simplement d'aborder l'univers féminin [...] attirée par l'ouverture d'esprit qui régnait en France dans les années 1970, « les gens étaient innocents, curieux, ils sont sûrement beaucoup plus blasés maintenant »⁴²⁶. Lila Greene signe *Pandora suite* en 1982. Kitsou Dubois dit y « exprimer nos petites obsessions personnelles avec une réelle liberté d'interprétation, mais à chaque fois c'est elle qui décidait ce qui allait rester. Je crois que ce qui l'intéressait, c'était d'aborder l'univers féminin avec sa connivence et tous les autres sentiments qui peuvent y naître. Nous sommes devenues des Pandori... un univers intime, où l'humour et le cynisme sont toujours présents »⁴²⁷. Aussitôt la dimension engagée, féministe, est apparaît alors même que nous ne sommes plus dans la période la plus florissante du féminisme. La recherche d'une écriture personnelle, de femme, est une permanence. L'arme humoristique, l'intérêt pour l'intime imposent une écriture remarquée. Son désir est de travailler sur l'univers féminin, sur quelque chose de personnel, et de le partager avec d'autres femmes. Elle ne veut pas porter le poids d'une démarche militante puisqu'elle ne cherche pas à ce que l'œuvre soit un moyen de

⁴²⁵ *Libération*, 18/04/1979.

⁴²⁶ *Rhône Alpes*, 27/11/1982.

⁴²⁷ *Idem*.

« dire » au sens politique et collectif. Cela n'empêche en rien *Le Monde* de la trouver « fantasque et provocante ... [dans un] spectacle délirant... [où] sur la scène dénudée, une femme, assise sur un coffre, entourée de boîtes – allusion à pandore – se livre à des opérations de la vie quotidienne traitée de manière caricaturale (peindre les ongles d'une main géante, griller les merguez avec un fer à souder...) tout en monologuant entre ses dents. Elle est épiée, bousculée parfois, par trois sorcières difformes, au corps peint, qui vont se livrer, avant une heure à un sabbat bouffon... mains crispées à la façon du butô indonésien... peu à peu elles laissent échapper de leurs jupes et de leurs corsages des modèles réduits de produits de consommation : voitures, maisons, appareils électroménagers et denrées alimentaires »⁴²⁸. Avec audace, l'artiste dissèque les attitudes de consommation, les états d'être. Elle est féministe dans son questionnement du quotidien, du domestique. Elle est représentative d'un militantisme qui ne se pense pas mais se vit, comme si la formulation déplaçait les choses dans une démarche pensée dans un but précis qui ne fait pas partie du processus volontaire de création. Lila Greene crée la compagnie Sunsets en 1984 où elle continue à développer une approche transdisciplinaire. Cet exemple confirme qu'il n'y a pas de rupture artistique dans les années 1980 mais bien une amplification des créations où l'écriture des femmes devient une cheville ouvrière de la NDF.

Dans le même temps, d'autres collectifs de recherche se créent avec une moindre visibilité et souvent sans soutien étatique, ce qui rend leur survie incertaine. Il s'agit plutôt de danseurs et danseuses - chorégraphes qui fonderont ensuite leur compagnie. Ces collectifs sont éphémères, difficilement identifiables et identifiés par la presse. Par définition le collectif est un groupe de personnes qui poursuit un objectif commun et regroupe des moyens, des compétences et des énergies dirigées dans la même direction.

Une des rencontres artistiques féministes les plus marquantes est celle d'Hélène Cixous. Les travaux se développent la décennie suivante, notamment avec Karine Saporta. Les collaborations sont souvent plus fréquentes que dans le collectif. Hélène Cixous pose le concept d' « écriture féminine » mais on remarque un glissement ou une certaine confusion dans les textes de l'auteure entre féminin et femme. « Plus que l'homme invité aux réussites sociales, à la sublimation, les femmes sont corps »⁴²⁹ et c'est ici que se joue l'ouverture à l'art chorégraphique. Parler d'« écriture femme »⁴³⁰, à l'instar de Béatrice Didier, permet de renouveler une pensée qui assimilerait de manière systématique la notion de féminité au

⁴²⁸ Revue de presse, 5/03/1983, Fonds Lila Greene, CND.

⁴²⁹ CIXOUS Hélène, CLEMENT Catherine, *La jeune née*, Paris, 10/18, 1975, p. 175.

⁴³⁰ DIDIER Béatrice, *L'écriture-femme*, Paris, PUF, 1981.

« sexe maternel »⁴³¹. Or cette dimension est secondaire en danse de même que l'homosexualité féminine, ce que le travail en collaboration entre les artistes confirme.

Le terme de collectif renvoie aux mouvements communautaires des années 1960 et 1970, ceci n'est pas anodin. S'ajoute la volonté d'atténuer, voire d'abolir la hiérarchie tout en dénonçant un art « d'élite », ce qui n'empêche pas des artistes à appartenir à une élite tant intellectuelle que sociale. Le fait se retrouve dans les années 1980. Les membres du collectif Beau Geste ont entamé des études universitaires et n'envisagent pas le corps détourné de la pensée sans pour autant renoncer à la légèreté.

Les chorégraphes posent un ensemble de questionnements sur leur condition de femme, d'artiste, leur rapport au métier, la soumission au quotidien, à la société de consommation. Nous poursuivons notre étude par celle de cinq artistes majeures pour qui les problématiques jusqu'alors exposées se manifestent. Trois ont fortement croisé leur parcours, font preuve d'une pensée féministe indéniable. Elles créent parmi les premières compagnies de danse contemporaine qui seront décentralisées : Catherine Atlani, Odile Azagury et Anne-Marie Reynaud. Deux autres figures permettent d'envisager l'ampleur du champ chorégraphique. Elsa Wollaston pour sa collaboration avec Yano et sa recherche sur ses racines africaines qu'elle poursuivra la décennie suivante en montant sa propre compagnie, et Graziella Martinez pour l'audace de ses propositions, son exploration de la folie.

4-2-1. Un engagement de la ville à la scène

Les artistes que nous venons de citer enrichissent la danse contemporaine. Des points communs sont à souligner, l'importance de la formation outre-Atlantique, attiré par la modernité et le climat de liberté qui y règne. L'engagement dans des études supérieures autres que chorégraphiques touche encore peu cette génération. Cela ne contredit pas une approche par l'intellect et par le mouvement de la danse contemporaine. L'hétérogénéité est réelle, à l'image de ce que nous pouvons entendre sous la désignation de danse de femmes mais aussi de danse féministe. Notre propos n'est pas de faire une étude sociologique globale des artistes mais d'éclairer des directions féministes par les parcours de chorégraphes⁴³². Américaines ou

⁴³¹ CIXOUS Hélène, *Illa*, Paris, Des femmes, 1980, p. 204.

⁴³² Une telle étude sociologique pour la décennie serait intéressante à réaliser et compléterait des études plus récentes d'Emmanuel Sorignet : Cf. SORIGNET Pierre-Emmanuel, *Danser. Enquête dans les coulisses d'une vocation*, Paris, La Découverte, « TAP / Enquêtes de terrain », 2010.

Françaises, d'origine africaine ou argentine, elles ont un capital culturel certain, voire une inscription dans un milieu artistique et intellectuel.

4-2-1.a. « Elsa Wolliaaston : seule, femme, africaine... et en France ! »

Noire et danseuse, « Elsa Wolliaaston : seule, femme, africaine... et en France ! »⁴³³ occupe une place anticonformiste dans le paysage de la danse contemporaine, et fait figure de pionnière d'une danse d'expression africaine, quoique ce fut aux États-Unis et en Europe que l'artiste se révéla⁴³⁴. De nationalité américaine, elle naît en 1945 en Jamaïque d'un père originaire du Kenya et d'une mère métisse panaméenne. Elle est initiée aux danses africaines dès son enfance. À la mort de sa grand-mère qui l'a élevée, elle a seize ans et rejoint sa mère à New York où elle étudie la danse classique puis la technique contemporaine au Merce Cunningham Studio jusqu'en 1968. Elle n'aura de cesse de chercher à dégager la danse de sa « folklorisation » sans pour autant renier la tradition. C'est à Paris qu'elle poursuit sa formation à partir de 1969 auprès de Jerome Andrews⁴³⁵ tout en effectuant des tournées en Afrique, entre autres avec le groupe Free Dance Song de Christiane de Rougemont⁴³⁶. Parallèlement, elle enseigne à l'American Center de Paris, établit un lien avec Françoise et Dominique Dupuy en collaborant aux séminaires d'été des Rencontres internationales de danse contemporaine (RIDC) et s'inscrit dans une lignée de pédagogues qui forme toute une génération de la NDF. Autonome très jeune, elle nourrit sa danse de ses recherches sur l'être femme autant qu'elle cultive un engagement moderne de ses racines africaines.

En 1975, elle fonde le groupe de recherche Ma Danse Rituel Théâtre avec Hideyuki Yano, initiant une collaboration tant pédagogique que chorégraphique⁴³⁷ jusqu'à la mort de ce dernier. Selon Isabelle Ginot, ils forment « un pôle d'attraction pour de nombreux danseurs et acteurs en quête de formes [...] où la voix, le geste et la pensée sont mobilisés en un seul mouvement »⁴³⁸. Les héritages africains et japonais imposent un art métissé qui trouve écho chez les danseurs. Ils apportent une dimension « sacrée » qui coïncide avec la quête d'une spiritualité nouvelle. Lila Greene et Sidonie Rochon sont membres du groupe dès sa création

⁴³³ COUDERT Françoise-Marie, « Elsa Wolliaaston : seule, femme, africaine... et en France ! ». *Danser*, juillet-août 1985, n°25, p. 20-22.

⁴³⁴ TIEROU Alphonse, *Dooplé : loi éternelle de la danse africaine*, Paris, Maisonneuve & Larose, 1998, p. 28.

⁴³⁵ Elle crée « Un zeste dansé » en hommage à Jérôme Andrews, qui participe du projet « Mémoires vives », projet en trois parties composé de reprises, de créations originales et d'hommages à Jacqueline Robinson, Karin Waehner et Jérôme Andrews.

⁴³⁶ Elle-même formée à la technique Dunham fondée sur les danses afro-américaines.

⁴³⁷ Parmi lesquels les duos « Rivière-Sumida / Folie » en 1975 et « Ishtar et Tammuz, duo d'amour » en 1986

⁴³⁸ GINOT Isabelle, MICHEL Marcelle, *La danse au XX^e siècle*, 2002, p. 182.

et seront rejointes par Mark Tompkins ou encore François Verret. Il faut ajouter les nombreuses collaborations plus ou moins passagères de Karine Saporta, Isabelle Dubouloz, Maïté Fossen, Françoise Antoine, future assistante d'Elsa Wolliaston et danseuse dans sa compagnie. Les affinités avec le collectif Indépendance sont à noter.

La spiritualité et la transe se retrouvent au cœur de sa danse personnelle, ancrée dans le sol. Précurseuse d'un mouvement africain contemporain placé sous le signe du partage, sa reconnaissance est tardive et bien moindre que celle de Yano. Elle apporte à la danse contemporaine une autre culture du « féminin ». La libération du geste et l'abandon au rythme ouvrent la gamme des possibles. Entre 1970 et 1974, Elsa Wolliaston mène des recherches sur les rites ancestraux et les danses de femmes. Elle danse des soli puis enseigne et danse avec les femmes Yagba de Côte-d'Ivoire. Vue au sein de la culture occidentale, elle convoque quelque chose de l'ordre de la puissance du féminin, une modalité de la « sorcière »⁴³⁹, image nourrie de fantasmes, mais incontournable de la réflexion féministe. Les traditions venues d'Afrique ne sont pas nouvelles, il ne faut pas omettre l'attachement à la culture afro-américaine de Martha Graham. Quant au travail de Katherine Dunham dans les années 1960, il fut largement inspiré par sa formation d'anthropologue. Depuis un demi-siècle le courant africain se dessine mais n'explose réellement que durant les années 1990 en Europe⁴⁴⁰.

Elsa Wolliaston et Yano⁴⁴¹ contribuent à la formation de toute une génération qui grandira avec l'idée que la danse est une expression sacrée et multiculturelle, voie déjà empruntée par Maurice Béjart. Ils incarnent la quête de formes où la coupure entre danse et théâtre n'a plus lieu d'être. Le corps de l'acteur est compris comme le support d'une expression unique et globale où la voix, le geste et la pensée sont mobilisés en un seul

⁴³⁹ WOLLIASTON Elsa, GAUVILLE Hervé, SUQUET Annie, « L'énergie sorcière », *Repères, cahier de danse*, n° 30, 2/2012, p. 3-4.

⁴⁴⁰ Cela concerne autant les musiques que les danses. Un premier mouvement voit le jour avec les indépendances des années 1950/60 des différents pays d'Afrique où les premiers ballets nationaux furent créés le plus souvent dans les capitales. Les artistes deviennent des professionnels qui adaptent leur jeu à la mise en scène occidentale où s'effectuent les tournées qui contribuent à diffuser une certaine image des danses de l'Afrique. L'ouverture des frontières et une politique favorable aux échanges internationaux ont favorisé une mouvance internationale qui fut une étape importante dans le phénomène de migration. Un deuxième courant que l'on peut qualifier de mouvement artistique se propage en Europe, notamment en France, dans les années 1970 sous l'impulsion d'intellectuels et de travailleurs immigrés Africains, issus des anciennes colonies francophones et anglophones. Des aspects de ces danses se font en même temps outils pédagogiques et mettent en avant l'importance du groupe, la puissance du rythme, le rapport à la terre, la simplicité des gestes et des mouvements, la répétition, ou encore l'improvisation. Autant d'intérêts, dont n'est pas dénuée la danse contemporaine, font écho à un certain idéal du collectif des années 1970. La transe en est un élément qui s'intègre à cette recherche d'idéal et d'absolu. Les jeunes africains, venus en France notamment pour travailler ou faire des études, ont commencé à enseigner de façon totalement informelle et improvisée, à la suite de fêtes africaines. Notons plus récemment un intérêt pour les nouvelles danses telles que le twerk nées en Occident chargées d'un érotisme décuplé, voire d'une dimension directement sexuelle au sein de laquelle se manifestent clairement des revendications féministes.

⁴⁴¹ Notons les duos « Rivière-Sumida / Folie » en 1975 et « Ishtar et Tammuz, duo d'amour » en 1986.

mouvement. Un croisement inédit entre l'Orient et l'Occident se met en place. La réflexion identitaire déplace, sans pour autant remettre en cause, les rapports entre les sexes et les genres. Les créations se veulent libres de tout système de domination engendré par des cultures spécifiques. C'est également ce qu'exprime l'œuvre de Graziella Martinez fortement introspective.

4-2-1.b. La folie de Graziella Martinez

Elle est porteuse, à l'instar d'Elsa Wolliaston, d'une culture de la danse faisant partie de sa vie personnelle, de la modernité et des traditions. La presse, y compris féministe, remarque cette forte personnalité et l'intérêt de ces propositions. *Les Saisons de la Danse* révèlent une artiste singulière en la personnalité de Graziella Martinez⁴⁴². Née en Argentine en 1938, elle séjourne à Paris de 1963 à 1988 et marque le champ de la « danse-théâtre » qui ne porte pas ce nom. « Dada » et « psychédélique », « démesure » et « onirisme » sont des termes qui marquent ses créations. Elle sait s'entourer d'artistes d'horizons artistiques différents du sien, surtout des hommes : des peintres (Antonio Segui, Samuel Buri), des gens de théâtre (Jérôme Savary, Jorge Lavelli, Alexandre Jodorowsky).

Graziella Martinez arrive en France avec une bourse⁴⁴³ de musique alors qu'elle se situe déjà à la croisée des arts. L'absence de reconnaissance de la danse « expérimentale » en 1963 explique qu'elle n'ait pu obtenir de bourse de danse. Elle délaisse la religion catholique dans laquelle elle a grandi et devient bouddhiste sur le tard. Elle analyse les démarches qui s'inspirent des différentes techniques de relaxation, yoga, méditation et les intègre dans une conception propre. Elle utilise ces techniques non pas directement dans l'œuvre, mais pour elle-même, et crée en ne « renonçant » en rien aux mouvements et à l'énergie. « Il faut changer, bouger, se confronter même si on reste avec ses propres convictions, estime-t-elle. En danse, et j'en ai pris des cours, je n'ai jamais compris ces enseignements qui ont pour but de vous faire méditer, entrer en vous-même, « rechercher l'intériorité », comme ils disent. Pour moi, la danse, c'est l'inverse, c'est l'énergie. Moi, je sépare la recherche intérieure de la danse. Le matin, je consacre du temps à ma concentration, à la méditation, et l'après-midi je

⁴⁴² *Les Saisons de la Danse*, n° 44, mars 1972.

⁴⁴³ Le système boursier, primordial pour la formation des danseurs français aux Etats-Unis au début des années 1980 est également valable pour la France en tant que pays d'accueil.

danse »⁴⁴⁴. L'artiste exprime clairement la dissociation de ses pratiques sans nier que la pratique du yoga nourrit ses créations chorégraphiques.

Première pièce marquante, *Sainte Geneviève de la Baignoire* est présentée avec Martine Barrat, photographe d'avant-garde, à la Biennale de Paris de 1967. Des fauteuils gonflables sont jetés dans la salle. Les effets spéciaux de Mark Boyle et la musique de Soft Machine déterminent un climat avant-gardiste. Ce n'est pas avec des outils « féminins » qu'elle s'emploie à la création. Sa mère l'appelait d'ailleurs « Napoléon »⁴⁴⁵. La journaliste Lise Brunel raconte en ces termes la modernité de son travail : « il y avait des projections psychédéliques de Mark Boyle, la musique des Soft Machine et des sièges gonflables de Quassar qui étaient jetés dans la salle. C'était complètement nouveau, très dada. On remarquait déjà son mouvement très personnel, sa fantaisie incroyable et son humour décapant ». Elle crée plusieurs *Giselle*, explorant la folie. Ce thème n'est évidemment pas un hasard et l'on sait la question véritablement travaillée par les féministes. La folie est aussi un mythe fondateur du ballet romantique, le plus célèbre revisité avec le classique *Lac des cygnes*. La charge libidinale est la question essentielle que posent ces relectures. La raison en est ici largement personnelle lorsque l'on sait que sa mère est devenue folle comme elle le dit elle-même : « dans mes spectacles je me transforme toujours en personnages différents... à travers cette auto-analyse, une psychanalyse sociale... au moment où je suis née, ma mère est devenue folle, et je crois que cette folie, ces fantasmes, ces fantômes me poursuivent toujours... »⁴⁴⁶.

La plupart des recherches initiées dans les années 1970 se poursuivent la décennie suivante. Graziella Martinez apporte quelque chose de nouveau dans le paysage chorégraphique français, par cette récurrence de la question de la folie. Elle semble dire que toute femme n'acceptant pas le rôle auquel la société la consacre, et qui envisage sa vie différemment, prend le risque d'être qualifiée de folle. La folie est une manière pour décrédibiliser une femme qui se rapprocherait du pouvoir. Les rebelles, les engagées, les créatrices, les émancipées, les féministes sont depuis toujours « folles ». La réappropriation de cette figure à l'image de celle de la sorcière est de fait une lutte contre l'antiféminisme. En 1985, Graziella Martinez créera *A la folie* et poursuivra cette recherche.

⁴⁴⁴ « Graziella étoile dada », *Libération*, 18 décembre 2003.

⁴⁴⁵ « Les fantômes et la danse, entretien avec Graziella Martinez », *Des femmes en mouvements*, n° 1, décembre 1977 et janvier 1978, p. 74-95.

⁴⁴⁶ *Idem*.

Les figures d'Isadora Duncan ou de Loïe Fuller sont évoquées par les journalistes à propos de Graziella Martinez. *Des femmes en mouvements*⁴⁴⁷ choisit d'illustrer les propos de la danseuse par un photomontage de Graziella Martinez, Isadora Duncan et d'une autre danseuse contemporaine. Une autre photographie de Graziella Martinez la montre dansant poitrine nue. Cela fait partie des premières pièces osant la nudité sur scène, ce qui est paradoxalement peu remarqué. Il ne s'agit pas d'une tendance générale de la danse comme cela sera le cas au tournant du siècle. Graziella Martinez s'engage au-delà de la danse, du côté du théâtre et des auteures femmes y compris féministes. Elle aborde la question taboue de l'homosexualité féminine, fait inédit en danse. Poursuivant dans la même lignée, elle revisite ensuite *Ida* (1983) de Gertrude Stein avec Viviane Théophilidès à la mise en scène. Cette figure est particulièrement chère aux féministes et récurrente dans leurs revues⁴⁴⁸. Du côté du théâtre, Rachel Salik monte un spectacle sur Suzanne Lenglen, ainsi que *Gertrude morte l'après-midi* sur l'amour de Gertrude Stein et d'Alice Toklas. La question du féminin, la chorégraphe-danseuse la poursuit avec des relectures personnelles des classiques. *Giselle tomorrow* (1974), ballet romantique par excellence est revisité avec humour. Le décalage devient une vraie signature. La première a lieu dans la piscine vidée du Centre américain à Paris. Non conventionnelle, elle l'est jusque dans ses lieux. La création n'a pas de postérité comparable à celle qu'aura l'œuvre de Mats Ek (1982), transposant le ballet dans un hôpital psychiatrique.

La chorégraphe est attentive à ce que les femmes ne soient pas subordonnées aux hommes dans ses créations. Argentine, elle grandit avec le tango et avoue son appréhension instinctive de la danse et sa difficulté à se plier à la codification et à la soumission, au guidage masculin en l'occurrence fondamental dans le tango⁴⁴⁹. Sa place atypique, loin des conventions, ne résiste pas à la fin des années 1980 aux jeux de la reconnaissance institutionnelle. L'artiste cumule la fin de son droit de séjour et l'absence de subventions ; son studio ferme. Elle est une des rares artistes à ne pas rester en France.

4-2-1.c. Catherine Atlani : un féminisme né de la guerre

⁴⁴⁷ *Idem.*

⁴⁴⁸ « Gertrude Stein », *Cahiers du Griff*, n° 21/2, septembre 1978 ; « Gertrude Stein écrivain » *Pénélope*, n° 1, juin 1979...

⁴⁴⁹ Cf. Archives du THEATRE 140, service de presse, saison 74/75, avant-première / *WHITE DREAMS*, Graziella Martinez Company : « Référence à Isadora Duncan, le Tango argentin ineffable, une Egypte antique de patronage, mais est-ce bien l'Egypte? La mode rétro, en somme les Folies-Bergères d'une autre mentalité [...] » ; ROBINSON Jacqueline, *L'aventure de la danse moderne*, op. cit., p. 388.

Très différente mais non moins engagée que Graziella Martinez, Catherine Atlani⁴⁵⁰ est une figure marginale, bien que primée au concours du Ballet pour demain avec *Prière de l'homme qui danse* en 1971. La carrière de la chorégraphe se place dès le début sous le signe de la singularité, du non conformisme et chose rare d'un féminisme affirmé.

L'artiste est née en 1946 au sortir de la guerre dans une famille juive, dont une partie fut déportée. L'esprit de révolte et de résistance fait partie de son histoire personnelle tout comme sa rencontre avec la danse qui fonde une partie de la mythologie familiale. Elle pose son histoire comme elle le ferait d'un roman et inscrit sa danse dans une conséquence de ce vécu. Une de ses tantes⁴⁵¹ était danseuse d'Irène Popard. Sa beauté lui aurait épargné la déportation. La mémoire familiale retient qu'un ministre français était venu la voir pendant qu'elle dansait. Elle aurait fait le choix d'être violée pour ne pas être déportée. De là naît chez l'artiste un imaginaire lié à la beauté, à la danse, celle qui sauve mais aussi une profonde conviction féministe.

L'art prend une coloration existentialiste dès son plus jeune âge. « Je pense que ça m'a sauvé la vie, la danse et la musique, dira-t-elle, parce que j'ai une formation de pianiste. Ce qui m'a fait ensuite rassembler le tout pour travailler sur la voix et le mouvement. Et maintenant je fais beaucoup de musique de voix »⁴⁵². La danse commencée dans son enfance, puis envisagée professionnellement lui fait prendre conscience du manque d'organisation de la danse :

Quand je suis arrivée, ce n'était pas du tout organisé comme maintenant. J'ai participé comme beaucoup de ceux qui ont structuré la danse en France. Il n'y avait rien. Il y avait la danse classique, il y avait un petit peu de danse de jazz. J'avais une partie de ma famille aux États-Unis, donc je suis partie aux États-Unis étudier le jazz. Pour payer mes cours, j'ai monté un cours dans une maison des jeunes qui étaient à Neuilly-sur-Seine. Il n'y avait rien et j'ai eu énormément d'élèves. Cela m'a permis de payer ma formation. Il n'y avait rien, c'était un désert⁴⁵³.

Catherine Atlani connaît bien la situation américaine pour y avoir fait sa formation, avant que cela ne devienne une sorte de passage obligé.

C'est aux États-Unis que j'ai eu la force de revenir. Là-bas c'était fini, on n'était pas dans cette époque-là, dans cette histoire-là. Et puis aux États-Unis, il y avait des Européens qui s'étaient enfuis, donc la guerre n'était plus marquante comme ici. Il y avait eu la guerre, donc il fallait que les corps soient propres. On ne

⁴⁵⁰ Cf. www.catherinemayatlani.com/

⁴⁵¹ Entretien avec Catherine Atlani, le 26/01/2011.

⁴⁵² *Idem.*

⁴⁵³ *Idem.*

parlait plus de rien. Moi j'ai fait la remontée de la mémoire et la remontée de la mémoire sur le corps. Parce qu'on était dans une Europe qui avait tué des gens, de façon épouvantable donc il fallait que les corps soient propres. Il ne fallait pas sortir du cadre⁴⁵⁴.

À l'instar de Georges Vigarello⁴⁵⁵, elle rappelle que le corps est le produit d'une histoire qui n'est pas seulement celle de l'art mais aussi celle d'une Histoire qui les dépasse. Le solo *Voyage mémoire*⁴⁵⁶ traverse un paysage contemporain et occidental en prise avec la société de consommation, la crise d'adolescence autant que le devenir femme. Repris en 2014, 32 ans après sa création, il fait toujours figure d'actualité, ce qui montre la modernité et l'audace de l'artiste. Catherine Atlani est l'une des premières à oser la nudité sur scène pour elle, avant même d'y engager ses interprètes. Il y a quelque chose de l'ordre de l'affirmation d'un moi-femme dans cette nudité. Elle est aussi la mémoire des corps confrontés à la guerre, aux camps par une métaphore du déshabillage et de la nudité. Cette mise à nue au sens propre comme au figuré pose la question de la finitude et de l'identité. Catherine Atlani s'affirme absolument femme. Elle refuse de faire de la nudité un acte gratuit, la simple provocation n'ayant aucun intérêt si elle n'est source de réflexion. Elle développe cette ligne artistique autant que de conduite avec sa compagnie.

4-2-2. Les Ballets de la Cité et le Four Solaire portés par des chorégraphes féministes

En 1969, de retour de son séjour aux États-Unis, Catherine Atlani monte à Paris son école et sa compagnie : Les Ballets de la Cité. Le terme de ballet est encore employé malgré la modernité technique et conceptuelle de la compagnie, cela à l'instar de Maurice Béjart et ses premiers Ballets de l'Etoile puis Ballet du XX^e siècle ou encore de Françoise et Dominique Dupuys et Leurs Ballets Modernes de Paris. Il n'est donc de contradiction que linguistique. Le terme de ballet donne une identité chorégraphique. Quant à la Cité, elle montre la volonté d'inscrire son action qu'au cœur de la population, volontairement ouverte et participative. La compagnie arrive d'abord à se payer à mi-temps, ce qui est plutôt une

⁴⁵⁴ *Idem.*

⁴⁵⁵ Cf. CORBIN Alain, COURTINE Jean-Jacques et VIGARELLO Georges, (dir.), *Histoire du corps...*, *op. cit.*

⁴⁵⁶ Cf. Chapitre 13.

réussite. La collaboration du Théâtre du Silence à La Rochelle avec la Maison de la Culture⁴⁵⁷ est également exemplaire⁴⁵⁸. Les relations entretenues par Catherine Atlani avec les structures sont plus itinérantes quoiqu'elle soit implantée en Normandie en 1976. Elle a à cœur de travailler auprès des écoles et ses danseurs participent à cette démarche pédagogique. Les conditions sont précaires. Avant cette expérience de compagnie, Catherine Atlani fait une rencontre décisive en 1968 avec une autre figure de sensibilité féministe : Anne-Marie Reynaud.

Elles donnent toutes deux les premiers cours de danse contemporaine aux danseurs de l'Opéra et au Théâtre du Silence qui, selon la chorégraphe, récupèrent la « paternité » de la modernité. C'est ce qui motive le départ de Catherine Atlani pour la « province » selon le terme de l'artiste. Anne-Marie Reynaud, Quentin Rouillier, Jean-Claude Ramseyer et bien d'autres suivent le mouvement, la quittent pour suivre les cours au sein de l'Opéra avec Carolyn Carlson. Odile Azagury reconnaît l'importance autant que l'antériorité du travail de Catherine Atlani.

C'est grâce à elle qu'on a commencé à travailler en ce qu'on appelait à l'époque « collectifs d'improvisation », « collectifs de création » sur un petit peu tous les terrains avec les grandes tournées rendues possibles par les CCAS, les caisses d'assurance sociale d'EDF. Cela nous a énormément nourris ce parcours avec Catherine qui est quelqu'un de très expérimental et puis un jour Carolyn Carlson a débarqué à Paris, invitée par Rolf Libermann qui était à l'époque directeur de l'Opéra de Paris et qui lui avait demandé de créer un groupe de recherche au sein de l'Opéra. Quand Carolyn est arrivée à Paris, il y a tout un groupe de danseurs qui s'est agglutiné à elle. C'était quand même une révélation pour nous, on n'avait jamais entendu parler de danse contemporaine comme ça. Et je faisais partie du GRCOP avec Anne-Marie Reynaud, rencontrée chez Catherine et avec qui je créerai Le Four Solaire et aussi Quentin Rouillier, Anna Weill... et tous ces gens-là ont travaillé avec Catherine Atlani. Elle a été quand même le premier moteur⁴⁵⁹.

Les Ballets de la Cité seront par la suite une des premières compagnies de danse dites « décentralisées » jusqu'en 1985. L'implantation date de 1975 au Grand-Quevilly et ils développent une action à trois volets, à savoir l'animation, la formation et la création redéfinie avec la création des CCN. Le fonds d'intervention culturel offre à Catherine Atlani la possibilité de choisir son lieu d'implantation. Au hasard d'une tournée, à l'occasion de la

⁴⁵⁷ Ministre des Affaires culturelles en 1959, Malraux engage le concept des MC. En 1961, la Commission de l'équipement culturel et du patrimoine artistique du IV^e plan acte l'ouverture de vingt maisons de la culture en quatre ans. Sept seulement verront le jour en dix ans mais le processus se poursuit. Cf. « Maison de la culture » in, WARESQUIEL Emmanuel de (dir.), *Dictionnaire des politiques culturelles de la France depuis 1959*. Paris, Larousse / CNRS éditions, 2001.

⁴⁵⁸ Cf. Fonds TS, CND. Les résidences se déroulent d'ordinaire sur plusieurs jours, voire une semaine avec un spectacle et une série d'animations et de stages.

⁴⁵⁹ Entretien avec Odile Azagury, le 3/03/2011.

montée d'un spectacle avec un comédien, la proposition de rester lui est faite, suite à l'enthousiasme suscité par la pièce. Le mode de fonctionnement de la compagnie est celui d'une « coopérative ouvrière »⁴⁶⁰ qui rappelle celui de collectifs tels qu'Indépendance. La période est prolifique pour la chorégraphe qui compose une cinquantaine de chorégraphies jouées dans toute l'Europe, toujours accompagnées par des musiques originales⁴⁶¹, créées pour ces ballets. « Son implantation dans la région rouennaise où elle et ses camarades font un travail en profondeur d'animation et de création, est un choix absolument conscient, fuyant le parisianisme maladif des balletomanes »⁴⁶². Elle voit passer par ses cours la plupart des danseurs qui ne sont pas encore les chorégraphes de la future NDF. L'arrivée de Carlson agit comme un aimant à l'attraction des plus séduisantes⁴⁶³. Carolyn Carlson est jeune, belle, américaine, Auréolée de succès. Les cours et ateliers de Catherine Atlani se retrouvent vidés de leurs participants. Le départ ne se fait donc pas en repoussoir de la capitale mais bien parce qu'elle n'avait plus d'espace de création, espace au sens non de territoire mais de public. Il ne s'agit donc pas d'une volonté de délocalisation conjointe, de l'État et de de l'artiste, à qui le ministère promet des aides pour s'installer là où bon lui semblerait. La réalité dépeinte par l'artiste est plus complexe que ne le laissent supposer les journalistes.

La figure de Carolyn Carlson est-elle si imposante qu'il est difficile de poursuivre un chemin personnel ? « Je ne sais pas, j'ai l'impression que je suis passée à côté de quelque chose. En fait, toute l'équipe autour de Carolyn Carlson, tous ses danseurs, on s'est tous plus ou moins cassé la figure, sauf Anne-Marie » répond Odile Azagury⁴⁶⁴. C'est dans des projets, des initiatives mêlant les disciplines artistiques, à Saint-Étienne et ensuite à Paris dans le mouvement d'agitation intellectuelle et politique qui marque les années 1960, qu'Anne-Marie Reynaud s'épanouit. Née en 1945, Anne-Marie Reynaud, commence par la méthode Irène Popard qui lui est conseillée par son médecin et ne devient que tardivement danseuse pour l'époque puisqu'elle a 25 ans quand elle découvre la technique Nikolaïs, une vraie révélation. En 1973, elle rejoint Les Ballets de la Cité de Catherine Atlani puis fait partie de ces « déserteuses » qui rejoignent le Groupe de recherche théâtrale de l'Opéra de Paris. C'est au sein de ce GRTOP, qu'Anne-Marie Reynaud et Odile Azagury manifestent le désir d'une

⁴⁶⁰ *Libération*, 14/05/79.

⁴⁶¹ Kent Carter, Claude Bernard, Max Pinchard, Anne Marie Fijal, Jean-Christophe Adam, Jean Cohen Solal...

⁴⁶² JOUVAL Geneviève, *Pour la danse*, février-mars 1979, n° 48.

⁴⁶³ Catherine Atlani : « C'est marrant parce que la France n'existait pas comme danse. Elle courait après les Américains et leur ouvrait des portes géantes. Ce qui m'est arrivé c'est que moi j'ai fait des trucs de plus en plus contemporains et on trouvait quand même que j'en faisais trop. Carlson est arrivée, elle a fait une audition à l'Opéra, elle a récupéré tous mes danseurs », entretien du 26/01/2011.

⁴⁶⁴ Cf. entretien avec Odile Azagury, *op. cit.*.

danse « moins onirique », plus réaliste et plus engagée. De là va naître l'aventure collective du Four Solaire.

Le Four Solaire (1976-1984), se définit conformément à l'esprit de « collectif » créé par Odile Azagury, Fritz Reinhart⁴⁶⁵ et Anne-Marie Reynaud. La première se présente ainsi :

Je suis fille d'architecte, un architecte qui a travaillé très longtemps avec Le Corbusier, qui est Marocain. J'ai vécu à Casablanca jusqu'à l'âge de 17 ans et dans des environnements qui étaient liés à la notion d'espace, de béton, avec des histoires de lignes, d'espaces très fonctionnels et très purs, très bruts. Je pense que cela a eu une influence sur la danse. J'étais une élève très indisciplinée. Après m'être fait renvoyer de toutes les écoles du Maroc, j'ai fini par expliquer à ma mère que j'avais envie de danser. Je faisais de la danse comme toutes les gamines à Casablanca. Elle a donc accepté de me laisser partir à Paris en 1968, j'avais 17 ans. J'ai habité au foyer de la jeune fille marocaine et j'ai fait l'École Supérieure d'Étude Chorégraphique qui était tenue par un russe blanc pendant trois ans et où j'ai obtenu un diplôme de professeur de danse classique et en même temps, j'ai beaucoup travaillé le contemporain. Entre mon physique, je pense et le caractère que j'avais, c'était bien évidemment vers la danse contemporaine que j'allais me tourner⁴⁶⁶.

Odile Azagury affirme l'incompatibilité d'un fort caractère et d'un physique sortant de l'ordinaire avec les canons de la danseuse. La revue féministe *Des Femmes en Mouvements*⁴⁶⁷ évoque ce sujet en 1978, alors que la compagnie compte trois danseuses et deux danseurs. S'il est une construction sociale du genre, elle est tout autant une construction physique puisqu'il est bien question de « fabriquer [les] corps de danseurs » avec les problèmes d'identification ou de différenciation que cela suppose. Les canons esthétiques sont présents malgré une volonté de ne pas en tenir compte : « On est quatre maigres, grands, complètement laxés et Odile, toute petite au milieu, plus ronde. Pour elle c'est un vrai problème », les canons de la danse classique mais également de la vie sociale sont bien en vigueur. Cette confrontation aux canons de la danseuse contribue à développer une conscience artistique féministe. Le vécu de la discrimination encore plus que sa conscience contribue à forger un esprit militant et éveille le désir d'ouvrir la parole du corps à toutes les danseuses et par-delà à toutes les femmes. En même temps que s'ouvre une gamme des possibles de l'expression féminine, on remarque une certaine neutralisation sans que cela ne soit contradictoire.

Le brouillage des genres ou plutôt la tendance à son effacement hérité de la danse post moderne est aussi un moyen pour les femmes d'investir des caractéristiques dites masculines. Le plaisir est présent dans cette recherche conçue comme un au-delà du genre. « J'aime

⁴⁶⁵ Créateur lumières.

⁴⁶⁶ Entretien avec Odile Azagury, *op. cit.*

⁴⁶⁷ *Des Femmes en Mouvements*, n° 7, juillet 1978, p. 13. La chorégraphe s'oppose clairement à Coline Serreau et une femme mime de Lyon qui dans « la mensuelle » ne voit la danse que comme un art d'imitation.

beaucoup ce côté androgyne de la danse » témoigne Anne-Marie Reynaud avant de poursuivre « la danse comme on la pratiquait autrefois, c'était l'extrême aliénation des femmes, le phallocentrisme dans son horreur. Nous allions à des cours à dix-sept ans, le prof avait un bâton, et nous disait : « allez tu n'y arriveras jamais, remue ton gros cul » »⁴⁶⁸. Il y a une recherche de liberté dans cette exploration qui entend sortir de la féminité. Plus que l'androgynie, c'est le sentiment d'égalité avec les danseurs qu'elle souligne et le détachement d'une certaine féminité assignée. Anne-Marie Reynaud ne cherche pas non plus à la faire disparaître mais lui donne la capacité et le droit à l'humour et à l'irrévérence.

La danse contemporaine s'offre comme l'espace des possibles et surtout du non conditionnement des corps et des êtres. Les échanges entre artistes et disciplines se multiplient, marqués qu'ils sont par les collectifs de théâtre, de cinéma et d'art plastique. Les artistes restent persuadés de la possibilité de changer le monde et les relations au pouvoir autant que de pouvoir. L'engagement dans la danse ne se départ pas d'un certain idéalisme. Le Four Solaire est un des rares collectifs auxquels les revues féministes font ponctuellement référence en reconnaissant une démarche proche, bien que méconnue. L'intérêt est réciproque.

Son nom, Four Solaire, est adjoint au label Centre chorégraphique régional jusqu'à sa transformation en CCN⁴⁶⁹. Le collectif cède du terrain à la chorégraphe. Raphaël de Gubernatis dit d'Anne-Marie Reynaud dans *Le Nouvel Observateur* lors de son décès en 2009 qu'elle faisait « débouler sur la scène française un certain délire, une drôlerie piquante et bon enfant, un je ne sais quoi d'irrévérencieux, de rêveur, de surréaliste, dans la ligne de leurs maîtres, de leurs ascendants, Carolyn Carlson et Alwin Nikolais. Conçus avec leurs danseurs, leurs spectacles, bien dans l'air du temps, tiennent aussi de la création collective »⁴⁷⁰. *Nom et prénom* est le premier succès en 1976, et montre bien un questionnement identitaire. La pièce est suivie, *On le raconte rue Biloko* définit un ton sarcastique qui sera une des marques du groupe. Il faudra attendre 1980 pour qu'Anne-Marie Reynaud s'autorise une signature personnelle ainsi que des incursions hors du Four Solaire tandis qu'Odile Azagury restera attachée au travail en collectif : « l'utopie du collectif dans lequel j'ai toujours travaillé est

⁴⁶⁸ Entretien tapuscrit, sn, CND, Fonds Anne-Marie Reynaud.

⁴⁶⁹ Anne-Marie Reynaud est nommée en 1984 directrice du Centre chorégraphique régional de Bourgogne à Nevers, qui deviendra CCN en 1989. Elle y restera jusqu'en 1994.

⁴⁷⁰ *Le Nouvel Observateur*, 27/05/2009.

politique, je revendique les différences et les conflits et ce n'est que dans un collectif que les échanges d'idées se font avec une certaine passion et une certaine violence »⁴⁷¹.

Pour collectifs qu'ils soient, Les Ballets de la Cité et le Four Solaire ont un fonctionnement différent. Catherine Atlani est seule à diriger une compagnie à laquelle elle associe une école avec des danseurs en formation. Elle ne perd pas pour autant la dynamique du collectif, insufflant une conscience politique et féministe aux membres de sa compagnie avec lesquels elle tourne en France et à l'étranger. La direction d'une compagnie suppose la prise de responsabilités artistiques mais aussi administratives, non sans difficultés.

4-2-2.a. Être femme à la tête d'une compagnie ou la confrontation à la misogynie

La direction d'une compagnie n'a rien d'aisé dans la pratique. Les éloges de la presse sont nombreux à propos du Four Solaire et des Ballets de la Cité mais masquent les difficultés rencontrées qu'expose Catherine Atlani en tant qu'artiste et en tant que femme.

Être chorégraphe et directrice de compagnie signifie diriger une entreprise. La course aux subventions, les contrats avec les structures d'accueil, autant de démarches administratives nécessaires où se mesurent le sexisme et le double mépris, de la femme dirigeante et de la chorégraphe. Le sexe de l'artiste joue un rôle dans le circuit politique et économique de l'art. Sans faire de statistiques⁴⁷², nous nous contenterons ici de croiser des témoignages divers du vécu d'une femme artiste entreprenante. L'aspect du rapport à l'institution et à l'interlocuteur susceptible d'acheter et de programmer un spectacle est trop souvent négligé. Des rapports de pouvoir se jouent dans ce marché de l'art⁴⁷³ et éclairent les négociations avec différents partenaires. Les artistes femmes ont-elles plus de difficultés dans leurs rapports avec une institution dirigée par un homme ? Comment le rapport genré entre les parties en question se manifeste-t-il et en quoi est-il révélateur de la place des femmes dans l'espace public ? Nous avons affaire à un milieu dont la faible mixité s'accroît à la direction des structures artistiques. Cela ne fait que confirmer une hiérarchie pyramidale qui voit diminuer le nombre de femmes au fur et à mesure que l'on s'approche du sommet. Si le paramètre homme/femme est facile à prendre en compte, la sexualité est plus délicate car elle

⁴⁷¹ Entretien avec Nadia Chevalérias lors d'une résidence de création au CCNT, saison 2013/2014, in <http://www.ccntours.com/>.

⁴⁷² Cf. Chapitre 6.

⁴⁷³ Cf. MOULIN Raymonde, *Le monde de l'art : acteurs, institutions, marchés*, op. cit.

appartient au domaine privé. Catherine Atlani souligne l'importance de l'homosexualité masculine qui recompose les rapports de domination avec les politiques et les institutions alors qu'elle ne le ressent pas dans son rapport avec les artistes. Selon les dires de l'artiste, *Télérama* refuse à Daniel Conrod, journaliste de la rubrique culturelle, de publier un article polémique sur le sujet. Le harcèlement sexuel est un sujet bien connu, Catherine Atlani le dénonce, insistant sur l'homosexualité masculine du monde dirigeant du spectacle. Elle témoigne d'engagements à condition « de donner en pâture [ses] techniciens »⁴⁷⁴.

C'est avec dureté qu'elle parle de ses années de compagnie hors de la capitale : « et en Normandie, je suis restée, il y avait très peu de femmes qui avait des responsabilités de centres chorégraphiques. J'étais au milieu de tous ces mecs qui étaient d'un machisme qu'on ne peut même pas imaginer. J'arrivais dans des réunions et on voulait que ce soit moi qui parle parce qu'on me méprisait mais je ne parlais pas trop mal »⁴⁷⁵ et la chorégraphe de poursuivre sur le soupçon qui entoure toute réussite, comme si cette dernière était inconcevable sans le principe de « promotion-canapé ». Laisser une femme s'exprimer dans le but de s'en moquer induit implicitement sa sous-capacité vis-à-vis de ses confrères, laissant transparaître un sexisme incorporé au sein de la hiérarchie dirigeante. Son militantisme s'est développé en réaction à une situation vécue en permanence, loin de la capitale. D'autres auront des vécus différents de la discrimination de sexe ou affirment ne pas en ressentir. Ce sexisme est également perpétué par des femmes qui, en position de pouvoir, adoptent inconsciemment le comportement de leurs homologues masculins. La situation, d'un point de vue purement artistique, fait preuve d'une certaine sororité.

4-2-2.b. Des parcours de femmes marqués par des femmes

Les femmes entre elles osent se dire plus librement. L'identification est possible et facilite le travail de recherche qui s'enrichit grâce à rencontre de l'autre. Ces rencontres agissent comme des miroirs révélateurs de personnalités. Elles sont aussi forces de propositions, de confrontations et de recherches de soi. Souvent, de longues collaborations sont des étapes nécessaires à la quête de soi. Ainsi les parcours à la sensibilité féministes se croisent, nous verrons les plus représentatifs.

⁴⁷⁴ L'artiste ne tient pas à ce que ces témoignages étayés soient rendus publics, entretien avec l'artiste, *op. cit.*

⁴⁷⁵ *Idem.*

La danse d'Anne-Marie Reynaud s'enrichit de rencontres avec des femmes à fortes personnalités : Carolyn Carlson, Catherine Atlani et Odile Azagury. Ces dernières ont vécu presque trente ans de danse ensemble : dix ans avec Catherine Atlani, cinq ans avec Carolyn Carlson et quinze ans avec leur collectif et leurs créations. Pour Odile Azagury, cela « a été une très longue route, très profonde, très mouvementée, très amoureuse aussi, très forte »⁴⁷⁶. Toutes deux sont hétérosexuelles et le terme d'amour ne s'entend pas en tant que relation de couple. Le fait même d'employer ce terme engage à penser l'implication et l'impact du partage et de la mise à nu dans le processus de création. Leur engagement corporel est néanmoins très personnel explique Odile Azagury, ayant vécu une double expérience auprès de Carolyn Carlson et de Catherine Atlani :

On était toutes les deux très différentes. Beaucoup de talent. Elle était très surprenante. Pour moi, c'était quelqu'un qui avait cette générosité à accueillir les propositions des autres, très inventive et très libre, et donc cela me convenait [...] Avec Catherine, il y avait quelque chose de la quête. On parlait beaucoup d'amour, on parlait beaucoup de passion. Tandis qu'avec Carolyn c'était tellement autre chose. Carolyn c'est une mante religieuse, elle adore les mecs. Par contre on passait plus par des choses qui étaient de l'ordre du concept. C'était plus abstrait alors que chez Catherine et ce que je fais moi, maintenant, aujourd'hui, on est plus dans le « il était une fois »⁴⁷⁷.

L'hypersexuation de Carolyn Carlson, il n'est qu'à voir le lyrisme de la presse à son sujet, n'empêche pas une recherche de l'abstraction qui peut paraître à première vue contradictoire. Il y a là un degré de conceptualisation jusqu'alors inédit ainsi que l'apprentissage d'une distance par rapport à la narration et dans la représentation de ce qui est en train de se jouer. L'artiste insiste sur le côté « *too much* » de Catherine Atlani, son « impression de se déshabiller dans le public ». Le corps semble atteindre un degré de non pudeur et en quelque sorte d'outrance qui lui donne son aspect peut-être militant, en tous cas d'existence et de liberté sans crainte du regard d'autrui. À cela se mêlent capacité résiliente de la danse et capacité de jouissance, de prise de pouvoir symbolique par ces outrances qui restent très différentes de chez Pina Bausch : « elle raconte beaucoup, dérange, mais il y a quelque chose qui est complètement transcendé chez les danseurs qu'il n'y a pas chez Catherine Atlani »⁴⁷⁸.

Créer à deux suppose un regard permanent sur l'autre, l'intention et le corps de l'autre par lequel elle passe. L'intention est primordiale pour Anne-Marie Reynaud qui revendique la

⁴⁷⁶ Entretien avec Odile Azagury, *op. cit.*.

⁴⁷⁷ *Idem.*

⁴⁷⁸ *Idem.*

danse comme langage⁴⁷⁹ et donc comme moyen de transmission avec le regard réciproque de l'une sur l'autre. Confiance et acceptation de la critique sont une des clefs de leur collaboration sororale. Dans un long entretien non daté, elle raconte ses difficultés, le manque de moyens pour la recherche et la constitution d'un groupe basé malgré cela sur l'improvisation sans que le souci de la représentation du corps soit premier. Le sentir, le vivre et non le formel sont à la base de sa démarche sans pour autant mettre en défaut le désir d'écrire car c'est bien le terme qu'elle emploie. Elle constate un relatif échec sur le long terme. Les artistes sont trop dispersés, ils manquent de temps, la vie en communauté est un idéal qui résiste difficilement à l'emprise du réel. Anne-Marie Reynaud conçoit la danse moderne comme un retour aux gestes essentiels au point de ne savoir si l'art envahit la vie ou si celle-ci est envahie par l'art. L'un et l'autre sont certainement vrais.

À la question du mythe de la plus grande sensibilité des artistes, c'est peut-être l'audace qu'il serait le plus intéressant de noter. En 1927, Oskar Schlemmer soulignait déjà que « le renversement des conceptions artistiques [est] déterminé par le rythme de l'époque »⁴⁸⁰. Les artistes investissent les rues, à Poissy, dans les supermarchés naissants, « on a fait tout ce qui se fait maintenant mais c'est bien que cela se refasse » commente Odile Azagury au regard du regain actuel de la performance⁴⁸¹. Ce déplacement émane d'une envie d'interroger la perception du spectateur mais aussi la place de la danse dans l'espace public, de la nécessité de créer du lien social.

Anne-Marie Reynaud parle de ce refus « de se neutraliser dans la vie sociale »⁴⁸² et ne met pas de barrière entre la vie privée et publique d'artiste. C'est un regard aiguisé permanent sur et par le corps qui est présent. Ce corps de femme pour la cofondatrice du Four Solaire rend plus facile la création pour les femmes. La projection lui semble évidente. Le processus d'identification et sa volonté sont également une question de plaisir, de facilité de communication plus grande.

La danse est entendue comme langage et elle est loin d'être la seule à parler d'écriture chorégraphique. Elles posent le pari de la possible adéquation entre une écriture de femme, féministe, porteuse d'une recherche essentialiste et universelle, à la fois construite entre femmes et partagée avec les hommes. Le sujet reste autonome et l'improvisation une

⁴⁷⁹ Le langage s'entend comme faculté que les hommes et les femmes possèdent pour exprimer leur pensée et communiquer entre eux au moyen d'un système de signes conventionnels. Il y aurait donc des règles et conventions dans l'art chorégraphique, des techniques différentes dans lesquelles chacun apporte son style.

⁴⁸⁰ SCHLEMMER Oskar « Aperçu sur la scène et la danse 1927 », in *Théâtre et abstraction, l'espace du Bauhaus*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1978, p. 53.

⁴⁸¹ Entretien avec Odile Azagury, *op. cit.*

⁴⁸² Entretien, Fond Anne-Marie Reynaud, CND, s.d., *op. cit.*

démarche incontournable qui entend repousser l'auto-censure. Transposer sur scène, l'œuvre nécessite une écriture qui soit lisible. Pour l'artiste, tout geste doit être signifiant avec une sorte de convention permettant sa compréhension, une recherche de vocabulaire. Anne-Marie Reynaud emploie un vrai champ lexical de l'écriture. L'improvisation de recherche ne le contredit en rien et aiguise un processus de conscientisation. Sans cela, il s'agit d'une expression libre qui est d'un autre ordre. La chose est intéressante au niveau du happening que toutes ont expérimenté. Ce n'est pas un hasard s'il se manifeste dans les années 1970. Le spectre du défoulement pour pallier un manque de travail est toujours une question sensible dans la performance. Il met en cause le regard du spectateur, dans ce qu'il voit et dans ce qu'il est par un phénomène de projection dans le corps de l'artiste. Là, des créatrices féministes ont trouvé un moyen de militer par la mise en scène extrême de leur corps, avec une radicalité que le champ chorégraphique n'ose pas approcher. Le mouvement alors « indispensable » apporte une certaine distanciation et abstraction. L'Idée ne détrône pas l'esthétique. Le fond induit la forme, la conceptualise mais ne la renie pas.

Le langage de Catherine Atlani n'a rien à faire avec l'abstraction, il se veut enraciné dans la vie, dans l'art sous toutes ses formes. La chorégraphe aime travailler avec des femmes. Gisèle Gréau fait partie de ses interprètes phares. Parmi les pièces importantes, notons celle, pluridisciplinaire – danse, cinéma, musique – dont témoigne la presse : *Déméter, Opéra mémoire à trois temps*, une création de 1980. C'est à son propos que la chorégraphe conserve la revue de presse la plus importante dans ses archives personnelles. Il s'agit d'un projet que l'on peut dire « ambitieux, une réunion d'un travail de femmes avec pianiste et peintre qui met en scène des histoires racontées par les femmes sans fil conducteur, ce qui semble perdre le spectateur qui sort des sentiers faciles »⁴⁸³. Précurseur d'une sorte de théâtre total impressionniste, le travail compte des maladroites constatées par la presse ou du moins rencontre une certaine incompréhension. Celle-ci va de pair avec une reconnaissance de l'originalité de sa démarche qui lui valut une programmation au Théâtre de la Ville, lieu de consécration. Consécration en demi-teinte donc. La chorégraphe est une personnalité marquante pour nombre d'artistes qui l'ont côtoyée. À ses côtés, ils ont pu expérimenter des processus de création nouveaux pour des résultats inédits et parfois perturbants. Ils ont pu prendre la mesure de l'engagement féministe qu'elle transmet au sein de sa compagnie, par des débats, des discussions faisant partie de son art de vivre et de son art de vivre la danse.

⁴⁸³ *Paris Normandie*, éd. Rouen, 28 avril 1980.

La singularité de ces femmes se dégage de leur parcours de vie, de leur choix, de leur manière de concevoir l'art et de s'y engager. Elles oscillent entre le singulier et le collectif, que ce soit la notion de « tribu » d'Elsa Wolliaston, le groupe engagé dans les tournées de Catherine Atlani ou encore d'Anne-Marie Reynaud avant qu'elle ne prenne des orientations plus personnelles. Le collectif déborde du champ de recherche esthétique, l'exemple de fonctionnement en coopérative résulte d'une pensée idéologique et économique. Le contexte est celui d'une époque où les lieux manquent et où les phases expérimentales sont essentielles.

Graziella Martinez monte également un collectif à Amsterdam de 1973 à 1979. Toutes sont danseuses, chorégraphes et pédagogues, voire à l'origine d'une technique parfois développée des années plus tard comme c'est le cas de Catherine Atlani avec le chant postural.

Être une femme artiste, c'est déjà transgresser la norme sociale. Une réflexion féministe, un véritable engagement social se sent clairement chez Catherine Atlani, Anne-Marie-Reynaud⁴⁸⁴ et Odile Azagury qui conscientisent la création à partir de leur être, femme et artiste. L'engagement féministe est renforcé par les confrontations au sexisme dans les dialogues avec les politiques et à la discrimination face au canon de la danseuse. La danse acquiert une dimension personnelle

Le vécu, pour personnel qu'il soit, porte une mémoire sociale de nature différente. L'intérêt pour une approche genrée est manifeste dans l'intérêt porté au butô, à la danse indienne ou encore africaine. Cela donne lieu à des styles explorant la théâtralité plutôt qu'une recherche narrative tout en manipulant des problématiques qui leur sont contemporaines, y compris en passant par le surréalisme ou le rituel. La théâtralité demeure très présente et permet une confrontation à la vie exacerbée. C'est ainsi qu'Odile Azagury exprime son attachement au travail de Catherine Atlani : « j'ai adhéré à ce qu'elle faisait parce qu'elle parlait de nous, parce qu'on était dans de la danse-théâtre et ce n'était pas du Pina Bausch du tout dans l'écriture mais on était quand même dans cette danse théâtralisée. Les thèmes c'était toujours des histoires d'hommes, de femmes, de morts, d'émotions, donc c'était parfait pour moi. C'était complètement dramatique, donc ça me portait »⁴⁸⁵.

L'humour apparaît comme un moyen privilégié pour diffuser des idées, dire par le rire des choses graves, amener le spectateur à la réflexion. Il suppose une capacité d'autodérision et donc de lâcher-prise avec l'apparence, ce qui est déjà une sorte d'émancipation quand

⁴⁸⁴ Seule Anne-Marie Reynaud réussit à bénéficier d'une vraie reconnaissance étatique durable qui se concrétisera par la création du CCN de Nevers. Ce dernier sera néanmoins le seul à disparaître en 1994.

⁴⁸⁵ Entretien avec Odile Azagury, *op. cit.*

l'arme est employée par les femmes. À la lecture de la presse, il est clair que l'humour sous ses différentes déclinaisons est une caractéristique du travail d'Anne-Marie Reynaud et de Graziella Martinez. Il peut se lire dans l'œuvre également du côté de l'outrance que nous pouvons voir chez Catherine Atlani avec une certaine naïveté formelle. Les femmes imposent une esthétique en quête d'identité dont les caractères inédits sont des signes d'appropriation d'espaces inconnus. C'est le cas de la nudité. Osée sur scène, elle est une réelle transgression⁴⁸⁶. Ce n'est pas tant l'absence de sentiment féministe de ces artistes, de leurs œuvres que leur difficile formulation et l'absence de regard sous ce prisme que nous avons mis en évidence.

⁴⁸⁶ Il n'est qu'à voir les photographies des revues de danse pour s'en rendre compte. La nudité y est absente. *Des femmes en mouvement* laisse voir une Graziella Martinez aux seins dénudés. Catherine Atlani affirme le caractère absolument pionnier et non accepté par la critique de sa nudité qu'elle ose imposer sur scène.

Conclusion

La danse contemporaine ne se contente pas d'émerger, elle se constitue en art du temps présent, soutenue par une politique étatique de subventions et d'implantations à laquelle s'ajoute la mobilisation des artistes pour leur reconnaissance et une certaine reconnaissance médiatique qui se concentre sur des figures ou des événements emblématiques. Les années 1968-1970 stimulent la pensée libertaire des corps à la fois sociale, féministe et artistique. La danse contemporaine commence à s'imposer comme instrument d'expression et de création dans une quête d'identité individuelle et collective, à la croisée des influences et des héritages classiques, américains, allemands. La recherche identitaire plus ou moins clairement formulée engage de nouveaux rapports au corps à la fois acteur, instrument et sujet autonome. Il y a une dimension féministe dans les écritures de femmes, singulières. Elle s'articule dans une problématique du féminin, dans et hors de l'espace de la danse. C'est le cas de Catherine Atlani lorsqu'elle collabore à la revue *Sorcières* ou de Carolyn Carlson lorsqu'elle insiste sur le fait que cet engagement n'est ni moteur ni conscient dans le processus de création. La recherche d'un vocabulaire ne remet pas en cause les identités genrées ni la binarité des sexes. Le travestissement masculin existe sans être problématisé. Les femmes sont sur le devant de la scène et ne développent pas de stratégies séparatistes, ce qui est alors une des caractéristiques principales du féminisme dans ses manifestations militantes et artistiques. L'importance des femmes n'est pas relevée.

En dépit des spécificités de la danse, placée du côté du féminin, théâtre des stéréotypes de LA danseuse et de l'homosexuel, les mobilisations ne se situent pas directement dans les mouvements féministes. Il est important de penser la danse également du point de vue des hommes, de leurs rapports à l'identité qui recomposent les normes de virilité. L'ouverture artistique à plus grande labilité des genres se confronte aux impératifs sociaux. Plus que pour les femmes n'est-ce pas ici que se joue une transgression à l'hétéronormativité ? Les chorégraphes restent à la marge du militantisme homosexuel en plein essor autant que les femmes des mouvements féministes. Quant à l'articulation du lesbianisme et du féminisme elle est totalement absente. L'homosexualité masculine est attendue dans le milieu chorégraphique, conformément aux stéréotypes. Sa (sur)visibilité contribue à occulter l'existence d'une homosexualité féminine. Le caractère féminin de la danse s'éloigne des stéréotypes de lesbiennes masculines. Cette vision manichéenne explique une asymétrie durable entre les sexes et les genres. Les jeux de relations hiérarchiques et de dominations ne

disparaissent pas pour autant. Catherine Atlani a montré la permanence des confrontations misogynes avec les différentes instances de pouvoir (politiques, programmations...).

Artistiquement, aucune chorégraphe ne formule de difficulté ni de sentiment de retrait dans leur rapport avec les hommes. Catherine Atlani n'envisage pas sa compagnie sans y cultiver un esprit critique et une conscience politique auprès de ses danseurs et danseuses. Rien n'est explicite ni ne fait figure de problématique partagée. Il n'y a pas de courant féministe ou d'écriture féminine de la danse. Le terme de « danses de femmes » semble plus approprié.

Par ailleurs, le désintérêt pour le féminisme émane d'un sentiment de liberté de femmes. Il n'y a pas d'espace où elle serait lésée à conquérir. Carolyn Carlson en est l'exemple le plus frappant. Le dialogue et l'esprit de recherche sont réels, aussi bien entre les femmes qu'avec les hommes, y compris dans des styles qui se développent, nourris de formations classiques telles que peut le proposer Brigitte Lefèvre. De leur côté, les militantes féministes méconnaissent la danse contemporaine et n'y voient pas un espace d'invisibilisation.

Ces lignes de force cachent une complexité bien plus grande. Ainsi, il serait absurde de parler d'un triomphe des femmes lorsque l'on sait l'importance des chorégraphes hommes, Maurice Béjart en tête. La question du nombre et de la représentativité croît à mesure que la danse contemporaine se développe.

L'importance des propositions de la scène artistique plaide contre le mythe d'une explosion de la danse contemporaine dans les années 1980 au profit d'une accélération bénéficiant d'un soutien politique sans précédent. Le concept de « danse de femme » est-il toujours pensable, celui de « danse féministe » peut-il advenir ? Quels sont les effets mais aussi les moteurs des interactions entre la danse et le féminisme ? La problématique de savoir ce que la danse fait au féminisme et ce que le féminisme fait à la danse prend tout son sens dans la période suivante.

DEUXIEME PARTIE – Depuis 1981 : places et revendications des femmes chorégraphes

Nous avons vu prospérer la danse contemporaine et certaines expériences révéler une dimension féministe. Plus que la rareté, c'est le caractère discret du féminisme qui se remarque. La plupart du temps, il s'agit de faire appel à des notions relativement vagues pour les acteurs dans la mesure où les enjeux et les débats militants demeurent méconnus. Induire le sujet lors d'entretiens avec les artistes mobilise un positionnement *a posteriori* vis-à-vis de leurs travaux et de leur sensibilité. La danse ne participe pas à la construction des débats féministes, elle est elle-même en pleine période de recherche. Cela marginalise le féminisme cependant affirmé de certaines chorégraphes, ce que des journalistes notent sans pour autant employer le terme de féministe. Cette invisibilisation ne signifie pas que la danse ne soit pas un espace où sévissent les discriminations. Les parcours des artistes ont montré des confrontations au sexisme ou encore une homosexualité exclusivement pensée comme masculine mettant difficilement à mal les stéréotypes. L'expansion sans précédent des années 1980 comme le recul des femmes aux directions des CCN au XXI^e siècle invite à doubler la question de leur rôle et de leur place par une lecture quantifiée. Car les enjeux d'implantation, de reconnaissance, de subventions, de diffusion sont autant de paramètres qui conditionnent l'expression des artistes et leur visibilité. Certes, les chorégraphes femmes sont nombreuses mais les hommes sont loin d'être absents. L'identification de situations de crise telle que la masculinisation galopante des directions des CCN dans les années 2000 est propice à une prise de conscience d'inégalités. Visibles, elles deviennent causes de mobilisations et invitent à étudier le sujet. Nous verrons comment évolue la place quantitative des femmes durant l'ensemble de la période afin de croiser l'analyse avec la mobilisation féministe y compris artistique.

La politique culturelle entend bien inclure la danse dans « l'exception culturelle française »⁴⁸⁷. Si nous prenons 1981 pour point de départ de l'important essor de la danse contemporaine, il ne s'agit en rien de rupture mais bien d'affirmation de ce qui était en germe la décennie précédente. Le ministère Lang ne fait que poursuivre cette politique de manière

⁴⁸⁷ Pour la précision des politiques mises en œuvre, nous renvoyons à la thèse de Marianne Filloux-Vigreux.

d'autant plus visible que les crédits alloués à la danse « explosent », à l'image de cette expression consacrée à la NDF qu'il nous faut nuancer⁴⁸⁸.

Des périodisations se dessinent sans pour autant établir de frontière entre la génération 1980 et celles des années 1990 puis 2000. Les évolutions du paysage chorégraphique et de ses liens avec le champ féministe sont au cœur de cette seconde partie. Comment les flux et reflux des mouvements et de la conscience féministes influencent-ils la création, la pensée et la vie des artistes pour composer le paysage chorégraphique ? Les périodes de plus grande mobilisation féministe trouvent-elles un écho chorégraphique ? Ne peut-on alors penser que celui-ci résonne à son tour au sein des préoccupations féministes ?

Les années 1980 sont celles où s'affirment des danses d'auteur-e-s. Ils et elles sont pour la plupart bien connu-e-s, étudié-e-s, sans que leurs parcours et leurs œuvres ne le soient au prisme du féminisme. La monstration de « corps glorieux »⁴⁸⁹ est-elle a-politique ? Les manières dont le genre est donné à voir est-il assumé, décomplexé, revendicatif, apaisé, normé, transgressif ? Le propos n'est pas de confirmer ou invalider le triomphe du féminin, ni le « retour de la vraie femme » sur le féminisme. Il s'agit d'analyser de quels engagements, affirmations et transgressions des genres est porteur le travail de l'identité féminine mais aussi masculine. Etudier des artistes reconnu-e-s au sein des CCN donne un baromètre des tendances autant qu'une représentativité de ce qui est donné à voir au plus grand nombre. Ce choix est conforté par l'absence d'irruption artistique « clairement » féministe⁴⁹⁰. Mais peut-on désormais parler de danses et d'artistes féministes ? Que recouvrent alors ces termes ? Le développement d'un état d'esprit égalitaire de la danse est-il renforcé comme la dynamique du collectif ? L'attention aux points de ruptures et aux permanences permet de dégager des axes de recherche privilégiés. L'intérêt se portera sur la coïncidence et co-construction des champs de la danse, de la réflexion et du militantisme féministes.

Ainsi se dégage le tournant progressif des années 1990 puis 2000. Plusieurs événements concourent à une évolution à la fois chorégraphique et féministe : les interactions, y compris avec les autres arts, ne font que s'intensifier. Nous verrons les principaux

⁴⁸⁸ La Nouvelle Danse Française s'est largement développée dans les années 1970 et une réelle dynamique s'est mise en place par la pédagogie, la formation reconnue par l'Etat avec le CNDC en 1978. En 1981 Viola Farber succède à Nikolaï à sa direction et confirme non sans difficulté le regard vers les Etats-Unis. Les concours et les festivals ne font que croître. Le festival Danse à Aix est créé en 1977 par Ginette Escoffer et recherche de nouveaux artistes. Michel Guy engage la danse dans le festival d'Automne, celui de Bagnolet, quant à lui, reste emblématique et gage de reconnaissance. Le Théâtre de la Ville accorde un intérêt marqué pour la danse avec Gérard Violette et son directeur Jean Mercure.

⁴⁸⁹ Nous employons ce terme usité par les critiques et les historiens de la danse afin de le mettre en perspective.

⁴⁹⁰ L'auto-désignation s'avère toujours un paramètre important qui renseigne autant sur les chorégraphes que sur l'époque.

bouleversements esthétiques et théoriques de la danse contemporaine et la place grandissante prise par l'exploration identitaire. Comme le résume Barbara Findley, la nouvelle génération qui, en danse, n'évince pas la précédente, est « modelée par des événements et circonstances uniques, propres à notre époque : le VIH/sida, les assauts contre le contrôle des naissances, le recul de l'action positive, la visibilité croissante des diverses formes de famille, l'avancée des études féministes, la montée des technologies, de la consommation et des médias de masse, le multiculturalisme, l'affirmation d'une conscience planétaire, l'ascension du mouvement lesbien/gay/bi/trans, une meilleure connaissance de la sexualité et finalement le féminisme qui était déjà dans notre enfance une force sociale majeure. Toutes ces réalités ont alimenté et formé nos approches du féminisme »⁴⁹¹ comme elles vont enrichir celles de l'art chorégraphique. Est-ce vrai pour l'espace français jusqu'alors en retrait face aux engagements sociaux et féministes de l'espace anglo-saxon ?

L'arrivée d'acteurs et d'actrices nouveaux⁴⁹² ainsi que d'une nouvelle génération féministe permet-elle d'envisager une approche féministe de l'art chorégraphique ? Dans quelle mesure le travail du genre est-il féministe ? Est-il nécessaire que les artistes s'affirment féministes pour que les militantes s'intéressent à la danse ? Comment dépasser une conception binaire homme/femme, féminin/masculin ? Quel écho et quelle construction du *queer* propose la danse ? Nous verrons l'évolution du féminisme, des revendications LGBT, des résistances LGBT-phobes en détail afin de comprendre les liens qui se tissent dans l'interaction permanente entre la manière dont la danse influence le féminisme et celle dont le féminisme nourrit la danse.

⁴⁹¹ Introduction (trad.) in FINDLEN Barbara (dir.), *Listen Up: Voices From the New Feminist Generation*, Seattle, Seal Press, 1995, p. XIII-XVII.

⁴⁹² Cette réalité nous pousse à élargir notre regard hors des CCN.

CHAPITRE 5 – L'« explosion » de la NDF des « années 1980 » articulée à un reflux féministe

Une accélération du déploiement de la NDF se produit avec l'arrivée de Jack Lang au ministère de la Culture en 1981. Les politiques menées portent un intérêt accru à la danse contemporaine. Le fort intérêt politique pour l'art chorégraphique est concomitant de la naissance d'un « féminisme d'État ». Est-ce dire que l'institutionnalisation entrave la dimension transgressive de l'art comme du féminisme ? Il serait manichéen d'effectuer cette restriction. Les chorégraphes ont une liberté d'expression réelle tout comme le féminisme continue d'exister dans sa pluralité. Parler de reflux se justifie en termes de médiatisation et d'actions symboliques mais nous ne pouvons parler de recul. L'activité économique des femmes ne cesse d'augmenter, les filles font de plus en plus d'études, de plus en plus longues. La reconnaissance ministérielle du droit des femmes est une avancée malgré le manque de moyen mis en œuvre. La dimension artistique n'est pas une priorité militante et l'art chorégraphique, méconnu, l'est encore moins. L'importance institutionnelle donnée à la danse n'incline pas pour autant le féminisme d'État à s'y intéresser.

5-1. Le soutien du ministère de la Culture à la génération du « corps glorieux »

L'année 1981 marque la mise en place de ce que Marc Fumaroli et Philippe Poirrier appellent un « Etat culturel »⁴⁹³, véritable tournant de la politique culturelle⁴⁹⁴ et Jack Lang se doit de faire mieux que ses prédécesseurs. La danse va bénéficier d'une politique volontariste.

⁴⁹³ FUMAROLI Marc, *L'Etat culturel. Essai sur une religion moderne*, Paris, éd. de Fallois, 1991. L'auteur reproche essentiellement l'intervention de la politique dans le champ de l'art ainsi que la déformation et la dépendance que cette dernière fait subir à la culture. Cela ne suffit pas à expliquer la faiblesse féministe de la danse et celle-ci s'affirme au contraire comme « danse d'auteurs » ; POIRRIER Philippe, *L'Etat et la culture en France au XX^e siècle*, Paris, Librairie Générale Française, 2000, quatrième partie de l'ouvrage : l'Etat culturel (1981-1995). Philippe Poirrier est également à l'origine d'une réelle réflexion épistémologique sur l'histoire culturelle : *Les enjeux de l'histoire culturelle*, Paris, Point Seuil, 2004, engageant sa réflexion sur le « tournant culturel » de l'historiographie.

⁴⁹⁴ Pour plus de précision voir entre autre MOULINIER Pierre, *Politique culturelle et décentralisation*, Paris, L'Harmattan, 2002. Pour la politique de la danse, voir FILLOUX-VIGREUX Marianne, *op. cit.*, GUIGOU Murielle, *op. cit.*, spécifiquement pour la NDF et SERVERIN Elise, *Le processus de patrimonialisation des œuvres chorégraphiques contemporaines*, DESS, Lyon II, ARSEC, 2000.

La direction de la musique devient la direction de la Musique et de la Danse (DMD) sous la direction de Maurice Fleuret⁴⁹⁵. Le terme de danse apparaît enfin officiellement. La Direction de la Musique et de la Danse apporte son soutien à la danse, au développement des compagnies et surtout à la création. Les crédits passent de 14,43 à 42,69 MF de 1981 à 1984 pour la diffusion. Nous verrons l'essor ainsi impulsé par le politique et l'« impératif culturel »⁴⁹⁶ défini par Jack Lang. Sa connaissance du milieu artistique et les nombreux contacts qu'il y entretient lui permettent de mettre en place un véritable ministère de la création. Certes il y a « rupture » avec l'arrivée de la gauche au pouvoir, non sans maintenir une certaine continuité avec l'héritage d'André Malraux. Dans ses 110 propositions aux Français, François Mitterrand affirme vouloir faire de la culture une priorité nationale et le ministère de la Culture voit ses crédits doubler sur l'exercice 1982 et atteindre 0,8 % du budget de l'État⁴⁹⁷. En 1983, malgré le « tournant de la rigueur », les ressources de la culture continuent de progresser. L'État conserve le pilotage des politiques culturelles et limite les « transferts de compétences » prévus par les lois Defferre de 1982 et 1983. Nous observons une généralisation de la collaboration entre l'État et les collectivités territoriales. C'est surtout une nouvelle conception de la politique culturelle qui se met en place⁴⁹⁸ accompagnée du mythe de la « démocratisation » qui consiste à concevoir le public comme un groupe homogène ouvert à une culture supposée universelle. Marianne Filloux-Vigreux analyse comme un « bouleversement dans les mentalités »⁴⁹⁹ le fait que la danse contemporaine puisse non seulement exister mais exister en dehors de son rattachement à la musique ou à la danse classique.

Nous retrouvons Françoise Adret en tant qu'« inspecteur principal » à qui succède Brigitte Lefèvre en 1985 ainsi que Geneviève Lafrance à l'enseignement. La danseuse et chorégraphe Brigitte Lefèvre marque l'orientation de la politique de la danse, non sans un certain académisme en raison de sa formation. Elle succède ensuite à Igor Eisner en tant que déléguée à la danse de 1987 à 1992. La présence de femmes au ministère est avérée, loin de se cantonner à des rôles subalternes.

⁴⁹⁵ Eric Barrault est alors chef de division, celle qui parmi les sept au sein de l'organigramme de la direction de la musique est dévolue à la danse; Igor Eisner, inspecteur général et Jean-Philippe Drecq responsable de la diffusion et de la création. Il est intéressant de noter que c'est la pédagogie qui incombe à une femme.

⁴⁹⁶ Texte fondateur, le rapport du Commissariat au Plan paraît en novembre 1982 sous le titre « l'Impératif culturel ».

⁴⁹⁷ AN, versement 910679, art. 3, *La danse : situation et perspectives*, 16/06/1982. Dans une seconde conférence de presse Jack Lang précise la dotation des activités de diffusion, hors Opéra, passant de 13 à 28 MF en 1982.

⁴⁹⁸ Cf. Décret n° 82-394 relatif à l'organisation du ministère de la Culture, 10 mai 1982.

⁴⁹⁹ FILLOUX-VIGREUX Marianne, *La danse et l'Institution – Genèse et premiers pas d'une politique de la danse en France, 1970-1990*, op. cit., p. 125.

1982 voit se concrétiser l'implantation de Jean-Claude Gallotta à Grenoble et Maguy Marin à Créteil mais aussi Gigi Caciuleanu à Rennes. Parallèlement le schéma d'un plan triennal d'action pour la danse de 1984 à 1986 réaffirme les trois axes majeurs que sont la formation, la création et la diffusion⁵⁰⁰, y compris à l'étranger. Notons la première tournée aux États-Unis des « jeunes chorégraphes français » vitrine de « l'exception culturelle française » avec Maguy Marin, Karine Saporta, Joëlle Bouvier et Régis Obadia, Dominique Bagouet (qui dirigeront plus tard des CCN) et Dominique Petit ainsi que Caroline Marcadé. Les femmes chorégraphes sont nombreuses parmi les figures éminentes⁵⁰¹.

C'est l'époque où viennent s'ajouter aux Maisons de la Culture d'autres établissements de spectacles aux missions équivalentes qui reçoivent également des financements de l'État. Celle de Grenoble est la première à être dirigée par un chorégraphe. Cependant, Jean-Claude Gallotta exprime la difficulté à se faire reconnaître en tant que danseur et en tant qu'homme⁵⁰².

La structuration du champ chorégraphique est progressive. Une partie des nouvelles scènes sont fédérées en 1992 sous l'appellation de « scènes nationales ». Certaines sont spécifiquement dédiées à la danse. Comme c'est le cas de la première d'entre elles : la Maison de la Danse, mais aussi du Théâtre Contemporain de la Danse (TCD), né trois ans plus tard en 1983. Pour l'Etat, les compagnies sont des outils de création ainsi que d'aménagement du territoire. Il s'agit de mettre en place une « décentralisation chorégraphique » en plusieurs phases⁵⁰³. La phase de structuration (1984-1998) s'ouvre avec la création du label « Centre Chorégraphique National » (CCN), première des « Dix nouvelles mesures pour la danse »⁵⁰⁴. Les entités qui en prennent le nom furent en partie constituées dans la phase précédente et s'accompagnent de nouvelles implantations : onze compagnies préexistantes deviennent des CCN⁵⁰⁵ au nombre de 19⁵⁰⁶ depuis 1998. À cela s'ajoute un

⁵⁰⁰ AN, versement 910679, art. 3, *Schéma d'un plan triennal d'action pour la danse : 1984 – 1985 – 1986*, 13/02/1984.

⁵⁰¹ Trois d'entre eux bénéficieront du fonds de promotion chorégraphique mis en place à partir de 1984 pour permettre l'accès à une reconnaissance internationale pour les compagnies les plus en vue : Gallotta et Bagouet en 1984 et Marin en 1989.

⁵⁰² Il demeure « la danseuse » - le terme, dépréciatif, est utilisé - face aux hommes de théâtre, ce qui lui vaut des difficultés à se faire admettre : « un chorégraphe à la tête d'une Maison de la Culture, c'est comme donner le premier vote aux femmes », cité par Hélène Marquié, « Un regard féministe sur la danse : derrière les stéréotypes et les idées reçues », conférence du 25 septembre 2014, Rennes.

⁵⁰³ Cinquantenaire du ministère de la Culture 1959-2009 (consulté le 3 mai 2009) RECHTER, Paul, *50 ans de danse* < <http://www.50ans.culture.fr/50ans/danse/1> >

⁵⁰⁴ Annoncées par une conférence de presse de Jack Lang en 1984. La croissance durant la décennie acte l'essor de compagnies nouvelles. Douze d'entre-elles implantées avant 1981 deviennent des CCN en 1984.

⁵⁰⁵ Ces derniers doivent assurer au moins trois des quatre missions : création, diffusion, formation et accueil. Cf. Note interne de la DMD du 18 juin 1984 citée dans ORVOINE, Dominique. *L'Art en Présence, les Centres chorégraphiques Nationaux, lieux de ressource pour la danse*, Paris, ACCN, 20 mars 2006, p. 16. Permettre aux

dispositif d'aide à la création pour les compagnies indépendantes et la question de la diffusion⁵⁰⁷.

Les éditions des *Pratiques culturelles des Français*⁵⁰⁸ réalisées depuis le début des années 1970 laissent clairement percevoir le retard de la danse, « la dernière à faire sa révolution après les arts plastiques et la musique contemporaine, et la première à ne pas s'arrêter de bouger, si on considère qu'en cinquante ans il n'est guère possible de l'identifier »⁵⁰⁹.

La cohabitation de 1986, qui amène François Léotard à la tête du ministère de la Culture et de la Communication selon la nouvelle dénomination⁵¹⁰, ne ralentit pas le soutien à la danse contemporaine. Les Nuits Blanches initiées par le gouvernement précédent ont lieu en 1986 et sont placées sous la direction d'une femme, Anne-Marie Reynaud, qui souhaite la réunion d'amateurs et de professionnels⁵¹¹. La continuité prime, quelle que soit la couleur du gouvernement.

Compagnies d'avoir les moyens de leur création, production et diffusion mais aussi accueillir les compagnies indépendantes, via les résidences, sont les maîtres mots de cette politique. François Léotard (1986-1988) fait porter les efforts sur le patrimoine et l'enseignement artistique, et Jacques Toubon (1993-1995) ne reviendra pas non plus sur les initiatives socialistes.

⁵⁰⁶ Imaginés comme le pendant des CDN, ils n'ont pas de texte cadre et ne sont pas liés par contrat au ministère de la Culture mais aux collectivités locales par un financement « à parité » vague. Très disparates, ces derniers sont implantés à : Aix, Angers, Belfort, Biarritz, Caen, Créteil, Grenoble, La Rochelle, Le Havre, Marseille, Montpellier, Mulhouse, Nancy, Nantes, Orléans, Rillieux-la-Pape, Rennes, Roubaix, Tours.

⁵⁰⁷ Le développement de la production chorégraphique pose alors la question de sa diffusion. Des soutiens à nombre de festivals tels que Montpellier Danse, la Biennale de la danse de Lyon, le festival d'Uzès, ou les Rencontres chorégraphiques internationales de Seine-Saint-Denis se mettent en place durablement, d'autant plus que ces derniers jouent un rôle de vitrine de l'art chorégraphique voire de l'avant-garde. Voir MAGNIN Marine, *Etude des CCN : Quel avenir pour la production-diffusion de la danse contemporaine ?*, Master 2, IEP, Université de Lyon II, 2009.

⁵⁰⁸ – *Pratiques culturelles des Français en 1974*.- Paris, Ministère de la Culture et de la Communication, SER/La Documentation française, décembre 1974 [données quantitatives].

– *Pratiques culturelles des Français en 1974*.- Paris, Ministère de la Culture et de la Communication, SER/La Documentation française, décembre 1974.

– *Pratiques culturelles des Français. Évolution 1973-1981*.- Paris, Dalloz, octobre 1982.

– *Nouvelle enquête sur les pratiques culturelles des Français en 1989*.- Paris, Ministère de la Culture et de la Communication, DEP/La Documentation française, mars 1990 [données quantitatives].

– COGNEAU Denis et DONNAT Olivier, *Les Pratiques culturelles des Français 1973-1989*.- Paris, Ministère de la Culture et de la Communication, DEP/La Découverte/La Documentation française, mars 1990.

– DONNAT Olivier, *Les Pratiques culturelles des Français. Enquête 1997*.- Paris, Ministère de la Culture et de la Communication, DEPS/La Documentation française, mai 1998.

– DONNAT Olivier, *Les Pratiques culturelles des Français à l'ère numérique. Enquête 2008*.- Paris, Ministère de la Culture et de la Communication, DEPS/La Découverte, septembre 2009.

– École nationale des Mines, *Documents de synthèse sur la danse*, centre de documentation du DEP, octobre 1987.

⁵⁰⁹ *Où va la danse ?* p. 9 introduction.

⁵¹⁰ Sa politique repose sur 4 principes : le renforcement de l'enseignement, le soutien aux grandes structures, le soutien en priorité aux créations ainsi que l'impératif de soutenir la diffusion et donc de développer l'audience.

⁵¹¹ Parmi les événements de grande ampleur touchant les amateurs, notons également en 1983-1984 le projet *Danseurs tous en Seine* réunissant 500 danseurs sur les berges de la Seine, orchestré par Odile Azagury, <http://www.odile-azagury.com/evenementiels/tous-en-seine>, consulté le 25/06/2013.

La délégation à la danse est créée en 1987⁵¹². En 1988, décrétée « Année de la danse », la danse obtient son Conseil Supérieur⁵¹³ auprès du ministre chargé de la Culture. Il est alors présidé par Igor Eisner, accompagné de 29 personnalités choisies en fonction de leur champ d'action. Parmi elles, seulement 7 femmes. Cela confirme la faible féminisation des arcanes de la politique et du pouvoir bien que les femmes soient surreprésentées en ce qui concerne l'encadrement de la danse. Décider d'une Année de la danse signifie lui « consacrer » une année accompagnée de quelques actions médiatiques. Cela n'est pas sans faire écho à l'année internationale de la Femme en 1975, décrétée par l'ONU en réponse aux mouvements féministes internationaux⁵¹⁴. Consacrée à une action intensive pour promouvoir le droit des femmes dans le monde, elle porte la volonté de tendre à l'égalité homme/femme tout en préservant la paix. Peut-on comparer symboliquement le fait de définir une Année de la danse ? Tout d'abord celle-ci n'est proclamée qu'à un niveau national puis est présente dans 18 villes en région. Cela signifie surtout qu'elle devient un espace d'enjeux.

Cette politique volontariste se retrouve sur le plan budgétaire avec les aides aux projets de création (APC), aux compagnies indépendantes⁵¹⁵ (CI), aux compagnies hors commission (CHC) et aux CCN. En 1982, les compagnies de Bouvier/Obadia et Régine Chopinot sont classées en CI-B puis C deux ans plus tard. Karine Saporta est classée en catégorie CI-A en 1982 puis B en 1984 et C en 1987. L'accès au statut de CCN est préparé par un accompagnement spécifique des compagnies. Maguy Marin est la première femme à en bénéficier, consécration de son travail à portée sociale et politique. *May B* créé au CNDC en 1981 fait figure d'œuvre coup de poing dans la NDF⁵¹⁶. Elle ose la laideur et brave la réaction négative initiale d'un public déboussolé. Murielle Guigou a étudié les compagnies dont les subventions de l'État ont été en forte augmentation depuis 1980. Elle note 8 directions masculines (Bagouet, Brumachon/Lamarche, Decouflé, Gallotta, Larrieu, Nadj, Preljocaj, Verret), 5 directions féminines (Chopinot, Duboc, Monnier, Marin, Saporta) et 2 mixtes

⁵¹² En 1998, la délégation à la danse est dissoute par une restructuration qui réunit la direction de la musique, de la danse et du théâtre : (DMDTS).

⁵¹³ *Danser*, n° 81, septembre 1990, p. 36. La dotation est alors de dotée d'une enveloppe de 27 MF contre des précisions de 25 MF.

⁵¹⁴ Une première conférence mondiale sur le statut des femmes se réunit à Mexico en 1975 afin de rappeler à la communauté internationale le problème de la discrimination à l'égard des femmes. Elle initie un dialogue de portée internationale sur l'égalité entre les sexes. La mise en place d'objectifs, l'identification des obstacles et l'évaluation des progrès accomplis constituent les sujets de cette conférence.

⁵¹⁵ CI : catégorie A : 0-100 KF, B : 100-300, C : 300-600, Cf. GUIGOU Murielle, *La nouvelle danse française*, *op. cit.*, p. 54-61. Sont prises en considération les années 1982, 1984, 1989.

⁵¹⁶ Les analyses sont extrêmement nombreuses sur le sujet, nous ajoutons celles de A. Bajou et P. Laurent Noye de l'Université de Paris 8, in <http://www.danse.univ-paris8.fr/>, consulté le 5/12/2013. Cf. Annexes, Illustration 8.

(Bouvier/Obadia, Diverres/Montet)⁵¹⁷. Tous deviendront directeurs de CCN, mis à part François Verret et Philippe Decouflé.

A contrario, bon nombre de compagnies dont les subventions ont baissé appartiennent à la génération des années 1970. Parmi elles, certaines prennent le statut de CCN tels que Cartier/Adret et Lefèvre/Garnier mais leur compagnie disparaît à la fin de la décennie alors que les deux femmes s'appuient sur leur connaissance du monde de la danse pour en influencer la politique. En 1989 Jean-Albert Cartier est nommé directeur du Palais de la danse et Françoise Adret est chargée d'une mission d'évaluation au ministère de la Culture en 1992. Régine Chopinot succède à Brigitte Lefèvre et Jacques Garnier à La Rochelle tandis que Brigitte Lefèvre prend la suite d'Igor Eisner au ministère à la Direction de la Musique et de la Danse en 1987. De son côté Jacques Garnier prend la direction du GRCOP en 1989. La décennie est aussi celle de la prospérité de Gigi Caciuleanu et de Quentin Rouillier, plus éphémère, puisqu'il n'obtient plus aucune subvention en 1987. Notons que la diminution progressive des aides à la génération précédente témoigne d'un renouvellement progressif des chorégraphes bien plus que ne le fera la décennie 1990 vis-à-vis de ses aînés. Nous verrons alors les générations se juxtaposer. Caroline Marcadé, responsable du centre Chorégraphique Régional de Haute-Normandie, est CI-A jusqu'en 1989 après un passage en CI-C en 1984. La division de ses subventions par 4 entraîne son départ, tandis que Joëlle Bouvier et Régis Obadia prennent la direction du CCN du Havre. Catherine Atlani est classée en CI-B en 1982 puis reclassée en CI-A en 1984. Ses subventions s'interrompent après que le budget du Café de la Danse eût été divisé par trois. Susan Buirge est CI-B jusqu'en 1989 avec une promotion en CI-C en 1984. Karin Waehner est CI-A jusqu'en 1984. Quant à Françoise et Dominique Dupuy, ils sont seulement CI-A en 1984. La seule à vraiment sortir son épingle du jeu est Anne-Marie Reynaud puisque le Four Solaire devient CCN à Nevers en 1985. Les subventions sont alors croissantes jusqu'en 1989 puis chutent jusqu'à la fermeture du CCN en 1994. Parmi 98 chorégraphes recensés recevant des subventions du ministère de la Culture en 1990 : 49 sont des hommes, 39 des femmes et 9 sont des couples à la tête des compagnies et une est un collectif. Les hommes sont *déjà* plus nombreux à être subventionnés.

Si les subventions de la génération des années 1970 baissent progressivement, leur action n'est pas négligeable. Revenue à Paris en 1985, Catherine Atlani, toujours encline à se lancer dans de grandes entreprises crée le théâtre du Café de la Danse qu'elle codirige avec Marie-Pierre de Porta pendant plusieurs années jusqu'à sa fermeture en 1990, faute de

⁵¹⁷ GUIGOU Murielle, *La nouvelle danse française, op. cit.*, p. 60.

financement. Une revue éponyme dont elle est directrice de publication est prévue à hauteur de trois parutions par an. La revue accompagne ce lieu et permet à l'artiste de s'exprimer par une voix autre que celle du corps, une voix qui se montre curieuse du monde, de dialogue et d'expression s'intéressant au genre. Ainsi le numéro un s'intéresse-t-il aux traditions chinoises ou encore à Moment'homme⁵¹⁸, un festival de danse exclusivement composé de chorégraphes hommes à Montréal. Il s'agit de la seconde édition en 1984 où l'on fête « l'image véritable de l'activité créatrice des chorégraphes et performeurs occupés à redéfinir les rôles de l'homme traditionnellement masculins. »⁵¹⁹. La place du masculin et de l'homme qui danse semble avoir du mal à s'exprimer. Elle est peu problématisée et encore moins dans un événement réservé aux hommes. La masculinité interrogée est alors une question pionnière et maladroite, sans portée politique.

Tout en continuant à enseigner, Catherine Atlani crée de nouveau avec Marie-Pierre de Porta le cabaret et label de chansons françaises Le Loup du Faubourg. Son attrait pour le texte, la poésie se confirme avec ce retour parisien. Elle met progressivement au point sa technique de Danse Vocale.

Par des vibrations de sons travaillés sur des voyelles précises, pensées à des endroits « sources d'énergie », le corps se met doucement en mouvement jusqu'à intégrer progressivement une sphère d'énergie extrêmement mobile qui va déployer sa force dans l'espace. En pratiquant cette technique on découvre son propre espace corporel souvent inconnu. Propulsé dans cet espace corporel, le corps devient instrument de langage. On peut parler d'une parole du corps. Ce travail permet d'aborder la création artistique avec des danseurs qui ne sont plus seulement des corps à « regarder » mais aussi des êtres qui engagent le sens du mouvement de leur corps dans cette « parole »⁵²⁰.

Le « son postural » est une technique d'aide psychocorporelle qui entend amener tout un chacun à mieux s'inscrire dans son propre corps grâce à un regard différent porté sur lui-même. À partir de son travail sur le son et la voix, elle crée une technique de chant choral contemporain, le « chant fondamental ». Cet intérêt du côté du soin et du bien-être est précoce et se généralisera dans les années 2000.

Tandis que la génération pionnière poursuit son travail dans une plus grande discrétion, avec peu de moyens, de nouveaux acteurs arrivent sur le devant de la scène, pour beaucoup remarqués au concours de Bagnolet ou formés à l'école du CNDC. Nous ne reviendrons pas sur les esthétiques des chorégraphes des CCN par ailleurs largement étudiées

⁵¹⁸ Cf Annexe 4 : Moment'homme (84), extrait de la revue du Café de la danse.

⁵¹⁹ *Revue du Café de la Danse*, n° 1, s. d., p. 45.

⁵²⁰ www.catherinemayatlani.com/. Elle publie *Les nœuds énergétiques ou naître à soi-même* et *Corps spirale, corps sonore*.

par Murielle Guigou. L'idéologie de la NDF à travers La valorisation de la personnalité du danseur s'affirme dans « l'idéologie de la NDF »⁵²¹, sans pour autant que ce dernier sorte de l'anonymat. Les notions de communauté et de décentralisation du pouvoir⁵²² sont également très fortes. Ces caractéristiques sont susceptibles de croiser une démarche politique⁵²³.

L'adoption de comportements et de gestuelles proches du quotidien et proche du spectateur devient courante sans renoncer à la virtuosité de la danse qui justifie le terme de « corps glorieux ». Le contexte ainsi posé, il est plus aisé de comprendre comment les artistes se situent dans leur champ ainsi que de repérer les réflexions féministes⁵²⁴. La presse est alors un prisme intéressant qui prend en compte la dimension réceptive de l'art et son ouverture au public.

5-2. Du côté de la presse et de l'art

Alors que pendant les années 1980 les pratiques amateurs et professionnelles explosent⁵²⁵, les médias jouent un rôle important, notamment la publicité. Régine Chopinot « Bouge avec la Poste », Philippe Decouflé réalise « la planète bleue », des séquences dansées pour la publicité d'Antenne 2 contribuent à populariser l'art chorégraphique. Maurice Béjart passe au Grand Ecluse et la Délégation à la Danse charge Annie Bozzoni d'étudier la question de la diffusion à la télévision en 1990. Les critiques se forgent avec la danse contemporaine. Des journalistes, philosophes venant d'autres horizons et ayant éprouvé un coup de cœur pour un-e chorégraphe font entendre leur voix. C'est le cas de Jean-Marc Adolphe pour Jackie Taffanel. Le phénomène gagne la presse politique. *Le Monde* avec Marcelle Michelle, *Libération*, *le Nouvel Observateur*, *l'Humanité*, la presse féminine :

⁵²¹ GUIGOU Murielle, *La nouvelle danse française, op. cit.*, p. 65.

⁵²² La décentralisation, initiée par les lois de 1982, et effective en 1986 pour la politique culturelle, fixe la structure et le rôle des DRAC. Les CCN actent déjà l'existence de compagnies depuis deux ans. Le bond en avant du budget de la Culture, qui voit son montant doubler de 1981 à 1982 et augmenter encore de 25 % en 1983, retentit immédiatement sur la structuration et l'essor de la danse contemporaine.

⁵²³ Enjeux politique et idéologique des artistes peuvent se rejoindre. La décentralisation pour en reprendre le terme se situe aussi au sein de la compagnie et se manifeste par le refus d'une unicité du pouvoir. C'est ce dont est porteuse la pièce *Insurrection* (1989) d'Odile Duboc pour qui « tout ordre institué porte en lui-même des gestes de révolte » (Cf. FINK Michèle, LARTIGUE Pierre, *Odile Duboc, Roger Eskenazi*, Paris, Armand Colin, 1991, p. 85). Il s'agit d'une commande pour le Bicentenaire de la Révolution, ce qui lui apporte la reconnaissance encore nécessaire. Elle fait descendre la danse dans la rue. Une portée politique de démocratisation et de rapprochement de la danse de la vie quotidienne préside à ces actions qui ne sont pas seulement une conséquence de manque de lieux pour la danse. La danse contemporaine a ouvert le champ et laisse la possibilité aux danseurs d'être force de propositions, ce qui n'a rien de nouveau.

⁵²⁴ Cf. Chapitre 5 et Chapitre 6.

⁵²⁵ REILHAC Michel, « Sortir de l'Ombre », *Paris-crédation*, 1984.

Marie-Claire, Biba et même la Revue *Education Physique et Sportive* qui consacre un article sur la pratique par numéro. Du côté de la presse spécialisée, *Pour la Danse, Les Saisons de la Danse*, ainsi que *Danser* existant à partir de 1983 totalisent un tirage de 100 000 exemplaires. L'essor des revues de danse témoigne du succès grandissant de la danse, notamment auprès du public. Les revues sont à sa portée. *Les Saisons de la danse* se poursuivent depuis 1969. *Danser* naît en 1983 et se targue, comme en témoigne son slogan, d'être « la plus forte vente des revues de danse ». *Pour la danse*⁵²⁶ et *Telex danse*⁵²⁷ cessent de paraître, alors qu'elles étaient plus pointues et plus étoffées, la première en particulier. L'étude de la revue *Danser*⁵²⁸ a montré l'importance du star system, de la consécration de la ballerine intemporelle et la mythification du danseur masculin (Rudolf Noureev, Jorge Donn...). Omniprésent dans *Les Saisons de la danse* des années 1970, Maurice Béjart se poursuit avec la revue *Danser* les décennies suivantes.

L'essor du discours sur la danse ne trouve pas d'écho dans la presse féministe. À la même époque, confrontée aux problèmes de diffusion et de distribution, elle connaît un reflux et continue à ne s'intéresser que de façon marginale à la danse. Nonobstant le succès des manifestations féministes d'octobre et novembre 1979, les années 1980 sont marquées par le reflux du mouvement. *Les Cahiers du féminisme* et *Les Cahiers du GRIF* s'interrompent (deux ans pour les seconds). *Questions féministes* se divise en 1980. D'un côté le « front des lesbiennes radicales » voit en toute femme hétérosexuelle une « collabo ». De l'autre, des militantes relancent les *Nouvelles Questions féministes* et veulent poursuivre la réflexion théorique et politique sur le féminisme radical. Mais sur le plan universitaire, le développement des recherches décolle⁵²⁹. Après 1981, nous notons néanmoins le lancement de deux nouvelles publications féministes aux ambitions très différentes : *Paris féministe* et *Lesbia*.

Lesbia s'intéresse à l'art. Des artistes lesbiennes du début du siècle, leurs œuvres, sont mises en avant : Tamara de Lempicka, Léonor Fini, Romaine Brooks, Renée Vivien, Nathalie Barney... mais aussi des travaux de peintres ou de sculptrices contemporaines assumant leur lesbianisme. L'art côtoie les rubriques consacrées à la musique, le cinéma, la littérature, le théâtre, voire la BD. Il n'est pas étonnant que la danse soit absente, le lesbianisme y est impensé. Un rare article de la revue consacré à la danse durant les années 1980 s'intéresse au

⁵²⁶ Héritière de *Chausson et petit rat*, la revue laisse paraître son dernier numéro en 1989, marquant la fin des années militantes. Claudine Guerrier fait le bilan de cette revue in *Presse écrite et danse contemporaine*, op. cit., p. 140-250

⁵²⁷ Revue pour les professionnels

⁵²⁸ BOIVINEAU Pauline, *La revue Danser au prisme du genre*, op. cit., p. 44-53.

⁵²⁹ Colloque de Toulouse en décembre 1982.

Baratha Nathyam⁵³⁰, danse indienne traditionnelle et non contemporaine. L'Inde dans sa tradition dansée, bien que méconnue du public, fait l'objet d'un intérêt marqué tant dans les revues féministes, que dans la revue *Danser*⁵³¹.

Les revues sont le reflètent un espace artistique plus large. Une réflexion féministe se construit à la marge de la danse. L'absence de mixité est toujours de mise pour les rencontres artistiques féministes. Une des manifestations les plus importantes, dont témoigne *Lesbia* est le Festival de film de femmes. Dans les premiers numéros, Claire⁵³² photographie des anonymes, amantes, amies, dans l'intimité ou dans les manifestations. Elle tourne les premiers reportages pour le Festival de Créteil et réalise des portraits d'actrices, de réalisatrices, d'activistes. Créé par Jackie Buet⁵³³ et Elisabeth Tréhard, qui travaillent alors aux Gémeaux, le centre d'action culturelle de Sceaux, le festival a lieu pour la première fois en 1979 et présente une trentaine de longs métrages et de documentaires. L'affiche est dessinée par Daniel Chevet et montre une Vénus de Milo, sans bras mais avec caméra. Elle connaît un vrai succès et plusieurs déclinaisons. Le festival se consolide et l'équipe s'installe à Créteil en 1985. Il accueille chaque année plus d'une centaine de réalisatrices venues du monde entier et se veut un lieu témoin de débats historiques, attentif aux engagements artistiques, politiques et sociaux des femmes dans le monde. En 1989, l'intervention de Karine Saporta⁵³⁴ marque un tournant, confirmé par Jackie Buet, dans la communication du festival.

Elle nous a créé une affiche qui montrait une femme très ronde, avec un gros cigare de producteur, derrière un bureau. Un clin d'œil à Hitchcock, onirique et drôle. Depuis on a continué avec elle. Elle a un imaginaire fort, adapté à l'immense variété des films qu'on aborde. Car, évidemment, il n'y a pas une écriture féminine, pas plus au cinéma qu'ailleurs. Ce qui nous intéresse, c'est le métissage, l'intégration, la différence⁵³⁵.

Les affiches de la chorégraphe ne sont pas sans attiser les polémiques quant à leur engagement du côté du féminin. La visibilité des corps lesbiens est essentiellement due aux photographes et aux cinéastes. Les chorégraphes ne posent pas le sujet dans leurs œuvres, même si ces premières sont féministes et lesbiennes.

⁵³⁰ *Lesbia*, n° 32, octobre 1985.

⁵³¹ BOIVINEAU Pauline, *La revue Danser au prisme du genre*, op. cit., p. 60-65.

⁵³² Son anonymat est conservé.

⁵³³ Cf. BUET Jackie, *Films de Femmes - six générations de réalisatrices*, Paris, Editions Alternatives, 1999.

⁵³⁴ Formée à la danse classique, l'artiste née en 1950 fait des études de sociologie et de philosophie qu'elle poursuit à Chicago où elle travaille aussi bien la danse que la vidéo, la photographie que le cinéma. Elle ouvre un atelier de recherche en rentrant à Paris puis fonde sa propre compagnie en 1982 avant de prendre la direction du CCN de Caen six ans plus tard. Son travail est marqué par « la recherche de « sentiments désaffectés ». Elle crée des univers baroques et oniriques qui allient raffinement et cruauté, explorant les replis de l'âme et les états paroxystiques » selon LE MOAL Philippe, *Dictionnaire de la danse*, op. cit.

⁵³⁵ « Jackie Buet, la directrice de « Créteil », se souvient », *Libération*, 1/01/1998.

Hors de la danse, les manifestations féministes sont plus fréquentes, mues par la volonté d'acquérir une place significative. Et pourtant Fabienne Dumont souligne qu' « en ce qui concerne les arts plastiques, cet épiluchage systématique [des revues féministes] n'a pas donné de résultats quantitatifs satisfaisants : la plupart n'abordaient pas le sujet, les autres y consacraient peu de place et aucun article de fond »⁵³⁶. Des mouvements comme celui des Guerrilla Girls⁵³⁷ ne trouvent cependant ni écho, ni d'équivalent en France. Formé en 1985, en réponse à une exposition au MoMA de New York, le groupe établit des statistiques sur la présence des femmes artistes lors de l'exposition *Un aperçu international sur la peinture et la sculpture*. Il s'avère que seules treize femmes sur les 169 artistes présents participent à l'exposition. Les Guerrilla Girls remettent en cause, non sans humour⁵³⁸, la politique institutionnelle vis-à-vis des femmes artistes. Les artistes femmes oubliées ou méconnues sont cependant une préoccupation des militantes féministes et tout particulièrement des universitaires. C'est à elles que l'on doit la redécouverte d'artistes majeures telles Camille Claudel. Les artistes américaines sont parmi les premières à développer un art féministe. On les voit à la fin des années 1980, s'attaquer aux tabous concernant le corps, faisant des choix sexuels un moyen transgressif de s'exprimer. La stigmatisation des expériences de représentation érotique, violente ou métaphorique du corps féminin, s'accompagne de profondes divergences concernant la sexualité. Le plaisir féminin, l'opposition lesbianisme-hétérosexualité, la pornographie comme forme d'abus sexuel ou forme radicale de plaisir, les relations sadomasochistes réellement consensuelles ou pas, le viol⁵³⁹, le rapport entre psychanalyse et politique et enfin le rapport entre racisme et sexisme constituent autant de sujets de discussion. Il faudra attendre la décennie suivante pour que ces questions soient posées par la danse contemporaine.

5-3. Féminisme d'État : retrait politique et chorégraphique

Dans les années 1980, le féminisme s'est transformé, éclaté en de multiples groupes qui se sont mobilisés autour d'un objectif précis ou d'un domaine (universitaire, culturel, social, etc...). Grace à la création d'un ministère des Droits de la Femme en 1981, Yvette

⁵³⁶ DOMONT Fabienne, *Femmes, art et féminismes*, op. cit., p. 124.

⁵³⁷ <http://www.guerrillagirls.com/>

⁵³⁸ « Les femmes doivent-elles être nues pour entrer au métropolitain Museum ? Moins de 5 % des artistes de la section d'art moderne sont des femmes, mais 85% des nus sont des femmes ».

⁵³⁹ Voir le *Roméo et Juliette* du chorégraphe Angelin Preljocaj.

Roudy affirme vouloir passer d'une politique d'amélioration de la condition féminine à la mise en œuvre de droits pour les femmes grâce à ce qu'elle dit être un « ministère pourvu de moyens budgétaires propres, une composante gouvernementale, l'objet d'un dessein politique clairement inclus dans un projet global de changement et de modernisation de la société »⁵⁴⁰. La danse est une grande oubliée du ministère qui pourtant organise des expositions, frappe des timbres, crée des prix littéraires, etc⁵⁴¹. Le féminisme d'Etat se développe alors que la contestation féministe perd de son dynamisme. En 1993, Susan Faludi acte avec *Backlash, la revanche contre les femmes*⁵⁴², la régression de la condition des femmes depuis une dizaine d'années. Michelle Perrot en précise la complexité : « ce qu'on appelle *backlash* n'est pas un pur et simple retour en arrière, mais un déplacement de frontières recomposées de manière plus subtile »⁵⁴³. Quatre années d'enquêtes ont menée Susan Faludi à « passer au crible les nouvelles modes vestimentaires, esthétiques, publicitaires ou juridiques, bref à chercher ce qui fonde aujourd'hui la mise au ban du problème majeur du statut de la femme au sein de la société contemporaine »⁵⁴⁴. C'est ce qu'explique Françoise Picq :

Après une explosion spectaculaire, particulièrement en France, dans les années 1970, le mouvement féministe a connu un reflux prolongé dans les années 1980. La société « patriarcale » digérait, recomposant un équilibre qui intégrait les acquis de la lutte, cherchait à les compenser ou à en réduire la portée.

⁵⁴⁰ CAF, fonds Yvette Roudy, 5 AF 95, la pochette sur la conférence de Nairobi, *Les Femmes en France, un chemin, deux étapes, 1975-1985*, rapport présenté par la France à la conférence de Nairobi, Paris, La Documentation française, 1985. Yvette Roudy a pour objectif de traduire en lois les revendications des féministes des années 1970 en matière de lutte contre les discriminations de toute nature. À cet effet, elle intègre des militantes dans son cabinet, développant ainsi la notion de féminisme d'État. S'il n'est pas question ici de faire un bilan de ses actions, rappelons la loi d'égalité professionnelle, le remboursement de l'IVG, les campagnes pour la contraception, les mesures renforçant l'autonomie des femmes dans le mariage, et les tentatives de lutte contre les violences et le sexisme. Ce féminisme d'État fut difficile, pour trois raisons : « des rapports complexes entre socialisme et féminisme; une société française frileuse, ou du moins comprenant de forts courants conservateurs; un féminisme français majoritairement méfiant vis-à-vis de l'État » in THEBAUD Françoise, « Un féminisme d'Etat est-il possible en France. L'exemple du ministère des Droits de la femme, 1981-1986 », in Ian Coller, Helen Davies and Julie Kalman (eds), *French History and Civilization. Papers from the Gerorge Rudé Seminar, volume 1*, University of Melbourne, 2005, p. 236.

⁵⁴¹ Dans le supplément du n° 44 de *Citoyennes à part entière* de juillet-août 1985, un bilan des actions du ministère pour la création et la formation de 1981 à 1985 est dressé pour le théâtre, la musique, les arts plastiques, la littérature, la poésie. Il est constaté que les femmes sont plus considérées comme consommatrices qu'actrices. Il a donc été mis en place des expositions de femmes (depuis 1982, 5 à 6 par an) au sein du ministère. À cela s'ajoutent la création de 2 prix littéraires décernés le 8 mars, des aides financières pour des concerts produisant des œuvres de femmes. Des stages de formation des femmes chefs d'orchestre par l'association Yehudi Menuhin se développent. Des soutiens financiers à la chanson de femme (associations Contre-chant et Tréteaux du Besplas, etc.), des subventions pour des tournées théâtrales comme celle de R. Salik représentant la France au Festival International du Théâtre de femmes à Rome, ou encore au FIFF, au Centre audiovisuel Simone de Beauvoir font parti du bilan des actions qui s'inscrivent dans une logique de valorisation des femmes là où elles sont peu visibles et peu nombreuses.

⁵⁴² Paris, éd. des femmes, 1993.

⁵⁴³ In BARD Christine (dir.), *Un Siècle d'antiféminisme*, Paris, Fayard, 1999, p. 9. En effet, la régression ne s'observe pas dans tous les domaines. L'essor du travail des femmes et des études des filles est toujours bien réel.

⁵⁴⁴ *Ibid.*, quatrième de couverture.

L'idéologie « postféministe » triomphait, proclamant la fin du patriarcat et l'obsolescence de la révolte. Le féminisme a été utile, reconnaissait-elle. Il a fait progresser la situation des femmes et modernisé la société; mais il a atteint son but légitime, et toute revendication supplémentaire serait excessive et dangereuse⁵⁴⁵.

En danse, nous sommes cependant loin d'« une revanche des misogynes »⁵⁴⁶ pour reprendre l'expression de Dominique Frischer.

Ce contexte permet de comprendre le reflux de la pensée politique du corps. La chorégraphe Régine Chopinot le confirme pour la création chorégraphique en travaillant avec la mode et la publicité mettant en évidence que « dix ans après 1968 : les valeurs intellectuelles étaient en voie d'épuisement »⁵⁴⁷. Elle affirme sa volonté de respecter la tradition historique du divertissement.

La baisse des revendications résulte des conquêtes de la décennie précédente qui masquent les combats encore à mener. La prise en charge par le ministère des Droits de la femme de ces questions donne un sentiment de liberté acquis grâce à l'avancée juridique au regard des droits des femmes⁵⁴⁸. Le féminisme n'est pourtant pas circonscrit à la question des droits.

Celle de la maternité se pose de manière cruciale pour les danseuses car leur outil de travail est leur corps. La conciliation du travail et de la maternité pose l'enjeu du cumul des deux rôles : mère et artiste avec l'organisation que cela suppose. L'arrêt d'une pratique assidue fait craindre une difficile reprise ainsi que la peur de ne pas retrouver le corps correspondant aux canons de la danse. Malgré une exigence moindre que pour le corps de la ballerine, les canons esthétiques demeurent sensiblement les mêmes. Beaucoup reportent le moment d'être mère afin de « profiter » de leur carrière au maximum alors que les années 1980 revalorisent le rôle de mère et de femme. L'avortement⁵⁴⁹ est-il une pratique plus importante chez les danseuses et chorégraphes ? La question relève d'une étude sociologique⁵⁵⁰. Dans ses enquêtes, Pierre-Emmanuel Sorignet observe que « la sphère privée,

⁵⁴⁵ PICQ Françoise, « Le féminisme entre passé recomposé et futur incertain », *Cités*, n° 9, janvier 2002, p. 26.

⁵⁴⁶ FRISCHER Dominique, *La revanche des misogynes*, Paris, Albin Michel, 1997.

⁵⁴⁷ *L'Express*, 11/11/1993, *op. cit.*

⁵⁴⁸ La mesure la plus significative est la loi Veil qui légalise l'avortement. Promulguée en 1975 à titre provisoire (cinq ans), sous réserve du consentement parental pour les mineures, la législation devient définitive grâce au vote de la loi du 31 décembre 1979. Il faut attendre celle du 31 décembre 1982, pour que son remboursement soit effectué par la sécurité sociale.

⁵⁴⁹ Le taux d'avortement demeure élevé et montre la révolution inachevée de la contraception malgré sa légalisation en 1967. Cf. « La loi Neuwirth quarante ans après : une révolution inachevée ? » in *Population et sociétés*, n° 439, novembre 2007.

⁵⁵⁰ Cf. SINGLY François (de), *Fortune et infortune de la femme mariée*, Paris, PUF, 1994 (3^e éd) : « La maternité apparaît à nombre de danseuses comme une contrainte supplémentaire qui vient se rajouter à

lieu traditionnellement perçu comme privilégié pour un accomplissement de la femme à travers la maternité et les occupations domestiques, permet de comprendre comment ce « métier de vocation » traverse l'ensemble des choix de la vie intime et quotidienne de ces femmes. Enfin, si le métier de danseuse permet de rompre avec le modèle féminin socialement dominant, il génère des contraintes pour s'y maintenir (être mobile géographiquement, maintenir son capital corporel intact) qui peuvent s'opposer à l'idéal de libération de la femme porté initialement par les fondateurs de la danse contemporaine »⁵⁵¹. Cela n'empêche pas des chorégraphes telles que Régine Chopinot d'assumer totalement leur rôle de mère, jeune, sans renoncer en rien à sa carrière d'artiste⁵⁵². De son parcours personnel, l'artiste ne fait cependant en rien un acte modèle pouvant montrer aux femmes leur capacité à assumer un rôle de mère sans pour autant renoncer à leur vie de créatrice.

Autre sujet crucial mobilisant les féministes : le viol. La loi du 23 décembre 1980 définit précisément le crime de viol en le distinguant des autres agressions sexuelles. C'est un sujet que la danse contemporaine travaille. Pina Bausch est une des premières à l'avoir explicitement exposé sur scène, entre autres, dans *Fürchtet Euch nicht* (1977) qui voit, séquence après séquence, un homme mûr, déflorer une enfant après mille détours. Mais *Le sacre du printemps* mythique est maintes fois réinterprété⁵⁵³ par les chorégraphes. Par tradition, il rejoue le rituel, la glorification de la virginité et la résignation féminine. Cela témoigne de l'influence du monde patriarcal et de sa difficile remise en cause. Dans nombre de réinterprétations, la phase du viol n'est pas occultée, bien au contraire, et elle est extrêmement esthétisée. Il y a là une perpétuelle réinterprétation qui ne bouscule pas les faits. Domination, viol, violence, sexualité et désir sont étrangement brouillés plutôt que problématisés.

Face au droit des femmes à disposer d'elles-mêmes, un antiféminisme latent joue de la conquête de la liberté au détriment des femmes comme le souligne Susan Faludi. Elle démontre que les femmes sont loin d'avoir acquis l'égalité :

l'instabilité structurelle de la carrière de danseuse. Aussi, certaines danseuses conçoivent le refus ou le report indéterminé du rôle maternel comme l'envers de leur projet de carrière professionnelle » cité par SORIGNET Pierre-Emmanuel, « Être danseuse contemporaine : une carrière « corps et âme » », *Travail, genre et sociétés*, n° 12, 2004/2, p. 33-55.

⁵⁵¹ SORIGNET Pierre-Emmanuel, « Être danseuse contemporaine : une carrière « corps et âme » », *op. cit.*, p. 53.

⁵⁵² Confirmé lors de l'entretien avec l'artiste qui ajoute que cela ne fut en rien un frein à sa carrière.

⁵⁵³ Léonide Massine (1920), Mary Wigman (1957), Maurice Béjart (1959), Pina Bausch (1975), John Neumeier (1972), Paul Taylor (1980), Mats Ek (1982), Martha Graham (1984), Maryse Delente (1993), Marie Chouinard (1993) et bien d'autres jusqu'à nos jours. En intitulant sa création *Sacre # 197*, la chorégraphe et chercheuse Dominique Brun rappelle le nombre foisonnant de relectures du *Sacre* qui avoisinait les 200 au moment où son projet de relecture a émergé en 2008.

Une analyse des statistiques et de leur fonctionnement le démontre à tous les niveaux, que ce soit celui du quotidien et de la vie en commun, celui du travail, celui du pouvoir politique, administratif ou médiatique, celui de la culture. Ensuite, la liberté tant vantée n'est qu'un leurre – qu'on pense par exemple à la remise en question de l'avortement aux États-Unis, ou aux représentations traditionnelles de la « féminité » définie selon des critères masculins. Enfin, la femme libérée, active, diplômée, sans mari, sans enfant mais malheureuse n'est qu'un mythe, une façon pour certains hommes et certaines femmes de se venger de cette joyeuse liberté que des femmes, qui sont loin d'être la majorité ont effectivement acquise⁵⁵⁴.

Si l'esprit féministe revendicatif a perdu de sa force, la lutte lesbienne se renforce, étayée par la revue *Lesbia*⁵⁵⁵. Le féminisme n'a jamais eu bonne presse et la radicalité des mouvements des années 1970 a perpétué une image négative du militantisme. Or le « droit à la féminité » est tout le paradoxe de la reconduction ou non de l'oppression. Les femmes étant heureuses, le combat féministe n'aurait donc plus lieu d'être. Le propos est caricatural. La danse contemporaine, toute au plaisir de sa consécration, est loin de poser volontairement des problématiques d'émancipation féminine. Cela explique en partie sa faible dimension militante et une certaine insouciance. Cela permet paradoxalement une plus grande liberté corporelle et la dimension genrée est loin d'être occultée, bien au contraire.

Au regard du droit⁵⁵⁶, la situation des femmes évolue. Le rapport du Conseil économique, social et environnemental de 2009 : *1968-2009 : Evolution et prospective de la situation des femmes dans la société française* l'a mis en évidence. L'essor de la formation des filles est spectaculaire. Les filles surclassent les garçons sur le plan scolaire⁵⁵⁷ tant au niveau de la durée que du niveau moyen des études et du taux de réussite. « Favoriser l'égalité entre les hommes et les femmes » est une finalité clairement annoncée par la loi d'orientation sur l'éducation du 10 juillet 1989. La qualification des filles croît et accompagne l'augmentation du travail salarié féminin⁵⁵⁸.

Le milieu chorégraphique salarie peu ses artistes, exception faite de l'Opéra de Paris et de quelques structures en particulier classiques. Même les CCN ne salarient pas ou qu'une partie de leurs danseurs pour la plupart intermittents. L'absence d'études sociologiques

⁵⁵⁴ FALUDI Susan, *Baccklash. La guerre froide contre les femmes*, op. cit., 4^e de couverture.

⁵⁵⁵ Premier numéro en 1982. *Lesbia* est vendue à 7000 exemplaires en 1987.

⁵⁵⁶ Il faut par exemple attendre 1985 pour que la loi relative à l'égalité des époux dans les régimes matrimoniaux renforce le principe d'égalité dans la vie du couple, vingt ans après la loi mettant fin à l'incapacité de la femme mariée.

⁵⁵⁷ Cf. BAUDELLOT Christian, ESTABLET Roger, *Allez les filles*, Paris, Seuil, 1992.

⁵⁵⁸ L'égalité hommes-femmes, les lobbies féministes ne sont que faiblement visibles comme si la loi du 4 août 1982 qui pose l'interdiction de toute discrimination en entreprise, en particulier celles fondées sur le sexe avait résolu le problème de l'égalité. Face aux difficultés d'application de ces dispositions, la loi du 13 juillet 1983, dite « loi Roudy », s'efforce de préciser les différentes discriminations et donner des moyens de recours aux salarié-e-s. De plus, elle complète la notion « d'égalité des droits » par celle « d'égalité des chances ».

quantitatives genrées pour les années 1980 est à souligner. Ionela Roharik et Janine Rannou⁵⁵⁹ remarquent cependant une division du travail faiblement sexuée avec peu de discrimination dans l'accès aux échelons hiérarchiques supérieurs, au XXI^e siècle. Elles confirment le statut des danseuses plus précaire que celui des danseurs dont le nombre augmente sur le marché du travail. Les danseuses demeurent plus jeunes que les danseurs intermittents⁵⁶⁰. Sans mener d'enquête similaire pour une période antérieure, nous soulignons le paradoxe d'une « tendance » à l'égalité et le maintien cependant d'une division sexuée du travail.

L'examen des inégalités se complexifie pour les chorégraphes. L'inégalité d'accès à la danse par rapport à la formation initiale est avérée. Des hommes arrivent dans le champ de la danse sans formation préalable, Jean-Claude Gallotta en est un célèbre exemple avec une formation aux Beaux-Arts. Il n'y a aucun équivalent pour les femmes. Le chorégraphe, reconnu comme auteur depuis 1973, renonce rarement au statut de danseur. Accéder à la chorégraphie est vu comme une sorte de suite permettant d'atteindre la reconnaissance dans une implicite hiérarchie. Les femmes chorégraphes sont nombreuses et la NDF est *a posteriori* largement vue comme une époque marquée par les chorégraphes femmes. « Odile Duboc, Catherine Diverrès, Karine Saporta et bien d'autres occupent aujourd'hui des places stratégiques [...] »⁵⁶¹.

5-4. Marin, Bouvier, Chopinot, Saporta : des styles qui s'affirment au CCN.

⁵⁵⁹ RANNOU Janine, ROHARIK Ionela, « CHAPITRE V », *Les danseurs, un métier d'engagement*, Paris, Ministère de la Culture - DEPS, « Questions de culture », 2006.

⁵⁶⁰ RANNOU Janine, ROHARIK Ionela, *op. cit.*, « CHAPITRE III ».

⁵⁶¹ *Danser*, n° 189, juin 2000, *op. cit.*, p. 32.

Les artistes sont trop nombreuses pour que nous fassions ici une étude exhaustive⁵⁶² de celles qui font preuve d'une réflexion sociale ayant une dimension féministe. La presse féministe et même féminine s'intéresse plus à la danse même si cette dernière reste marginale parmi les autres arts. Ainsi le journal de l'AFJ compte néanmoins 36 articles sur la danse en 184 numéros de 1981 à 1985⁵⁶³. Rien d'original à cette visibilité croissante qui montre ici qu'elle est aussi celle de la danse contemporaine et de la découverte, entre autres, des artistes des CCN. Nous avons choisi de rencontrer les quatre chorégraphes femmes qui, nouvelles sur la scène chorégraphique, dirigent un CCN dans les années 1980, à savoir Maguy Marin, Joëlle Bouvier, Régine Chopinot et Karine Saporta.

5-4-1. Des artistes et des œuvres : une pluralité de rapports au genre

Leur travail d'aujourd'hui peut être radicalement différent de celui d'alors, en particulier chez Régine Chopinot. Les styles sont affirmés et personnels. Maguy Marin est la seule à oser la dissolution des genres. *May B* (1981) paraît alors comme une œuvre radicale, avant tout à portée sociale. Les danseurs, couverts de craie grise, vêtus de costumes de nuit informes, déambulent, solitaires, à l'unisson, vers une découverte de soi. C'est aussi le sexe qu'ils découvrent dans une séquence de mouvements fébriles et convulsifs avant que ne se dévoile un panel croissant d'émotions. La chorégraphe est alors à la tête du CCN de Créteil⁵⁶⁴. « Ce travail sur l'œuvre de Samuel Beckett, dont la gestuelle et l'atmosphère théâtrale sont en contradiction avec la performance physique et esthétique du danseur, a été pour nous la base d'un déchiffrement secret de nos gestes les plus intimes, les plus cachés, les plus ignorés »

⁵⁶² Des artistes mènent une brillante carrière hors des CCN. Pour exemple : Jackie Taffanel est difficilement reconnue en tant que créatrice. Malgré une présence active à Montpellier, son travail n'est pas soutenu par la municipalité. Elle crée une pièce par an, en marge du festival. En 1981 ce sera *Solo I* puis l'année suivante *Duo* en couple où elle questionne les problèmes de communication qui existent en son sein. Deux ans plus tard, elle monte sa compagnie. Elle réalise des performances, investit les espaces de la ville dans la volonté de faire connaître la danse à toutes les strates sociales. Elle présente avec succès *Neuf portes ou le veilleur* à Bagnolet. La municipalité de Montpellier leur verse alors une aide lui permettant de salarier trois danseurs à hauteur de 3500 F. Subventionnée par l'Etat en 1983 comme compagnie indépendante, celle-ci est diminuée de moitié l'année suivante. 1985 et 1986 sont difficiles. 1987 voit sa subvention passer de 30 000 F à 115 000 F. Révélée par le prix d'Aulnay-sous-Bois, elle crée ensuite *Encres* pour le festival des Femmes en création en 1985. Les conditions de création ne laissent pas à l'artiste les moyens d'une reconnaissance pérenne. Elle est cependant une artiste majeure, se produisant à l'occasion d'événements consacrés aux femmes. Les danseurs investissent les vitrines de magasins explorent une société de consommation où le corps devient objet de tous les regards et injonctions. L'univers masculin du sport dont elle est issue l'amène à une réflexion sur les pratiquants de la danse, garçons et filles. Elle est une des premières chorégraphes à enseigner à l'université.

⁵⁶³ Cf. les numéros 3 ; 33 ; 46 ; 53 ; 82 ; 89 ; 98 ; 111 ; 113 ; 114 ; 115 ; 116 ; 118 ; 122 ; 123 ; 124 ; 126 ; 128 ; 130 ; 133 ; 137 ; 140 ; 143 ; 148 ; 150 ; 151 ; 154 ; 170 ; 179.

⁵⁶⁴ Elle prendra ensuite la direction de celui de Rillieux-la-Pape en 1997 jusqu'en 2011. Elle le quitte alors en revendiquant la volonté d'une certaine indépendance.

rapporte-elle au *New York Times* en 1986⁵⁶⁵. Malgré les résistances à l'origine de *Cendrillon* en 1985, la création est un coup d'éclat lorsqu'elle imagine des interprètes masqués, oscillant entre le grotesque et la poésie pour le Ballet de l'Opéra de Lyon⁵⁶⁶. Pour la première fois, une des artistes phares de la nouvelle vague de la danse s'attaquait à la relecture d'un ballet classique, riche du succès de *May B*. Avec *Coups d'États* en 1988, elle renoue avec l'engagement politique. C'est en bravant les résistances et avec un engagement social jamais démenti que l'artiste s'impose progressivement comme symbole de la danse française. Déjà en 1984, le succès d'*Hymen* au festival d'Avignon est relayé par la presse. Le journal de l'AFJ témoigne d'« une écriture centrée autour du désir/déplaisir que les danseurs expriment aussi par des sons : haletements, chuchotements, cris étouffés, à la frontière de la joie et de la douleur. Une multitude d'images et de déguisements provocants défilent sur une bande-son qui souligne l'intensité et la théâtralité d'une chorégraphie magistrale qui a trouvé un écho auprès du public »⁵⁶⁷.

Dans un registre bien différent, Joëlle Bouvier et Régis Obadia deviennent l'emblème du couple⁵⁶⁸ créateur et passionnel. C'est une histoire d'amour fou de jeunes gens de 18 ans à peine, formés à l'Institut de Formation pédagogique des Arts du Mouvement avec Françoise et Dominique Dupuy. Leur premier duo *Noces d'argile* (1981) annonce déjà cette fusion amoureuse avant que leur compagnie l'Esquisse ne prenne le statut de CCN au Havre en 1986.

1986 est marquée par l'implantation de Régine Chopinot à La Rochelle à la suite de Brigitte Lefèvre. À l'instar de Maguy Marin et Joëlle Bouvier, riche d'un prix à Bagnolet⁵⁶⁹, elle est déjà programmée au Théâtre de la Ville avec *Délices*, en 1984. Sur le thème des grandes histoires d'amour, elle signe un baiser de dix minutes, d'une longueur inédite dans l'histoire de la danse, unissant Philippe Decouflé à Michèle Prélonge, sa sœur. Régine

⁵⁶⁵ Cf. revue de presse, sd.

⁵⁶⁶ Le journaliste Raphaël de Gubernatis rappelle que « la naissance de *Cendrillon* ne s'est pas faite sans douleur. En son temps, il a fallu vaincre bien des résistances, l'ouvrage n'a pas toujours été salué comme une grande réussite et Maguy Marin eut alors à affronter la mauvaise humeur de certains danseurs mécontents de disparaître sous des masques (chose inusitée), comme les critiques parfois acerbes de la direction du Ballet de Lyon » in <http://tempsreel.nouvelobs.com/>, du 24/12/2010. En 2010, le ballet totalise plus de 450 représentations en France et dans le monde entier.

⁵⁶⁷ *Journal de l'AFJ*, n° 116, juillet 1984.

⁵⁶⁸ Avec le Studio DM, Diverres/ Montet constituent le second couple artistique de cette décennie, formés à Mudra et passant chez Dominique Bagouet mais la formation marquante sera auprès de Kazuo Ohno, cofondateur du butô. Une quête de soi et de l'altérité caractérise les artistes qui, contrairement à Bouvier/ Obadia, chorégraphient à tour de rôle. Bernardo Montet poursuit ses recherches également avec François Verret. Ce n'est qu'en 1994 que ce travail prend forme au CCN de Rennes.

⁵⁶⁹ Karine Saporta ne sera, quant à elle, pas retenue à Bagnolet et ne bénéficiera pas de ce tremplin.

Chopinot gagne en notoriété en collaborant avec Jean-Paul Gaultier⁵⁷⁰. Consacré avec *le Défilé* (1985), leur duo durera dix ans. La chorégraphe travaille le masculin dans le ring de boxe de *K.O.K* (1989). On l'a connue à Lyon, au début des années 80, en bottes blanches et minijupe. Elle incarne l'image d'une femme libre et créative. « Ras le bonbon, dit-elle, on était bien jeté, on y allait franchement. On s'en foutait de savoir si c'était bien fait ». Elle était de toutes les fêtes » souligne Marie-Christine Vernay⁵⁷¹ dans une interview de 1997, et de poursuivre en disant que l'artiste commençait à « comprendre pourquoi elle danse : « pour accéder à des tabous, des choses interdites à la connaissance, qui font peur, surtout chez les femmes ». À l'image de Karine Saporta, ses origines sont un sujet de création. À propos de *Ma grand-mère hippocampe* (1978), Régine Chopinot analyse l'importance du personnel et de l'intime investissant sa création : « c'est incroyable de mettre autant d'énergie à détruire ce qui te constitue. Cinq années de sable chaud et de soleil, c'est inscrit dans ton corps, c'est tatoué. C'est l'horreur quand tu ne veux pas le savoir. Et pourtant, c'est là d'où je viens, de l'Algérie. Mais pied-noir, cela ne faisait pas très propre »⁵⁷². Cette problématique identitaire pied-noir n'est pas isolée mais ne déborde pas de son histoire. Elle souligne par la même occasion que la danse est un mode d'expression politique qui donne à penser par le corps. « Elle n'en dira pas plus, elle pèse ses mots, se souvenant de ses égarements, contre-nature, comme *le Défilé*, une chorégraphie qu'elle écrivit, avec des costumes de Jean-Paul Gaultier. Elle ne remet pas en cause le travail du créateur, mais le sien. Elle s'en veut d'avoir fait « une danse aussi sèche, aussi nulle », presque militaire »⁵⁷³. Elle est certainement une des artistes dont l'œuvre évolue le plus, prenant un tournant plus intérieur, plus réflexif avec *Végétal* en 1995 au risque de déplaire au public.

La quatrième femme à prendre la direction d'un CCN est Karine Saporta à Caen. Elle y développe son style « baroque », nourri de scénographies où elle laisse aussi une belle place au costume. Si Régine Chopinot représente alors une tendance « branchée », Karine Saporta déclenche un imaginaire lyrique et fantasmé du côté du féminin dans un registre très différent de celui de Carolyn Carlson. Il n'y a chez elle, aucune aspiration à une quelconque neutralité androgyne.

La personnalité de ces chorégraphes comme l'espace de création est à analyser au regard d'une conscience féministe, question que nous leur avons posée. Cette dimension est

⁵⁷⁰ « Régine Chopinot via le succès », *Danser*, n° 16.

⁵⁷¹ VERNAY Marie-Christine, « Régine Chopinot, 45 ans, chorégraphe, présente ce soir à Montpellier «Paroles du feu». Proche de la nature et de sa nature. La cheville ouvrière. », *Libération*, 24/06/1997.

⁵⁷² *Idem*.

⁵⁷³ *Idem*.

envisagée *a posteriori* et nous prenons garde à ce décalage contextuel. Aujourd'hui, elles ne sont plus directrices de CCN mais leurs conditions de départs ne sont pas identiques ; ils sont plus ou moins « volontaires » et récents. Ils impliquent un retour à des conditions de travail plus difficiles. Si Maguy Marin et Régine Chopinot⁵⁷⁴ l'assument, Karine Saporta se fait bien plus vindicative. Elle tombe relativement dans l'oubli tandis que Joëlle Bouvier poursuit sa route en solo. Quant à Régine Chopinot elle en fait une conséquence librement assumée, de ses orientations mal comprises par le public.

5-4-2. Des parcours qui passent à côté des mouvements féministes

Les parcours de ces artistes reconnues sont différents, eu égard à leur milieu social, leur rapport aux hommes et aux femmes ou encore leurs études. Cette diversité est signe d'ouverture.

Karine Saporta, née en 1950⁵⁷⁵, est celle qui montre le plus d'autoréflexion sur son œuvre dès les années 1980. Elle naît dans une sphère culturelle bourgeoise, riche d'origines russes et espagnoles avec une mère philosophe qu'elle perd alors qu'elle est enfant et un père écrivain. Elle s'inscrit dans cette filiation érudite par des études de philosophie où elle questionne le lien difficile entre pratique et théorie avant de poursuivre ses études à Chicago.

Loin de ce parcours, Joëlle Bouvier, née en 1959, vient d'un milieu modeste en Suisse où son père est passionné de théâtre. Son oncle par alliance est le célèbre critique littéraire Jean-Louis Ferrier qui lui fait découvrir le monde parisien de l'art et chez qui elle va vivre à 16 ans, arrêtant ses études pour se lancer dans la danse, formée par Françoise et Dominique Dupuy.

Ce sont les hommes de sa famille dont elle parle⁵⁷⁶, ce sont eux qui furent déterminants pour son entrée dans la profession. Joëlle Bouvier n'a aucune affinité avec l'abstraction américaine en vogue et affirme « détester les concepts »⁵⁷⁷. Elle fait part de l'attraction et l'inspiration provoquées par l'œuvre de Pina Bausch mais aussi de Catherine Diverrès ou du peintre Francis Bacon. Elle aime l'excès, la passion que l'on retrouve dans son œuvre. Elle crée dès l'âge de 18 ans avec son compagnon Régis Obadia et conçoit l'art

⁵⁷⁴ À Toulon, ville dirigée par l'extrême droite.

⁵⁷⁵ Cf. LE MOAL Philippe (dir.), *Dictionnaire de la danse, op. cit.*

⁵⁷⁶ Entretien avec Joëlle Bouvier, le 11/04/2011.

⁵⁷⁷ *Idem.*

comme existentiel⁵⁷⁸. Être engagée dans une démarche militante n'est pas sa conception de l'art, même si elle affirme être à l'écoute du monde. Femme, hétérosexuelle, créant en couple, c'est ce qu'elle travaille sur scène, loin de prendre part à de quelconques engagements politiques. La « manière » militante ne lui correspond pas et pourtant elle « sen[t] qu'il y a des luttes à mener »⁵⁷⁹. Elle ne correspond pas plus à Karine Saporta « bien sûr féministe dans l'absolu »⁵⁸⁰ mais qui se sent étrangère aux mouvements de femmes des années 1970. Elle voit dans les milieux féministes et lesbiens « des corps qui sonnent faux » et beaucoup de « cache-cache et de mal-être »⁵⁸¹ chez les lesbiennes. Le manque d'identification, de communication avec des mouvements militants contribue à laisser, latent, à la marge, un engagement qui pourrait passer par la parole. Son intérêt pour le féminisme est intellectuel et elle le découvre tard, dans les années 1980.

Autre est la jeunesse de Maguy Marin, née en 1951, confrontée à l'exil pour raison politique. Elle quitte l'Espagne pour la France, où elle est poussée à faire des études alors que ses parents sont mobilisés par la lutte des classes. La combat féministe fait partie de son éducation, de manière évidente, culturelle puisqu'elle a 20 ans au début des années 1970. Elle ne prend pas part pour autant au mouvement mais le comprend, sans malaise, avec ses radicalités. Adolescente en révolte contre son père, elle choisit la danse comme profession à 16 ans. L'art savant ne fait pourtant pas partie de la culture familiale. Il est présent au sens populaire, de celui d'un peuple qui danse et chante, à l'image de ses parents. Son parcours de danse classique à Strasbourg ne lui correspond pas, elle envie la liberté du théâtre et la danse contemporaine qu'elle estime alors « underground »⁵⁸². Cela contribue à faire naître en elle une conscience sociale qu'elle ne perdra jamais. C'est ce qui émane de ses pièces. Elle découvre la mixité et le côté sauvage que peut avoir la danse avec la *IX^e Symphonie* de Maurice Béjart. Sa formation à Mudra, école pluridisciplinaire, est déterminante. Elle aspire à s'émanciper du Théâtre National de Strasbourg et fonde le Ballet Théâtre de l'Arche avec Daniel Ambash en 1978.

À l'image de Joëlle Bouvier, elle est plus proche des modernes en France que de l'école américaine qu'elle côtoie peu. Toutes sont à la recherche d'un corps incarné. Le succès immédiat de Joëlle Bouvier lui évite le détour par une formation américaine alors

⁵⁷⁸ Cf. Annexes, Illustration 9.

⁵⁷⁹ Entretien avec Karine Saporta, le 23/09/2011.

⁵⁸⁰ *Idem.*

⁵⁸¹ *Idem.*

⁵⁸² Entretien avec Maguy Marin, le 12/04/2011.

fréquente mais qu'elle ne désire pas vraiment. Régine Chopinot revendique elle aussi cette distanciation : « je ne suis pas Américaine ! Je veux faire autre chose »⁵⁸³.

Née en 1952 en Algérie, elle découvre la danse contemporaine à Lyon auprès de Marie Zighera en 1974. En 1978, elle fonde la compagnie du Grèbe qui réunit danseurs, comédiens et musiciens puis prend la direction du CCN de la Rochelle en 1986. Son ambition est de réunir un corps de ballet contemporain pour une danse qu'elle veut subversive, inventive : « j'ai voulu apporter au cœur du système qu'est l'institution le goût de l'actualité, de la différence et du métissage avec une palette d'individus indépendants comme je l'ai toujours été »⁵⁸⁴. Comme Maguy Marin, son milieu social est loin de la prédestiner à la danse. Son père est agent de maîtrise pour une exploitation pétrolière et sa mère, institutrice. Seule, elle gagne Lyon à 8 ans. Ses parents et sa sœur cadette, rejoignent le Sahara et ne reviennent en France que huit ans plus tard. C'est alors qu'elle fait vraiment connaissance de sa sœur, Michèle Prélonge, qui danse pour elle tout en affirmant travailler avec elle pour ses qualités de danseuse et non parce qu'elle est sa sœur.

Ces artistes ne renoncent pas à leur statut de femmes et de mère pour leur art. Régine Chopinot a travaillé comme vendeuse et ouvrière, chez Danone, sans renoncer à son art : « J'ai passé le bac en cloque à 19 ans. Ensuite avec le même, il fallait bien bosser. Ce sont des expériences qui te forment, celle de la solidarité. C'était une vraie ambiance de filles, sans chichi »⁵⁸⁵. Maguy Marin et Joëlle Bouvier sont mères, elles aussi. Elles témoignent de relations complices avec leurs danseuses, différentes de leur rapport avec les danseurs.

5-4-3. Un travail plus facile avec les femmes

Une pluralité d'écritures de femme, singulières, qui aiment à travailler avec les femmes, tend à identifier une NDF fortement féminine. Cette reconnaissance au sein de la NDF peut s'analyser comme un objectif féministe atteint. Soulignons ici l'importance de la création des femmes et de l'image forte qu'elles donnent d'elles-mêmes dans l'espace public.

De manière affirmée, intéressée, Karine Saporta explore le féminin. Elle reste par ailleurs extrêmement discrète sur sa vie privée, ne parle pas de son homosexualité comme si cette dernière était taboue. Sa vie privée et son intimité ne regardent qu'elle. La peur de voir

⁵⁸³ Interviews de Simone Dupuy et Dominique Simonnet, *L'Express*, 11/11/1993.

⁵⁸⁴ « Juste au corps », *Libération*, 23/03/2007.

⁵⁸⁵ *Libération*, 24/06/1997, *op. cit.*

une corrélation arbitraire s'établir entre sexualité et création est manifeste. Nous reviendrons sur cette question du dialogue entre féminin et féminisme chez l'artiste qui s'affirme de plus en plus explicitement comme telle. Le recul des femmes au CCN, le sien y compris, n'y est pas étranger.

De son côté, Joëlle Bouvier crée avec un homme, son compagnon, mais affirme une plus grande facilité d'écriture pour les femmes, qui l'inspirent davantage. Elle se considère féministe dans le sens où elle a « plus foi en la femme qu'en l'homme »⁵⁸⁶. Elle est plus attirée par la mise en scène de l'univers féminin. Elle avoue son incapacité à travailler seule, même après la rupture artistique avec Régis Odadia. Leur relation amoureuse, moteur de création, était déjà transformée en complicité fraternelle. Elle voit l'homme comme complémentaire et dit avoir « quelque part besoin de l'homme ». Non sans rappeler celui de la perception « femme » de Karine Saporta, le rapport lyrique et passionnel au féminin est confirmé par Agnès Izrine :

Joëlle Bouvier est vraiment une femme qui danse. Une femme intemporelle qui traverse les époques, les modes et les styles, sorte d'héroïne hitchcockienne dans un univers fellinien. Le cadre est celui d'un présent comme ligne de fuite. Elle est la femme en proie aux blessures du désir, la gamine toujours aux prises avec sa propre féminité inaccessible. Elle fait danser pour elle aussi son corps de femme. [...] Chacune des femmes qu'elle campe exhalent pourtant une puissante « Odor di femina » qui forcerait n'importe quel Don Juan à jouer les timides⁵⁸⁷.

L'une est blonde, l'autre brune. Toutes deux construisent une danse passionnée, adeptes de l'excès. Elles repoussent l'idée de soumission et la journaliste analyse leur force comme un élément de domination, et plus encore d'un renversement de pouvoirs entre les sexes. Cette perception montre la déstabilisation qu'opère la force de leur danse.

Karine Saporta réaffirme son aspiration à la « beauté » qui, dans une quête métaphysique, passe par la physicalité des choses et des êtres. Sa danse est avant tout une danse de femme, l'identification est plus forte, des propos que ne tient pas Joëlle Bouvier malgré son goût pour la chorégraphie à destination des femmes.

Cette complicité féminine posée, Joëlle Bouvier, Maguy Marin et Régine Chopinot affirment leur hétérosexualité. Toutes les trois nouent une relation artistique durable et fidèle voire doublée d'une complicité amoureuse avec un homme plus ou moins connu. Le nom de Joëlle Bouvier est alors indissociable de celui de Régis Obadia. Régine Chopinot voit sa popularité croître avec le créateur Jean-Paul Gaultier et s'attache aussi la collaboration de

⁵⁸⁶ Entretien avec Joëlle Bouvier, *op. cit.*

⁵⁸⁷ <http://joellebouvier.com/>

Michel Sala, associé à l'administration du CCN. Elle travaille aussi avec Michèle Prélonge, sa sœur, interprète remarquée de la génération de la NDF.

Maguy Marin amorce son travail de création avec Daniel Ambash puis en 1987, une nouvelle rencontre avec Denis Mariotte, musicien et compositeur, donne naissance à une collaboration décisive. Elle dit toujours avoir travaillé avec l'homme avec lequel elle vit. Elle confirme cependant entretenir une plus grande complicité avec les femmes, avec lesquelles la communication est plus facile. La complicité et proximité des femmes avec les artistes de leur sexe s'inscrit dans leur espace de danse, néanmoins mixte. L'entre femmes serait possible, les danseuses étant bien plus nombreuses que leurs homologues masculins. Pour Maguy Marin, un homme n'est pas remplaçable par une femme dans une création et jouer de leur potentialité interchangeable et de ce qu'elle implique symboliquement ne l'intéresse pas. La relation homme / femme est consacrée par le *duo d'Eden* (1986) où un couple s'accroche l'un à l'autre pour ne plus se lâcher pendant quinze minutes. Cette passion et fusion se rencontre dans l'œuvre de Régine Chopinot dans *Délices* et son interminable baiser. Quant à Joëlle Bouvier, elle incarne la passion de la vie à la scène avec Régis Obadia.

Le travail des genres sortant de la dichotomie féminin-femme et masculin-homme n'est pas pour autant absent. *May B* indiffère ses danseurs, et le travail est celui de la condition humaine. En 1991, avec *Saint-Georges*, Régine Chopinot laisse les frontons des églises nourrir son imagination et aspire à la même universalité qu'elle compare avec la valse, « la seule danse traditionnelle sans différenciation de sexe, un modèle unique dans la danse de société : un couple qui pivote à égalité, l'homme enveloppe la femme puis la femme enveloppe l'homme »⁵⁸⁸. Le propos féministe se lit en filigrane dans le refus de dépendance et de domination. Plus rare est l'exploration de la masculinité. Par le mode parodique, elle met en scène des caricatures, nombreuses les décennies suivantes. Avec *KOK* (1988), elle crée un match de boxe, sorte de spectacle décalée où les danseurs-lutteurs simulent sauts à la corde, musculation, mouvement des jambes spécifiques avec des tournures féminines dans leur violence esquissée. La virilité est travaillée, y compris par Régine Chopinot, interprète de sa pièce.

La NDF est bien celle de la confirmation de danses d'auteur-e-s mais n'exclut pas la dynamique du groupe et du partage, de la répartition des « tâches » et du « pouvoir ».

⁵⁸⁸ « Régine Chopinot, je danse donc je vis », *L'Express*, 11/11/1993.

5-5 - Le groupe, héritier politique des années 1970

Dans son analyse sociologique Muriel Guigou a montré l'importance de l'altérité⁵⁸⁹ qui tend à battre en brèche les inégalités dans « l'affirmation d'une idéologie de la NDF »⁵⁹⁰. La principale hiérarchie n'est pas dans des rapports hommes / femmes mais chorégraphes / danseurs et danseuses. L'interprète sort difficilement de l'anonymat⁵⁹¹ en dépit de sa participation croissante à la création et de l'aura de Pygmalion contestée du chorégraphe. Les rôles sont moins distincts, permettant d'envisager des créations collectives.

Les années 1970 ont vu s'épanouir les collectifs et la danse a également adopté cette modalité⁵⁹². Les groupes Lolita et Beau Geste sont sans conteste les plus importants à poser le collectif comme concept dans les années 1980⁵⁹³. Cela obéit à un désir de s'organiser hors des modèles existants par la création d'une structure correspondant à leurs propres attentes. Cette tendance au groupement est un moyen de porter des idées novatrices et de développer une force politique. Le terme de collectif⁵⁹⁴, employé par les membres des deux groupes, s'entend avant tout comme le reflet d'un état d'esprit et d'une pratique. Le référent communautaire convoque un imaginaire « hippie » dont se méfient les artistes qui en partagent néanmoins des caractéristiques⁵⁹⁵. Notre propos n'est pas d'affiner les spécificités des groupes se rapprochant le plus des propriétés du collectif mais de voir comment se noue le dialogue entre une expression individuelle et une expression collective quand hommes et femmes cohabitent.

Penser en groupe revient à poser la question de ce que Muriel Guigou appelle la « démocratie en danse »⁵⁹⁶. La définition des objectifs et la participation collective au processus de création tendent à réduire la dimension hiérarchique. L'aspiration à l'existence de tous les individus au sein d'un groupe croise une aspiration féministe qui revendique le

⁵⁸⁹ En particulier chez Bernardo Montet et Catherine Diverrès.

⁵⁹⁰ GUIGOU Muriel, *La nouvelle danse française*, op. cit., p. 65.

⁵⁹¹ Pour preuve les noms des « artistes chorégraphiques » figurent aujourd'hui de manière systématique sur les programmes. Le terme entend ainsi ne pas restreindre l'interprète à sa qualité de danseur et acte la pluridisciplinarité créative. Il n'est pas rare de lire « en collaboration avec les interprètes ». Certains chorégraphes ne se définissent plus comme tel et la raison n'en est pas ou pas seulement une pluridisciplinarité assumée.

⁵⁹² Parmi les chorégraphes de la NDF notons qu'en 1973, Maguy Marin crée avec quelques étudiants de Mudra dont Dominique Bagouet, un groupe de recherches théâtrales Chandra, qui s'arrête dès fin 1974. Il est un premier outil de recherches et de partage. De même, Karine Saporta participe à la création d'un groupe de recherches Indépendance avant de créer sa propre compagnie.

⁵⁹³ Cf. KUNI Benita, *La « création collective » en danse contemporaine : étude comparative sur le groupe Lolita et la compagnie Beau Geste*, DEA Esthétiques, technologies et création artistiques, Paris 8, 1998.

⁵⁹⁴ « Ensemble de personne participant d'une manière concertée à une entreprise quelconque » : définition du Grand Larousse universel, 1989, p. 2370.

⁵⁹⁵ Contre une hiérarchie sociale et politique, contre le système capitaliste (mais la danse s'inscrit bien dans un « marché » de l'art, contre les structures imposées en général, contre le carriérisme, l'individualisme...

⁵⁹⁶ GUIGOU Muriel, *La nouvelle danse française*, op. cit., p.61-64.

droit à la parole et à l'expression des femmes. Plus qu'une recherche d'anonymat au profit d'un groupe « femmes » ou « artistes », il ne s'agit ni de gommer les singularités ni de les hiérarchiser. L'utopie égalitaire se confronte à la mise en pratique de la théorie. « Dissoudre la hiérarchie »⁵⁹⁷, selon l'expression de Françoise Héritier, est complexe car la hiérarchie s'entend à plusieurs niveaux : entre danseur et chorégraphe, entre interprètes d'une même compagnie, entre les compagnies elles-mêmes, dans les rapports aux différentes instances : État, collectivités, programmeurs... Elle est doublée de celle du rapport entre les sexes, informulée.

La volonté de démocratiser la structure est déjà, en soi, un acte politique. Mais cette utopie égalitaire n'est-elle pas instituée entre membres consentants, ayant un « bagage » commun culturel et intellectuel comme le souligne si bien Laurence Louppe : « rien n'est plus aristocratique qu'une démocratie regroupant des personnalités de premier rang... Il est aisé de se sentir égalitaire entre princes... Et surtout entre artistes possédant une maîtrise inouïe de leurs orientations pratiques et théoriques »⁵⁹⁸ ? L'unité du groupe déplace voire occulte la question. Son autodésignation est un moyen d'union.

Le problème de la signature sous le nom du seul chorégraphe constitue une limite à la reconnaissance du travail des danseurs et danseuses et plus globalement du collectif. Il en va de même pour le nom de la compagnie lorsqu'il se confond avec celui du chorégraphe.

En ce sens, Jean-Claude Gallotta impose son originalité avec le Groupe Emile Dubois au CCN de Grenoble créé suite au départ de Félix Blaska. Il choisit une dénomination qui révèle sa démarche polymorphe et collective⁵⁹⁹. Le terme de groupe traduit une volonté de banalité par rapport à celui de compagnie. L'anonymat est prolongé par le nom d'Émile Dubois, fictif, en hommage à Marcel Duchamp⁶⁰⁰. Il rassemble des personnes très différentes et même des non danseurs. Sa compagnie est née avec l'idéologie libérale sur « le modèle même de la petite et moyenne entreprise, conçue dans la dynamique d'une économie de marché »⁶⁰¹ et forme une sorte de « tribu Gallotta », identifiée comme telle. Le nom du groupe Emile Dubois dissout l'identité du chorégraphe qui garde cependant son rôle. Jean-Claude Gallotta a l'originalité de travailler en collaboration avec un dramaturge, Claude-Henri Buffard. Ce dernier souligne la difficile acceptation du terme de dramaturge pour la danse qui

⁵⁹⁷ HERITIER Françoise, *Masculin/féminin, Dissoudre la hiérarchie*, Paris, Odile Jacob, 2002.

⁵⁹⁸ LOUPPE Laurence, *Poétique de la danse contemporaine*, Bruxelles, Contredanse, 1997, p. 247.

⁵⁹⁹ LOUPPE Laurence, SCHEFER Jean-Louis, BUFFARD Claude-Henri, *Gallotta, Groupe Emile Dubois*, Paris, Dis Voir, 1988.

⁶⁰⁰ PICQ Charles, *Grand-écart. À propos de la danse contemporaine française*, la Sept-Arte, La Maison de la danse.

⁶⁰¹ LOUPPE Laurence, SCHEFER Jean-Louis, BUFFARD Claude-Henri, *Gallotta, Groupe Emile Dubois, op. cit.*, p. 40.

reste en dépit de ses ouvertures, très disciplinaire⁶⁰². Nous ne pouvons cependant parler de collectif au sens de direction collégiale à propos de cette compagnie.

Des danseurs sont alors associés au style Gallotta. Mathilde Alcatraz, également sa compagne, est une interprète privilégiée jusqu'en 1994⁶⁰³. Parallèlement à son engagement chorégraphique, elle mène à leur terme des études de médecine et obtient un doctorat de pneumo-physiologie. Les « exceptions universitaires » des artistes sont de plus en plus courantes, parfois très éloignées de leur art⁶⁰⁴. Elles témoignent d'un intérêt intellectuel mis à profit en danse contemporaine autant que d'un besoin de se sentir incarnés. La présence de certaines interprètes contemporaines est récurrente dans les créations. Leur interprétation est reconnue sans pour autant déclencher de starification. La volonté de déhiérarchisation est-elle vraiment plus présente dans une démarche de collectif ? L'est-elle d'un point de vue du genre ?

5-5-1. De l'équité au succès masculin : Lolita et Beau Geste

Après prospection, le groupe Lolita semble le seul à avoir poussé la logique du collectif jusqu'au bout par la signature et le partage des droits d'auteurs. Le nom de Lolita est choisi en réaction à ce qui serait décrié comme une danse contemporaine trop « intellectuelle ». Lolita n'est pas neutre. Prénom de l'œuvre éponyme⁶⁰⁵ devenu antonomase, *Lolita* est aussi une déclinaison du mythe féminin de Lilith⁶⁰⁶, femme que l'on ne peut épouser et qui détourne la sexualité de son rôle de procréation. Il est toutefois révélateur que des hommes se retrouvent sous le signe de cette hyper-sexuation féminine. Plus qu'un intérêt pour les rapports de sexes et de genre, c'est plutôt l'intime de la liberté qui est voulue dans les créations.

Le collectif est composé de Marcia Barcellos, Alain Michon, Dominique Rebaud, Arnaud Sauer puis est rapidement rejoint par Philippe Chevalier, Santiago Sempere, Daria Elies, Catherine Langlade, Thierry Azam, et Eric Wurtz. Il comporte dix personnes dont sept

⁶⁰² Conférence de Claude-Henri Buffard, le 6/05/2015 au Théâtre de l'Hôtel de Ville à Saint-Barthelemy d'Anjou.

⁶⁰³ Elle devient son assistante en 2006.

⁶⁰⁴ Le cas le plus célèbre est celui de Xavier Le Roy, docteur en biologie moléculaire et qui en fait un sujet de création. Cf. *Produit de circonstances* (1999) de et avec Xavier Le Roy : il explore la route qui l'a amené à devenir chorégraphe.

⁶⁰⁵ NABOKOV Vladimir, *Lolita*, Paris, Olympia Press, 1955.

⁶⁰⁶ DOTTIN-ORSINI Mireille, « Lilith », in BRUNEL Pierre (dir.), *Dictionnaire des mythes féminins*, Paris, éd. du Rocher, 2002, p. 1155-1157.

viennent du milieu de la danse, parmi lesquels les quatre femmes. Thierry Azam, Arnaud Sauer et Eric Wurtz viennent du monde des arts plastiques, fondateurs du groupe Surfaces Sensibles. Les collaborations avec des artistes hors du champ chorégraphique font encore une fois largement appel à des artistes hommes à l'image de la domination masculine dans ces champs. S'y ajoutent les théoriciens au sens large à l'image de Jacques Cartier pour le BTC. Les premiers *Bla Bla*⁶⁰⁷ ou *Qui a tué Lolita ?*⁶⁰⁸ sont des pièces qui confirment la volonté de ne pas se prendre au sérieux. Le groupe tient jusqu'en 1989⁶⁰⁹. Les références aux musiques des années 1980 sont aussi une des particularités effectives d'une conscience sociale non exempte de légèreté.

Beau Geste, qui lui est contemporain, met au point un fonctionnement en collectif, quoique sur de nombreux points divergents, notamment dans son évolution. Le collectif de danseurs-chorégraphes fonctionne avec un administrateur issu de la promotion de 1981 du CNDC. C'est par une commande du festival Montpellier Danse à Dominique Boivin en tant que chorégraphe que le groupe voit le jour⁶¹⁰. L'idée de collectif naît à l'issue de ce travail et des réflexions menées sur l'exploitation de la pépinière d'esprit créatif rencontrés au CNDC⁶¹¹. Le collectif repose sur un certain partage : de génération, du cadre de leur rencontre, d'amitié. Cela tient autant à la ressemblance qu'à la complémentarité. Un lien se tisse entre la structure du groupe, sa forme de travail et son expression artistique. La répartition interne se fait en faveur d'un projet commun. Il est important de souligner que les artistes travaillant au sein du collectif ne sont pas contraints et mènent également leurs travaux personnels ou avec d'autres compagnies.

Notons que Dominique Boivin fait partie des artistes ayant bénéficié de l'enseignement de Catherine Atlani. Il se souvient de l'accueil de l'artiste « habillée en paysanne » à la gare de Rouen : « un choc, explique Bernadette Bonis⁶¹², lui qui fréquente les stars du BTC ». Ce qui ne l'empêche pas de reconnaître qu'« Atlani m'a enseigné à danser ce que je suis, de façon empirique, sans méthode, mais si j'ai beaucoup souffert, j'ai beaucoup

⁶⁰⁷ Juxtaposition des courtes pièces jusqu'alors créées et qui trouveront programmation.

⁶⁰⁸ Pièce de 1983, <http://www.lesarchivesduspectacle.net/>

⁶⁰⁹ Santiago Sempere le quitte cependant en 1985 pour fonder sa propre compagnie. Cf. <http://www.santiagosempere.com/>

⁶¹⁰ Suite au départ de danseurs travaillant avec eux : Dominique Boivin, Agnès David, Christine Erbé, Christine Graz, Marc Lawton et Philippe Priasso fondent la compagnie Beau Geste, bientôt rejoint par Isabelle Job et par Gilles Priasso en tant qu'administrateur. Marc Lawton et Agnès David les quittent en 1982. Neuf ans plus tard, c'est au tour de Christine Graz et d'Isabelle Job de quitter l'aventure qui se ressert autour du noyau dur constitué autour de l'incontournable Dominique Boivin, de Christine Erbé et de Philippe Priasso.

⁶¹¹ Il est de retour d'Avignon en 1979 : « grande tournée et ratage médiatique » selon ses paroles. Cela le pousse à faire comme nombre de ses collègues, aller voir le bouillonnement culturel Outre Atlantique d'où il revient pour intégrer le CNDC engagé par Nikolaïs qui le dirige alors.

⁶¹² BONIS Bernadette, « Dominique Boivin en monsieur plume », *Danser*, n° 60, octobre 1988, p. 40-41.

appris ». Le partage y est essentiel et engage à une dynamique collective. Il reçoit le prix de l'humour à Bagnolet en 1978 où il affirme être « en une soirée, connu du tout Paris de la danse ». Œuvres *solis* et œuvres collectives avec la compagnie Beau Geste jalonnent le parcours de Dominique Boivin. Une de ses caractéristiques principales demeure certainement l'humour. Celui de Dominique Boivin est de ceux que l'on qualifie volontiers de naïfs, poétiques et romantiques.

Tout comme Lolita, le nom du groupe fait référence à une lyrique féminine et baroque comprenant ce que le masculin a annexé de féminin. Si Beau Geste est bien un collectif, Dominique Boivin a un rôle déterminant et son nom est systématiquement accolé à celui du collectif ; il n'est qu'à consulter la presse. L'aspiration égalitaire assortie d'une existence à la fois collective et individuelle est une aspiration féministe universaliste majeure et Dominique Boivin affirme être sensible à cette question, grâce à sa rencontre avec Catherine Atlani⁶¹³. La mise en œuvre de différentes modalités de coexistence et de partage des rôles dans la mixité est une expérience qui ne met cependant pas au premier plan les rapports entre les sexes. La dynamique de groupe et l'être ensemble sont un sujet récurrent qui se redynamise au tournant du siècle et plus encore au XXI^e siècle, porteur d'une vraie dimension politique. À défaut d'être une volonté collégiale, la création est le plus souvent orchestrée par un-e chorégraphe.

Un autre cas est fortement présent dans la NDF : le duo. Il se manifeste comme un premier degré de l'être ensemble créateur. Cette collaboration parfois passagère se cultive généralement sur la durée. Souvent, seul le ou la chorégraphe a une visibilité.

5-5-2. Le duo entre ombre et lumière, domination vs collaboration ?

Les initiatives et directions de compagnies sont difficilement collégiales. Les initiatives individuelles sont plus fréquentes et cachent parfois des collaborations rapprochées propres à faire ressurgir la figure de Pygmalion. De « véritables » duos se dégagent à la direction de compagnies. Y a-t-il un « effet de genre » dans leur constitution ? Comment les répartitions de rôles et les ascendances inéluctables sont-elles vécues ? Quand le duo se sépare, quelles sont les asymétries sexuées des carrières personnelles qui se dessinent ? Nous avons vu le cas du BTC qui unit dans sa direction un critique d'art et une chorégraphe qui, loin de subir une domination masculine, assure la direction artistique en donnant une grande visibilité à l'art chorégraphique. Le Théâtre du Silence et l'union créative de deux danseurs-

⁶¹³ Rencontre avec l'artiste le 24/05/2014 au CCN de Nantes.

chorégraphes interrogeaient déjà le « couple » dans la création. Couple s'entend comme couple créatif, celui-ci n'en n'étant pas nécessairement à la ville⁶¹⁴. Anne-Marie Reynaud⁶¹⁵ se demande si cela ne correspond pas à une spécificité française, citant Lefèvre/Garnier, Bouvier/Obadia, Schmitt/Pernette, Diverrès/Montet, Dizien/De Nerci, Dumeix/Vincent, Fattoumi/Lamoureux, Brumachon/Lamarche, etc. Force est de constater qu'à l'exception des derniers il s'agit de duos mixtes, à la reconnaissance partagée.

Les exemples étudieront des axes de pratiques artistiques différents et représentatifs de la danse contemporaine afin de rendre compte de la diversité des acceptions de « couple artistique ».

Le couple officiellement créateur est consacré à la direction d'une compagnie au sein même des CCN. Bouvier-Obadia incarnent le couple hétérosexuel des années 1980⁶¹⁶. Les relations et apparences sont conformes à la norme mais l'expression explicite de la passion est nouvelle. Le lyrisme institué par le couple définit un style personnel qui continuera de s'épanouir à la tête du CNDC.

Autre duo indissociable, dès 1988, Héla Fattoumi et Éric Lamoureux, plus jeunes, incarnent un renouveau chorégraphique protéiforme. Leurs travaux les engagent vers une ouverture culturelle posant la question de l'identité, de l'homosocialité, du sentiment d'appartenance au-delà des continents. Nous voyons là clairement une ouverture et une complexification du champ de questionnement sur l'identité de genre, avec la « race », l'homosexualité, le féminisme, l'immigration à la croisée de trajectoires personnelles et sociales. Le duo est consacré au festival de Bagnolet en 1990. Son arrivée à la tête du CCN de Caen en 2004 lui permet d'orienter une œuvre à la charge sociétale indéniable incluant une réflexion féministe. De la génération née dans les années 1960, Héla Fattoumi témoigne de l'expérience du collectif et de la découverte de la danse par la filière universitaire STAPS. Elle débute son travail dans les années 1980 au sein de l'Université de Paris V en plein syndrome « Billy Elliot »⁶¹⁷ aussi anachronique que soit cette expression. Venus du sport, de jeunes étudiants hommes, particulièrement en filière STAPS, découvrent la danse par hasard et poussent la porte du cours pour ne plus la refermer. Héla Fattoumi relève l'importante présence masculine⁶¹⁸. Ainsi, elle rencontre Eric Lamoureux, titulaire du CAPES de professeur d'EPS, qu'il enseigne avant de danser dans différentes compagnies. Lors de ses

⁶¹⁴ Ex. de Brigitte Lefèvre et Jacques Garnier, homosexuel qui décèdera du sida.

⁶¹⁵ *Mobiles, Danse et utopie*, op. cit., p. 163.

⁶¹⁶ Ils créent leur Cie en 1980 puis prennent la direction du CCN du Havre de 1986 à 1992 et du CNDC d'Angers de 1993 à 2003.

⁶¹⁷ Film de Stephen Daldry, 2000.

⁶¹⁸ Entretien avec Héla Fattoumi, le 18/01/2011.

études à l'université Paris V, il fonde le collectif de recherche Urvan Letroiga qu'Héla Fattoumi rejoint un an après sa création. Ils partagent des expériences d'interprètes puis de chorégraphes reconnus en 1991 par le Prix nouveau talent de la SACD. Cet exemple confirme que les groupes de recherches sans chorégraphe attiré, ni organisation, sont en général un préalable à la constitution d'une compagnie professionnelle ou à l'engagement dans le métier de danseur. L'état d'esprit du collectif, du groupement dans un studio partagé de manière informelle est la principale forme de travail collectif. Il reste souvent une étape avant la professionnalisation plutôt qu'un projet mûrement réfléchi au préalable.

Autre configuration, le duo masculin que forment Claude Brumachon et Benjamin Lamarche, également couple dans la vie. Deux ans après leur premier duo, ils fondent leur compagnie Rixes en 1984. La hiérarchie se lit dans un couple masculin. D'un point de vue médiatique et institutionnel, l'ascendance du chorégraphe se vérifie alors que tous deux dansent dans leurs pièces. Ou n'est-ce pas plutôt la reconnaissance d'une collaboration active qui traditionnellement reste dans l'ombre ? En 1992 seulement, le CCN de Nantes est créé sous la direction de Claude Brumachon avant que Benjamin Lamarche n'y soit associé en 1996, ce qui acte la reconnaissance de l'étroite collaboration du couple d'artistes à la ville comme à la scène.

Nous avons vu les collaborations de Régine Chopinot avec Jean-Paul Gaultier et Michel Sala ou encore celles de Maguy Marin avec Daniel Ambasch puis Denis Mariotte auxquelles s'ajoutent les binômes d'Odile Duboc avec l'éclairagiste Françoise Michel, codirectrice du CCN de Belfort, de Jean-Claude Gallotta avec la danseuse puis répétitrice et également compagne Mathilde Altaraz. Ce ne sont pas seulement celles de deux chorégraphes et danseurs, elles montrent également une asymétrie de reconnaissance au profit du chorégraphe. Marcia Barcellos et Karl Biscuit, metteur en scène, confirment cette importance du croisement des arts et des fidélités.

La collaboration s'effectue le plus souvent dans la mixité, au croisement de la vie privée et professionnelle. La subordination n'est pas tant dans la collaboration artistique que dans le système politico-économique précaire auquel se confronte le statut des danseurs et danseuses professionnels.

Lorsque ces duos se séparent, le parcours des femmes est mieux reconnu que celui de leur ancien partenaire. C'est le cas de Mathilde Monnier⁶¹⁹, Joëlle Bouvier ou encore Catherine Diverrès. Le discours journalistique en témoigne. Il est essentiel pour souligner

⁶¹⁹ Premières créations avec Jean-François Duroure.

l'importance des femmes en danse et le regard rétrospectif du XXI^e siècle y est particulièrement attentif.

CHAPITRE 6 – Féministes malgré tout ? Permanences et nouvelles générations

« Odile Duboc, Catherine Diverrès, Karine Saporta et bien d'autres occupent aujourd'hui des places stratégiques dans un domaine où le masculin régna longtemps sans partage. L'historienne Geneviève Vincent évoque la lente mais irrésistible ascension des femmes dans la danse »⁶²⁰ peut-on lire dans la revue *Danser*, alors que la première de couverture consacre Karine Saporta et se focalise sur le sujet. Nous sommes en 2000. S'il est un événement majeur au XX^e siècle, l'auteure pourrait bien l'avoir résumé dans son article « Événement du XX^e siècle : Les femmes et la danse, sexe, art et pouvoir »⁶²¹. La fin des années 1980 et le début des années 1990 en seraient l'apogée. À la liste de femmes dressée par la journaliste, ajoutons Joëlle Bouvier, Maguy Marin, Régine Chopinot et Mathilde Monnier à la direction de CCN.

Nous avons choisi de concentrer notre analyse sur Karine Saporta qui articule les problématiques du féminin et du féminisme non sans ambivalence. L'engagement peut être de l'ordre de la réflexion sur l'art chorégraphique plutôt que manifesté par l'art lui-même. Nous débordons ici du cadre des années 1980. La longévité de la chorégraphe au sein de la NDF et son engagement actuel à penser la présence des femmes dans l'art chorégraphique ont motivé ce choix. La personnalité de Karine Saporta reste attachée à la génération de la NDF bien qu'elle poursuive son travail jusqu'à aujourd'hui, en marge de la médiatisation et d'un soutien institutionnel fort. Le second cas emblématique des racines puisées dans l'effervescence de la NDF mais évoluant vers les préoccupations renouvelées des années 1990 puis 2000 est celui de Mathilde Monnier. Elle est également remarquable par sa longévité. Sa reconnaissance est réitérée en 2014 avec sa nomination à la tête du CND. La réflexion dont ces deux artistes font preuve a justifié ce double choix. Cette dimension intellectuelle témoigne d'une approche du genre différente. Elle est une sorte de continuum chez Karine Saporta et devient un sujet fort et ponctuel chez Mathilde Monnier. Le caractère conjoncturel du travail de l'artiste est mis en évidence. Sur ce point la comparaison au travail de Régine Chopinot est importante car elle

⁶²⁰ *Danser*, n° 189, *op. cit.*, p. 32.

⁶²¹ *Idem*. Voir aussi l'étude : LAUNAY Isabelle et WAVELET Christophe, « post-tutu (des femmes, de la danse et de la modernité) » in *Vacarme 04/05, minorités féminin pluriel*, automne 1997. Ces derniers s'appuient sur les personnalités de Duncan ; Saint-Denis ainsi que Graham et Humphrey, Wigman, Berber et Gert ainsi que le mouvement plus tardif de la Judson Church.

donne à voir de véritables ruptures qui, au contraire, tendent à faire évoluer un travail vers ce que le genre propose d'humain et d'universel.

Ce caractère universel est également une caractéristique du travail de Claude Brumachon qui figure parmi les artistes créateurs de leur CCN encore en fonction en 2015. Il en va de même pour Jean-Claude Gallotta qui détient ainsi le record de longévité. À l'inverse de Claude Brumachon, son œuvre est attentive au sexe de l'artiste.

Analyser les travaux et la perception des chorégraphes femmes où l'intérêt pour le genre et la dimension féministe sont les plus importants prend tout son sens lorsque que nous pouvons lui confronter ceux de leurs homologues masculins et analyser leurs spécificités. Nous concentrerons notre analyse sur certains de ces artistes emblématiques des CCN.

6-1. Du côté des femmes

La présence des femmes, l'image forgée par l'extérieur et en particulier la presse, poussent à problématiser la dialectique du féminin et du féminisme, vécu et perçu, conscient et inconscient, démonstratif et latent, présent et absent à travers l'étude d'artistes. Leurs postures nous amènent à une réflexion sur le genre et la manière dont il peut être pensé au prisme d'un engagement féministe. Nous approfondirons des exemples très différents à travers le travail artistique, sa réception par la presse et l'engagement de Karine Saporta et de Mathilde Monnier. Confrontée à la féminité dans une perspective féministe, Régine Chopinot fait preuve de positions esthétiques radicales. Leurs évolutions montrent le passage vers une dissolution du genre pensée au-delà du féminisme. Le caractère social de l'œuvre de Maguy Marin intègre le genre dans une problématique humaniste et universelle. Les disparités féministes se déclinent donc en danse.

6-1-1. La féminité (et le féminisme) affirmés de Karine Saporta

Karine Saporta s'est frayée une place atypique dans la NDF. Sa danse et plus encore sa personne suscitent le lyrisme des journalistes qu'exaltent sa féminité exacerbée non dénuée de caractère et de mystère. Nous avons déjà rencontré ce phénomène avec Carolyn Carlson, longiligne et fluide, à la gestuelle volontiers abstraite et surtout novatrice donnant l'image

d'un corps incroyablement libéré. Le cas saportien stimule une médiatisation et engendre une emphase journalistique comparable⁶²². Quels sont les degrés de conjugaison du féminin et du féminisme chez l'artiste ? Qu'affirme-t-elle lorsqu'elle propose sa vision des rapports entre les sexes sur scène avec sa prédilection pour les interprètes féminines ? Les articulations dans un incessant va-et-vient entre la femme et la danseuse-chorégraphe, l'artiste et la philosophe, le désir primaire et la réflexion sont à expliciter. Théorie, pratique, engagement et lyrisme vont de pair. Ils trouvent racines dans un parcours hors du commun où l'importance des origines se mêle à l'expérience universitaire.

6-1-1-a. Rapport à la Beauté, lyrisme et séduction

« Il était une fois, en des temps très récents, une dame brune, si brune, à la peau blanche, si blanche, aux lèvres vives, aussi rouges que buissons ardents; fragment de fable ou chimère, Mélusine ou reine de Saba, Shéhérazade, fille du feu à tout le moins »⁶²³. Voici un portrait dressé par la journaliste Dominique Passet, non pas d'une figure de conte mais de la bien réelle Karine Saporta⁶²⁴. Réelle mais insaisissable, héroïne de sa propre légende selon la journaliste, à l'image de la création dont il est question : *Cœurs métamorphosés*. Le titre, lyrique, invite au vagabondage dans les contes des *Mille et une nuits* où déambulent danseurs aux crânes partiellement rasés avec coiffe ou longue chevelure, masque et autres robes-résine qui statufient les danseuses quand elles ne sont pas captées par le miroir déformant de loupes géantes. Claudine Guerrier parle volontiers d'une « sorcière inspirée [qui] distille une théâtralité où sa féminité éclate dans des morceaux cruels et rêveurs »⁶²⁵. Son physique fait d'elle une partenaire idéale pour un photographe, dévoilant une autre facette d'un art qui la passionne. Elle possède un sens aigu de l'image, de la sienne et de celle de ses œuvres qui baignent dans cette atmosphère intemporelle. Ce « renouveau baroque, questionne la chorégraphe, est-il un symbole de la méfiance et de l'angoisse actuelles envers la progression du temps, envers l'Impur : l'inconnu, l'hétérogène au profit d'une pensée unifiante, puriste, régressive, réductrice... et profondément anti-historique ? »⁶²⁶ Signe de crise sociale, le baroque est aussi affaire d'apparence. Celle-ci n'est pas superficielle mais porteuse de sens.

⁶²² Nous parlons d'une comparaison du discours forgé en rapport à la féminité et à la séduction et non d'un « monopole » exercé au sein du champ, ce qui n'est pas le cas de Karine Saporta.

⁶²³ PASSET Dominique, « Karine Saporta, Mille et une chimères », *Danser*, n° 35, juin 1986, p. 38-41.

⁶²⁴ Cf. Annexes, Illustration 11.

⁶²⁵ GUERRIER Claudine, *op. cit.*, p. 27.

⁶²⁶ SAPORTA Karine, 11/1994 in www.saporta-danse.com.

Elle constitue un moyen de communication, construit par le rapport à la beauté, au costume. L'intérêt de Karine Saporta pour l'image confirme l'importance du caractère visuel que lui accorde la presse. Chez elle, les costumes sont d'une esthétique très travaillée, support à ses rêveries, là où Régine Chopinot s'affirme haute couture « branchée » avec la complicité de Jean-Paul Gaultier⁶²⁷. Karine Saporta se veut autant metteuse en scène que chorégraphe. Elle allie avec maîtrise danse et arts plastiques. Sa photogénie singulière en fait un support médiatique de choix. Chez elle l'image est aussi intellectuelle, écrite et révèle une plume philosophe. Un régal pour des journalistes, pour le photographe aussi, insiste Claudine Guerrier, à propos de cette « beauté étrange [...] fleur carnivore »⁶²⁸ qu'elle compare à Greta Garbo ou Marlène Dietrich.

Pour Karine Saporta⁶²⁹, la danse a cette « séductibilité, cette capacité d'abandon [et] a toujours entretenu [une] relation privilégiée avec le féminin ». Ce n'est pas incompatible avec une certaine ambiguïté de genre. La comparaison avec Greta Garbo est en cela signifiante. L'actrice à l'immortel visage fardé, objectivé jusqu'au masque, est presque déséxuée pour Roland Barthes⁶³⁰. La reine Christine n'est-elle pas à la fois femme et chevalier ? Elle est surtout un archétype de beauté intellectuelle. La beauté existentielle de Karine Saporta serait à la danse, ce que la beauté essentielle de Garbo serait au cinéma. Les journalistes ont d'évidentes difficultés à s'extraire de l'image de LA femme lorsqu'ils évoquent la « séduisante chorégraphe, intelligente et littéraire en diable » qui débarque au CCN de Caen en 1988 alors que le festival d'Avignon lui confie une carte blanche⁶³¹. Le mystère, l'érotisme, la séduction, encore et toujours décrivent l'artiste, celle du fameux *Striptiz* au Théâtre Bastille en 1985⁶³². Elle partage alors la scène avec des danseuses dont l'intérêt pour

⁶²⁷ Voir les collaborations Lacroix-Rizzo et Chopinot-Gaultier in « Danse et mode », *Danser*, n° 264, avril 2007, p. 16-24.

⁶²⁸ GUERRIER Claudine, *op. cit.*, p. 107.

⁶²⁹ Voir l'article de SUREL-TUPIN Monique, « Chorégraphes, Féminin pluriel. » *Lyrisme et féminité*. Actes du colloque international. Presses Universitaires de Bordeaux, janvier 1990. p. 123-135.

⁶³⁰ BARTHES Roland, « le visage de Garbo », in *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957, p. 77-79.

⁶³¹ PAILLEY Jacky, « Karine prend le virage ; Saporta : Caen et comment », *Danser*, n° 60, octobre 1988, p. 42-43.

⁶³² Cf. *Striptiz* de Bertrand MERINO PERIS, retransmission 1986 couleur, 47min, Paris Île-de-France, *Productions Forum des images*. Huit chorégraphes s'inspirent des créations de stylistes (C. Thomas, J. Shimada...) pour dévêtir huit danseuses ou danseurs. Huit clips de quelques minutes où la nudité se décline avec érotisme, sensualité, drôlerie (Greene), exhibitionnisme, douceur... Le spectacle est imaginé pour le théâtre de la Bastille qui était en 1986 un haut lieu parisien de l'avant-garde en matière de spectacle vivant. Les numéros, dans l'ordre d'apparition à l'écran, sont composées et interprétées par :

- Elisabeth de Senneville avec Nelly Boisseau, Dominique Soria, Pierre Fourny
- George Appaix, Chantal Thomass, avec Hélène Desplats
- Jean-Claude Wouters, Sandrine D'Haeyere
- Pierre Droulers, Junko Shimada
- Graziella Martinez
- Lulu, Stéphane Plassier, avec Eric Frank

le genre et la performance ne se dément pas. Lila Greene développe sa danse dans la drôlerie et Graziella Martinez dans l'exhibitionnisme. Il y a ici quelque chose de l'ordre du questionnement existentiel contemporain que remarque le chercheur Alain Mons : « les chorégraphes contemporains ont pulvérisé la scène par une figuration qui permet l'errance des corps, la confrontation avec les images médiatiques, le jeu délibéré avec la pulsion sexuelle »⁶³³. La déconstruction des codes est une arme féministe qui ne s'affiche pas comme telle ici. Hommes comme femmes déplacent les codes du strip-tease et jouent voire se jouent des genres et des clichés. Ce ne sont pas uniquement les femmes qui sont « soumises » à l'exercice, les hommes également. Loin d'y être soumis, ils en font une arme artistique, humoristique et par là même politique. La création, médiatiquement marquante, replace le strip-tease dans l'histoire de son temps et de ses contestations bien qu'elle n'affiche pas de discours militant.

Par ailleurs, Karine Saporta compte bien inscrire son travail dans une perspective historique d'après Jacky Pailley. Elle a en effet « la sensation de mettre le doigt sur des choses nouvelles, sur des façons de bouger qui ressortaient d'un long siècle de libération progressive du corps »⁶³⁴. Pour elle, l'enjeu de l'art est de pouvoir véhiculer une autre idée que lui-même, et projeter une vision du monde. Par-dessus tout, Karine Saporta confirme son rapport privilégié à la beauté et à la séduction : « ce qui me sauve de la détresse, c'est la beauté »⁶³⁵. « Pour moi la séduction et la danse, c'est une thématique passionnante, parce que ça pose directement la question du féminin dans la danse »⁶³⁶. Nous retrouvons ici la question de la beauté, sujette à un essentialisme créateur de discriminations vis-à-vis des femmes. Il serait cependant trop simple de renoncer à la beauté sous revers de démarche intellectuelle et l'artiste assume sa position. Par ses créations, elle affirme que la beauté n'a rien de négatif au sens d'un naturalisme qui conforterait les femmes dans un rôle de subordination. Elle peut au contraire être une beauté maîtrisée et non assignée, consciente, valorisée, forte. La subordination serait alors dans le renoncement, le refus par principe. Ce féminin se trouve également présent chez les hommes. L'absolu auquel elle aspire n'est pas genré même si les moyens employés le sont.

Lors du colloque *Lyrisme et féminité*, l'hypothèse est soulevée que « la danse a toujours entretenu cette relation privilégiée avec le féminin, à cause de cette séductibilité,

- Lila Greene, Goury, avec Paula Klein.

- Karine Saporta, Laurence Perquy.

⁶³³ MONS Alain, « Le corps dérobé », *Terrain*, n° 35, 2000, p. 109.

⁶³⁴ *Idem*.

⁶³⁵ *Pour la danse*, n° 128, septembre 1986, p. 32.

⁶³⁶ Collectif, *Naissance d'un mouvement de pensée*, p. 78.

capacité d'abandon qu'elle réclame et qui est si éloignée de l'attitude masculine valorisée socialement (qui le place en position de pouvoir et non pas d'abandon dans les jeux de la séduction) »⁶³⁷. Le Beau, classiquement critère de jugement esthétique de l'art serait donc caduc et renvoyé au féminin. Par conséquent engager une quête de la beauté serait jouer le jeu de l'enfermement et de la subordination à l'Idée, elle, masculine. En radicalisant ce propos nous voyons que Karine Saporta balaie ce système de pensée non seulement dans ses œuvres mais dans son engagement réflexif et philosophique. Elle tend à la beauté sans renier le propos de la création. Elle joue le jeu du féminin par son style propre, affirmé, alliant féminité (robe, longue chevelure) et réelle puissance pour transfigurer la pensée en poème corporel. Nous renvoyons ici à l'analyse de Muriel Guigou dans *La Nouvelle Danse Française*⁶³⁸ et de Patricia Gatti : *Analyse esthétique de l'œuvre chorégraphique de Karine Saporta*, mémoire d'esthétique soutenu à l'Université de Paris I en 1987. Elle y analyse une artiste qui « travaille de façon obsessionnelle sur la plastique des corps féminins mécanisés où le raffinement et la barbarie se superposent »⁶³⁹. Elle fusionne en elle le féminin et une certaine violence, signe ancestral de virilité. Dans un article du *Monde*, Marcelle Michel note le « sadisme du chaud et froid, qui rappelle par sa violence la somptuosité, les images surréalistes du butô. Pratique perverse de la danse, pas d'incarnation, seul un rituel initiatique, le spectateur livré à lui-même libère ses fantasmes. Sade – Les références s'entrechoquent. »⁶⁴⁰.

Dans son rapport à la beauté qu'elle rappelle n'être pas seulement formelle et loin de toute servitude, Karine Saporta trouve un allié en la personne de Jan Fabre⁶⁴¹, chorégraphe plasticien flamand à l'univers fantasmagorique (*Les guerriers de la beauté*, 2002). Le directeur du Théâtre de la Ville Gérard Violette analyse une « force qui prend ses racines dans ses fantasmes, ses souvenirs. Son univers est toujours extrêmement violent, vis-à-vis des hommes, mais aussi des femmes qu'elle soumet à son désir »⁶⁴². Il est fait mention de manière plus ou moins explicite d'un certain autoritarisme. Paradoxale, elle recherche la singularité de ses interprètes, d'une virtuosité propre, tout en leur imposant ses choix personnels. Elle explique partir de leur morphologie propre et non d'idées préconçues⁶⁴³. Quant aux danseurs, ils sont unanimes pour dire que cette violence et ses faisceaux de relations entre les sexes

⁶³⁷ BERANGER Elisabeth, CASTRO Ginette (dir.), *Lyrisme et féminité: actes du colloque international, janvier 1990*, Talence, Presses universitaires de Bordeaux, 1991, p. 124.

⁶³⁸ GUIGOU Murielle, *La nouvelle danse française, op. cit.*, p. 105-114.

⁶³⁹ GATTI Patricia, *Analyse esthétique de l'œuvre chorégraphique de Karine Saporta*, mémoire d'esthétique, Paris I, 1987, p. 24.

⁶⁴⁰ *Le Monde*, 14/04/1984.

⁶⁴¹ Entretien avec Karine Saporta, 8/11/2011.

⁶⁴² Entretien de 1984.

⁶⁴³ GUIGOU Muriel, *La nouvelle danse française, op. cit.*, p. 109.

n'ont rien à voir avec les créations et la posture de Pina Bausch. La chorégraphe ne cache pas avoir eu du mal à adhérer à la danse de Pina Bausch et n'avoir été que récemment frappée par son amplitude⁶⁴⁴. L'artiste canadienne Elaine Labrie souligne qu'en dépit d'un réel engagement : « Pina Bausch dérange, elle a un regard cynique sur la société, sur les relations hommes-femmes. Karine heurte, violente, agresse mais ne renverse pas les valeurs en place, son travail est plus superficiel ». Michel Reihlac alors directeur du CNDC confirme cette « grande violence spécifique »⁶⁴⁵ rendant le propos plus difficile à lire. Nous assistons au retour d'une scénographie lourde, en collaboration avec des plasticiens, où les objets prennent une grande importance. Musiciens et texte réapparaissent. Le goût de l'excès s'affirme. Elle propulse un univers mettant en avant une nouvelle théâtralité dansée. Expressionnisme, hyperréalisme et baroque s'accrochent aux nouvelles technologies. En donnant une force singulière au féminin, elle prend le risque de reconduire les stéréotypes et pose toute la question de la subversivité de sa danse. Elle est à chercher du côté de la réappropriation d'un féminin « augmenté », positif parce que revendiqué.

Nous avons noté parmi les propos récurrents des critiques : le goût du contraste, la préférence pour les interprètes féminines, le rythme intense, l'absence de scénario, ce qui ne signifie pas l'absence de théâtralité « entre l'expressionnisme et le freudisme »⁶⁴⁶ selon les propos de Gilberte Cournand. La présence d'objets est importante : des valises sont des signifiés emplis de signifiants : valise – malle/mâle pleine de départs, grossesses, avortements, oublis, etc... De symbole d'évasion, elle devient cercueil, la valise ne mène nulle part. La difficulté du discours critique, surtout quand il atteint ce degré de lyrisme, nous a engagé dans une analyse distanciée qui réaffirme l'importance des termes employés dont voici un florilège : « c'est une danse spécifiquement féminine »⁶⁴⁷. La gestuelle est « cassée, saccadée »⁶⁴⁸. L'« univers hystérique de coups de cœur et de bouderies typiquement féminines »⁶⁴⁹ va de pair avec une recherche de la forme plastique non exempte d'excès ni de « comportements hystériques »⁶⁵⁰ produits par la répétition, la vitesse, le non sens d'une danse cependant très maîtrisée.

⁶⁴⁴ *ibid.*

⁶⁴⁵ Entretien avec Elaine Labrie en juin 1986, tapuscrit.

⁶⁴⁶ Cournand Gilberte, *Le Parisien*, août 1985.

⁶⁴⁷ FRÉTARD Dominique, *Le monde de la musique*, juin 1986 : « son univers est celui de la féminité et de son intimité. Féministe, sensuelle, ses danseuses lui ressemblent : c'est sa manière à elle d'avoir des enfants ». Programme du TV, décembre 1986 « corps parlent toujours de désir et d'enfer au féminin ».

⁶⁴⁸ Voir PAULINO-NETO Brigitte, *Libération*, juillet 1985, Laurence Louppe, *Pour la danse*, octobre 1985.

⁶⁴⁹ PAULINO-NETO Brigitte, *Libération*, *op. cit.*

⁶⁵⁰ GATTI Patricia, *op. cit.*, Annexes, p. 10.

Intimité et féminité sont les maîtres mots d'une femme qui s'affirme féministe tout en trouvant le terme stigmatisant⁶⁵¹. La proximité qu'elle ressent avec Hélène Cixous l'amène à collaborer avec elle et à « s'en remettre au regard et à l'écriture sensibles de l'une pour capter, presque instantanément, l'essence de l'autre »⁶⁵². « Le mouvement atteint son paroxysme quand le corps est mû par l'extérieur, dépossédé mais habité, revenu à des pulsions primaires. [...] J'ai des thèmes qui sont très forts, essentiels pour moi et un de mes problèmes, c'est d'oser exposer aux danseurs cette matière sur laquelle je veux travailler, matière souvent très intime et féminine »⁶⁵³. Elle confirme la facilité à travailler avec des femmes déjà mentionnée par Anne-Marie Reynaud, Odile Azagury ou encore Joëlle Bouvier. La chorégraphe trouve en la danseuse un autre moi organiquement pensable. Cela explique la priorité donnée aux interprètes femmes. Elle n'entretient pas les mêmes rapports avec un danseur ou une danseuse et postule qu'« il y a une sensibilité particulière qui émerge par les articulations et je crois que le corps masculin possède en général des articulations moins déliées »⁶⁵⁴. Elle acte des différences qu'elle ne remet pas en cause mais utilise. Le plaisir du mouvement, que celui-ci soit projetés dans l'espace ou minimaliste, contenu, éloigne Karine Saporta de la danse conceptuelle. Elle revendique « un véritable amour pour le mouvement »⁶⁵⁵, les sens, les jouissances qu'ils procurent, avec une vision essentialiste qu'elle revendique féminine.

L'artiste brouille les pistes, y compris en affichant les signes d'une féminité exacerbée. La figure de l'homme n'est pas absente. « Les hommes sont des femmes aussi. Je veux dire : dans les femmes il y a parfois de l'homme... Nous la voyons torse nu et ses seins sont des seins d'homme. Et nous nous résignons : ainsi c'était un homme cette femme ?... Et tout ceci, transes, mystères, emmêlements, indécision sexuelle, sans un mot, sans commentaire... »⁶⁵⁶. *Les taureaux de Chimène* nous emmènent dans un univers dit masculin : demi-nus, demi-taureaux demi-hommes ? Ce sont des taureaux fragiles. « Eros ou Pan, traversent le champ

⁶⁵¹ Entretien avec Karine Saporta, *op. cit.*

⁶⁵² CIXOUS Hélène, DOBBELS Daniel, REYNAUD Anne-Marie, SAPORTA Karine, GREENAWAY Peter, *L'auteur dans l'œuvre Roman-Photo*, Paris, Armand Colin, 1990, p. 11.

Cixous d'introduire : « L'exubérance est beauté. Disait Blake. Echevèlement : les cheveux font voile, cape, drapeau, muleta, bannière, drap mortuaire. »

Chevelure signe, lieu de secrets

Les femmes sont des fiancées... seules

La fiancée juive, la fiancée orientale, la fiancée russe.

Cheveux accessoires, costumes, objets transitionnels

Idem pour les chaussures

« Ici, il y a des femmes »

⁶⁵³ VINCENT Geneviève, « Entretien n° 3 », *Pour la danse*, 03/1984.

⁶⁵⁴ GAUVILLE H., *Libération*, 21/01/1981.

⁶⁵⁵ VINCENT Geneviève, « Entretien n°1 », *Pour la danse*, janvier 1984.

⁶⁵⁶ CIXOUS Hélène, DOBBELS Daniel, REYNAUD Anne-Marie, SAPORTA Karine, GREENAWAY Peter, *L'auteur dans l'œuvre Roman-Photo*, *op. cit.*, p. 19.

charnel, ou bien c'est l'âme espagnole de la danse. Un taureau est hésitation. Et soudain animation. Le masculin se tournant en féminin... »⁶⁵⁷. Nous avons là un exemple d'écriture féminine à la fois littéraire et chorégraphique.

6-1-1.b. Un engagement de femme dans les arts

Parler de mise en place de nouvelles grammaires du corps, de langage et d'écriture chorégraphiques acte le processus de composition⁶⁵⁸. Cela constitue la quête de ce que Laurence Louppe analyse comme étant « un langage en soi que le corps travaille à l'intérieur du mouvement même [...] le référent verbal rejeté, [la danse] a trouvé et pensé dans le corps lui-même la trame de son propre langage »⁶⁵⁹. Le lien avec la notion d'écriture n'est pas seulement l'appropriation d'un concept de composition. En ce sens, littérature et danse connaissent des « révolutions » au sein desquelles le concept d'écriture féminine est central. C'est ce que Julia Kristeva nomme le « géo-texte »⁶⁶⁰, le retour aux sources organiques et pulsionnelles de la langue. Les deux arts se tournent vers le corps de manière concomitante. Cela fut particulièrement marquant dans les années 1970. Or le lien entre danse et littérature n'a de cesse d'exister et les textes nourrissent l'imagination et l'écriture des chorégraphes⁶⁶¹. Les textes de femmes sont une source de création importante et le choix de ces derniers, quelque soit l'époque de leur écriture, concourt à travailler l'idée de « voix de femme », voire de voix féministes qui se mêlent, d'hier ou d'aujourd'hui. Ces voix singulières telles que celle de Karine Saporta se nourrissent aussi de traditions, de mythes, entre fascination et déplacement. Revisiter les figures mythiques et imaginaires mais aussi du quotidien des femmes fait partie du travail de la chorégraphe. Les liens tissés avec la littérature sont multiples : de l'hommage à une figure littéraire à la source d'inspiration pour initier une création en passant par la création d'un nouvel objet commun.

Par son imaginaire, Karine Saporta relie les contes et leurs princesses, un sujet partagé par tous, où le poids de l'assignation des sexes à des rôles précis offre un terrain de déconstruction du regard dont ne s'empare pas forcément la chorégraphe. Ainsi naissent *La*

⁶⁵⁷ *Idem.*

⁶⁵⁸ Cf. « La Composition » in Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, Bruxelles, Contredanse, 1997, p. 209-240.

⁶⁵⁹ LOUPPE Laurence, « Écriture littéraire, écriture chorégraphique au XX^e siècle : une double révolution », *Littérature*, n° 112, 1998, p. 88-99.

⁶⁶⁰ KRISTEVA Julia, *La Révolution du langage poétique (L'avant-garde à la fin du XIX^e siècle, Lautréamont et Mallarmé)*, Paris, Seuil, 1974, p. 169.

⁶⁶¹ Cf. http://www.numeridanse.tv/fr/thematiques/246_rencontres-avec-la-litterature, consulté le 10/03/2015.

princesse de Milan, la Belle, au Bois dormant (de larmes... écarlates), ou encore *A comme Alice*, un voyage chez Lewis Carroll qui se pique de réflexions sur l'être et le néant et frôle le tabou de l'inceste. Karine Saporta aime le costume d'époque, les robes longues et lourdes. Elle accorde une extrême importance aux cheveux d'où, pour elle, le danseur tire son énergie corporelle. Elle choisit toujours des filles aux cheveux excessivement longs et si ce n'est pas leur cas, triche par des rajouts. Les danseuses qu'elle met en scène lui ressemblent à s'y méprendre. Cette exacerbation de féminité devient sa signature personnelle.

En juin 2004, Karine Saporta présente *Charmes*, une pièce commandée en 2000 par le Teatro Libero de Palerme et le Festival International de Films de Femmes de Créteil pour l'ouverture de sa 22e édition. Elle convoque alors quelques grandes figures féminines de la mythologie méditerranéenne⁶⁶². Le spectacle remporte de nouveau un grand succès en 2004 lors de ses représentations au Festival de danse contemporaine du Caire que dirige Walid Aouni⁶⁶³ et obtient le 1er Prix de la Critique Egyptienne. Cela lui vaudra une invitation à venir faire une création à l'Opéra du Caire en 2006.

Le féminisme de la chorégraphe et sa volonté de faire connaître des femmes écrivaines, artistes, engagées, transparaissent dans le choix de ses auteurs. À partir de *L'envers du Music hall* de Colette, elle crée *Feu sur le Music Hall* pour la Comédie Française. Colette est une figure libre qui séduit Karine Saporta, car elle incarne une époque « où tout a basculé pour l'image de la femme, pour sa représentation. Elle est à la fois une grande révolutionnaire et une grande réactionnaire »⁶⁶⁴. Après son expérience avec Willy, elle « ne se soumettra plus jamais »⁶⁶⁵ selon la chorégraphe. Cette dernière monte *Feu le music-hall* avec huit comédiens de la Comédie Française, confrontant Colette, la scandaleuse⁶⁶⁶, figure de music-hall, interprétée par Françoise Gillard et Colette, la vieille dame immobilisée derrière sa fenêtre, interprétée par Catherine Salviat. Refusant une reconstitution historique et des costumes d'époque, l'artiste joue sur les costumes et un univers « à la Fellini », selon ses dires. Loin d'une esthétique Belle Epoque, elle plonge dans l'univers baroque contemporain qui la caractérise.

⁶⁶² À l'instar de Martha Graham, la chorégraphe trouve son inspiration dans les mythes plus particulièrement féminins, de la médiévale Mélusine à ses petites filles de Sappho ou Médée qu'évoque Agnès Izrine dans « les statuts de Saporta », *Danser*, n° 188, mai 2000, p. 6. La journaliste fait état de sa frustration devant le statisme d'une chorégraphie dont Ariane n'arrive plus à démêler le fil, sur fond de projection d'art antique et d'une gigantesque Vénus de Milo.

⁶⁶³ Cf. Chapitre 12, introduction.

⁶⁶⁴ BRAUNSTEIN Mathieu, « Colette à l'envers », *Danser*, n° 236, octobre 2004, p. 28-31.

⁶⁶⁵ *Idem*.

⁶⁶⁶ Saporta relativise ce parfum de scandale : « Dans les milieux bourgeois cultivés, l'homosexualité féminine était très présente et très prisée. Même dans les milieux populaires, car Colette a rencontré le public populaire », *op. cit.* p. 30.

Autre auteure source d'inspiration, Marina Tsvetaïeva aujourd'hui reconnue comme l'une des grandes poétesses du XX^e siècle qui se suicide en 1941, réduite au silence par la terreur stalinienne. Femme de tous les paradoxes, à la fois russe et universelle, elle est particulièrement précoce et l'intérêt de la chorégraphe aux origines russes se comprend aisément pour celle qui se nommait « danseuse de l'âme »⁶⁶⁷, terme que Karine Saporta ne récuserait pas pour elle. Elle garde encore aujourd'hui sa charge libératrice. En 1990, *La Poudre des anges* convoque la figure de Valeska Gert encore largement oubliée. Le goût de la chorégraphe pour le cabaret qui met en exergue les stéréotypes de genre se manifeste à travers les personnages de princesses, femmes fatales, anges, jeunes filles ou sorcières⁶⁶⁸. Karine Saporta est une des premières à s'intéresser à l'artiste allemande, éprise de liberté et non conformiste. Les artistes hauts en couleurs, extrêmes, l'attirent, l'inspirent. Le monde du music hall convoque les figures de l'alcoolique ou encore du travesti. Elle raconte le destin d'Elisabeth Monnier, danseuse burlesque de l'Ouest américain. Les Américaines sont les premières à réactivé le burlesque avec humour pour donner naissance au New burlesque⁶⁶⁹ qui peut s'accompagner d'une pensée féministe. Sur des textes de Williams Burroughs dit par une comédienne se succèdent, sans logique évidente, de courtes tranches de vie d'Elisabeth. Pêle-mêle sont mis en scène une fillette de 8 ans, un nain acteur, une danseuse noire, une chanteuse, une actrice forte, un jeune éphèbe blond et Elisabeth.

La recherche littéraire du côté de Christine Mananzar pose le désir comme point de départ pour travailler sur les archétypes : « Si *La poudre des anges* devait poser une question, ce serait de savoir comment des êtres parviennent à s'abîmer dans ce cortège d'illusions que véhiculent l'alcoolisme et le travestissement »⁶⁷⁰. *La Maison chéri-chérie* (2011) renoue avec

⁶⁶⁷ Novembre 1919, cité par l'éditeur, 4^e de couverture in *Insomnie et autres poèmes*, Paris, Gallimard, 2011.

⁶⁶⁸ Figure de femme récurrente dont les féministes se sont emparées dans les années 1970 et qui ressurgit : « penser la sorcière » conduit les danseurs et chercheurs « à faire jaillir des survivances, des résurgences, d'étranges correspondances entre des époques et des cultures différentes. La Danse de la sorcière de Mary Wigman peut renvoyer aux danses funéraires du Mali ; le fantôme de danseurs de butô hante la sorcière incarnée aujourd'hui par Latifa Laâbissi ; la féminité paradoxale du personnage de Médée chez Martha Graham fait écho aux sorcières des ballets romantiques, etc... Rompant les fils de la chronologie et les assignations géographiques, ces textes tissent une histoire de la danse foisonnante et inattendue. La figure de la sorcière, jouant les frontières de l'humain et du monstrueux, convoque aussi des souvenirs intimes, des expériences limites. Elle questionne chacun de nous sur la puissance de ses peurs et de ses désirs... » in *Repères, cahier de danse*, n° 30, 02/2012.

⁶⁶⁹ La danse contemporaine (*Stritiz*, 1986 ; *Révolution* d'Olivier Dubois, 2010...) s'intéresse au strip-tease. Il revient au goût du jour sous l'appellation New burlesque dans les années 2000 via les Etats-Unis où il apparaît dans le milieu des années 1990, croisant music-hall et cabaret « à la française » de la fin du XIX^e. À ce mélange de style et d'époque, il convient d'ajouter l'héritage du rock et de l'image de la pin-up des années 1950. Les danseuses new burlesques se mettent en scène, déjouant les codes du strip-tease, ne franchissent pas le cap de la nudité intégrale. Les mécanismes du désir sont déconstruits et parodiés permettant de lancer des messages politiques.

⁶⁷⁰ MANNONI Gérard, « Les anges pervers de Karine Saporta », *Le quotidien de Paris*, 11/10/1990.

l'univers des spectacles érotiques du début du XX^e siècle. L'esthétique, sa vision d'une beauté déclinée de l'érotisme à la folie, nourrie de figure historique n'est pas reniée au profit de la pensée ; elle est la pensée elle-même. L'importance des références est constitutive de l'œuvre mais peu importe qu'elle soit partagée par le spectateur. Talons hauts, guêpières et collerettes blanches à jabot habillent les interprètes. Les corps sont objets de désir et les danseuses des mannequins automates. Elle réinvente une époque où le siècle romantique s'évanouissant « déploie la figure féminine de la courtisane⁶⁷¹ dans une société dominée par le masculin »⁶⁷². Devenir danseuse est en effet un moyen de s'affranchir du joug paternel. Les abonnés à l'Opéra contribuent à perpétuer cette image légère des danseuses dont certaines sont plus connues grâce à leur vie sexuelle que grâce à leur art, davantage comme demi-mondaine que comme artiste⁶⁷³. Nous retrouvons quelque chose de ce stéréotype féminin chez Karine Saporta. Sous l'impassibilité des visages, y a-t-il une critique des danses de charme ? Rien n'est moins sûr. La séduction est ici un choix, non un impératif chorégraphique.

Son désir de travailler sur l'espace social de la danse n'est pas nouveau. *Cabaret latin* (1999) met en scène les questions de dominations et de rapports entre les sexes dans une danse sensuelle. L'artiste puise son inspiration dans le tango dont la connotation sexuée en fait une danse de couple désignée comme un « prélude à l'acte sexuel »⁶⁷⁴. Les codes du tango sont hétérosexués et se basent sur la direction masculine. À l'origine, la division sexuelle est stricte et l'invitation une prérogative de l'homme. La sociologue et danseur Christophe Apprill⁶⁷⁵ a remarqué que les normes de bal sont peu contredites par la modernité. Quant à la danseuse, elle se doit d'être jeune et jolie, et ne pas faire étalage de son savoir-faire qui la rendrait effrayante aux yeux de partenaires potentiels. Ce dernier est appelé à être « macho » dans ses comportements, révélant sa virilité et sa domination, tandis que la femme met en avant sa sensualité. Les étreintes du tango confirment la domination masculine. Fermée, elle renvoie à l'intimité d'une relation dans laquelle l'homme apparaît comme protecteur. Ouverte, elle révèle davantage une sensualité féminine dont l'homme reste l'instigateur.

⁶⁷¹ MARMIN Olivier, « Danseuses, courtisanes », in *Diagonales de la danse*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 247-275.

⁶⁷² Cité par Geneviève Vincent in *Danser*, n° 210, mai 2002, p. 38.

⁶⁷³ C'est le cas atypique de Cléo de Mérode (1875-1966) à la beauté légendaire et première danseuse célèbre à orchestrer la mise en scène de sa propre image à travers la photographie. Cf. SCHNEIDER Marcel, « Cléo de Mérode, Belle d'époque », *Danser*, n° 189, *op. cit.*, p. 14-16 ; CORVISIER Christian Corvisier, *Cléo de Mérode et la photographie, la première icône moderne*, Paris, éd. du Patrimoine, 2007.

⁶⁷⁴ CELERIER Laure citant Christophe Apprill in « Christophe Apprill, *Tango. Le couple, le bal et la scène* », *Lectures*, Les comptes rendus, 2009, consulté le 13 août 2010.

⁶⁷⁵ APPRILL Christophe, *Tango. Le couple, le bal et la scène*, Paris, Autrement, coll. « mutations », 2007.

La sensualité et les rapports entre les sexes se contentent bien souvent d'être rejoués même si des couples non mixtes déplacent la charge érotique et la tradition de leur danse. Les danses dites sociales et les danses traditionnelles ont en effet une division sexuelle marquée qui varie suivant les lieux et les époques. Au-delà d'une curiosité anthropologique partagée par des danseuses telles que Karine Saporta ou Cécile Proust, se dessine un possible théâtre de remise en cause de stéréotypes de genre socialement intégrés. Ces derniers sont réinvestis sur scène, faisant d'une forme populaire une forme savante métissée de danse contemporaine. Là où le désir de Karine Saporta est ambigu, la remise en cause de la domination chez Cécile Proust comme chez Graziella Martinez montre une volonté de déplacement des codes de la féminité, ce qui ne signifie pas y renoncer.

Le propos féministe de la chorégraphe est-il plus explicite dans sa collaboration avec le Festival International du Film de Femmes ? L'intérêt de Karine Saporta pour la création des femmes est marqué par son lien avec le cinéma. Sa longue collaboration avec le FIFF créé à Sceaux en 1979 par Jackie Buet et Élisabeth Tréhard en témoigne. Ce dernier se tient depuis 1985 à Créteil et confirme son objectif de promotion et de soutien de la création cinématographique des femmes.

À l'image des thématiques du festival Montpellier Danse, des panoramas par zones géographiques sont réalisés : l'Asie en 1994, l'Inde puis les Balkans en 1997. Quant aux affiches réalisées par Karine Saporta de 1989 à 2001 (sauf en 1993 et 1995), elles ne sont pas sans attiser les polémiques par leur engagement du côté du féminin. L'éternel féminin vs féministe est de nouveau en question. Elle les réalise de 1989 à 2001 (sauf en 1993 et 1995). Elle obtient le prix Philips Morris pour la meilleure série d'affiches et à deux reprises le prix Sup de Co des Affichades de Toulouse pour la meilleure affiche catégorie cinéma. Le lien est non seulement fort et durable mais permet à la chorégraphe de montrer l'étendue de son travail au-delà de la danse. Le féminisme de l'artiste affiche une féminité assumée, servie par un physique atypique où se mêle le jeu de ses origines russe et espagnole. Elle réalise également la bande annonce du 20^e Festival en 1998. Elle collabore aussi avec des réalisatrices invitées au FIFF hors de ce cadre, comme pour *Clara* (2009) de Helma Sanders-Brahms dans lequel se retrouvent les thèmes chers à la réalisatrice dont l'engagement féministe structure la filmographie. Le film sur Clara Schumann, pianiste virtuose est un échec. Cet exemple confirme les choix de l'artiste pour des collaborations ou des sujets propices à la redécouverte de femmes artistes. Les orientations artistiques de Karine Saporta la confinent dans une certaine confidentialité suite à son départ du CCN.

L'univers de Karine Saporta est cohérent quel que soit le médium utilisé. Elle est invitée en résidence à l'Institut français de Munich durant l'été 2007 avec une série photographique mettant en scène des personnages de fiction inspirés par la figure et le climat « décadent » de la cour du roi Ludwig de Bavière. Celle-ci est de nouveau proposée au FFIF en 2013. Cette nouvelle œuvre confirme un style déjà évident à travers ses quatre précédentes expositions (produites par les Galeries Photos FNAC), lequel se fonde sur un goût de la mise en lumière, propre à exalter le corps des hommes et des femmes à travers ses propres visions. L'attrait de Karine Saporta pour la photographie se concrétise par de nombreuses productions : en 1990, *L'Interdit*; en 1992, *La Chambre d'Elvire*, traitant du thème de l'autportrait. En 1995, *L'or ou le cirque de Marie* est un témoignage autour de son spectacle du même nom. En 2001, elle réalise une *fiction-reportage* photographique au Guatemala puis en 2009 accepte une nouvelle commande de la Cité Nationale de l'Histoire de l'Immigration à Paris. Elle réalise une série de 75 grands formats pour *1 et millions* (à partir d'ateliers menés avec des personnes issues de l'immigration). L'engagement de l'artiste se lit à travers ses productions.

Dernière commande en date : *MATER(re)* par le Conseil Général de Seine et Marne sur le thème du sein nourricier. Elle renverse la chronologie de la création, imaginant en 2012 une pièce chorégraphique à partir de son œuvre photographique. « Vierges à l'enfant, inspirées de l'histoire de la peinture occidentale et femmes actives des temps modernes : les personnages féminins photographiés ont ceci en commun qu'elles portent contre leur corps un petit être dont elles sont en mesure d'assurer la survie grâce à la production de leur propre chair » peut-on lire sur le site web de l'artiste. Nous retrouvons ici le thème de la *Grande déesse* analysée par Hélène Marquié dans sa thèse. En dépit d'un sujet somme toute classique autour de la maternité, il demeure que rares sont les représentations de l'allaitement dans l'art contemporain. La thématique est sans doute à la fois trop intime et sacralisée. Il s'agit ici d'une commande⁶⁷⁶, fruit d'une reconnaissance institutionnelle plutôt que d'une médiatisation de masse. Un sondage que nous avons réalisé en 2011 auprès d'étudiants en conservatoire montre leur méconnaissance totale de l'artiste. Nous pouvons postuler que son ancrage du côté du féminin doublé d'un univers onirique ainsi que son départ du CCN de Caen n'y sont pas étrangers. Elle dirige depuis sa Compagnie éponyme dont la diffusion est confidentielle. Artiste associée à la Bibliothèque Nationale de France à travers l'installation du Dansoir désormais à Fontenay-sous-bois, elle est en charge de la programmation où ses

⁶⁷⁶ Autres commandes sur le thème de Louis II de Bavière au 33^e festival du film de femmes 2011 précédé de *Charmes* pour celui de 2000.

choix artistiques prolongent son attrait pour le mélange de genres disciplinaires. Elle réaffirme ainsi son goût pour l'espace cabaret.

L'artiste affirme ne pas désirer une œuvre politique et préfère parler de métaphysique, ce qui ne l'empêche pas de se confronter « au politique ». L'intérêt pour la politique vient du fait qu'elle est production de l'humain. Elle refuse la quête de pouvoir qu'implique nécessairement selon elle la politique mais n'envisage pas l'art sans démarche intellectuelle, ce qu'elle a montré tout au long de son parcours.

6-1-1.c. Un parcours hors du commun au féminisme latent

Chorégraphe à « l'itinéraire baroque et superbe »⁶⁷⁷ selon Jean-Claude Diénis, Karine Saporta, auréolée d'un certain mystère, fascine à plus d'un titre. « Ma biographie n'a en soi aucun intérêt »⁶⁷⁸ dit-elle. Cette dernière est pour le moins peu banale. Née en 1950, elle passe son baccalauréat à 15 ans. « Aventureuse et cérébrale, fille d'un philosophe et d'une psychanalyste »⁶⁷⁹, elle laisse transparaître ses origines russe par sa mère et espagnole par son père dans ses créations en 1988 (*A ma mère*) *La fiancée aux yeux de bois* et *Les Taureaux de Chimène*). Sa grand-mère Rose Lanzmann est une pianiste internationale. Elle avoue entretenir avec son père « une relation classique d'admiration »⁶⁸⁰. Quant à l'âme slave héritée de la lignée maternelle, elle rompt avec elle par refus de victimisation. C'est en France qu'elle trouve ses racines d'artiste⁶⁸¹. L'exil est une clef de lecture de son œuvre comme pour celle de Jean-Claude Gallotta et de Maguy Marin ou encore d'artistes pieds noirs à l'image de Régine Chopinot. Elle refuse de dire son âge, répond « je suis Vierge, ascendant Poisson »⁶⁸². Il est intéressant de souligner que Cécile Proust, rare chorégraphe à s'affirmer féministe et à explorer également le féminin par la découverte de danses traditionnelles, tentera dans un premier temps lors d'un entretien d'établir le même mystère.

Karine Saporta affirme ne pas être mûre pour cela, pour une identité d'état civil. Il y a un certain rapport au jeu et au mystère dans ce refus derrière lequel transparaît le rapport à la temporalité vécue par la chorégraphe. Une première fracture intervient avec la mort de sa

⁶⁷⁷ Voir l'article de Jean-Claude Diénis à propos de sa création « Princesse de Milan », *Danser*, n° 87, mars 1991, *op. cit.*, p. 26-29.

⁶⁷⁸ CIXOUS Hélène, DOBBELS Daniel, REYNAUD Anne-Marie, SAPORTA Karine, GREENAWAY Peter, *op. cit.*, p. 122.

⁶⁷⁹ FRÉTARD Dominique, *Le Monde*, 26/06/1990.

⁶⁸⁰ *Libération*, 07/1988.

⁶⁸¹ *Roman-Photo*, *op. cit.*, p. 136.

⁶⁸² Cité par Patricia Gatti, *Analyse esthétique de l'œuvre chorégraphique de Karine Saporta*, *op. cit.*, p. 33.

mère qui lui donne de grandes responsabilités à 10 ans. De cette perte, peut-être, émerge une peur de la dépendance. Elle affirme n'avoir jamais voulu danser pour d'autres. Le fait est assez rare pour être souligné. À 16 ans elle réalise ces premières chorégraphies, jugées immatures. Elle fait alors travailler des danseurs plus âgés qu'elle et reconnaît volontiers avoir trop voulu se définir comme chorégraphe sans bagage autre que le classique dont elle récuse la rigidité. Elle est donc autodidacte avant même de partir aux États-Unis. Elle ne se reconnaît d'ailleurs pas dans la danse contact qui se base sur la complémentarité des corps et l'interdépendance par un jeu de poids au sein duquel la hiérarchie serait abolie. Elle refuse le corps nié dans sa sexualité. Le rapport au souvenir de sa mère la place du côté du genre féminin, de son admiration pour celle qui achetait paradoxalement des journaux féminins tout en ayant une profonde culture intellectuelle et philosophique. À l'image de sa mère, elle est séduite par tout ce qui se rapporte au féminin et au monde intellectuel. La séduction est un moteur important, nous le retrouvons dans le rapport particulier que l'artiste entretient avec la Beauté.

Pour Karine Saporta, « le milieu de la danse classique est un monde agonisant qui a pour effet d'éteindre toute sensualité »⁶⁸³. Elle affirme ce besoin de sensualité qui la pousse à arrêter la danse classique, pratiquée enfant à sa demande, à 16 ans. Elle se tourne vers la philosophie avant de partir aux États-Unis. À Chicago elle prépare un « bachelor of arts » pluridisciplinaire et est séduite par le bouillonnement artistique américain. Elle recherche une gestuelle propre, non un maître, ce qui se signifie pas qu'elle ne reçoive pas l'influence de Nikolaïev, de son appréhension du mouvement et de sa pédagogie. Elle rentre en France en 1974, expose ses photos à l'ARC et se tourne de nouveau vers la danse qu'elle perçoit comme un art de synthèse : « c'est une façon d'allier à la fois tous les arts qui m'intéressent, peut-être autant que la danse, mais qui a aussi le pouvoir de me développer en tant que personne »⁶⁸⁴. À son retour, elle réunit un groupe de danseurs : Charlotte Delaporte, Marie-Christine Georghiu, François Verret, Alain de Raucourt, Claire Rouzier. Ainsi naît le Corps Graphique en 1976. En 1977, elle n'est pas sélectionnée à Bagnole pour *Traces d'absence*. Elle loue alors son studio pour en payer le plancher. Elle collabore avec Indépendance, Lila Greene et Yano. Elle dansera d'ailleurs avec sa compagnie Ma danse rituel-théâtre. Elle danse dans *Salomé* avant d'inverser les rôles de chorégraphe et d'interprète avec *Passion*. Elle réalise aussi des performances à l'espace Oudin. Elle collabore avec des plasticiens, mais aussi avec la mode

⁶⁸³ *Le Point*, 4-10/07/1983.

⁶⁸⁴ Cité par Patricia Gatti, *op. cit.*, p. 36.

sans rivaliser avec le médiatique duo Chopinot-Gaultier. Popy Moreni⁶⁸⁵ lui commande un défilé dont elle est à la fois organisatrice et modèle.

Sa compagnie naît en 1981 et ses projets se multiplient dès l'année suivante. En 1982 elle obtient sa première subvention de 40 000 F. En 1983, elle est choisie pour représenter la NDF au festival de Durham avec quatre autres compagnies⁶⁸⁶. Il lui faudra attendre 1984 pour une programmation à Beaubourg avec *Un lien d'azur*. L'année suivante, elle est à Avignon avec *Les pleurs en porcelaine* diffusés un an plus tard au Théâtre de la Ville. En 1986, en résidence au CNDC, elle crée *Le cœur métamorphosé* qui sera également repris au Théâtre de la Ville puis ce sera au tour de *Passion*, duo pour Marceline Lartigue et Yano. Elle devient donc une figure majeure de la NDF. Plus que triplée en 1983, sa subvention de l'État atteint 450 000 F en 1987 puis 1 150 000 F avec son implantation au CCR de Caen devenant CCN en 1988. Elle y succède à Quentin Rouillier, nommé inspecteur de la Danse. Elle souffre cependant encore de méconnaissance. Elle y restera 15 ans jusqu'en 2003 et son départ tumultueux trouve écho dans d'autres changements de direction de femmes chorégraphes dont on accusera l'autoritarisme.

Karine Saporta a très tôt soulevé une question plus que jamais d'actualité, à savoir le lien entre théorie et pratique⁶⁸⁷. Toujours est-il que milieu de la danse américain qu'elle côtoie ne fait aucun lien avec un projet féministe alors même que les *dance studies*, *gender studies* et pratiques de la danse se côtoient. Plus que la rencontre postérieure avec Yano, c'est celle d'une femme, Joan Woodbury, professeure à l'Université de l'Utah, qui « a changé [sa] vie »⁶⁸⁸. À travers elle, elle découvre Alvin Nikolaïs alors plus connu du milieu amateur et avec qui les universitaires trouvaient matière à dialoguer quand Merce Cunningham faisait partie du milieu professionnel. Karine Saporta s'éloigne du monde universitaire pour la pratique de la danse, sans abandonner pour autant une autoréflexion permanente.

Son rapport à la danse est marqué par un intérêt fort pour la place des femmes et de leur parole. Il y a peu de conscience artistique féministe et selon l'artiste « il n'y a pas moins

⁶⁸⁵ *Pour la danse*, octobre 1985.

⁶⁸⁶ *Le Monde*, 1/07/1983 avec le Théâtre de l'Arche de Maguy Marin, Caroline Marcadé et Dominique Petit, Dominique Bagouet et Bouvier/Obadia

⁶⁸⁷ La collaboration entre artistes et chercheurs en science sociale mais aussi le fait que des artistes soient chercheurs et vice versa témoigne de la volonté d'établir une dialectique enrichissant mutuellement pratique et théorie. Claudia Triozzi tente aujourd'hui d'institutionnaliser le fait à travers sa recherche sur l'écriture d'artiste. Le titre de son projet parle de lui-même : *Pour une thèse vivante* (2011).

⁶⁸⁸ Entretien avec Karine Saporta, Paris, 8/11/2011. Après une formation auprès de Mary Wigman à Berlin, Joan Woodbury fonde en 1964 la Ririe-Woodbury Dance Company avec Shirley Ririe. Elle se consacre au développement de la danse en créant et interprétant des œuvres originales tout en assurant la promotion de la compréhension et l'appréciation de la danse à travers des programmes éducatifs de sensibilisation dans les écoles publiques et dans les universités. La clarté de ses cours de composition marque durablement la danseuse qui apprécie de travailler la chorégraphie avec des outils concrets : le temps, l'espace, l'énergie.

féministe que Carlson »⁶⁸⁹. Elle affirme une certaine méfiance vis-à-vis des autres femmes. Si elle se sent féministe dans l'absolu avec évidence, il y a des faits dans la réalité historique qui ne lui « correspondent pas », bien qu'elle reconnaisse la nécessité de la lutte. Elle ne se retrouve pas dans cette vision qu'elle ressent négativement. L'artiste se refuse à dévoiler sa vie privée et son homosexualité qui ne peut être neutre dans sa vision du champ chorégraphique⁶⁹⁰. L'engagement de la chorégraphe transparait dans ses mises en scène de femmes fortes, et n'exclut pas les relations entre elles : « Les mains des deux femmes se cherchent fébrilement, se manquent, s'affolent, se trouvent : c'est l'amour »⁶⁹¹. Une place pour l'homosexualité féminine peut se lire en filigrane comme le souligne Hélène Cixous. Daniel Dobbels compare, quant à lui, Karine Saporta à l'artiste féministe Gina Pane (1939-1990) au sens où la blessure est le signe de reconnaissance, bien que sa modalité soit différente, moins « incisive », directe et sanglante chez la chorégraphe⁶⁹². La blessure est une thématique majeure chez la plasticienne performeuse et la lame de rasoir est un objet récurrent qui opère des blessures superficielles d'où s'écoule le sang de l'artiste, énergie vitale par laquelle elle fait circuler les émotions avec les spectateurs⁶⁹³. Le corps devient un véhicule privilégié de significations autour de la condition féminine.

La chorégraphe est confrontée à sa double condition féminine en tant que femme et danseuse dans ses relations à l'Institution. À l'instar de Catherine Atlani, elle expérimente la difficulté de l'implantation hors de Paris, de la vitrine qu'elle constitue, prisonnière d'une image dont elle n'est pas dupe. Cela permet au maire de Caen de l'appréhender de la sorte : « vous êtes ma danseuse » tandis qu'elle dirige le CCN. De même, pour sa résidence en Egypte en 2010, l'humour autour de l'interrogation sur ces « beaux danseurs égyptiens » rend bien compte d'une persistance de stéréotypes sexuellement connotés. La question sous-tend une fausse complicité de la part de celui ou celle qui la pose. Elle met en jeu le pouvoir de la séduction dans sa dimension sexuelle et de rapports de domination. Le processus serait ainsi retourné par une direction féminine qui sous-entend malgré l'humour de la question, une sorte de jouissance accentuée par le processus de direction d'artistes hommes.

⁶⁸⁹ *Idem.*

⁶⁹⁰ Entretien avec Karine Saporta, *op. cit.* Nous n'avons rencontré aucun article où l'artiste parle de son homosexualité.

⁶⁹¹ CIXOUS Hélène, DOBBELS Daniel, REYNAUD Anne-Marie, SAPORTA Karine, GREENAWAY Peter, *op. cit.*, p. 17.

⁶⁹² *Ibid.*, p. 75.

⁶⁹³ Pour approfondir la question, voir NEAU Françoise, « L'action corporelle en images : notes sur le travail de Gina Pane », *Champ Psy*, n° 52, 04/2008, p. 105-121 et BUREL-DEBAEKER Anne, « La danse et le sang, une symbolique u féminin », *Champ Psy*, n° 40, avril 2005, p. 165-180.

L'intérêt pour la condition des femmes et la curiosité vis-à-vis des pratiques corporelles ne sont pas feints chez Karine Saporta. Elle explore les cultures urbaines, le hip-hop, les danses traditionnelles, sociales ou encore extra-européennes. Elle trouve son origine dans une volonté de compréhension et d'avancée sociale, approchant une démarche que Céline Roux atteste dans la performance par « l'internationalisme et le nomadisme »⁶⁹⁴ de l'artiste.

Elle est une des premières chorégraphes contemporaines à s'intéresser à la gestuelle hip-hop comme pourra le faire plus tard Blanca Li. Sa création la plus représentative est *Les Trottoirs de Leïla*, une pièce de 1997. Dominique Frétard note dans *Le Monde* que :

Le travail de Karine Saporta se fait de plus en plus politique. Avec cette nouvelle création, elle affronte l'histoire de l'immigration maghrébine en France en s'inspirant de la vie des quartiers. [...] Sur scène une palissade et devant elle un trottoir et une chaussée. L'humanité défile. Au fond on devine des immeubles en démolition, des façades à la Rauschenberg. Des lumières rouges clignotent. Des ombres façon M le Maudit. Les filles passent en se déhanchant. Les garçons sifflent⁶⁹⁵.

Elle nourrit une écriture contemporaine de hip-hop et de danses orientales pour traverser une ville faite de bruits et de migrations. Elle affirme ainsi sa capacité à se renouveler tout comme celle d'émouvoir et de provoquer le rire. La même année, elle monte *Break me Babe Abdul, Samir, Ben et les Autres...* avec des danseurs du quartier du Mirail à Toulouse qui ont compris son approche de l'univers masculin volontiers caricatural du hip-hop et de la *break dance* pour les traverser de féminité. La rencontre de Karine Sporta avec ces cinq garçons ouvre sur un travail basé sur l'énergie et les sentiments masculins. L'humour est là pour prendre de la distance avec les pressions quotidiennes de la vie dans les cités.

Ces confrontations culturelles sont perçues par l'artiste comme un espace des possibles pour une meilleure connaissance de soi, du monde et des combats à mener. C'est ce que Marcel Mauss définit comme la variabilité culturelle permettant la prise de conscience des modalités d'existence dans « Techniques du corps »⁶⁹⁶. Une des artistes véritablement pionnière et à l'engagement fort des plus marquants pour Karine Saporta est Mallika Sarabhai (née en 1954), militante et danseuse classique indienne de Bharatanatyam et de Kuchipudi. Intellectuelle fille d'une danseuse et d'un célèbre scientifique de l'espace, elle

⁶⁹⁴ ROUX Céline, *Danse(s) performative(s)*, *op. cit.*, p. 175.

⁶⁹⁵ Revue de presse in <http://www.saporta-danse.com/>.

⁶⁹⁶ MAUSS Marcel, « Techniques du corps », *Journal de Psychologie*, vol. 32, 04/1936. La notion de « technique du corps », le dressage du corps qu'elles impliquent, l'habitus, l'imitation, évoqués par M. Mauss connaissent plusieurs développements heuristiques avec Pierre Bourdieu concernant la notion d'habitus et Michel Foucault à propos du somato-pouvoir et de la normalisation des corps. Ainsi abordent-ils la question du dressage corporelle et du contrôle social manifeste qu'il implique.

complète un MBA par un doctorat obtenu en 1976 en comportement organisationnel à l'université Gujarat. Parallèlement à l'apprentissage de la danse, elle mène une carrière au cinéma dès l'âge de 15 ans. Elle joue, entre autres, le rôle de Draupadi dans *Le Mahabharata* de Peter Brook dont Karine Saporta se sent proche. Elle y incarne cette femme qui a réussi à échapper à l'infériorisation et à la marginalisation, fière de son intelligence et de sa féminité. Véritable militante pour l'éducation et l'autonomisation des femmes, elle entend par son travail faire évoluer la société. En 1989, elle crée le solo, *Shakti* : le pouvoir des femmes. De nombreuses productions théâtrales suivent avec cette même volonté de faire prendre conscience des problèmes cruciaux lors de tournées internationales, mais également en Inde. Elle développe alors son propre vocabulaire de la danse contemporaine dans les années 1990. Son féminisme s'affirme par sa danse, ses écrits et ses engagements politiques qui, selon Karine Saporta, mériteraient une plus ample connaissance en France⁶⁹⁷.

L'étude mene sur trente ans de réception de son œuvre montre l'ambiguïté manifeste dont est perçu son féminisme essentialiste. Jamais formulée autrement que par son art, sa collaboration avec le cinéma en particulier lui a permis d'affirmer son engagement. Au sein de la profession, elle en défend les conditions d'exercice en tant que chorégraphe et en tant que femme. Dans le cadre de ses fonctions de vice-présidente à la SACD, elle crée le Festival Faits d'hiver à Paris et programme six années de suite le « Vif du sujet » aux Festivals d'Avignon, Montpellier Danse et Paris Quartier d'été. Son double engagement politique et féministe ressurgit sur le devant de la scène avec la création du festival du NA (Nous Autres) en 2013 consacré aux femmes chorégraphes. Elle articule cette initiative avec l'invisibilisation des femmes chorégraphes qu'elle dénonce violemment, nous le verrons dans une approche plus quantitative⁶⁹⁸.

Bien loin d'entretenir un rapport de fascination avec la beauté et le féminin de son aînée, Mathilde Monnier sait faire de l'altérité une de ses préoccupations premières en prenant des voies bien différentes de celles empruntées par Karine Saporta. Il importait de choisir une artiste au parcours institutionnel et médiatique comparable : elles ont toutes deux été directrices de CCN, et leur engagement est reconnu. Leurs rapports à la féminité permettent d'appréhender la posture de l'artiste et sa reconnaissance. Reste à voir dans quelle mesure cette posture est féministe et est perçu comme telle.

⁶⁹⁷ <http://www.mallikasarabhai.com/vftb2.html>, consulté le 26/02/2012.

⁶⁹⁸ Cf. Chapitre 7.

6-1-2. La traversée des générations de Mathilde Monnier : vers une préoccupation féministe ?

Le parcours de Mathilde Monnier est emblématique de la reconnaissance institutionnelle à laquelle peut accéder une artiste de la NDF dans une période charnière des années 1990. Il est typique de l'intégration des préoccupations identitaires des « jeunes chorégraphes » au sein de l'Institution.

Née en 1959, après une enfance passée au Maroc, Mathilde Monnier mène des études de psychologie et suit une formation de danseuse au CNDC alors sous la direction de Viola Farber. À partir de 1983, elle travaille avec François Verret et signe une commande pour le Groupe de Recherche Chorégraphique de l'Opéra de Paris. En 1984 elle fonde sa compagnie avec Jean-François Duroure De Hesse (*Pudique Acide, Extasis*, 1984, *Mort de rire*, 1985). En 1986 *Cru* remporte le prix du ministère de la Culture au concours de Bagnolet. Elle poursuit son parcours créatif en solo, part pour le Burkina Faso en 1993 où elle rencontre Salia Sanou et Seydou Boro⁶⁹⁹. Ce n'est pas avec ces collaborations masculines mais avec des femmes que la réflexion féministe de l'artiste se développe, bien qu'elle se défende toujours de cette position militante à laquelle l'art serait alors inféodé. Elle le justifie par le fait d'explorer, de jouer, de mettre à l'épreuve mais non d'affirmer par sa recherche et ses créations.

La dimension sociale, de l'individuel au collectif, Mathilde Monnier l'explore volontiers. À l'image de Saporta elle est présente dans ses créations à la fois en tant que chorégraphe et interprète. Elle sait aussi bien collaborer avec des artistes de champs différents et ne cache pas l'importance de la réflexion et des mots. *La place du Singe* (2005) avec l'écrivaine Christine Angot⁷⁰⁰ les met face à face sur le plateau avec au centre une question : celle de la bourgeoisie et du rapport que chacun entretient avec elle. Christine Angot, feuilles à la main, prend la parole en premier, dit l'enfance de Mathilde, le milieu dont elle est issue, s'attable pour débiter ses propres photos de famille. Il y a là une dimension introspective, sorte de journal intime donné à lire. Elle n'est pas sans rappeler les écrits féministes de soi, nombreux dans les années 1970. La modalité en est différente, 30 ans plus tard, mais nous pouvons détecter un socle commun de réflexions. Si l'on considère la généalogie de ses créations, la clarification de ce questionnement identitaire et expérimental se fait progressivement. Geneviève Vincent ayant beaucoup collaboré avec le CCN, en particulier du

⁶⁹⁹ De cette rencontre naît *Pour Antigone*, marquée par sa traversée des bidonvilles.

⁷⁰⁰ Il s'agit d'une seconde collaboration : *La Peur du lendemain* de Christine Angot avait été adaptée par la chorégraphe Mathilde Monnier sous le titre *Arrêtez, arrêtons, arrête* au Festival Montpellier Danse en 1997.

point de vue pédagogique, estime que Mathilde Monnier n'est pas féministe⁷⁰¹, cette dernière ne se pense pas comme telle et ne le revendique pas. Est-ce pour autant dire qu'elle ne l'est pas ? Il y a bien dans les années 2000 un refus massif de toute catégorisation réductrice. Celle qui succède à Dominique Bagouet en 1994 de manière effective à la tête du CCN de Montpellier devient une figure de la modernité chorégraphique en phase avec l'expérimentation et l'engagement des artistes conceptuels. La dé-construction de l'identité genrée des femmes est au cœur de nombre de ces créations à partir des années 2000.

Le désordre intérieur jusqu'aux limites de la folie est mis au jour dans *Déroutes* (2003)⁷⁰² ou *Publique* (2004)⁷⁰³. Cette création pour huit danseuses est dansée sur une partition de Polly Jean Harvey, jeune Anglaise de trente-cinq ans, égérie d'un monde très masculin où elle a revendiqué haut et fort sa place de femme. La puissance érotique de sa voix, à la fois intime et publique, est à l'origine de la pièce voulant mettre « en exergue d'une voix rauque, sensuelle et très féminine, qui évoque toutes les violences et les tendresses d'une époque et d'une génération »⁷⁰⁴. Les huit danseuses sont concentrées sur elles-mêmes, comme oublieuses du monde extérieur, portées par la danse, mais cependant sensibles à la présence des autres, avec un regard mutuel. L'aventure est solitaire mais sororale. Leur danse est sans limite, jusqu'au bord de la jouissance, dans un jeu de composition pour soi, pour l'autre mais aussi pour le spectateur.

Publique questionne la figure de « la danseuse » par une danse exaspérée. Publique, elle l'est sur scène ou en boîte, à un concert, privée, elle l'est dans un studio de répétition, chez soi. L'espace public recoupe l'espace privé et *vice-versa*. La division des pratiques entre les hommes et les femmes n'est pas tant le sujet que la liberté qu'offre la pratique de la danse alimentée par le plaisir du regard, d'être regardé, du ressenti et du lâcher prise. Les registres oscillent donc de la virtuosité à la banalité en passant par l'hystérie, sans omettre les détours vers la « vulgarité ». Les femmes sont, existent, sans censure. La chorégraphe s'explique :

J'ai voulu conserver cet esprit-là. Il s'agit de mettre en scène des interprètes qui assument leur féminité, au sein de sonorités, certes violentes, mais surtout sensuelles. Ce n'est pas une œuvre féministe, mais je tiens à proposer des images de la femme hors de tout cliché. Sortir, par exemple, de la figure de la séductrice qui nous colle à la peau. D'où mon souhait de ne pas convier d'hommes sur scène. Je ne veux pas faire une danse de la séduction, mais une danse tout court. La femme dont je parle a plusieurs visages ; elle est aussi bien adolescente qu'adulte. J'aime cette idée d'une féminité multiple, jamais immobile ni figée.

⁷⁰¹ Entretien avec Geneviève Vincent, Tours

⁷⁰² MAYEN Gérard, *De marche en danse : Dans la pièce Déroutes de Mathilde Monnier*, Paris, L'Harmattan, 2005.

⁷⁰³ Cf. Annexes, Illustration 12.

⁷⁰⁴ Dossier de presse Danse - Festival d'Automne à Paris 2004, p. 16.

Ce sera très dansé, assez explosif du point de vue des mouvements. Cette pièce est sans doute moins conceptuelle que les précédentes, car je suis en quête d'une forme d'immédiateté entre danse et musique⁷⁰⁵.

Certes cette féminité assumée, revendiquée même, participe d'un postféminisme ambiant, au sens où il convoque un ensemble de postures, tenues par des femmes ayant pour la plupart un bagage intellectuel et universitaire. Il est révélateur de voir la chorégraphe se défendre de faire une œuvre féministe. Elle fait de même avec *Gustavia*, comme si le fait de réaliser une pièce féministe était en soi négatif. Elle ne l'a pas pensé dans ce sens mais se sent obligée de le préciser, de réfuter cette lecture. Pour elle, faire exploser les clichés féminins n'est pas militant s'il n'y a pas, sous-jacente, une véritable pensée subversive.

Avec *Gustavia* (2008)⁷⁰⁶, la chorégraphe ouvre pourtant clairement la porte du féminisme, tant par la création que par les critiques qui suivront. C'est avec *La Ribot* qu'elle développe le sujet des relations humaines de manière plus éloquente parce que plus directe que dans ses pièces précédentes. La collaboration n'est pas anodine, *La Ribot* est connue pour la dimension féministe de ses *Pièces distinguées* dont la forme rappelle les performeuses issues des arts plastiques⁷⁰⁷. Elle précise que :

Ce spectacle est juste cohérent avec nos parcours. Avant *Gustavia*, nous étions déjà féministes ; les pièces de Mathilde et les miennes peuvent être présentées de la sorte. Cela étant dit, si l'on se place d'un point de vue purement « médiatique », deux femmes dans une tonalité burlesque font forcément une pièce féministe. Nous, les humaines, nous avons encore beaucoup de travail pour parvenir à vivre nos sexualités et nos genres multiples dans des sociétés tolérantes. Je suis féministe comme *Gustavia*, qui porte en elle toutes les femmes mais aussi tous les hommes⁷⁰⁸.

L'impact est paradoxal suivant le degré de lecture et le public auquel il s'adresse. La chorégraphie entrecroise parole et danse dans une suite de scènes performatives dont les outils sont les larmes⁷⁰⁹ ou encore, sur un autre plan, de longues jambes. Une sémiologie corporelle que l'on peut qualifier d'inspiration post-féministe ou encore de recherche ontologique sur la féminité se déploie. Parmi les plus fameux stéréotypes, celui de la femme qui utilise l'arme des larmes pour pallier une certaine impuissance. Elles peuvent alors transformer la frustration en avantage, dans l'utilisation de la force de l'adversaire, transposant ici la

⁷⁰⁵ *L'Humanité*, 28/06/2004.

⁷⁰⁶ Cf. Annexes, Illustration 12.

⁷⁰⁷ www.laribot.com/; *Danser*, n° 184, janvier 2000, p. 26-27.

⁷⁰⁸ Cf Interview de *La Ribot*, in <http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/EL-TRIUNFO-DE-LA-LIBERTAD/ensavoirplus/idcontent/52182>, consultée le 1/07/2014.

⁷⁰⁹ Jan Fabre utilise ce motif dans la pièce *The Crying body* (Théâtre de la Ville, 2004) où larmes, sueur et urine abondent. Par sa radicalité formelle il entend explorer la beauté de la vulnérabilité humaine.

technique des arts martiaux. Mathilde Monnier et La Ribot pleurent toute une première partie, et quand elles sont vidées de leur émotion il leur faut continuer de jouer. Les pleurs se transforment instantanément, les états d'âme deviennent absurdes et ridicules. Les larmes sont un refuge. La répétition déclenche les rires des spectateurs touchés tant par l'humour de ces torrents de larmes que par l'esthétique de l'hystérie qui les entretient. En manipulant un masque de femme triste, elles tentent de déjouer l'image sociale du sacrifice, celle de la femme victime/objet que la société attendrait d'elles. Car ces images de larmes sont bien devenues une convention qui forge les clichés répercutés par les médias. *Gustavia* rappelle comment la société interprète l'image irrationnelle des femmes, avec un corps sexy et une certaine « blondeur » supposée, jusqu'à la folie. Le burlesque est bien présent dans les comiques de situations, rappelant l'origine de la pièce, à savoir la volonté de travailler autour du clown.

À la question de la portée politique de la pièce sur le statut des femmes, La Ribot répond « Politique cette anti-héroïne multiple ? Oui, probablement très politique. On le voit avec les années. Partout les *Gustavia* se multiplient »⁷¹⁰ et confirme bien la prolifération du sujet dans l'art chorégraphique. Pour elle, *Gustavia* « offre une critique féministe complexe aux demandes faites aux femmes de « jouer » leur genre de façon satisfaisante – à la fois au théâtre et dans la vie de tous les jours »⁷¹¹. De son côté, Mathilde Monnier affirme qu'avant même le sujet femme, c'est dire quelque chose sur le monde, sur la position d'artiste qui prime et non pas une démarche féministe. Il s'agit au contraire de la dépasser sur le terrain du social et du politique et ne pas rester « enfermée dans le féminin »⁷¹². Cela montre encore une fois la méfiance de l'artiste et la difficulté à se dire féministe. Si la pièce a le mérite de mettre en œuvre chez le spectateur une réflexion sur la place des femmes, elle l'en traîne dans un dédale de stéréotypes. Il n'est pas sûr que la chose soit suffisante au XXI^e siècle si l'on en croit Gérard Mayen : « Mathilde Monnier nous avait laissés sur un goût assez irritant de miel et de cendre. Une tentative cahotante d'approche d'un burlesque « tendance », frôlait dangereusement les limites du statut de l'artiste dans l'actuel contexte (tout en voulant les révéler) »⁷¹³. Il soulève l'écueil majeur qui sera reproché à la danse contemporaine conceptuelle. À trop jouer les clichés, les bouscule-t-on vraiment ou bien n'y a-t-il pas une certaine reconduction de leurs effets, aidés par le ton humoristique de leur utilisation ? *Gustavia* est en cela représentatif de nombre de pièces de ces dix dernières années.

⁷¹⁰ Dossier de presse, Mathilde Monnier et La Ribot : *Gustavia*, Cité Internationale, mai 2013, p. 5.

⁷¹¹ <http://www.laribot.com/work/7>, consulté le 15/06/2014.

⁷¹² *Idem*.

⁷¹³ MAYEN Gérard, <http://www.artishoc.com/agenda-mouvement-209576-terrible-mathilde-monnier.html>.

Frère et Sœur (2005) convoque les relations fraternelles et sororales entre amour et chamaillerie avec des coups qui ne semblent ni simulés ni vraiment réels. Les *solis* déplacent le propos querelleur. Au micro, des extraits des *Grandes Espérances* de Kathy Acker, sortis de leur contexte féministe. Pour Marie-Christine Vernay, le spectacle ne fait que ressasser des banalités sur le rapport femmes/hommes.⁷¹⁴

La palette d'exploration de Mathilde Monnier est large. En 2010, elle crée *Pavlova 3'23"*, structurée autour de neuf propositions, masculines ou féminines, parlantes, dansantes, mobiles ou immobiles qui sont autant d'interprétations de *La mort du cygne* qu'elle construit dans une démarche de recherche universitaire⁷¹⁵. Derrière le cheminement conceptuel de l'artiste se perçoit une réflexion sur l'identité sexuée, genrée voire sexuelle tout en convoquant une mémoire de la danse. Gérard Mayen ne s'y trompe pas⁷¹⁶.

Les questions de genre, la lecture féministe de son œuvre sont récentes à l'image de sa présence effective depuis 1994 à la tête du CCN de Montpellier. On assiste alors au regain du registre burlesque, déjà présent dans les premières pièces et *Pudique Acide* créée en 1984 avec Jean-François Duroure avec des costumes qui marquent le caractère asexué, mais parlent aussi du féminin et du masculin. Elle partage également avec d'autres chorégraphes⁷¹⁷ de cette génération d'avoir commencé la création en duo avant de suivre un chemin personnel qui aboutit en 2014, à la direction du CND confiée pour la première fois à une chorégraphe. Mathilde Monnier est ainsi doublement reconnue : à la fois par la qualité de sa réflexion sur son art et en tant que chorégraphe.

Par sa démarche réflexive et conceptuelle, elle est également une figure marquante de la NDF aux côtés des jeunes générations. Elle n'est pas la seule, nous le verrons avec les travaux de Héla Fattoumi et Éric Lamoureux. Dans les années 2000, Emmanuelle Huynh fait entrer les réflexions sur le genre et le féminisme au CNDC en invitant des artistes tels qu'Alain Buffard ou Cécile Proust. Parallèlement, elle établit la programmation « danse » des saisons du théâtre Le Quai au sein duquel se trouve l'école. L'inflexion de la programmation vers les artistes performeurs du genre est très nette et le sujet prend une ampleur inégalée. Si le genre est omniprésent, il ne supprime pas pour autant la recherche de ce qui définit la condition humaine.

⁷¹⁴ VERNAY Marie-Christine, *Libération*, 22/07/2005.

⁷¹⁵ CAVAROC Vincent, « Entretien avec Isabelle Launay et Mathilde Monnier », Lettre du CCN de Montpellier, décembre 2009.

⁷¹⁶ La pièce « transpercerait, avec l'acuité d'une flèche, le sens de trois décennies d'histoire de la danse en France, où un interprète contemporain s'invente dans la tension incarnée par les figures extrêmes opposées de Merce Cunningham et Pina Bausch, justement éteintes pendant que cette pièce s'enfantait » in <http://www.artishoc.com/agenda-mouvement-209576-terrible-mathilde-monnier.html>

⁷¹⁷ Diverrès/Montet, Bouvier/Obadia, puis Fattoumi/ Lamoureux, Montalvo/ Hervieu... pour les CCN.

6-1-3. L'humain avant la question femme

Jouer des genres n'empêche en rien la possibilité de mener une réflexion universaliste, ce que revendique la chorégraphe Régine Chopinot, plus précisément dans la seconde partie de son œuvre qui, à la recherche de l'humain, l'est aussi de l'universel. Le style qu'elle impose dans sa première période au sein des CCN est bien différent. Loin du lyrisme saportien, elle a « le cheveu court, blond peroxydé, et la pupille noir panthère laqué [...] et aime la sape »⁷¹⁸, peut-on lire dans *Libération*.

Le 2^e prix de Bagnolet en 1981, trois après la création de sa compagnie lyonnaise La Grèbe, constitue un tremplin pour la compagnie. Régine Chopinot a longtemps représenté une meneuse de troupe au fort tempérament, insurgée, avec un goût prononcé pour le décalé que mettent en valeur ses collaborations avec Jean-Paul Gaultier jusqu'en 1993. Scandaleuse, elle sait l'être quand elle ose défier l'esthétisme ambiant et mettre en scène une femme corsetée pesant plus de 100 kilos. En 1985, c'est avec le célèbre *Défilé*⁷¹⁹ pour 16 danseurs, comédiens et mannequins qu'elle bouscule les stéréotypes et joue des costumes assignés et transgressés sur le ton de l'humour et de la provocation, sans que la démarche ne soit pensée subversive. Celle qui voulait être mannequin s'attaque aux préjugés de la beauté. Celle-ci n'est pas l'apanage des minces et des maigres. L'année suivante, installée à la Rochelle, riche d'une histoire initiée par le TS, elle prend la direction de ce qui devient un CCN. Elle poursuit un parcours où elle se fait de plus en plus ethnologue du mouvement, conciliant corps et esprit. En 2013, elle réfute catégoriquement l'idée de parler d'identité, y compris genrée, l'appartenance à la condition humaine étant la seule catégorie pertinente. En 2008, suite à son départ du CCN qu'elle affirme avoir provoqué afin de rester fidèle à elle-même, elle poursuit ses recherches en toute confidentialité à Toulon. Du confort, elle va à la recherche de la difficulté par le choix de son implantation dans une ville politiquement d'extrême droite et culturellement isolée. Elle avoue néanmoins ne pas s'être attendue à tant de difficultés, entre autres financières. C'est avec les kanaks qu'elle poursuit sa recherche de l'humain. Elle reconnaît néanmoins le luxe qu'elle s'autorise, faire absolument ce qu'elle désire, après plusieurs décennies dans le confort du CCN de La Rochelle⁷²⁰.

⁷¹⁸ *Libération*, 23/03/2007.

⁷¹⁹ Cf. Annexes, Illustration 10.

⁷²⁰ Entretien avec Régine Chopinot, le 15/06/2013.

Si elle affirme ne pas s'intéresser au sexe ni au genre des artistes avec lesquels elle collabore, elle n'en mène pas moins une réflexion sur la construction sociale du sexe. Contrairement à Karine Saporta, l'exploration du masculin l'intéresse. KOK investit l'univers de la boxe. Elle y exprime un droit des femmes à la masculinité en explorant un langage qui leur est étranger. En 2005, *Les Garagistes* renouent avec ce champ d'exploration. *St Georges* (1991) l'engage sur le terrain médiéval à partir de bas reliefs religieux. Elle souligne sa découverte de la valse comme seule danse de couple égalitaire où l'homme et la femme s'enveloppent à tour de rôle. Bien qu'elle s'en défende, il y a une démarche que l'on peut qualifier de féministe dans son rapport au genre et sa manière de malmener les catégorisations.

Le parcours de Régine Chopinot a la particularité de connaître des périodes distinctes. *Végétal* (1995) est une première rupture et acte l'importance de la nature dans son œuvre qui n'est pas sans faire penser à la végétalisation du féminin dans la création, tous arts confondus. La défection de ses danseurs et d'une partie du public témoigne d'une orientation nouvelle difficile à suivre. Elle qualifie volontiers la recherche d'universalité à laquelle elle aspire d'essentialiste et refuse tout cadre, y compris ceux du sexe et du genre, et encore plus de l'identité. Cet essentialisme n'est pas à comprendre dans le sens d'une recherche de féminité mais de quête de vérité du corps et de l'être tel que le butô l'a très tôt conceptualisé. Cela fait d'elle une chercheuse radicale dans ses dernières pièces. Le rapport au temps et à la disparition⁷²¹ sont plus que jamais présent avec *Cornucopiae*, sa compagnie dont le nom, hommage à Rabelais signifie corne d'abondance mais aussi corps nu / corne – copie... autant de jeux de mots qui recouvrent des réalités plurielles, jamais figées. Si elle ne cherche pas à l'instar de Monique Wittig un au-delà du genre ou un féminin pluriel, elle se rapproche néanmoins d'un féminisme que l'on peut qualifier d'universaliste. Nous ne nous y trompons pas lorsque l'on sait qu'elle est également interprète d'Alain Buffard dans *Mauvais Genre* sans se sentir réellement proche des réflexions *queer* performatives. Elle refuse tout compromis pour « plaire » au public et signe des œuvres à l'image de ses préoccupations qui l'emportent du côté de la dissolution. Le sujet prend une ampleur insoupçonnée chez les chorégraphes conceptuels, ce que Jérôme Bel explique par la conscience d'« un pouvoir énorme de créer quelque chose d'autre avec l'effacement »⁷²², ce que Paul Ardenne analyse à

⁷²¹ Le fait est loin d'être isolé. Cf. FABBRI Véronique, « Danse contemporaine et disparition », novembre 2000, in www.harmatheque.com. Cf. Annexes, Illustration 10.

⁷²² Cité par Roland Huesca in HUESCA Roland (dir.), « Danser nu : usage du corps et rhétorique postmoderne », Symposium, Canadian journal of continental philosophy, Vol. 10, n° 2, 2006, p. 569-586, également en ligne : <http://www.jeromebel.fr/textesEtEntretiens/>

propos de l'art en général comme « le résultat d'une situation de satiété, un écœurement devant le trop-plein figuratif »⁷²³. Ce n'est pas seulement un rapport au genre qui se trouve bousculé mais toute la manière d'appréhender le réel, le rapport à soi et à autrui, au-delà du figuratif. Nous reviendrons sur le tournant conceptuel incarné par l'artiste dont on voit ici qu'il partage un certain nombre de réflexions avec Régine Chopinot. D'un point de vue du sexe et du genre l'idée même de dissolution⁷²⁴ déplace les enjeux voire exacerbe les contradictions.

La représentation de l'humain, homme, femme, est en cause. Elle peut passer par la nudité et affirmer une déconstruction qui tendrait à une acception égalitaire. Elle informe tout autant des différences entre les corps en scène. Le costume peut aussi être un moyen de déplacement recentré sur l'humain. La puissance et la postérité de *May B* (1981) de Maguy Marin doivent pour beaucoup à cette focalisation sur l'humain, sa folie, hommes et femmes confondus. Elle travaille les archétypes « offrant des images universelles, elle fait en sorte que la condition humaine nous paraisse spécifique » peut-on lire dans le *New York Times* en 1986. S'inspirant de l'esprit de Samuel Beckett, des personnages grotesques, blafards et ricanant, vêtus de loques et soulevant des nuages de farine de riz, signent une pièce emblématique qui s'oriente vers un théâtre de la dérision et de la cruauté qu'elle ne quittera plus. De *May B* (1981) à *Salves* (2012) ainsi que dans ces dernières pièces, elle fait preuve d'un engagement politique et social non démenti. Cette conscience est ancrée en elle depuis l'enfance, fille d'immigrés espagnols engagés dans la lutte des classes. La pièce est un chaos porté sur scène dans lequel les performeurs courent plus qu'ils ne dansent et se termine par une bataille absurde et burlesque, à coup de pièces de vaisselle et de jets de peinture. Compris ou non, *Salves* entend sonner l'alarme d'un monde malade où se mêlent rage et désespoir⁷²⁵. Il n'est pas question de performer un genre, une identité sexuée mais l'humain dans ce qu'il porte des tensions du monde.

Les rapports au genre et au féminisme vécus ou énoncés par les chorégraphes montrent l'absence de positionnement face à une stratégie féministe, y compris dans la revendication de spécificité d'écriture à l'image de la littérature. L'énonciation féministe n'est jamais directe, n'étant pas nécessaire pour investir le champ chorégraphique. Pourtant des œuvres, des parcours témoignent d'une sensibilité féministe certaine. Il est intéressant de relever que

⁷²³ ARDENNE Paul, *L'image corps*, Paris, Regard, 2001, p. 444.

⁷²⁴ Gérard Mayen analyse également cette idée dans la Pièce *Déroutes* de Mathilde Monnier. Cf. MAYEN Gérard, *Par où, la danse ? Du texte au geste, la mise en marche d'une écriture chorégraphique de la disparition, dans la pièce « Déroutes » de Mathilde Monnier*, Paris, L'Harmattan, 2004.

⁷²⁵ Entretien avec Maguy Marin, le 12/04/2011.

l'époque focalise plus ou moins le sujet. La dimension réceptive permet de comprendre l'intérêt médiatique accordé au sujet. Il est totalement absent de la presse dans les années 1980 et explose dans les années 2000, en particulier dans les interviews d'artistes alors que le féminisme devient une question sociale médiatisée. Si nous verrons des chorégraphes conceptuelles opter pour une stratégie d'énonciation féministe⁷²⁶, nombre sont celles qui écartent la question. Ce refus est à lire comme l'absence de malaise à être et à s'exprimer en tant que femme artiste. Ne pas se dire féministe est alors un signe de liberté qui n'empêche en rien une réflexion sur les femmes et le féminin. *Gustavia* met en évidence la problématique très contemporaine d'un questionnement sur les stéréotypes des femmes perçus comme militants et féministes. Le terme revient dans chaque article ou interview des artistes. *A contrario* ces dernières ont un positionnement différent vis-à-vis de la pièce. Mathilde Monnier se défend d'avoir voulu faire une pièce féministe tandis que La Ribot défend cette idée. Cela reflète une complexification du rapport au militantisme. Se dire féministe devient une stratégie possible, artistiquement et politiquement. L'intérêt pour la répartition des sexes dans les disciplines artistiques a révélé, certes une proportion des femmes largement supérieure aux autres arts mais une minoration du ratio hommes / femmes chorégraphes qui s'accroît dès qu'il s'agit de la diffusion. Les enjeux de reconnaissances se formulent et font de la stratégie féministe un moyen de s'inscrire singulièrement dans le champ.

Le refus de se positionner face au genre est une autre stratégie qui affirme l'égalité des sexes face à la création. Certain-e-s diront leur indifférence à la présence d'hommes ou de femmes, au profit d'une histoire de rencontres. Il est rare qu'un chorégraphe construise une pièce ou un rôle sans penser s'il est dévolu à une danseuse ou un danseur. Mieux, il crée souvent, à partir ou pour, lui ou elle. La création est alors liée à la personnalité de l'artiste. Qu'il soit homme ou femme en est un élément constitutif et le lieu de réflexions possibles. Y compris à travers une lecture extrêmement genrée, le propos n'est pas nécessairement de chercher du côté de la spécificité mais d'un au-delà de cette dernière. Être humain avant d'être homme ou femme. Cela masque des reconductions de stéréotypes ou simplement de valeurs perçues comme naturelles qui reconduisent une pensée androcentrée.

Mais du côté des hommes emblématiques de la NDF, y a-t-il dès les années 1980 une pensée de la construction sociale des sexes, des genres et des relations dans leurs créations ? Trouve-t-on une exploration de la masculinité au même titre que les femmes explorent et

⁷²⁶ Cf. Chapitre 9.

soulignent la construction du féminin ? Quels traits peut-on observer d'une mise en scène des hommes et des femmes par des hommes ?

6-2. Du côté des hommes

Au même titre que pour les femmes, il serait vain de chercher une homogénéité d'écriture chez les chorégraphes hommes à la tête des CCN. Alors même que les femmes assume difficilement la dimension féministe de leur danse, comment envisager cette dimension dans l'écriture d'hommes ? Comme « autorisés » du côté de la féminité par l'art de la danse, le potentiel transgressif vis-à-vis du genre semble décuplé. Il n'est pas pour autant plus militant que chez les femmes. Le genre est mis à l'épreuve du côté du féminin par les deux sexes. Il n'y a pas de remise en cause de cette binarité dans les années 1980 mais plutôt de l'hétéronormativité⁷²⁷. Cette transgression, perçue comme inérante à l'exercice même de la danse pour les hommes est une manifestation politique qui ne se nomme pas. En dépit d'une image féminine de la danse, les hommes ne sont pas confrontés à la nécessité d'une stratégie masculine pour s'implanter dans le champ. Non seulement parce qu'ils ont toujours été présents mais parce que leur légitimité et leur importance n'est absolument pas remis en cause, bien au contraire. La chose s'amplifie lorsque nous nous situons au niveau des chorégraphes et non des danseurs. Le quasi monopole masculin sur les instances dirigeantes, théâtres ou collectivités contribue à entretenir cette légitimité. Le choix et la distribution des danseurs et danseuses ne renoncent pas à la sexuation. Il est intéressant de voir chez des artistes majeurs leurs acceptions et transgressions des genres afin de poser les jalons d'une libération esthétique, symbolique et donc politique des corps. Reste à voir comment il peut s'appréhender de manière féministe ou au contraire réaffirmer les rapports entre les sexes tout en libérant l'esthétique de l'académisme.

Il n'est pas ici question de faire un catalogue⁷²⁸ des réflexions de genre mais d'en soulever les approches spécifiques. Le but n'étant pas de dresser un panorama exhaustif des chorégraphes hommes lu au prisme du genre, nous ne prendrons que des exemples signifiants. Le choix de chorégraphes populaires permet d'appréhender des esthétiques qui « fonctionnent » avec le public. Cela rend d'autant plus important ce qu'ils véhiculent. Nous tracerons les caractéristiques de chorégraphes reconnus des CCN en particulier à partir des

⁷²⁷ Cf. Chapitre 10 et 11.

⁷²⁸ Nous renvoyons aux multiples travaux réalisés sur les chorégraphes et aux analyses de Muriel Guigou.

années 1980 afin de voir comment émerge ou non une réflexion voire un militantisme construit autour d'une problématique de sexe et genre. La longévité des chorégraphes laisse voir tant un investissement accru et problématisé de la question comme chez Bernardo Montet qu'une certaine linéarité autour de cette acception de genre chez Claude Brumachon ou Jean-Claude Gallotta. Ces deux derniers chorégraphes ont fondé leur CCN et sont encore en poste en 2015⁷²⁹.

6-2-1. L'Eros traditionnel de Jean-Claude Gallotta et la violence mixte de Claude Brumachon

L'argument de longévité permet une étude comparative. D'emblée, la possibilité d'un parcours artistique plus ouvert et plus tardif pour les hommes se remarque.

Claude Brumachon, formé aux Beaux Arts, ne découvre la danse qu'à l'âge de 17 ans à Rouen où il est stagiaire chez Catherine Atlani. En 1981, il rencontre Benjamin Lamarche à Paris et les deux hommes commencent une recherche commune. De son côté Benjamin Lamarche participe à des créations avec d'autres chorégraphes tels que Karine Saporta de 1982 à 1984, ou encore Philippe Decouflé et Daniel Larrieu. Claude Brumachon entre 1980 et 1983 poursuit son travail auprès de femmes chorégraphes : Christine Gérard, Karine Saporta et Brigitte Farges. Les deux hommes signent un premier duo : *Niverolles Duo du col* en 1982 et fondent leur première compagnie, les Rixes, en 1984. Le choix du nom de la compagnie est en accord avec l'esthétique proposée. Cette violence annoncée n'est pas l'apanage des hommes. Elle est partagée. En effet, Claude Brumachon et Benjamin Lamarche « inventent une écriture chorégraphique stylisée véhémente et passionnelle ; un geste acéré, vif, une tendresse tourmentée »⁷³⁰ consacrée par *Texane* en 1988 et primée au concours de Bagnolet. « Claude et Benjamin créent à partir du corps pour le corps avec le corps. Leurs danses racontent autant d'histoires de groupes qui se partagent un espace de vie, que de solitude face au monde. Ils s'attachent à la recherche d'un geste irrationnel qu'ils appellent le geste juste, nécessaire et non gratuit. Un geste chargé d'une histoire indicible qui devient l'instant-même et dans un constat, parfois amer, offre une vision de l'homme dans sa complexité »⁷³¹. Cette

⁷²⁹ Nouvelle direction en 2016.

⁷³⁰ www.ccn-brumachonlamarche.com

⁷³¹ *Idem*.

présentation sur le site internet du CCN pose l'homme masculin comme un « générique » de la condition humaine.

Les rapports humains sont au centre de l'œuvre caractérisée par un jusqu'au boutisme gestuel qui se maintient au fil des décennies. L'accompagnement permanent du souffle accentue une lecture relativement violente de la gestuelle. Cette violence n'a rien de spécifiquement masculin, les femmes possèdent cette même puissance organique et les sexes sont interchangeables. Les pièces avec une équipe nombreuse montrent en permanence la multiplication des possibles dans les duos, hommes/hommes, femmes/femmes, hommes/femmes et femmes/hommes. *Phobos* (2007)⁷³² en est une illustration particulièrement frappante. Il en est de même dans les portés, disqualifiant tout discours sur l'infériorité du potentiel de puissance des femmes. Elles ont la même capacité que les hommes à prendre l'espace, un même potentiel de sauts ou de force pour porter leur partenaire équivalents. La violence des rapports humains se déploie au-delà de la sexualité, y compris dans l'exploration de la nudité. Cette égalité et cette indifférenciation des sexes récurrentes n'oblitérent pas un intérêt réel pour le genre. En 1994, dans un espace clos, *Bohèmes-Hommes* pose quatre danseurs en quête de leur identité, rêvée, enfantine, adulte enfin nourrie du politique, de la trahison, de la torture et d'abus.

Bohèmes-Femmes (1997), pièces jumelles par la forme, se différencie à l'évidence de son homologue masculine par le fond. La mémoire, les gestes intimes sont convoqués. Il s'agit de créer deux pièces non mixtes à partir d'une même chorégraphie. L'intérêt est dans ce qu'en font les hommes et ce qu'en font les femmes mais aussi la lecture qu'en fait le spectateur.

L'égalité des sexes autant que leur différence font partie de l'écriture singulière de Claude Brumachon qui donne un élan pulsionnel au mouvement, une énergie organique. Il participe ainsi à une certaine libération de corps qu'il aime mettre à nu au sens propre comme figuré. Nous reviendrons sur cette modalité qui pour certains critiques de danse devient ce que l'on pourrait qualifier d'un genre esthétique à part entière tant elle prend de l'importance. La nudité⁷³³ chez le chorégraphe n'a rien de commun avec celle des chorégraphes conceptuels. Ces derniers ont une réflexion sur les différentes strates organiques, de la chair à la peau. Ils prennent conscience de la domination, la transgression et la revendication politique potentielle. La nudité en danse, partielle ou totale, fait également partie de l'esthétique de la

⁷³² Cf. Annexes, Illustration 15.

⁷³³ Naked, du côté du quotidien plutôt que le nu, du côté de l'art et de la représentation. Cf. les nombreuses études de Roland Huesca sur la nudité.

NDF et n'est pas seulement affaire de danse radicale. Le rapport à la nudité est en revanche profondément lié à une époque, son rapport aux corps, à leur libération et à la permissivité. Ainsi la croissance de plus en plus fréquente de la nudité s'accompagne-t-elle de résistances. Car quelle que soit l'époque elle est une effraction, jamais discrète. Claude Brumachon témoigne de sa plus grande difficulté à proposer ses pièces depuis les années 2010 pour cette raison⁷³⁴, alors même que la nudité n'a jamais été autant présente.

Même constat pour Jean-Claude Gallotta. Dans les *Survivants* (1983), quarante enfants dissimulés sous le plateau jaillissent d'une trappe et courent sur scène, nus, avec des socquettes blanches et des chaussures noires. Il s'agit d'une nudité joyeuse, enfantine. La pièce ne peut être reprise dans les années 2010. Claude-Henri Buffard, dramaturge de l'artiste, fait état de la demande américaine de revêtir les enfants afin de pouvoir reprendre la pièce⁷³⁵. Ses références théâtrales et cinématographiques lui permettent d'envisager des transgressions esthétiques. S'approcher des « gens » revêt une importance fondamentale. C'est pourtant en revisitant des personnages voire en créant des mythes tels que celui d'Yvann Vaffan que le chorégraphe marque son style. Ce sont des personnages essentiellement masculins qui jalonnent sa création. Jean-Claude Gallotta crée *Ulysse*, son « ballet blanc » la même année que *May B* de Maguy Marin en 1981. Il s'impose à la tête du CCN de Grenoble dès sa création en 1984. Félix Blaska, implanté dans la ville pionnière de la décentralisation à la Maison de la Culture de 1972 à 1974, a laissé un héritage chorégraphique à la ville. L'intérêt de Félix Blaska pour la théâtralité et la création collective le pousse à dissoudre sa compagnie et à partir en 1979 avec le groupe Pilobolus aux États-Unis. Par un jeu de chassé-croisé américain, un étudiant de l'École d'Art de Grenoble, formé à la technique Cunningham, fonde le Groupe Émile Dubois et se fait remarquer dès ses premières pièces.

Devançant en quelque sorte la vague de chorégraphes conceptuels, Jean-Claude Gallotta fait irruption dans le champ chorégraphique français à la fin des années 1970. Trente années plus tard, il a signé avec son groupe quelques pièces essentielles parmi lesquelles *Ulysse* (1981), *Daphnis é Chloé* (1982), *Yves P.* (1982), *Mammame* (1985), *Docteur Labus* (1988), *Trois Générations* (2004), etc.⁷³⁶

⁷³⁴ Rencontre avec Claude Brumachon au CCN de Nantes, le 24/05/2014.

⁷³⁵ Conférence de Claude-Henri Buffard, THV, Saint-Barthelemy d'Anjou le 6/05/2015.

⁷³⁶ Il participe pleinement à une réflexion très actuelle sur le répertoire. Il rediffuse, recrée ses pièces dont le succès marqua l'histoire de la danse des années 1980. *Daphnis é Chloé* est une reprise d'un spectacle créé en 1982. Fin 2010, *Trois générations* est remonté avec des danseurs argentins à Buenos Aires, le Ballet de Lorraine reprenait *Docteur Labus* en 2007 et pour la quatrième fois *Ulysse* est renommé *Cher Ulysse* à l'occasion de sa reprise.

Le déplacement opéré prend alors tout son intérêt pour l'artiste qui se pose en héritier et non avec une quelconque volonté de faire table rase du passé. Nous retrouvons la tendance vers l'abstraction et l'esprit de modernité de l'école américaine. Avant le *Docteur Labus*, la sensualité n'est pas un thème central. L'Eros hétéronormé et androcentré devient une caractéristique de ses pièces. Prenons pour exemple le début des *Aventures d'Ivan Vaffan* où selon la description de Jean-Louis Schefer « des couples se caressent, des hommes touchent ou lissent l'intérieur des cuisses de femmes étendues à terre, les groupes se défont, se reforment, ne constituant plus qu'un « dispositif », les mouvements se répètent : c'est une ouverture, ce n'est pas une action »⁷³⁷.

Un autre jeu de genre conforme aux clichés érotiques se manifeste avec l'importance accordée à l'entrejambe féminin (*Daphnis é Chloé, Mammame*) devenu écrivain d'un sexe paroxystique. Les commentaires à propos de *Daphnis é Chloé* ne s'y trompent pas : « les pas de deux autorisent, entre le danseur et la danseuse des passes très intéressantes sur le plan des manèges érotiques : portés, étreintes, renversements. Et surtout, l'ouverture du corps féminin par l'extension de la jambe qui écarte le corps dans la position même de l'amour »⁷³⁸. La violence de la joute amoureuse mais aussi la douceur inspirée d'un roman grec attribué à Longus met en scène un trio amoureux au sein duquel danse le chorégraphe. Une année après *Ulysse*, il renoue avec le succès éclatant dans la revue de presse de l'époque : « sorte de petit chef d'œuvre » pour *Libération* ; « l'une des plus belles choses qu'il ait été donné de voir » pour *Le Nouvel Observateur* ; « l'essence des rapports amoureux » pour *Le Monde*. Trois ans après la création du groupe⁷³⁹, celui-ci se sépare. Restent Mathilde Altaraz et Pascal Gravat. Le manque de moyens, les évolutions personnelles, les recherches dans de multiples directions et les renoncements font du collectif un outil fragile.

Si la compagnie évolue, l'état d'esprit et l'esthétique demeurent avec un double intérêt pour le vulgaire et le sacré. Jeune, pour vivre, Jean-Claude Gallotta fait du music-hall alors qu'il aspire un temps à une vie monastique. Au cœur de ses pièces il entend « bousculer les conventions de la représentation du sexe ou du geste sexuel [...] sans jamais prendre le parti

⁷³⁷ LOUPPE Laurence, SCHEFER Jean-Louis, BUFFARD Claude-Henri, *Gallotta, Groupe Emile Dubois*, Paris, Dis Voir, 1988, p. 28.

⁷³⁸ *Ibid.*, p. 60.

⁷³⁹ Malgré la sorte de dédoublement et anonymat que propose le nom même de la compagnie, le concepteur en est bien le chorégraphe. Ce nom inventé de toute pièce, aussi énigmatique soit-il, ne réfère à rien ni personne et par la même, symboliquement accessible. Nous pouvons néanmoins penser à Émile Dubois, un peintre parisien gravitant autour des Ballets Russes de Diaghilev dans les années 1920. La compagnie propose un schéma classique avec la notion de tribu chère à l'époque.

de la provocation »⁷⁴⁰ avec une volonté de se situer hors de jugement de valeur, dans une sorte de hors cadre tel un « jeu d'enfants où la morale n'intervient pas encore » qui lui permet l'usage de sa liberté de jouer aussi bien avec la tête, la langue⁷⁴¹ que le sexe. Avec *Mammame II* Gallotta développe sa réflexion sur la nudité tout en maintenant un cadre de pensée hétérosexuel. Les propos du chorégraphe le souligne : « d'abord j'ai senti que les garçons devaient être nus, pas les filles. [...] ceux à qui je peux mieux faire supporter le ridicule. Ce sont de petits hommes alors que les femmes sont toujours un peu sublimées. Comme si j'avais espoir dans la femme porteuse d'une spiritualité. Nous les hommes, jouons souvent les bouffons, dans *Mammame*, nous portons cette croix là. En même temps j'avais une envie un peu militante d'aller contre l'habitude qui est de montrer les femmes nues »⁷⁴² et de poursuivre par l'évocation d'un autre moment « lorsqu'une des filles attrape l'un des garçons par le sexe et le fait courir en criant « le Prince Charmant ! Le prince Charmant ! ». C'est une petite ironie envers la danse classique où les danseurs ne se touchent jamais. Mais c'est également tragique lorsqu'ils se présentaient, le sexe caché entre les cuisses, lisses comme des corps de femme »⁷⁴³. Dans le même esprit nous retrouvons une femme tenant et menant deux hommes par la braguette de leur jeans dans *L'homme à la tête de chou* (2009)⁷⁴⁴. Une femme s'expose nue derrière sa guitare électrique... autant de scènes où désir, sexe, folie et mort sont les thèmes inspiré par Serge Gainsbourg et Alain Bashung.

Le nu féminin est plus facile à accepter dans l'histoire de la peinture. Le nu féminin est une norme, il faut d'ailleurs attendre 2013 pour qu'une exposition retrace une histoire du nu masculin en peinture au musée d'Orsay⁷⁴⁵. Ce renversement des rôles en quelque sorte, Jean-Claude Gallotta l'effectue en jouant avec la notion de nudité, en surlignant celle des hommes. Dans *Mammame*⁷⁴⁶, la nudité des hommes est d'autant plus expressive lorsque les femmes

⁷⁴⁰ LOUPPE Laurence, SCHEFER Jean-Louis, BUFFARD Claude-Henri, *Gallotta, Groupe Emile Dubois*, op. cit., p. 90.

⁷⁴¹ *Docteur Labus*, « la langue de Muriel » ne s'est imposée que le soir de la générale comme une nécessité.

⁷⁴² LOUPPE Laurence, SCHEFER Jean-Louis, BUFFARD Claude-Henri, *Gallotta, Groupe Emile Dubois*, op. cit., p. 92.

⁷⁴³ *Idem*.

⁷⁴⁴ Cf. Annexes, Illustration 14.

⁷⁴⁵ *Masculin / Masculin. L'homme nu dans l'art de 1800 à nos jours*. « Alors que le nu féminin s'expose aussi régulièrement que naturellement, le corps masculin n'a pas eu la même faveur. Qu'aucune exposition ne se soit donné pour objet de remettre en perspective la représentation de l'homme nu sur une longue période de l'histoire avant le Leopold Museum de Vienne à l'automne 2012 est plus que significatif. Pourtant, la nudité masculine a été pendant longtemps au fondement de la formation académique du XVII^e au XIX^e siècles et constitue une ligne de force de la création en Occident. S'appuyant sur la richesse de son propre fonds (quelques sculptures inconnues) et des collections publiques françaises, le musée d'Orsay se donne donc comme ambition avec l'exposition *Masculin / Masculin* d'approfondir, dans une logique à la fois interprétative, ludique, sociologique et philosophique toutes les dimensions et significations de la nudité masculine en art », in <http://www.musee-orsay.fr>

⁷⁴⁶ Cf. Annexes, Illustration 14.

restent vêtues. Il ne s'agit pas de créer un choc pour le chorégraphe mais de faire jouer les différences entre les sexes. Certes le chorégraphe effectue des déplacements mais le monde qu'il observe est hétéronormé et européocentré, profondément sexué. Un œil masculin met en scène le désir avec ce que cela comporte de fantasmes et de jeu de rôle entre dominant/dominé. Outre un succès assorti de tournées mondiales pour *Mammame* par exemple, le registre de l'artiste est suffisamment novateur à l'époque de la NDF et accessible au grand public. Il s'épanouit dans le mouvement et conforte des rapports entre les sexes de manière très démonstrative en assumant totalement sa charge libidinale.

A la direction de CCN également, d'autres chorégraphes ont exprimé des esthétiques et des rapports aux genres qui croisent d'autres réflexions identitaires, notamment sur la « race » qui montre l'intérêt grandissant pour la dimension intersectionnelle et l'imbrication des pouvoirs⁷⁴⁷. Que font à la danse les rapports entre les sexes lorsqu'une réflexion sur l'altérité convoque d'autres références culturelles ? Y a-t-il à l'œuvre une dénaturalisation de la catégorie de « sexe »? Peut-on alors parler d'une dimension féministe chez les chorégraphes hommes ?

6-2-2. Un ailleurs incarné qui appelle une réflexion sur le sexe et le genre

L'intersectionnalité travaille la pluralité des oppressions⁷⁴⁸ et des identités dans le refus d'une fixation *a priori*. Ce n'est qu'en 1991 que la juriste et universitaire américaine, Kimberlé Crenshaw, forge ce concept en réaction aux oppressions additionnelles. L'enjeu est avant tout juridique : il vise à justifier la mise en place d'aides spécifiques à des catégories sociales opprimées. Sans en être le seul paramètre⁷⁴⁹, la dimension culturelle des rapports sociaux est essentielle mais rarement pensée en termes de culture savante, artistique. Ainsi la question des « racines » et de ce qu'elles impliquent de rapports de pouvoir et de rapports à l'altérité est-elle majeure pour la danse contemporaine, surtout à partir des années 2000.

⁷⁴⁷ Cf. DORLIN Elsa (dir.), *Sexe, race, classe. Pour une épistémologie de la domination*, Paris, PUF, 2009. Les différents rapports de pouvoir imbriqués dépassent le triptyque sexe, race et classe et concernent la sexualité, la religion ou encore l'âge, autant de dimension que peut convoquer la création artistique. Il s'agit d'un reflet du dynamisme d'approches issues des milieux féministes.

⁷⁴⁸ Imbrication des oppressions sexistes, racistes et classistes, non hiérarchisées. C'est une dimension constitutive du *Black feminism*, cf. le collectif de lesbiennes noires, *le Combahee river* (1964-1980)

⁷⁴⁹ La sociologue Danièle Kergoat situe sa théorisation dans la filiation du marxisme et du féminisme matérialiste basée sur la division du travail. Ces rapports sociaux ne sont pas uniquement capitalistes, mais aussi des rapports sociaux de sexe qui divisent la société en deux classes de sexe. Ces différents rapports sociaux se coconstruisent. Cf. KERGOAT Danièle, *Se battre disent-elles*, Paris, La dispute, 2012.

La grande mobilité des artistes et leur histoire personnelle y contribuent. La scène française offre une réelle possibilité d'expression et de recherche pour des artistes de toutes origines. Nombre d'entre eux sont pieds-noirs ou attachés d'une manière ou d'une autre à l'autre rive de la méditerranée. Des artistes des pays de l'Est se sont installés en France mais aussi des Américains, Allemands, sans oublier les artistes japonais.

Sylviane Pagès⁷⁵⁰ a bien montré, par une étude précise de la presse, le développement du butô en France avant même qu'il ne le soit dans son pays d'origine. Une scène quasi-exclusivement masculine continue de se développer dans les années 1980⁷⁵¹. La philosophie orientale propose une approche des genres renouvelée. Sans être un artiste de butô, Yano exprime la fluctuation des genres sans que cela paraisse être une véritable transgression. Il ne cesse de travailler avec des artistes français. Karine Saporta mais aussi Catherine Diverrès et Bernardo Montet sont fortement influencés par son approche de la danse.

Le rapport entretenu par Yano avec l'identité ambiguë, construite, assimilée, jouée, d'un sexe ou de l'autre témoigne de la rencontre avec l'univers du théâtre nô. Cela sans se départir d'un ancrage dans le contexte le plus contemporain. Prenons pour exemple son célèbre triptyque *Salomé*⁷⁵² d'après Oscar Wilde (1986). Le travestissement, véritable performance de genre, perd de son sens transgressif parce qu'il s'inscrit dans la tradition. Nous avons cependant là un véritable théâtre du genre et peut-être encore plus avec le butô. Ainsi Kazuo Ohno⁷⁵³, travesti, excellait à personnifier une créature féminine. On le voit dans sa célèbre pièce *Hommage à la Argentina*⁷⁵⁴ présenté au festival de Nancy en 1980, électrochoc qui le consacra à soixante-quinze ans. Ce n'est pas un modèle de femme qu'il restitue mais bien l'émotion éprouvée devant l'artiste étrangère. Il est également Divine, le personnage du travesti imaginé par Jean Genet dans *Notre-Dame des Fleurs*, dans une création de Hijikata. Le travestissement a alors une lecture tout autre, « facilitée » par sa dimension « étrangère ». Du côté de la recherche des origines, à la croisée de cultures différentes, la dimension genrée est marquée par son caractère construit et contribue à ouvrir le regard.

⁷⁵⁰ PAGES Sylviane, *La réception des butô(s) en France. Représentations, malentendus et désirs*, thèse de doctorat, Paris 8, 2009.

⁷⁵¹ BOIVINEAU Pauline, « Le butô ou la trace du traumatisme de la Seconde Guerre Mondiale à l'œuvre : fantasma, mythe et réalité », communication lors de la JE « Résonances de guerre dans l'espace contemporain », université d'Angers, ADHUA, MSH, 25.04.2012.

⁷⁵² « Salomé selon Yano: les corps à corps du désir », *Danser*, n°25, juillet-août 1985, p. 36.

⁷⁵³ Avec Tatsumi Hijikata (1928-1986), Ōno Kazuo (1906-2010) est l'un des pères fondateurs du butô.

⁷⁵⁴ (1890-1936) danseuse espagnole remarquée au Moulin Rouge ce qui lui ouvrira les portes de l'Opéra de Paris.

Cette même recherche pousse Bernardo Montet à un parcours qui, au fil des années, se resserre sur la recherche des origines où les questions de sexes et de genre ont pleinement leur place articulé aux questions postcoloniales. Bernardo Montet est né à Marseille en 1957. Il vit au Tchad avant de faire ses études de psychomotricité en France et de découvrir la danse classique puis moderne. Il passe d'ailleurs par Mudra, l'école de Béjart à Bruxelles. En 1979, il rencontre Catherine Diverrès et après avoir dansé dans différentes compagnies, fonde avec elle le Studio DM. Ensemble, ils deviennent co-directeur du CCN de Rennes à partir de 1994. C'est elle, la personnalité du duo la plus marquante, qui poursuit la direction du CCN en solo. Cela confirme qu'en aucun cas les duos de créateurs ne maintiennent un retrait des femmes, bien au contraire. Bernardo Montet est par la suite artiste associé au Quartz de Brest avant d'assumer la direction du CCN de Tours de 2003 à 2011⁷⁵⁵. Dès les années 1980, son langage est aux marges des courants dominants de l'époque. Son incursion du côté du Japon et du butô induit une danse d'une grande physicalité.

En parallèle aux pièces créées avec Catherine Diverrès, Bernardo Montet continue ses propres créations, avant de poursuivre son chemin en solo. Il incarne la complexité de l'identité qui ne se limite pas à une question de sexe et de genre puisqu'il se définit aussi comme un « produit de la colonisation » : « j'ai grandi entre le silence de ma mère (vietnamienne) qui a connu les camps de concentration japonais, et cette phrase de mon père (guyanais) : « n'oublie jamais que tu es petit-fils de nègre, descendant d'esclaves. [...] La danse m'a permis de trouver mon territoire »⁷⁵⁶. Il a cherché avec Catherine Diverrès puis en solo une alternative au modèle conceptuel américain et à l'expressionnisme allemand débuté par une recherche auprès Kazuo Ohno et du butô. Le collectif masculin est devenu un motif de la création de Bernardo Montet. C'est évident pour *Beau travail*, film de Claire Denis, mais aussi dans des pièces comme *Issê Timossé*, *Ma'lov* ou *O More* qui ne comportent qu'une figure féminine, ainsi que dans la métaphore du corps armé qui est au cœur de *Dissection*⁷⁵⁷. « Je me rapproche de plus en plus de moi par le biais du spectacle. Et, dans cette prochaine pièce (*Othello*), je voudrais me confronter à l'image de la masculinité - qui dépasse cette opposition homme / femme. S'il doit y avoir du féminin, il s'agira plutôt de le trouver chez l'homme ». À la question de savoir si le collectif masculin est à mettre en relation avec la

⁷⁵⁵ « Le compte-rendu deuxième contrat triennal, en juin 2009 fait état de difficultés récurrentes : manque de diffusion des spectacles (environ 70 dates sur trois ans), de ressources propres (autour de 7 %, et non de 20 %, comme généralement demandées pour un CCN), mise en scène de pièces de petit format (un ou deux danseurs) et non de grosses productions dignes d'un CCN » souligne Rosita Boisseau in *Le Monde*, 30/01/2010. Cela modère le propos qui accuse les femmes de souffrir d'une moindre distribution que les hommes et montre que l'engagement de l'artiste est aussi sujet à programmation.

⁷⁵⁶ Cité par Rosita Boisseau dans « L'esclave s'est envolé », *Télérama*, 2/02/2000.

⁷⁵⁷ Cf. Entretien in *Cassandra* n° 24, juillet-août 1998.

violence, problématique récurrente chez l'artiste, ce dernier répond que « la violence entre hommes n'est pas de même nature que la violence entre un homme et une femme. Elle est plus métaphysique. Et puis la dimension du désir est tout de suite évacuée, alors qu'entre un homme et une femme, il y a toujours une ambiguïté - complètement organique, à mon avis. Bien sûr, entre hommes, le désir existe aussi, mais il n'est pas du même ordre. Il y a, par exemple, cette scène dans *Dissection* d'un homme armé : les gens y voient d'abord un noir qui nettoie un blanc, mais, pour moi, c'est un homme qui lave un homme »⁷⁵⁸. L'artiste entend que les inégalités, les différences ne soient pas sur le même plan. La dimension sexuée et sexuelle ne peut être évacuée. S'il propose un regard sans distinction sur la couleur de peau, il ne conçoit pas de se situer hors d'une dimension sexuelle porteuse de rapports de domination. Les violences sont néanmoins montrées pour être avant tout condamnées.

Avec une problématique que l'on peut qualifier d'intersectionnelle, il poursuit son parcours et signe son départ du CCN de Tours en travaillant autour de l'œuvre *Le Baigneur* de Genet : « la question du genre m'amène dans *Des Hommes* (2011) à explorer, plus largement, celle de l'assignation sexuelle, religieuse, morale »⁷⁵⁹. L'engagement de l'écrivain auprès des Black Panthers, des Palestiniens ou encore des minorités sexuelles est cher au chorégraphe. L'apport de l'écrivain est également valable pour les artistes de butô. Il s'agit non pas d'une adaptation du roman mais d'une exploration de ses questions : de la tromperie, de la trahison, du sexe, de l'asservissement, de l'enfermement, physique et symbolique du point de vue des assignations. Des hommes et des femmes se côtoient dans la pièce comme des êtres au sexe indéfini. Il y a ici toute une démarche à laquelle font échos nombre de créations à partir des années 1990, mettant en question la nudité du corps à la fois sexué et non sexué. L'intérêt se situe ailleurs, dans une alternative autre que sexuelle. Il s'agit de passer par d'autres enjeux et d'autres intérêts. Bernardo Montet s'est attaché la collaboration de Geneviève Vincent, assistante et auteure du texte de la pièce. L'ancienne militante du MLAC, journaliste et spécialiste de danse travaille particulièrement ces questions identitaires, fortement influencée par le *black feminism*. Elle enseigne également auprès des élèves de la formation E.x.e.r.c.e mise en place par Mathilde Monnier.

Par ce florilège choisi d'artistes hommes et femmes dont le parcours s'est durablement inscrit dans le paysage de la NDF et des CCN, nous percevons la variété des approches esthétiques. Les subjectivités données à voir montrent l'importance de l'appropriation des concepts contribuant à l'émergence d'un style propre. Le féminisme à l'œuvre se manifeste,

⁷⁵⁸ *Idem.*

⁷⁵⁹ <http://www.journal-laterrasse.fr/bernardo-montet/>, n° 192, novembre 2011.

sans se formuler, chez des artistes femmes dans un registre travaillé de déconstruction, mais aussi de revendication, non sans moquerie, du féminin. Il peut également passer par une indifférenciation des rôles des acteurs (*May B*) et de leur capacité physique (récurrente chez Brumachon). Les femmes sont ainsi autorisées à la puissance à la fois physique, musculaire et symbolique. Dissolution et renoncement au genre sont à l'origine de choix esthétiques ne valorisant pas l'androgynie, bien au contraire. Des identités plus complexes réévaluent la place du féminin et du masculin, ce que les générations des années 1990 et encore plus 2000 vont encore creuser. L'évolution de la danse vers l'égalité des sexes en scène ainsi que la revendication d'une féminité affirmée, volontaire, douée de parole pose un jalon féministe. La recherche et la création dans un entre-soi féminin se fait ponctuellement (*Publique*). Ce féminisme inégal est cependant fragile. Les rapports hiérarchiques ne sont pas nécessairement pensés. Aussi la reconduction hétéronormée (Jean-Claude Gallotta) de la division des rôles est-elle fortement présente. La presse de danse tend à mythifier et naturaliser la féminité. L'exemple de Karine Saporta est à ce sujet frappant. La question « féministe » n'est alors que très récemment formulée. Cette ambiguïté tient aussi au parcours des artistes dont le féminisme est questionné à mesure que sa visibilité sociale se manifeste. Ainsi la réfutation tant du terme (féministe) que du projet dont il est porteur est alors récurrente alors même que la réflexion identitaire, sans pour autant être déterministe ni figée, prédomine.

La présence des chorégraphes de cette génération côtoie la suivante et en épouse parfois les problématiques. À ce titre les évolutions esthétiques sont inégales voire radicales (Chopinot). Nous reviendrons également sur l'ouverture intersectionnelle⁷⁶⁰ et la place grandissante du genre en prise avec les processus de dominations.

À première vue, la présence des femmes auteures à partir des années 1980 a permis la construction d'un paysage chorégraphique autonome. Il importe d'observer si cette visibilité des danseuses ne masque pas la minoration des femmes chorégraphes. Une telle étude ne peut se faire sans approche statistique. La place des femmes dans le champ chorégraphique est un enjeu aussi bien artistique que politique. Au-delà de la de la pratique, bien des fonctionnements, en particulier dans les réseaux de programmation, montrent la persistance d'un plafond de verre.

⁷⁶⁰ Cf. chapitre 12.

CHAPITRE 7 – La minoration paradoxale d'un art « féminin »

La danse ne craint rien tant que d'être classée, classifiée et figée. Les ressources du langage discursif offrent néanmoins l'avantage de déployer des lignes de force. Sur certains aspects, les statistiques sont criantes par ce qu'elles révèlent. Une approche qualitative ne les soupçonne pas nécessairement. L'étude de la programmation d'un théâtre d'artistes hommes ou femmes peut être quantifiée en toute objectivité.

Plusieurs points nous intéressent : la diffusion des artistes des CCN, de leurs œuvres majeures et plus largement la proportion des femmes diffusées au sein des programmations. Cette étude mériterait d'être élargie à la décennie précédente mais la difficulté d'accès à des archives complètes de programmation nous y a fait renoncer au profit d'une étude s'inscrivant dans un contexte de reconnaissance de la danse contemporaine à partir des années 1980.

Nous avons, dans la mesure du possible, étudié de façon exhaustive la programmation de quelques scènes représentatives afin de pouvoir les comparer à la fois dans l'espace et dans le temps et en analyser les permanences et les évolutions. La presse permet également d'accéder à cette visibilité. La diffusion résulte d'une programmation et nous savons les directions des théâtres quasi exclusivement masculines. Notre propos n'est pas de les quantifier sur le long terme mais nous renvoyons aux rapports alarmants de Reine Prat de 2006 et 2009⁷⁶¹, complétés par l'étude de Brigitte Gonthier-Maurin⁷⁶². Ces travaux constatent le quasi-monopole des hommes sur les directions culturelles et préconisent de trouver des solutions pour établir une « équité » à plus ou moins long terme. À titre d'exemple : en 2006, on comptait 13 femmes directrices de scènes nationales, soit un taux de féminisation d'à peine 19 % et bien qu'au stade des présélections la volonté de rééquilibrage (de parité) ait été

⁷⁶¹ PRAT Reine, *Mission pour l'égalité et contre les exclusions, Rapport d'étape n° 1*, « Pour une plus grande et une meilleure visibilité des diverses composantes de la population française dans le secteur du spectacle vivant - Pour l'égal accès des femmes et des hommes aux postes de responsabilité, aux lieux de décision, à la maîtrise de la représentation », juin 2006 ; PRAT Reine, *Mission pour l'égalité et contre les exclusions, Rapport d'étape n° 2*, « Arts du spectacle - Pour l'égal accès des femmes et des hommes aux postes de responsabilité, aux lieux de décision, aux moyens de production, aux réseaux de diffusion, à la visibilité médiatique – De l'interdit à l'empêchement », mai 2009.

⁷⁶² Pour une actualisation des données voir : GONTHIER-MAURIN Brigitte, *Rapport d'information* fait au nom de la délégation aux droits des femmes et à l'égalité des chances entre les hommes et les femmes sur le thème « La place des femmes dans l'art et la culture », (N° 704, Sénat, Session ordinaire de 2012-2013, enregistré à la Présidence du Sénat le 27 juin 2013) et l'observatoire de l'égalité entre les femmes et les hommes dans la culture et la communication de 2013 à 2015. Cf. Annexe 3.

patente⁷⁶³. L'existence même de telles études montre bien que le problème a été identifié, préalable nécessaire, mais non suffisant, à toute remédiation. Force est de constater que les rares femmes à la tête d'établissements culturels ne modifient pas la distribution genrée des artistes.

La présence des femmes chorégraphes est déterminante pour l'engagement féministe. Contrairement à d'autres champs artistiques, ce n'est pas l'absence qui provoque une pensée féministe. Il est révélateur qu'aucun groupement, aucun collectif féministe d'envergure ne se crée en danse. Il ne faut pas négliger le rôle joué par la presse : les questions qu'elle soulève et les figures qu'elle consacre. L'intérêt de la presse féminine et féministe pour la danse demeure marginal, bien que celles-ci évoluent comme l'a montré Claire Blandin⁷⁶⁴ et s'ouvrent à la dimension culturelle.

7-1. Quand les chiffres parlent

Le sociologue Francis Balle⁷⁶⁵ a montré les liens étroits entretenus par les phénomènes médiatiques avec la société. L'histoire des médias⁷⁶⁶ a confirmé leur importance évidente dans des périodes de tension politique mais aussi de militantisme (féminisme). Le fait est également valable d'un point de vue culturel. Nous avons employé le terme de médias et non de presse eu égard à la diversification des moyens de communication, de la télévision puis du numérique. Ils permettent de rendre compte autant que de figer et proposer un prisme de lecture du sujet en question. Or nous nous concentrons sur la presse, qui est l'organe qui interprète, donne à voir et analyse l'art et ses acteurs. Ce discours est d'autant plus important qu'il survit à l'œuvre éphémère. C'est bien souvent au travers du regard des journalistes que nous atteignons les œuvres et les artistes dans des temporalités diverses : contemporaine ou postérieure à la création. Car les médias « font » aussi la danse et les chorégraphes. Comme le relève Philippe Guisgand : « le discours critique sur la danse présente fréquemment une dimension parcellaire, éclatée et abusant de la métaphore »⁷⁶⁷ - nous l'avons vu avec Karine

⁷⁶³ Pour une étude détaillée, voir DURAND Michèle, SARTORI Sandrine, *Analyse du fonctionnement et de l'activité des scènes nationales en 2005*, bureau CAA3 - Octobre 2006.

⁷⁶⁴ BLANDIN Claire, « Littérature et médiatisation du féminisme dans les années 1970 dans la presse magazine »_Conférence 2 octobre 2014 in <http://livre.hypotheses.org/> ; BLANDIN Claire et MEADEL Cécile, « La cause des femmes », *Le temps des médias. Revue d'histoire*, n° 12, printemps-été, 2009.

⁷⁶⁵ BALLE Francis, *Institutions et publics des moyens d'information*, 1974, rééd. : *Médias et société*, Paris, Montchrestien, 1980.

⁷⁶⁶ JEANNENEY Jean-Noël, *Une histoire des médias*, Paris, Seuil, 1996, Points, rééd. 2001.

⁷⁶⁷ GUISGAND Philippe, « Lire le mouvement dansé. », *Staps*, n° 89, 3/2010, p. 85-89.

Saporta de manière flagrante - il éloigne de l'analyse approfondie, mais témoigne d'un environnement plus large qui nous intéresse. La presse de danse grand public, à l'image de la presse féminine⁷⁶⁸ a su intégrer et mettre en évidence les signes de modernité, sans cesse mouvante, jamais figée. Elle navigue entre classicisme et contemporanéité comme la presse féminine navigue entre images traditionnelles et propos féministes. La revue *Danser* est représentative de ce premier type de discours tandis que des revues comme *Mouvement* ou *Art Press* se singularisent par leur volonté d'analyse y compris par les acteurs eux-mêmes⁷⁶⁹. Son ambivalence, entre conformisme et contestation, se trouve ici posée. Le discours conceptuel est en premier lieu investi par des artistes hommes à qui la parole est donnée. Il est intéressant que cette voix analytique s'exprime dans une presse d'art contemporain et non spécialisée de danse. Il peut devenir aussi important que l'œuvre elle-même qui existe autant par le discours construit par elle et sur elle qu'en elle-même. Outre cette dimension qualitative de premier ordre, les choix opérés par la presse construisent un champ où la place des femmes sur le papier se confronte à leur présence et leurs discours réels.

7-1-1. La revue *Danser* : star-system masculin et question de genre

La revue *Danser* est une vitrine couvrant notre période à partir de 1983. Elle nous intéresse par ce qu'elle donne à voir de l'art chorégraphique au plus grand nombre. La manière dont elle pose et construit la question du genre dans l'art chorégraphique constitue une mémoire de la danse. Cela participe au *star-system* de la danse. À ce titre les premières de couverture offrent une lecture grand public et directe. Elles oscillent entre portraits de stars, à la ville ou à la scène, et photographies de la danse à l'œuvre. Du côté portraits, l'évolution est très nette. S'ils sont nombreux les premières années, ils deviennent de plus en plus rares.

Les 50 premiers numéros, soit plus de 4 ans, de 1983 à 1987, ne comptent pas moins de 17 portraits – parfois de couples – en couverture. 7 sont ceux de femmes : les étoiles présentes ou en devenir que sont Ghislaine Thesmar, Wilfride Piollet, Sylvie Guillem, Élisabeth Platel mais aussi Zizi Jeanmaire et ses plumes ainsi que la contemporaine Maguy Marin. Quant aux 12 autres, ce sont ceux des hommes, du ministre François Léotard aux étoiles Jean Guizerix, Éric Vu An, Patrick Dupond, Mikhaïl Baryschnikov... ainsi que

⁷⁶⁸ BLANDIN Claire, ECK Hélène ECK (dir.), « *La vie des femmes* » : la presse féminine aux XIX^e et XX^e siècles, Paris, LGDJ, 2010.

⁷⁶⁹ Cf. BEL Jérôme, « Qu'ils crèvent les artistes », *Art Press, Medium danse*, Spécial n° 23, 2002. ; LE ROY Xavier, BUFFARD Alain, « Dialogue sur et pour Jérôme Bel », *Mouvement*, n° 5, juin/septembre 1999.

Maurice Béjart et Antonio Gades. Hommes⁷⁷⁰ et danse classique prédominant. Maguy Marin apparaît comme l'une des premières contemporaines « importantes ». Les triomphes de sa *Cendrillon* ou de *May B* vont la placer au cœur du *star system* de la danse contemporaine. À même échelle, comparons avec les couvertures des numéros 100 à 150, soit de 1992, période de mutation de la danse contemporaine à 1996. Seuls trois portraits apparaissent : deux de Rudolf Noureev et un de Maurice Béjart alors même qu'ils sont davantage des figures historiques que du renouvellement de la danse. Rudolf Noureev est l'artiste qui compte le plus d'occurrences⁷⁷¹. Rien d'étonnant à cela. Star d'exception, il allie talent et photogénie et cela bien au-delà de la mort, ce qui est le propre du mythe. De 2003 à 2008, les 50 derniers numéros, n'accordent que deux portraits, l'un à Maurice Béjart, l'autre à Antonio Gades, à l'occasion de son décès. Les portraits sont donc anecdotiques et masculins et ne font que confirmer l'importance de Maurice Béjart presque anachronique avec la mutation du champ chorégraphique. Record de portraits⁷⁷² donc pour le chorégraphe, mais également de couvertures qui lui sont consacrées, pas moins de 13⁷⁷³ à travers ses créations, illustrées par 4 hommes et 5 femmes. Le chorégraphe plus que le danseur est mis en avant. Les femmes chorégraphes ne sont pas négligées. Carolyn Carlson est à l'honneur dans les différentes périodes de sa carrière⁷⁷⁴. Elle est une des rares femmes à avoir une longévité artistique de premier plan, marqué par son « retour » à la direction du CCN de Roubaix durant 9 ans.

Ouverte à la modernité, l'étoile fascine toujours. Sylvie Guillem est l'archétype de la danseuse mise en valeur avec pas moins de 7 couvertures qui témoignent de son parcours⁷⁷⁵, de la ballerine consacrée à la défricheuse d'autres styles, du domaine de la photographie à celui de la danse contemporaine en collaborant avec Russell Maliphant ou Akram Khan. Marie-Claude Piétragalla suit avec 5 couvertures⁷⁷⁶. Si elle est étoile, nous avons vu qu'elle est atypique et ne rentre pas dans le moule imposé du pur classicisme, aussi n'est-elle pas donnée à voir dans un répertoire classique mais plutôt contemporain. Elle est également

⁷⁷⁰ Faut-il préciser que parmi les chorégraphes reconnus, nombre d'entre eux, pour ne pas dire une majorité sont des hommes ?

⁷⁷¹ *Danser* n° 66, avril 1989 ; n° 89, mai 1991 ; n° 104, octobre 1992 ; n° 118, janvier 1994 ; n° 148, octobre 1996 ; n° 184, janvier 2000 ; n° 217, janvier 2003, n° 272, janvier 2008.

⁷⁷² *Danser* n° 22, avril 1985 ; n° 123, juin 1994 ; n° 146, juillet-août 1996 ; n° 254, mai 2006.

⁷⁷³ *Danser* n° 44, avril 1987 ; n° 54, mars 1988 ; n° 67, mai 1989 ; n° 87, mars 1991 ; n° 174, février 1999 ; n° 183, décembre 1999 ; n° 246, septembre 2005 ; n° 273, février 2008.

⁷⁷⁴ En première de couverture, elle et ses créations sont présentes dans les n° 4, juillet-août 1983 ; n° 23, mai 1985, n° 77, avril 1990, n° 129, janvier 1995 et 210, mai 2002 + articles n° 34, mai 1986 ; n° 63, janvier 1989 ; n° 156, juin 1997 ; n° 240, février 2005 ; n° 268, septembre 2007.

⁷⁷⁵ En 1985, 1986, 1993, 2001, 2002, 2005 et 2007.

⁷⁷⁶ *Danser* n° 86, février 1991 ; n° 129, janvier 1995 ; n° 170, octobre 1998 ; n° 181, octobre 1999 ; n° 224, septembre 2003.

portraituree, en gros plan ou bien habillée par Paco Rabanne. Parmi les hommes, seul Patrick Dupond, avec pas moins de 8 couvertures⁷⁷⁷ peut prétendre rivaliser.

Nous n'oublions pas que la revue *Danser* n'est pas une revue de recherche à la pointe des tendances. L'évolution de la danse et du regard porté sur sa modernité est repérable. Dans les années 2000, les talons aiguilles⁷⁷⁸ et autres accessoires font la une des numéros. Il aura fallu attendre plus de dix ans après l'essor du courant de *performers*. Le numéro 231 est un des premiers à y consacrer sa une avec La Ribot, avant que ne suivent d'autres conceptuels majeurs : Jan Fabre⁷⁷⁹, Sidi Larbi Cherkaoui⁷⁸⁰, Alain Platel⁷⁸¹ pour ne citer que les plus connus. Car les monstres sacrés conceptuels ou performeurs sont bien des hommes. L'avenir de la danse n'est plus tant à chercher Outre-Atlantique qu'en Europe du côté de la danse belge⁷⁸² en particulier mais aussi française, Jérôme Bel en tête⁷⁸³. Le courant conceptuel consacre très clairement la suprématie masculine des « chorégraphes »⁷⁸⁴.

La visibilité des femmes viendra alors avec la formulation d'un art investi par la question féministe puis *queer* dans les années 2000 et plus encore 2010. Les premiers développements d'une problématisation féministe se mettent en place. La nudité devient un motif incontournable, proche de ce que la performance a déjà réalisé en arts plastiques. Aussi voit-on La Ribot en 1999⁷⁸⁵, le pubis peint en rouge, seule en scène durant une heure, réaliser 13 sketches de situations plus que de danse avec humour et sans une once de perversité. Au cœur de l'actualité, la photographie de Marie Ribot dite La Ribot retient l'attention, pari réussi. Nue, assise à cheval sur une chaise pliante, cambrée, tête renversée en arrière avec un écriteau autour du cou : « se vende ». La question de la prostitution est implicite. La transgression est flagrante, récupérée par les médias et devient un « produit d'appel »

⁷⁷⁷ *Danser*, n° 5, octobre 1983 ; n° 21, mars 1985 ; n° 53, février 1988 ; n° 63, janvier 1989 ; n° 78, mai 1990 ; n° 94, novembre 1991 ; n° 114, septembre 1994 ; n° 117, décembre 1993.

⁷⁷⁸ Voir Siônéd Waltking dans *Duos pour corps et instruments* in *Danser*, n° 233, *op. cit.*; une danseuse d'Alain Platel dans *(Not) a love song*, in *Danser*, n° 269, octobre 2007.

⁷⁷⁹ *Danser*, n° 201, juillet-août 2001 ; n° 245, juillet-août 2005. L'une des dernières couvertures faisant appel à la nudité, elle est sûrement la plus « osée ». Une interprète de Jan Fabre, en sous-vêtements, maculée de sang s'offre à notre regard en couverture du n° 201, juillet-août 2001. On y retrouve le goût de l'artiste pour le médiéval, époque de danse macabre où s'effectue la séparation entre le corps organique et le corps glorieux.

⁷⁸⁰ *Danser*, n° 219, mars 2003 ; n° 223, juillet-août 2003 ; n° 234, juillet-août 2004 ; n° 247, octobre 2005 ; n° 249, décembre 2005.

⁷⁸¹ *Danser*, n° 140, janvier 1996 ; n° 256, juillet-août 2006 ; n° 269, octobre 2007.

⁷⁸² Largement diffusée en France. Premier article consacré dans le n° 83, novembre 1990.

⁷⁸³ *Danser*, n° 178, juin 1999 ; n° 236, octobre 2004 ; n° 255, juin 2006. Les noms de conceptuels systématiquement cités sont également ceux de Xavier Le Roy et Boris Charmatz voire celui d'Emmanuelle Huynh lorsqu'une femme est considérée parmi ces penseurs du corps, de l'être.

⁷⁸⁴ Nous continuons d'employer ce terme bien que certains le remettent en cause. Puisqu'il ne rend pas compte de la participation des danseurs à la création, ni de la pluridisciplinarité.

⁷⁸⁵ *Danser*, n° 180, septembre 1999, p. 7.

reproduit dans *Art Press*⁷⁸⁶ et *Mouvement*⁷⁸⁷, revues bien plus engagées que *Danser* dans la réflexion sur l'art contemporain. *Danser* n'ose pas réellement la provocation. Son positionnement grand public l'oblige à être plus consensuel. La lecture de l'œuvre peut être subversive, elle peut aussi s'inscrire dans une certaine tradition puisqu'elle donne à voir une femme-objet à vendre, conforme à une « esthétique avant-gardiste masculine »⁷⁸⁸. Cet exemple nous montre l'ambiguïté récurrente du travail des stéréotypes et de la « condition féminine ».

Quelques couvertures donnent à voir la nudité des artistes comme la nudité-œuvre d'art incarnée par Maria Donata d'Urso⁷⁸⁹, tout comme celle de *Parade and changes* d'Anna Halprin⁷⁹⁰ montrant deux femmes nues dont l'une de dos, au milieu de papiers géants froissés à l'occasion de la recréation d'une pièce majeure dans l'histoire de la danse. Sasha Waltz, « artiste du corps » s'il en est, voit sa pièce *Korper* mise à l'honneur⁷⁹¹, montrant une femme torse nu, glisser sur le dos de deux hommes qui la portent. .

Pas question pour autant de reléguer le classicisme au second plan. Tutus et ballerines ont toujours autant de succès dans une revue qui, sous couvert de modernité, rend aussi bien compte de l'actualité des grands ballets ou institutions classiques que des contemporains. Pour la presse le classicisme ou le néoclassicisme est loin d'être mort : les chorégraphes historiques sont des hommes. Il n'est qu'à voir les directions « néoclassiques » des CCN⁷⁹². Ce sont encore eux aujourd'hui qui concentrent la plus grande partie des crédits alloués à la danse et assurent de faire salle comble.

Le sujet nous intéresse bien au-delà d'une médiatisation qui n'est pas si anodine qu'elle en a l'air. La revue *Danser* est née avec le renouvellement de la danse des années 1980 et attire notre regard sur la permanence, la rémanence des clichés, du classique et de la starification. Nous y voyons néanmoins clairement l'apparition d'un intérêt pour les courants plus conceptuels.

⁷⁸⁶ *Danser*, n° 270, novembre 2007.

⁷⁸⁷ *Danser*, n° 10, mars 1984 et n° 16, octobre 1984.

⁷⁸⁸ MARQUIÉ Hélène, « Sexualité et transgression ... » *op. cit.* p. 63.

⁷⁸⁹ *Danser*, n° 265, mai 2007. Cf. L'étude de Roland Huesca s'appuyant sur la revue *Danser*: « Nudité, corps et « figure », l'exemple chorégraphique » in *Nouvelle revue d'esthétique*, 2011/2, n° 8, p. 136-143 ainsi que l'analyse du travail de l'artiste in HUESCA Roland, « Nudités : les « utopiques » du corps et de la peau », *Agôn* [En ligne], Déborder les frontières, (2010) n° 3: Utopies de la scène, scènes de l'utopie, Dossiers, mis à jour le : 01/02/2011, URL : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1474>.

⁷⁹⁰ *Danser*, n° 237, novembre 2004. Voir se que cette pièce fait au corps et à la pensée contemporaine est essentielle dans cette démarche qui permet la médiatisation d'une figure jusqu'alors en retrait. Cf. l'exposition *A l'origine de la performance* rétablissant le rôle essentiel qu'elle joua dans le domaine de la performance, commissaire Jacqueline Caux, MAC, Lyon, 2006 ainsi que le film d'Alain Buffard, *A lunch with Anna*, 2005.

⁷⁹¹ *Danser*, n° 212, juillet-août 2002.

⁷⁹² Thierry Malandain, Angelin Preljocaj.

La danse reste marginale dans la presse féministe tandis qu'une réflexion sur une présence féministe investit la presse spécialisée en danse. Ainsi quelques journalistes se sont particulièrement préoccupés de la dimension genrée, engagée, et militante des œuvres et des artistes. Il en va ainsi pour des revues réflexives telles que *Mouvements*, *Repères* mais aussi les revues grand public à commencer par la revue *Danser*. Des journalistes en font même leur thème de prédilection. Agnès Izrine⁷⁹³ écrit des articles sur les femmes chorégraphes, les jeux d'identité dans la revue *Danser*. Le journaliste Philippe Verrière par son livre *La muse de mauvaise réputation* (2006) nous montre les fantasmes qu'inspirent les danseuses en titillant la libido du spectateur. Par son style volontairement personnel, il s'affirme comme homme conscient de ses pulsions notamment devant les danseuses d'Anne Theresa de Keersmaeker⁷⁹⁴ en basket et mini-jupe. Le regard érudit réflexif rappelle la dimension primaire engendrée au contact de l'œuvre, ce qu'une lecture proprement analytique est susceptible de perdre. Gérard Mayen est certainement une des plumes les plus engagées dans la réflexion en publiant dans *Danser* aussi bien que *Mouvement* ou encore *Repères*. Il adapte ainsi son angle de vue et ses critères d'analyse à la revue. Le concept, la réflexion mobilisent son intérêt et son érudition. Il y a donc bien là une question de société, aussi complexe soit-elle. L'art chorégraphique a cette capacité, non pas de la restituer, mais de la réinventer au-delà des limites de la réalité quotidienne. Des sujets tabous peuvent faire sens et dé-re-contextualisés, engager un processus réflexif. Les journalistes et les universitaires donnent à réfléchir autour de l'espace de transmission et de diffusion, animé par le trio chorégraphe-interprète-spectateur. L'espace s'élargit grâce à des interviews, des biographies des artistes qui nous éclairent sur les processus à l'œuvre. Cela permet de redonner une profondeur sociologique à une production chorégraphique au-delà de son aspect « marchand ». Le prisme déformant que peuvent présenter les chiffres nous intime de maintenir notre vigilance.

Le travail de recension, réalisé par les acteurs eux même, à savoir par l'ACCN et synthétisé dans le rapport *L'Art en présence* (2005), constitue une source de première main

⁷⁹³ Rédactrice en chef de *Danser* à partir de 2004. L'intérêt pour la question de genre est progressivement problématisé tandis qu'à propos des années 1980, il s'agit souvent de constater l'importance de la présence des femmes et de la diversité de leurs esthétiques : IZRINE Agnès, « La danse contemporaine : une affaire de femmes », le 16/07/2008, <http://www.diplomatie.gouv.fr> :

« Catherine Diverrès, une ascèse existentielle
Mathilde Monnier, la danse comme lieu du politique
Maguy Marin, ou la théâtralité corporelle
Joëlle Bouvier, la manifestation d'une intériorité
Karine Saporta, une expérience métaphysique
Odile Duboc, l'abstraction physique ».

importante et à traiter avec précaution⁷⁹⁵. Ce rapport permet de formuler des interrogations essentielles pour ce métier, nous nous concentrons ici sur la régression de la présence des femmes⁷⁹⁶.

7-1-2. Les CCN : vers une crise de la présence des femmes

Une archéologie des CCN, vue sous l'angle du genre est nécessaire pour mieux comprendre la situation actuelle et les polémiques qu'elle soulève. Pour ce faire, nous bénéficions de sources riches grâce aux archives du Ministère de la Culture, de la Délégation à la Danse. Les archives des CCN eux-mêmes renseignent sur leurs activités. D'importants travaux de recherches et d'archivages ont déjà été effectués⁷⁹⁷.

Les CCN résultent de la mise en œuvre d'une politique engagée par l'État durant les années 1970, en concertation avec les villes, pour accompagner l'essor de la danse française au moyen d'outils de création pérennes, dans une logique d'aménagement du territoire. Les premières implantations en préfiguration au nombre de 12. Seules un tiers des directions sont confiées à des femmes.

⁷⁹⁵ Association des Centres Chorégraphiques Nationaux créé en 1995 : « L'ACCN a pour objectif d'organiser des échanges et débats entre les équipes des Centres chorégraphiques nationaux, autour des missions qui leur sont confiées par l'Etat et les collectivités territoriales [...] et a pour but de faire entendre collectivement les points de vue et positionnements des chorégraphes-directeurs » in www.accn.fr/.

⁷⁹⁶ L'état des lieux réalisé pour les 30 ans des CCN en témoigne si l'on regarde les chorégraphes en poste mais le sujet est loin d'être considéré comme central. La direction de l'ACCN est d'ailleurs féminine en la personne d'Emmanuelle Vo-Dinh, <http://www.30ansdanse.fr/>

⁷⁹⁷ En particulier au CNDC. Son histoire, retracée par Gérard Mayen (*Un pas de deux France-Amérique, 30 années d'invention du danseur contemporain au C.N.D.C. d'Angers*, Montpellier, L'Entretemps, 2012) montre à quel point il est un vivier de la NDF des années 1980. Plus récemment, les 30 ans des CCN réactive une volonté de mémoire de l'art chorégraphique qui se mêle à la préoccupation artistique de savoir ce que font ses œuvres à notre contemporanéité.

Ville	Cies implantées avant 1984	Direction
Angers	1978	BTC: Françoise Adret /Jean-Albert Cartier (1972-77)/ CNDC: Nikolaïs (1978-81) - Viola Farber (1981-83)
Créteil	1981	Maguy Marin
Grenoble	1981	Félix Blaska (1972-81) / Jean-Claude Gallotta (1981-...)
La Rochelle	1978	Brigitte Lefèvre /Jacques Garnier
Le Havre	1979	Caroline Marcadet
Marseille	1972	Roland Petit
Montpellier	1982	Dominique Bagouet
Mulhouse	1972	Ballet du Rhin : Jean Babilée / Peter Van Dick /
Nancy	1978	BTF: Jean-Albert Cartier
Rennes	1978	Gigi Caciuléanu
Roubaix	1983	Alfonso Cata
Toulouse	1980	Joseph Russillo

Tableau 2 : Les compagnies implantées avant la création des CCN en 1984.

Si les hommes sont majoritaires parmi les compagnies implantées avant 1984, le rôle des femmes chorégraphes durant cette époque est désormais reconnu. Les premières reconnaissances ne viennent pas si facilement. Viola Farber, Américaine, a du mal à se faire à la vie angevine comme l'a par ailleurs montré Gérard Mayen⁷⁹⁸. Françoise Adret, forte personnalité, se pose en héritière de Serge Lifar qui incite les danseuses à investir des registres sortant des stéréotypes de la ballerine. Au sein de la danse classique, elle réconcilie l'image de l'homme avec la danse en offrant à l'interprète un rôle autre que celui du faire-valoir. Elle est l'auteure de ses propres chorégraphies, une audace pour l'époque et est enfin la première femme française à avoir dirigé une compagnie sur le territoire français, à fonder des troupes à l'étranger et à exporter la danse française.

Brigitte Lefèvre assure la direction du BTC seule après le retour à l'Opéra de Jacques Garnier et poursuit une carrière qui la mène à la direction de la danse à l'Opéra National de Paris. C'est un exemple unique de durée et de réussite professionnelle, œuvrant pour l'ouverture à la danse contemporaine. Caroline Marcadé, tombée dans l'oubli, a ouvert les

⁷⁹⁸ MAYEN Gérard, *Un pas de deux France-Amérique...*, op. cit, p. 87-128.

portes du Théâtre National de Chaillot et de la Comédie Française mais nous sortons ici du champ de la danse. Formée au GRTOP, elle fonde en 1979 sa compagnie Élan Noir-Théâtre Évadé. C'est elle qui fonde le CCN de Caen où elle ne reste qu'un an pour se tourner ensuite vers le théâtre et la dramaturgie des corps. Elle inaugure des collaborations suivies avec des « hommes de théâtre » : Antoine Vitez et Alain Françon. Maguy Marin et Jean-Claude Gallotta occupent encore aujourd'hui le devant de la scène. Seules les créations de la première témoignent d'un engagement politique et esthétique tout à fait contemporain.

Les CCN doivent définir un cahier des charges conventionné avec la ville d'adoption. Ainsi en 1987, celui de Dominique Bagouet⁷⁹⁹ note un minima de soixante représentations ou activités autres par saison, dans le cadre duquel entre le festival Montpellier Danse. Les années 1970 sont des années de grande liberté créatrice, avec un faible soutien financier à la danse, ce qui se répercute sur les conditions de création et de diffusion. On comprend donc le caractère spectaculaire que prennent les CCN tout en demeurant très hétérogènes⁸⁰⁰. La Direction de la Musique et de la Danse soutient la création et le développement des compagnies au travers de plusieurs dispositifs⁸⁰¹. Il va sans dire que les compagnies les plus subventionnées sont celles qui ont le plus de moyens pour créer et diffuser leurs œuvres ; cela correspond clairement aux CCN et au renouvellement générationnel. Muriel Guigou le montre en établissant un tableau des subventions accordées sur lequel nous ne reviendrons pas⁸⁰². La diminution de celles attribuées à la génération pionnière tranche avec celles accordées à la nouvelle « génération CCN ».

Karine Saporta est à l'origine de la mise en réseau des CCN. Ces derniers décident de s'unir dans une association afin de mieux se connaître et de défendre leur label au sein de l'ACCN qui suit avec vigilance la politique menée vis-à-vis de la création, de la diffusion et du développement chorégraphiques en France. La danse contemporaine française s'est imposée depuis les années 1980 sur le plan artistique. En revanche, son discours collectif est peu structuré. Karine Saporta organise les premières rencontres des CCN à Caen en 1995. Doit-on y lire comme l'intuition d'une menace ? La disparité pose question : qu'y a-t-il de commun entre Catherine Diverrès à Rennes (budget 5 MF) et Roland Petit (budget 29 MF), si ce n'est l'ambiguïté du label et la continuité d'une aide supérieure accordée au néoclassicisme,

⁷⁹⁹ BAGOUEZ Dominique, « Une histoire exemplaire », in Actes du colloque *Les collectivités Territoriales face à la danse*, Paris, CENAM, 1988, p. 10.

⁸⁰⁰ Pour exemple de grande variabilité, le budget de 5242 millions d'euros à Marseille quand il est seulement de 1064 millions d'euros au Havre. Il en va de même pour les taux d'autofinancement de 62 % pour Créteil à 5 % pour Tours en 2007. Cité in *Danser*, n°300, juillet-août 2010 p. 7-8.

⁸⁰¹ GUIGOU Muriel, *La Nouvelle Danse Française, op. cit.*, p. 54-55. Les Aides aux projets de création, aux compagnies indépendantes, aux compagnies hors commissions, aux CCN.

⁸⁰² *Idem*.

esthétique développée par des hommes ? L'arrivée d'une deuxième génération de directeurs à la tête de certaines de ces 18 structures (chiffre de 1995) a accentué le besoin d'une réflexion commune et d'une organisation de la profession. La diffusion est un des sujets majeurs puisqu'il définit l'état de dépendance des CCN. Ces derniers sont avant tout des lieux de création. Le réseau de Scènes Nationales, dont les directeurs sont plutôt issus de l'administration, dépend de la Direction des théâtres et ne fait pas de la danse sa priorité exception faite alors de Régine Chopinot à La Coursive de La Rochelle. En effet 12 établissements assurent 40 % de la diffusion de la danse⁸⁰³.

Pour les représentations de pièces créées dans les années 1980, ce sont des pièces de femmes qui détiennent les records de diffusion. *May B* de Maguy Marin est de loin en tête avec près de 600 représentations⁸⁰⁴. Reprise en 2006 pour le centenaire de la mort de Beckett, l'œuvre l'est de nouveau en 2011 pour ses 30 ans et son audience s'élargit encore. Par l'objet, l'humanité en crise dans tous les sens du terme y compris physiquement, elle annonce les corps déchus, médicalisés, objectivés des années 1990. Bien loin derrière mais parmi les plus fortes diffusions, notons le *St Georges* de Régine Chopinot avec 82 représentations de 1991 à 1997, loin devant le pourtant célèbre *Défilé* qui totalise 31 représentations de 1985 à 1987. Avoisinant la centaine de représentations, il faut relever *les trois Boléros* d'Odile Duboc dont la pièce *Insurrection* (1989) constitue un jalon fort de l'art chorégraphique français. Les pièces de Dominique Bagouet n'ont jamais atteint de telles diffusions. C'est *Désert d'amour* qui en totalise le plus grand nombre avec 64 représentations de 1984 à 1989.

C'est en tant que présidente fondatrice de l'ACCN, présidente de la commission Danse et vice-présidente de la Société des auteurs et compositeurs dramatiques (SACD) alors même qu'elle ne tient plus de rôle au sein de ces deux organismes que Karine Saporta est entendue en qualité de chorégraphe lors d'une audition à la délégation aux Droits des Femmes du Sénat le 16 mai 2013. Elle soulève alors la question de la domination des hommes dans un champ dont on a longtemps pensé qu'il faisait exception.

La présidente de la commission, Brigitte Gonthier-Maurin, relève que « les auditions [que nous avons] déjà conduites [nous] ont permis de dresser un tableau très préoccupant dans les divers secteurs que nous avons étudiés, qu'il s'agisse de l'accès à des postes de direction ou à des responsabilités d'ordre artistique et créatif, sans parler des aspects peu reluisants d'un

⁸⁰³ Cité par Marie-Christine Vernay in *Libération*, 11/02/1995.

⁸⁰⁴ BOISSEAU Rosita, « *May B* de Maguy Marin », *Télérama*, n° 2965, 11/11/2006. « Avec une crudité implacable, ce ballet tragique montre l'exil qu'est toute vie, la chair qui trompe, la fin qui s'annonce. Miroir d'une humanité déchue à laquelle chacun sait qu'il appartient peu ou prou, il bégaye un récit universel, celui du sort commun qu'est la mort... ».

harcèlement sexiste, pour ne pas dire davantage, qui semble beaucoup plus répandu qu'on ne voudrait le croire dans les milieux artistiques »⁸⁰⁵. Cette mainmise masculine se retrouve-t-elle dans les milieux de la danse où les femmes sont très présentes ? À l'instar de Karine Saporta, nous ne regarderons pas tant l'accès aux responsabilités, par ailleurs étudiées en détail par Reine Prat⁸⁰⁶, que l'état des lieux de la création chorégraphique. Nous dressons le panorama de la direction des CCN pour comprendre le propos et situer les chorégraphes les uns par rapport aux autres dans l'espace et dans le temps.

⁸⁰⁵ Compte rendu de la délégation au Droits des Femmes,
<http://www.senat.fr/compte-rendu-commissions/20130513/femmes.html>, 13/05/2013.

⁸⁰⁶ PRAT Reine, *Rapport, op. cit.*

Ville	date de création du CCN et intégration des cics implantées	directions avant 2005 si différentes	directions en 2005	direction en 2013
Aix-en-Provence	1996		Angelin Preljocaj	Angelin Preljocaj
Angers	1984	M.Reilhac (84-87), N.Croquet (88-91), Bouvier-Obadia (93-2003)	Emmanuelle Huynh	Robert Swinston
Belfort	1990		Odile Duboc	Joanne Leighton
Biarritz	1998		Thierry Malandain	Thierry Malandain
Caen	1984	Q.Rouiller (84-88), K.Saporta (88-04)	Fattoumi-Lamoureux	Fattoumi-Lamoureux
Champigny	1989-1994	A. Preljocaj		
Créteil	1984	M.Marin (84-97) (CCN en 1990)	Montalvo - Hervieu	Mourad Merzouki
Grenoble	1984	J.C Gallotta	Jean-Claude Gallotta	Jean-Claude Gallotta
La Rochelle	1986	B.Lefèvre (78-85)	Régine Chopinot	Kader Attou
Le Havre	1986	Bouvier/Obadia(86-93) - Raffinot (93-98)	Hervé Robbe	Emmanuelle Vo-Dinh
Marseille	1984	R. Petit (72-97) M.C Pietragalla (98-2004)	Frédéric Flamand	Frédéric Flamand
Montpellier	1984	D.Bagouet (82-93)	Mathilde Monnier	Mathilde Monnier
Mulhouse	1985	J.Savelli (95-90), J.P Gravier (90-97) / Ballet de l'Opéar nat. Du Rhin en 98	Bertrand d'At	Bertrand d'At
Nancy	1988	P.Dupont (88-90), P.Lacotte(91-99), F.Adret (99-2000)	Didier Deschamps	Petter Jacobsson
Nantes	1992		Brumachon - Lamarche	Brumachon - Lamarche
Nevers	1985-1994	A-M Reynaud		
Orléans	1995		Josef Nadj	Josef Nadj
Rennes	1984	G. Caciuleanu (78-93), B.Montet/C.Diverrière (94-98)	Catherine Diverrière	Boris Charmatz
Rillieux-la-Pape	1998		Maguy Marin	Yuval Pick
Roubaix	1985	A. Cata (83-90), J-P. Comelin (91-93), M. Delente (95-2003)	Carolyn Carlson	Carolyn Carlson
Toulouse	1984-1992	J. Russillo (1992: devient CDC)	devenu CDC	CDC
Tours	1989	D. Larrieu (94-2003)	Bernardo Montet	Thomas Lebrun

Tableau 3 : Les directions des CCN jusqu'en 2013.

De 1984 à 2005, les CCN comptabilisent 44 directions. 15 sont assurées par des femmes et 25 par des hommes.

5 ans et moins	
18	
41%	
Michel Reilhac	Angers
Nadia Croquet	Angers
Emmanuelle Huynh	Angers
Quentin Rouillier	Caen
Fattoumi-Lamoureux	Caen
Angelin Preljocaj	Champigny
Bouvier - Obadia	Le Havre
François Raffinot	Le Havre
M.C Pietragalla	Marseille
Frédéric Flamand	Marseille
Jean Savelli	Mulhouse
Patrick Dupont	Nancy
Françoise Adret	Nancy
Didier Deschamps	Nancy
Jean-Paul Comelin	Roubaix
Carolyn Carlson	Roubaix
Jean-Christ Maillot	Tours
Bernardo Montet	Tours

de 6 à 8 ans	
9	
20%	
Thierry Malandain	Biarritz
Montalvo - Hervieu	Créteil
Hervé Robbe	Le Havre
Jean-Paul Gravier	Mulhouse
Bertrand d'At	Mulhouse
Pierre Lacotte	Nancy
Maguy Marin	Rillieux-la-Pape
Alfonso Cata	Roubaix
Maryse Delente	Roubaix

de 9 à 11 ans	
9	
20%	
Angelin Preljocaj	Aix-en-Provence
Bouvier/Obadia	Angers
Dominique Bagouët	Montpellier
Mathilde Monnier	Montpellier
Anne-Marie Reynaud	Nevers
Josef Nadj	Orléans
Catherine Diverrès	Rennes
Daniel Larrieu	Tours
Joseph Russillo	Toulouse

de 12 à 14 ans	
2	
5%	
Maguy Marin	Créteil
Brumachon - Lamarche	Nantes

de 15 à 17	
4	
9%	
Odile Duboc	Belfort
Karine Saporta	Caen
Gigi Cacuiléanu	Rennes
Roland Petit	Marseille

+ de 18 ans	
2	
5%	
Jean-Claude Gallotta	Grenoble
Régine Chopinot	La Rochelle

Tableau 4 : La durée des mandats à la direction des CCN de 1984 à 2005.

Maguy Marin assure celle de deux CCN. Leur implantation dans des banlieues réputées difficiles n'est pas sans lien avec l'engagement de l'artiste. C'est au sein d'un autre CCN cependant qu'elle crée son œuvre devenue mythique : *May B* (1981, CNDC). Quatre directions sont co-assumées par un couple mixte. Joëlle Bouvier et Régis Obadia ont assuré la direction de deux CCN. Il y a donc 34 % de femmes nommées seules à la tête de ces institutions contre 56 % d'hommes. Cette asymétrie ne saurait à elle seule refléter une préséance masculine dans la danse contemporaine française. La durée des mandats est à prendre en compte. En ne retenant que les dix records de longévité, une réelle parité se dégage.

Chorégraphe	Nombre d'années
Maguy Marin	29
Angelin Preljocaj	22
Régine Chopinot	22
Claude Brumachon	21
Jean-Claude Gallotta	21
Odile Duboc	20
Mathilde Monnier	19
Joseph Nadj	18
Karine Saporta	16
Thierry Malandain	15

Tableau 5 : Les 10 directions de CCN les plus longues de 1984 à 2013.

Mathilde Monnier, dernière femme de cette liste encore en poste, prend la direction du CND en 2014⁸⁰⁷. Tous les hommes sont encore en poste alors même qu'ils sont les premiers directeurs de leur structure. Les conditions de départ sont à l'image des chorégraphes, d'une grande diversité qui va de situations de crise (Marie-Claude Piétragalla, Maryse Delente, Karine Saporta) à un non renouvellement « volontaire » de candidature (Maguy Marin, Régine Chopinot).

L'autoritarisme dont on accuse Karine Saporta en 2003 est de nouveau le motif avancé pour pousser Marie-Claude Piétragalla à quitter le Ballet National de Marseille en 2004, après avoir passé six ans à sa direction⁸⁰⁸. Le personnel a exigé la démission de la directrice

⁸⁰⁷ Christian Rizzo prend sa succession.

⁸⁰⁸ Sa candidature avait été retenue contre huit autres, parmi lesquelles celles de Patrick Dupond, d'Elisabeth Terrabust, candidate proposée par Roland Petit à sa succession et de Jean-Paul Gravier qui dirigea notamment

artistique en lançant un ultimatum fixé au 8 mars. Histoire de femmes donc, histoire de dissidente arrivée dans des conditions difficiles à la tête d'un ballet vierge de tout répertoire. Roland Petit contestant son arrivée a retiré toutes ses créations. L'étoile chorégraphe monte donc ses propres créations et affirme un goût prononcé pour les personnalités transgressives et engagées. Elle met en scène Léo Ferré (*Ni Dieu ni maître*, 2003) ou encore explore l'univers de Camille Claudel (*Sakountala*, 2000). Le cas marseillais fait suite à celui d'un autre ballet, celui du Nord, qui demande le départ de sa chorégraphe en 2002. Le harcèlement moral est un problème récurrent, qui révèle le besoin d'une mise en question plus profonde. Les crises sont aussi le signe de la volonté de changement. Les ballets doivent s'adapter à des demandes d'élargissement du répertoire. À Roubaix, l'ouverture de saison a été annulée en 2002. Danseurs, techniciens et administration se mettent en grève et demandent que Maryse Delente, directrice artistique et directrice générale, soit démise de ses mandats de directrice, et se contente de la chorégraphie. « Nous ne voulons plus que le ballet soit le petit empire d'un dictateur, nous ne voulons plus avoir peur » cite la journaliste Haydée Saberan⁸⁰⁹. Il est curieux de voir que seules des femmes subissent l'accusation d'autoritarisme, plus spectaculaire et polémique lorsqu'elle est projetée sur une femme. Quel qu'en soit le fondement, ces crises témoignent de transformations durables de l'espace chorégraphique. Elles engagent une réflexion politique et des changements de directions, avec refonte du cahier des charges des CCN⁸¹⁰.

Le partage de leur outil, la mise en place de coproductions et d'« accueils studio »⁸¹¹ sont des missions importantes des CCN. Une attention particulière est accordée aux compagnies présentes sur le territoire et aux chorégraphes en début de carrière. Pour l'année 2007, 155 compagnies et 783 artistes sont accueillis, parfois à plusieurs reprises. 99

avec Jacotte Gravier le Ballet du Rhin. Deux chorégraphes également sollicités, William Forsythe du Ballet de Francfort et Régine Chopinot, directrice du centre chorégraphique national de La Rochelle, avaient donné une réponse négative.

⁸⁰⁹ « À Roubaix, la danse « harcelée » fait de la résistance », *Libération*, 9/10/2002.

⁸¹⁰ Refondu en août 2010, il prévoit la nomination d'un directeur pour un mandat de quatre ans renouvelable dans la limite de deux périodes de trois ans. Au terme de ces trois mandats il est habilité à postuler au nouvel appel à candidatures. Leurs missions recouvrent trois domaines. Le premier s'articule autour de la création, la production et la recherche et s'organise autour « de la création et du rayonnement des œuvres du directeur ou autour de l'élargissement du répertoire défendu par le centre » (Cf. Cahier des charges des CCN, in <http://www.culturecommunication.gouv.fr/>, consulté le 15/06/2013). Il y a un enjeu de mémoire qui se met en place, faisant des CCN un outil de la constitution et de la valorisation du patrimoine chorégraphique tout en permettant l'expérimentation notamment l'ouverture aux autres expressions artistiques. La question de la mémoire est textuellement annoncée par la volonté de constituer un point d'appui aux travaux de recherche en danse. Le second volet demeure celui de la diffusion non limitée à leurs œuvres. Les relations avec les publics constituent le troisième axe dans la perspective d'insérer la danse dans la vie culturelle et éducative.

⁸¹¹ L'accueil-studio constitue l'une des missions précisées par le Cahier des missions et des charges des CCN telles qu'elles sont confirmées par la circulaire du ministre de la culture et de la communication du 31 août 2010 sur les labels et réseaux nationaux du spectacle vivant.

compagnies ont un homme à leur tête pour 77 ayant une femme. De grandes disparités existent. La moyenne est de 8 compagnies en résidence, allant de l'accueil de 3 compagnies (2 directrices, 1 directeur) pour le CCN de La Rochelle à 20 (10 directrices, 12 directeurs) pour le CNDC d'Angers. C'est une des lignes directrices d'Emmanuelle Huynh, liée également à la particularité de ce CCN qui n'a en réalité pas de compagnie permanente mais une école qui tisse des liens privilégiés avec les artistes résidents. Cette mission compense la quasi-invisibilité de la mission de sensibilisation que la chorégraphe avoue avoir peu développé⁸¹². Seuls les CCN de Grenoble, La Rochelle, Le Havre, Rennes, Tours et surtout Orléans (5 directrices, 1 directeur) accueillent majoritairement des chorégraphes femmes. Une majorité de compagnies dirigées par un homme sont soutenues par les CCN. L'accueil studio n'est pas représentatif des relations avec le public, tant au niveau des jauges que des représentations largement dominées par les CCN à l'esthétique plus « néo-classique » que proposent le Ballet de Marseille (24 représentations) ou le CCN d'Aix en Provence avec Angelin Preljocaj (20 représentations) quand la moyenne n'est que de 6 et la médiane de 3 par an et par spectacle. À titre de comparaison, prenons les chiffres de l'année suivante, 2008 : 138 équipes accueillies avec 101 directions masculines pour 71 directions féminines et 821 artistes mobilisés. Le CNDC confirme sa position leader pour l'accueil studio avec 16 chorégraphes accueillis dont 11 résidences « d'artistes dirigeants femmes » et 8 « d'artistes dirigeants hommes ». Il est intéressant de noter l'appellation employée par le ministère⁸¹³, révélatrice d'une discipline qui se reconnaît à la croisée de champs artistiques où la formation chorégraphique n'est pas nécessairement première. La prégnance masculine bénéficiant de l'accueil studio se confirme et s'accroît, allant de pair avec les changements de direction de CCN en cours. Concernant les effectifs permanents, tous niveaux confondus, de la direction aux artistes en passant par les techniciens et l'administration, une relative parité s'observe au-delà d'une division interne de la répartition de sexes, les techniciens étant principalement des hommes lorsque l'administration est principalement tenue par des femmes. Le nombre de femmes se maintient avec une légère supériorité numérique durant les années observées.

	2007	2008	2009
hommes	216	205	196
femmes	228	232	222

Tableau 6 : Evolution du nombre de femmes et d'hommes dans les emplois durables au sein des CCN comprenant les artistes, les techniciens, l'administration et la direction. (Source : Délégation à la danse)

⁸¹² Table ronde, Schools, seconde édition, le 15/06/2011.

⁸¹³ Les chiffres sont issus des archives des CCN, Délégation à la danse, en cours de classement.

Force est de constater le recul de la place des femmes chorégraphes au sein des CCN. Ce fait éminemment visible alarme en réalité sur la condition des femmes chorégraphes en général. Karine Saporta estime que « c'est dans le contenu même des œuvres et des démarches des auteures femmes que réside, [...] les raisons du déchaînement récent, sournois mais manifeste, du milieu contre les chorégraphes femmes »⁸¹⁴. Ce qui est en jeu est bien la représentation du corps des femmes, par les femmes, au-delà d'une vision du monde que Karine Saporta définit comme ressortissant de la spécificité du « geste créateur féminin ». La jeunesse ou le sexe féminin entravent-ils la reconnaissance d'une chorégraphe ? Parlant d'expérience, Joëlle Bouvier réfute catégoriquement cette idée de subordination⁸¹⁵. Elle va même plus loin en soulignant la longévité des artistes dans la suite de leur parcours en solo. De son couple c'est la femme qui a le mieux rebondi, de même pour Mathilde Monnier et Jean-François Duroure. Il serait trop simpliste de généraliser ces exemples. Hors CCN, Christine Gérard n'a jamais eu la notoriété de Daniel Dobbels, qu'ils soient en couple ou par la suite dans leurs chemins respectifs. Chez Daniel Dobbels, la reconnaissance de l'intellectuel est aussi importante que celle de l'artiste.

Si l'avancée d'une société se mesure au baromètre de la condition féminine, Karine Saporta poursuit qu'« il se pourrait que des signes avant-coureurs de la régression d'une société à l'égard de ces questions soient aujourd'hui à l'œuvre dans [ce] champ d'expression, ce qui rendrait d'autant plus nécessaire le fait de réagir et de continuer à défendre [la place des femmes] au sein d'un art que les interdits et les rigidités des sociétés précédentes avaient déjà rendu trop cruel »⁸¹⁶.

Propice à l'évolution des mentalités comme aux mutations dans les domaines de l'art et de la culture, un « tournant culturel » remonte aux années 1980-1990, ce qui correspond en France à la période Mitterrand-Lang. Or, c'est à ce moment-là que se produit ce que l'on a très vite nommé « l'explosion de la danse contemporaine française ». Le retour de balancier s'amorce au milieu des années 1990. Les chorégraphes qui deviennent les valeurs montantes sont, non pas majoritairement, mais quasi-exclusivement des hommes. Depuis lors, plus aucune femme en Europe - à l'exception de Sasha Waltz ne réalisant néanmoins qu'un bref passage à la Schaubühne à Berlin - n'accède à un niveau de visibilité international important. Karine Saporta insiste sur cette notion (et cet exemple) de femme-référence comme baromètre

⁸¹⁴ Compte rendu de la délégation au Droits des Femmes, *op. cit.*

⁸¹⁵ Entretien avec Joëlle Bouvier, *op. cit.*

⁸¹⁶ Compte rendu de la délégation au Droits des Femmes, *op. cit.*

de la place des femmes dans l'art chorégraphique. Seule Pina Bausch bénéficie (y compris après sa mort) d'une notoriété et d'une reconnaissance internationale de premier ordre. Il est vrai que Sasha Waltz s'inscrit dans ce même courant chorégraphique incarné par son aînée et place le corps au cœur de son travail sans pour autant se dire ni se penser féministe.

Sasha Waltz, fille d'architecte qui désirait devenir peintre, a commencé la danse à cinq ans et poursuivi ses études chorégraphiques à la School for New Dance Developments à Amsterdam, et ensuite à New York. En 1993, elle fonde avec Jochen Sanding la compagnie Sasha Waltz & Guests. C'est avec *Travelogue I - Twenty to Eight* qu'elle s'impose comme nouvelle figure de proue de la « post-danse-théâtre » largement inspirée du quotidien. Elle est remarquée en France en 2002 au Festival d'Avignon pour la concentration de son travail sur les corps et ses représentations, avec la trilogie *Körper* (2000), *S* (2000) et *NoBody* (2002). *Danser* qui lui consacre alors sa première de couverture⁸¹⁷. La revue *Mouvement* ne s'y trompe pas non plus et réalise un portrait de l'artiste⁸¹⁸ qui a déjà présenté *Na Zemlje* et *Zweiland* à Avignon en 1999. Elle poursuivra avec *Impromptus* en 2004, également programmé au Théâtre de la ville et au festival de Marseille, suivi de *Insideout* en 2007. En France aucune artiste ne s'impose comme figure de proue représentative d'un courant majoritaire. Certes il est des longévités comme celle de Maguy Marin qui sont à retenir, caractérisée par son engagement social mais il ne résume pas une tendance particulière mais plutôt un style propre. Elle appartient de plus à la génération précédente. De la génération des années 1990, aucune femme chorégraphe en France n'accède à une dimension véritablement internationale comparable par exemple à celle de Jérôme Bel. Patrick Germain-Thomas a montré dans sa thèse l'ampleur de la diffusion de ce chorégraphe conceptuel dont le nom et l'œuvre sont considérés comme un tournant dans l'art chorégraphique en France. Tourner à l'international est une stratégie de diffusion dont il faut user sans se couper du réseau établi en France. Claire Massonnet⁸¹⁹, chargée de diffusion de la compagnie Non Nova, témoigne du succès de l'artiste Phia Ménard⁸²⁰ qui s'est produite dans 42 pays et totalise pas moins de 800 représentations de *l'Après-midi d'un Foehn version 1* depuis 2008. La période charnière débute la même année par le cycle I.C.E. que nous étudierons.

Le phénomène de renouveau est visible à un moindre degré ailleurs en Europe, excepté en Belgique où il fait figure d'un véritable boom. Dès le début des années 1980, la

⁸¹⁷ *Danser*, n° 212, juillet-août 2002.

⁸¹⁸ <http://www.mouvement.net/teteatete/portraits/sacha-waltz-biographie>, 1/07/2002.

⁸¹⁹ Rencontre les 6 et 7 novembre 2014 dans le cadre de réflexions sur le métier de chargée de diffusion, CAGEC, Nantes.

⁸²⁰ Cf. Chapitre 11.

reconnaissance d'Anne Theresa de Keersmaeker est établie⁸²¹. Une seconde figure féminine, Michèle-Anne De Mey atteint un réel niveau de notoriété. En effet, la danse belge, en particulier flamande, voit émerger ses propres stars dominées par des figures masculines telles que Jan Fabre, Sidi Larbi Cherkaoui, Wim Vandekeybus et Alain Platel. Ils sont à l'origine d'un courant conceptuel à la pointe de la « tendance » qui se diffuse largement en France, y introduisant des approches identitaires pluridisciplinaires qui renouvellent la compréhension des identités de genre.

L'audition de Karine Saporta à la Délégation des droits des femmes en 2013 est l'occasion d'acter non pas seulement un tableau statistique de la présence féminine reconnue par un soutien public mais aussi celui de l'orientation qualitative de la danse contemporaine des dernières années. Peut-on réellement observer une division sexuelle des créateurs quant au sujet et à la matière produite ? A l'inverse des chorégraphes femmes, les chorégraphes masculins affichent une démarche plutôt « cynique ou distanciée » et sont plus largement « conceptuels », Boris Charmatz en tête au CCN de Rennes. Des productions d'Emmanuelle Huynh ou de Mathilde Monnier peuvent facilement venir contredire ce propos. En revanche, le retour des hommes aux codes néoclassiques ou encore du hip-hop confirme un fait déjà existant. Classique et néoclassicisme ont toujours été, sur le plan de la chorégraphie, dominés par les hommes. Quant au hip-hop, il est nettement né d'une dynamique masculine. Des incursions récentes dans cette technique tant par Karine Saporta que Blanca Li ou encore Marie-Claude Piétragalla ont été largement remarquées mais ne font pas nombre. Ce sont bien des hommes qui introduisent cette esthétique à la direction des CCN.

La diminution effective du nombre de femmes bénéficiant de subventions est-il le signe d'une régression sociale masquée par les évolutions des rapports entre les sexes ? La présence des hommes en danse paraît de moins en moins transgressive par rapport aux normes de masculinité et procède d'une évolution conjointe du rapport entretenu à la masculinité (autorisation du côté du féminin, *queerisation*) et de celle du champ chorégraphique (conceptualisation, hip hop et donc intégration de caractères dits masculins).

7-1-2. Des hommes pour entrer dans le XXI^e siècle

⁸²¹ Notons que le journal de l'Association des Femmes Journalistes très peu au fait de la création chorégraphique s'intéresse à *Fase* présenté au Centre Pompidou, in n° 46, mars 1983.

Nous avons vu le panorama de 2005. Les bouleversements institutionnels et esthétiques se poursuivent. En deux ans, quatre CCN ont changé de directeur-chorégraphe. En 2008, Boris Charmatz a succédé à Catherine Diverrès à la direction du CCN de Rennes. En 2009, Kader Attou a été nommé directeur du CCN de La Rochelle à la suite du départ de Régine Chopinot, et Mourad Merzouki a pris la tête du CCN de Créteil avec Blanca Li comme artiste associée à la suite du départ de José Montalvo et Dominique Hervieu. Johanne Leighton arrive quant à elle au CCN de Belfort à la suite au départ d'Odile Duboc. Belgo-australienne, elle « fait partie de ces artistes qui ne font pas les « unes », qui n'indiquent pas le top de la tendance mais que les programmeurs adorent. Le public aussi ». Elle se montre « soucieuse d'éveiller des sensations et des images, plutôt que de traiter de concepts »⁸²² comme pour venir appuyer les propos de Dominique Frétard annonçant la fin de la non-danse⁸²³. Les conceptuels sont loin d'être absents et si Emmanuelle Huynh quitte le CNDC en 2013, Boris Charmatz en reste un représentant essentiel. Du côté de la théorie, son dialogue avec Isabelle Launay développe une réflexion autour du processus artistique⁸²⁴.

Cela n'exclut pas une prise de conscience d'une masculinisation paradoxale des CCN à l'heure où la parité⁸²⁵ déborde d'une volonté strictement politique pour investir tous les champs, posant à nouveau la question des quotas et de la coercition. Karine Saporta relève que « cette invasion subite par les chorégraphes masculins n'aurait en soi rien de négatif - bien au contraire - si elle n'allait sournoisement de pair avec l'éviction des femmes au cas par cas, parfois féroce et brutale, de l'institution comme des programmations »⁸²⁶. Non seulement parmi les chorégraphes, des hommes arrivent à la tête des institutions dans les années 2000, mais parmi les artistes directeurs des années 1980 et 1990 ce sont aussi les hommes qui sont largement maintenus.

Les jeunes générations proposent un langage chorégraphique spécifique. On peut citer l'entrée du hip-hop dans les CCN avec Kader Attou et Mourad Merzouki qui mettent en jeu la signification sociale de cette danse. Cela fait du hip-hop une esthétique contemporaine

⁸²² *Danser*, n° 297, avril 2010, p. 15.

⁸²³ FRÉTARD Dominique, « La fin annoncée de la non-danse », *Le Monde*, le 6/05/2003. Journaliste majeure, elle débute en créant une rubrique danse dans *Le Monde de la musique* en 1981. Engagée au service culturel du *Monde* en 1989, elle anime la rubrique danse de 1992 à 2002 et collabore depuis au *Monde 2* tout en publiant sur la danse.

⁸²⁴ CHARMATZ Boris, LAUNAY Isabelle, *Entretiens – A propos d'une danse contemporaine*, Paris, Les Presses du réel, 2003.

⁸²⁵ BERENI Laure, « Quand la mise à l'agenda ravive les mobilisations féministes », *Revue française de science politique*, vol. 59, 2/2009, p. 301-323. Les mobilisations disparates remontent à 1992 pour aboutir à la coalition paritaire de 1999.

⁸²⁶ Cf. Annexe 6 : Extrait de l'audition de Karine Saporta à la délégation au Droits des Femmes au Sénat le 13 mai 2013.

dominée par les hommes (sans que leur virilité soit remise en cause) et symbole d'ouverture populaire. Nous reviendrons sur cette problématique qui prend désormais une tournure officielle. Des projets inédits comme celui du « Musée de la danse » de Boris Charmatz sont à souligner. Le mouvement de soutien des années 1980 s'essouffle, ne s'inscrivant pas parmi les priorités du gouvernement. Selon une déclaration du Syndeac⁸²⁷ : « depuis plusieurs années, les conditions ne sont plus réunies pour que le Président de la République et le Premier Ministre revendiquent la place centrale de l'art dans la société »⁸²⁸. Le rapport Latarjet rappelle que les modèles institutionnels ont vieilli et ne correspondent plus à la réalité artistique et sociale⁸²⁹. L'étude de l'ACCN rapportée dans *L'Art en présence* rappelle que « comme on a pu le constater dès leur création en 1984, non seulement le cadre est flou mais il englobe tout. L'ensemble de ces difficultés qui ne sont, comme on l'a perçu, que les conséquences logiques des bases de départ, conduit dans les années 2000 à ce que l'on appelle alors « la crise des CCN ». En effet, certains chorégraphes, lassés par l'ampleur d'une mission impossible décident de partir. D'autres se voient remplacés. Soudain, l'on semble découvrir que l'institution CCN recoupe des réalités différentes, des missions floues, des esthétiques contrastées... »⁸³⁰.

Dans les années 2010, notons les arrivées d'Emmanuelle Vo-Dinh au Havre et de Thomas Lebrun à Tours en 2012, Robert Swinston au CNDC en 2013 et Olivier Dubois à Roubaix en 2014, Christian Rizzo à Montpellier en 2015. Esthétique et questions de genre sont évidentes chez les artistes français. Dès *SWITCH* créée en 2007 par Thomas Lebrun, un quatuor masculin joue sur les troubles de l'identité masculine. La masculinité est encore chez le pluridisciplinaire Christian Rizzo qui est selon Marie-Christine Vernay « un conquérant de l'amour et sa danse non mixte appelle la femme »⁸³¹. Muriel Steinmetz renchérit dans *l'Humanité* à propos de sa création *D'après une histoire vraie* (2013)⁸³² : « une danse d'hommes qui brûlent les planches ! Christian Rizzo fait du neuf trépidant à partir du folklore

⁸²⁷ Fondé en 1971, le Syndicat national des Entreprises artistiques et culturelles représente près de 400 institutions, parmi lesquelles la grande majorité des CCN. Il intervient sur trois grands chantiers : la vie syndicale, les politiques publiques et la chambre professionnelle. Cf. <http://www.syndeac.org/>.

⁸²⁸ SYNDEAC, *La politique nationale de la danse en éclats*, 2000.

⁸²⁹ LATARJET, Bernard. *Pour un débat national sur l'avenir du spectacle vivant*, chapitre Constats et enjeux, Paris, avril 2004.

⁸³⁰ ORVOINE Dominique, *L'Art en Présence, les Centres chorégraphiques Nationaux, lieux de ressource pour la danse*, Paris, ACCN, 20 mars 2006, p. 16. À la fin des années 1980, la crise sur la valeur de la culture alourdit les missions des CCN. À partir de 1992, l'aide à la culture doit se justifier par un impact social d'où un rôle « d'animation » accru et une multiplication de leurs missions, des actions de sensibilisation auprès des « publics défavorisés », des formations, des spectacles pour enfants et, à partir de 1998, des accueils studios.

⁸³¹ *Libération*, le 10/07/2013.

⁸³² Cf. Annexes, Illustration 21.

méditerranéen et du rock tribal »⁸³³. Se posant du côté de la transgression, Olivier Dubois se fait connaître par son solo de « go-go boy »⁸³⁴ : *Pour tout l'or du monde* en 2006. Sachant se faire outrancier, « ce sont les huées du public qui ont cueilli le danseur Olivier Dubois allongé à poil sur un tapis de fourrure dans la scène finale de *Faune(s)* »⁸³⁵ dans sa relecture, en 2008, de la pièce de Vaslav Nijinski. Emmanuelle Vo-Dinh et sa compagnie Sui Generis s'attachent à une réflexion sur l'être femme. Le sujet féminin l'intéresse jusqu'au nom de sa compagnie. En 2009, elle présente *Ad astra*, quatuor féminin inspiré des figures de la femme fatale à la fin du XIX^e siècle.

Du côté des polémiques, des jeux de pouvoir et de reconnaissance au CCN, notons le cas de Blanca Li, pourtant connue, et reconnue pour son travail, elle est aussi médiatique et médiatisée⁸³⁶. Jamais retenue par les commissions d'experts⁸³⁷, la compagnie a suscité l'intérêt de Didier Fusillier, directeur de la Maison des arts de Créteil, qui l'a programmée à diverses reprises. Un appel d'offres est lancé selon la procédure habituelle pour la prise de direction du CCN. Sa candidature aboutit à l'annulation de la première procédure, à la suite de laquelle elle fait de nouveau acte de candidature pour un second appel d'offres. C'est finalement un homme, Mourad Merzouki, qui est nommé au CCN de Créteil, réservant à Blanca Li une place relativement inédite et indéterminée à la frontière d'une co-direction et de l'artiste associée, qui aboutit à son départ après un an d'exercice.

Béatrice Massin ne parvient pas non plus à tirer son épingle du jeu lors des changements de directions des CCN de Tours et de la Rochelle. Pour Blanca Li, l'argument de la prise de risque ne pouvait être avancé, si ce n'est au contraire du côté de la popularité pour un art qui aime être savant en dépit d'une volonté d'ouverture au grand public. La nomination de Béatrice Massin aurait engagé une reconnaissance – risquée ? – d'un contemporain tourné vers la réappropriation de la danse baroque. Le choix aurait pourtant été tout à fait compréhensible dans une période d'attention accrue à une démarche historique portée sur la mémoire des œuvres et des chorégraphes. Est-ce suffisant pour révéler une coalition contre les artistes femmes ? Aucun mécanisme conscient n'est à l'œuvre mais les faits sont là. Cela étant, il est vrai que les femmes sont très inégalement représentées à la tête

⁸³³ *L'humanité*, le 9/07/2013.

⁸³⁴ *Le Monde.fr*, le 16/04/2013.

⁸³⁵ *Le Monde*, le 08/07/2008.

⁸³⁶ Réalisatrice de films, elle a également travaillé pour Pedro Almodóvar. Cette popularité a-t-elle joué contre elle avec un soupçon de danse « commerciale » ?

⁸³⁷ Les subventions publiques qui lui ont été accordées en treize ans de carrière s'élèvent seulement à environ 13 000 euros.

des structures que sont les CCN : 3 directrices sur les 19 en 2013. Ce constat est sans appel et constitue, une régression notable par rapport aux années 1980.

En contrepartie du déclin des femmes à la tête des CCN, des représentantes de la diversité culturelle font leur entrée sur la scène française. Cela n'est en rien favorable aux artistes femmes. Une femme est ministre de la Culture : Aurélie Filippetti, en 2012, puis Fleur Pellerin en 2014. Elles succèdent à Catherine Trautmann en 1997, Catherine Tasca en 2000 et Christine Albanel en 2007. Cette surreprésentation des femmes au ministère de la Culture reflète d'une certaine manière la place des femmes dans l'art. En danse celles-ci ont occupé des postes importants à défaut de faire nombre en directrices artistiques de salles de spectacles. Brigitte Lefèvre a dirigé la Danse à l'Opéra durant 18 ans. Le Conservatoire Supérieur, département danse, est dirigé par une femme. À Lyon et à Paris, le CND également et c'est une femme, Monique Barbaroux, gestionnaire, qui a assumé la ligne artistique de l'institution bien qu'étrangère au monde de la danse. Sa direction est d'ailleurs très controversée⁸³⁸. La chorégraphe Mathilde Monnier en prend la suite en 2014. Le choix de nommer une artiste n'a cependant pas été précédé d'un débat dans la profession sur le projet de l'établissement.

Des directions de festivals majeurs sont assurées par des femmes. En 1988, Lorrina Niclas prend la direction du Centre International de Bagnolet pour les Œuvres Chorégraphiques. En 1995, le Concours est rebaptisé Rencontres chorégraphiques internationales de Seine-Saint-Denis. À partir de 2002, Anita Mathieu prend la direction des Rencontres et transforme le concours en festival. Marie-Thérèse Allier dirige la Ménagerie de Verre où se déroule le festival Les Inaccoutumés depuis 1995. Elle devient « le lieu où se produisent et se découvrent de nouveaux courants artistiques et les langages et esthétiques de demain »⁸³⁹. La chorégraphe Dominique Hervieu succède à Guy Darnet à la direction de La Maison de la Danse et à la Biennale de Lyon en 2011, lieu majeur de la scène internationale. Elle a auparavant codirigé avec José Montalvo le CCN de Créteil puis tenté de donner un nouveau souffle au Théâtre National de Chaillot, alors consacré majoritairement à la danse à partir de 2008. Dès 2007, Guy Darnet ne cache pas son souhait de voir l'artiste leur succéder et le fait même savoir publiquement. Cela n'exclut pas les polémiques autour de cette nomination qui fait plus ou moins fi des procédures⁸⁴⁰. L'écriture chorégraphique

⁸³⁸ *Le Nouvel Observateur*, le 9/07/2013.

⁸³⁹ Présentation in <http://www.menagerie-de-verre.org/>.

⁸⁴⁰ « Après un appel à candidature européen qui aura abouti à la sélection sur le volet de cinq candidats ; après une procédure longue de huit mois avec élaboration d'un projet pour chacun d'entre eux et des auditions officielles, c'est donc Dominique Hervieu qui a finalement été désignée, appelée à la dernière minute par Guy

caractéristique des artistes, dynamique et non conceptuelle, est emblématique d'un métissage qui a fait ses preuves auprès du public. Cela montre ainsi une vitrine positive d'un point de vue politique, nourrie de danse classique, de hip-hop, de danse contemporaine, de danse africaine, de flamenco, de cirque et de théâtre. Le travail des chorégraphes superpose le vivant et le virtuel, la réalité et l'imaginaire, la scène et les projections vidéo avec un goût prononcé pour le baroque et le métissage des genres et des cultures.

Quand Karine Saporta déplore la faiblesse du nombre d'institutions dirigées par des femmes, elle s'appuie sur le constat réalisé sur les 60 Scènes Nationales met clairement en évidence. Prétendre que l'éviction des femmes repose sur une volonté machiste nourrie, entretenue par une pensée académique, prodède de son désir de prise de conscience, vision réductrice que conteste l'ACCN. Les propos de Karine Saporta ont le mérite de relancer le débat lorsqu'elle « constate que les nouveaux chorégraphes hommes proposent de la danse « codée », que ce soit le hip-hop ou le néo-classicisme. De nombreux CCN accueillent aujourd'hui des compagnies de « répertoire » ou néo-classiques. Même Angelin Prejlocaj, dont le travail au sein du CCN d'Aix-en-Provence est remarquable depuis plus de vingt ans, « flirte » aujourd'hui avec le néo-classicisme »⁸⁴¹.

Face à cette asymétrie des sexes, Karine Saporta « milite » selon son expression pour l'introduction de quotas visant à accroître la représentation des femmes dans les institutions chorégraphiques, quitte à paraître radicale. Elle suggère également la création de fonds d'aides spécifiques destinés à promouvoir les créations de chorégraphes femmes ainsi que la mise en place d'un dispositif spécifique pour permettre aux chorégraphes de poursuivre leur travail une fois sorties de l'Institution, ce qui est son propre cas. Le cas de Régine Chopinot est encore plus flagrant et son installation à Toulon n'aide pas à la diffusion de son œuvre. Le choix est néanmoins tout à fait conscient et volontaire⁸⁴². Il marque le passage d'une surexposition médiatique avec Jean-Paul Gaultier suivi du confort du CCN rochelais avant l'acheminement vers une forme d'effacement tant dans son œuvre qu'au niveau de sa diffusion. Chaque situation est singulière et ne peut être réduite à une lecture orientée par la recherche de preuve de domination masculine.

Autre proposition de Karine Saporta : la création d'un observatoire dont les membres seraient principalement des femmes chorégraphes et pas seulement des représentantes de la

Darmet et Gérard Collomb, le maire de Lyon. La méthode, si elle ne pose pas de problème légal puisque les statuts de la Biennale et de la Maison de la danse n'imposent pas d'appel d'offres, est un peu rude, notamment pour les cinq candidats entendus longuement et finalement remerciés sans plus de manières.» in <http://www.lyoncapitale.fr> 13/04/2010.

⁸⁴¹ Compte rendu de la délégation au Droits des Femmes, *op. cit.*

⁸⁴² Entretien avec Régine Chopinot, Angers, 15/06/2013.

sphère politique ou administrative. Elle suggère un festival consacré à la création des femmes à l'image du Festival International de Films de Femmes permettant à des œuvres qui n'atteignent pas les circuits de la programmation officielle d'être vues dans une sorte de festival non mixte alternatif. Ce que les arts plastiques donnent à voir avec des expositions à la stratégie séparatrice telle que *Elles @centrepompidou* (2009-2011). L'idée peut paraître incongrue à l'heure où la mixité a largement fait son entrée dans les revendications féministes. Paradoxalement la puissance d'une action ou d'un événement par et pour les femmes pose une problématique spécifique d'emblée. C'est ce qu'elle réalise avec le Festival du NA (Nous Autres), premier à faire du genre dans la danse l'objet de sa réflexion avec un point de vue clairement féministe dénonçant la régression de la condition des femmes chorégraphes. Accompagnant la programmation de femmes chorégraphes dans différents lieux d'Ile-de-France une saison durant, le programme annonce une clôture en juillet 2014 par une quinzaine de la danse à la BNF et par une nuit « transgenre » dans un lieu surprise de la capitale. Mettant en présence philosophes, historiennes et chorégraphes, le Festival du NA annonce :

Interroger le genre dans la création chorégraphique dont l'histoire récente a été marquée par des conceptions progressistes et émancipatrices largement portées par des femmes. Au vu de la disparition progressive de l'espace public comme des institutions des chorégraphes femmes, l'interrogation se portera sur les raisons de ce changement. Allant bien au-delà de la danse elle-même, la dimension critique d'un certain ordre social puissamment inscrite dans la chair des œuvres est-elle à évoquer ? Faut-il y voir là un signe avant-coureur de régressions éventuelles susceptibles de concerner le corps des femmes... des êtres humains ?⁸⁴³.

Le programme a une visée politique dans une pensée du corps scénique des femmes comme métaphore de leur condition sociale et privée. Le système de domination est dénoncé en s'inscrivant dans une histoire d'émancipation et d'oppression des femmes.

Parmi les hypothèses à envisager pour expliquer la « mainmise » des hommes sur le milieu de la danse – fait relativement nouveau pour les chorégraphes, fait permanent pour les instances politiques⁸⁴⁴ et programmatrices – il y a l'impact de l'épidémie de sida. En décimant un milieu où l'homosexualité masculine est présente et affichée, contrairement à l'homosexualité féminine encore frappée d'un certain interdit, la maladie a amené les hommes à « resserrer les rangs ». Karine Saporta évoque ici une réalité dont témoignait déjà Catherine Atlani : l'homosocialité homosexuelle. La recomposition des minorités se lit à plusieurs échelles. Une sorte de minorité majoritaire « homosexuelle masculine » recompose des

⁸⁴³ <http://lefestivalduna.wordpress.com/>

⁸⁴⁴ À noter que la délégation à la danse a été fondée par une femme : Brigitte Lefèvre. Anne Fischer lui a succédé.

hiérarchies et des clivages qui confortent l'invisibilité de l'homosexualité féminine. À cela s'ajoute le poids de la conjoncture et de la « crise de la culture » pour reprendre l'expression d'Hannah Arendt⁸⁴⁵. La réforme de l'intermittence en 2003, la révision générale des politiques publiques à partir de 2008 et la réforme des collectivités territoriales qui financent à 70 % le secteur de la culture, témoignent de réelles difficultés. Des changements sont aussi idéologiques : la constitution de collectifs est révélatrice d'une repolitisation du monde de l'art chorégraphique. Etablir un lien entre l'épidémie de sida, et un « lobby » homosexuel masculin et la disparition des femmes au sein des programmations tel que le fait Karine Saporta est néanmoins abusif. Elle omet de dire que nombre de difficultés sont bien communes aux deux sexes. L'ACCN, l'A-CDC (Association des Centres de développement chorégraphique) et le Syndicat Chorégraphes Associés ne s'y trompent pas en envoyant un courrier de récusation des propos de la chorégraphe à la sénatrice Brigitte Gonthier-Maurin⁸⁴⁶. Le débat sur la parité, institutionnalisée en 1999⁸⁴⁷, est un tournant pour les réflexions dans le champ de l'art et de la culture. Le *turn over* des directions des CCN est suffisamment parlant pour légitimer le sujet et engage à couvrir un espace plus large de la présence des femmes et de son évolution.

7-1-4. Programmation : permanence de l'infériorité numérique des femmes

La prise en compte d'une variable sexuée dans les études statistiques est tardive. En 2006, Reine Prat, chargée de mission auprès du Ministère de la Culture publie un premier rapport sur l'égalité hommes-femmes dans les domaines du théâtre, de la musique et de la danse. Les chiffres parlent d'eux-mêmes sur le déséquilibre hommes/femmes, faisant de la danse le secteur le moins déséquilibré tandis que 92 % des théâtres consacrés à la création dramatique étaient dirigés par des hommes, de même que 89 % des institutions. Le constat est similaire pour les spectacles : 97 % des musiques qu'on pouvait entendre dans les institutions avaient été composées par des hommes ; ceux-ci étaient les auteurs de 85 % des textes montés, et signaient la mise en scène de 78 % des spectacles. La publication du premier rapport est l'occasion de remarquer que pas une femme ne figurait au programme du festival

⁸⁴⁵ ARENDT Hannah, *La crise de la culture, huit exercices de pensée politique*, Paris, Gallimard, [1972], 1989.

⁸⁴⁶ Cf. Annexe 7 : Lettre de récusation des propos de Karine Saporta à la Délégation aux droits des femmes du Sénat le 16/05/2013 par l'ACCN, L'A-CDC et de Chorégraphes associés.

⁸⁴⁷ BERENI Laure, REVILLARD Anne, « Des quotas à la parité : « féminisme d'État » et représentation politique (1974-2007) », *Genèses*, n° 67, 2/ 2007, p. 5-23.

d'Avignon à l'occasion de son 60^e anniversaire. Sur 884 spectacles présentés depuis la création du festival, seuls 60, soit moins de 7 %, étaient l'œuvre de femmes. Et seule Ariane Mnouchkine y a eu accès plusieurs fois. Et l'on sait que 59 % des spectateurs d'Avignon sont des spectatrices.

À ces données ajoutons des statistiques établies à partir de programmations emblématiques et consacrées à la danse. Il nous est possible de faire une étude en embrassant l'ensemble de la période avec les chiffres de la Maison de la Danse à Lyon de 1980 à 2010 par soirée⁸⁴⁸. Nous avons réalisé les mêmes recherches pour la ville de Montpellier dont on sait que le festival est une manifestation majeure de l'art chorégraphique. Nous avons comptabilisé cette programmation non pas en nombre de soirées (puisque le festival offre la possibilité de programmations plurielles dans un même temps) mais en nombre de spectacles (en prenant en compte aussi bien le festival que la saison de 1981 à 2010). Tous les spectacles ont été pris en considération, en incluant le hip-hop, le flamenco ou encore le ballet classique qui sont minoritaires et parfois métissés de danse contemporaine. Il s'avère que sur les 883 spectacles recensés à la Maison de la Danse, 241 sont la création de femmes, soit 27,3 %, 469 d'hommes, soit 53,1 % le reste étant des réalisations mixtes, des soirées partagées entre hommes et femmes. Les données manquantes sont rares. Ladite catégorisation hommes/femmes comprend les réalisations signées par plusieurs artistes du même sexe, au demeurant peu nombreux. La programmation ne se limite pas aux compagnies françaises et toutes sont considérées par cette étude. Les chiffres de la programmation montpelliéraine s'inscrivent dans un même ordre de grandeur. Sur 1300 spectacles 28,4 % sont créés par des femmes et 49,8 % par des hommes. L'écart est donc bien considérable entre la diffusion des œuvres de chorégraphes femmes et hommes. En affinant la répartition par décennie, nous voyons que l'infériorité numérique des femmes est établie quelle que soit la période. Elle se maintient, voire augmente légèrement à Montpellier, passant de 26,3 % la première décennie à 29 % les deux suivantes. Du côté de la Maison de la Danse, nous observons en revanche une régression de 12 % des années 1970 aux années 2000. De 34,4 % de chorégraphes femmes programmées dans la décennie 1970, soit 8 % de plus qu'à Montpellier sur la même période, on passe à 28,3 % la décennie suivante et on tombe à 22,3 % dans les années 2000. Karine Saporta a raison de souligner le fait alarmant et disproportionné, d'autant plus qu'il n'est pas dû à une infériorité numérique des femmes chorégraphes, bien au contraire. En 2011, en ce qui concerne les compagnies implantées en France, le CND recense 271 directions artistiques

⁸⁴⁸ Cf. Annexe 2 : Répartition hommes/femmes des chorégraphes diffusés à la Maison de la Danse (1980-2010).

féminines pour 254 masculines dont 54 sont plurielles, mixtes ou non. Une analyse comparative internationale serait intéressante.

Les scènes nationales, au nombre de 60 en France, intègrent la danse dans leur programmation dans des proportions différentes. Il est instructif d'analyser la programmation dans une ville accueillant un CCN. Prenons le cas de la scène du Granit à Belfort. La première saison ouvre en 1991. Sur 21 spectacles présentés, seulement deux concernent la danse avec *Nouvelles* de Mark Tompkins d'après l'œuvre de Gertrude Stein *Ida* et *C'est à midi que l'obscurité s'achève* de Jean-François Duroure. L'art chorégraphique ne représente alors qu'1/10^e de la programmation qui s'annonce tournée vers le contemporain. Cette dernière double dès l'année suivante et diffuse les pièces d'Odile Duboc, à la tête du CCN depuis 1990. Ce n'est pas une recrudescence de place laissée à la danse puisque suivant les saisons, les spectacles varient de 1 à 4, voire manquent lors de la saison 1999-2000. De 1990 à 2010, on compte en moyenne 7,4 % de représentations consacrées à l'art chorégraphique soit 54 spectacles⁸⁴⁹ sur 726. Ce dernier est d'ailleurs exclusivement contemporain si l'on excepte les danses sacrées du Tibet programmées en 1995. Quant aux œuvres signées individuellement, 28 le sont par des femmes et 19 par des hommes. Il faut néanmoins prendre en compte l'implantation d'un CCN dirigé par une femme. En 20 ans, le Granit présente 10 fois Odile Duboc à l'affiche. Si l'on excepte cette programmation, une réelle parité hommes-femmes s'observe à l'affiche.

Aucune généralisation n'aurait de sens. La Coursive, autre scène nationale dans une ville où une chorégraphe fut pendant 19 ans à la direction du CCN, laisse voir une programmation bien différente, loin de l'optimisme paritaire du Granit. Depuis 1990, 55 spectacles de femmes pour 105 spectacles d'hommes sont accueillis. À cela s'ajoutent 19 scènes partagées ou créations collectives mixtes, 2 collaborations féminines et 15 collaborations masculines. Avec 29 % de femmes chorégraphes programmées face à 61 % d'hommes, la proportion des femmes est proche de celle de la Maison de la Danse ou du festival de Montpellier, inférieure à 30 %. La compagnie de Régine Chopinot, chorégraphe du CCN jusqu'en 2008 y est programmée 15 fois dans ses propres chorégraphies et 4 fois dans celles d'autres chorégraphes. Un lien privilégié s'est donc là aussi établi, contribuant à ce que davantage d'œuvres de femmes soient programmées et sans lequel les 29 % ne seraient pas atteints. Le second artiste le plus programmé est Kader Attou, nouveau directeur du CCN depuis 2008⁸⁵⁰. Cela s'explique (entre autres) par une régularité de diffusion de sa compagnie

⁸⁴⁹ Les données manquent pour la saison 1998-1999, ce qui ne modifie guère les données statistiques.

⁸⁵⁰ Cf. Annexes, Illustration 30.

Accrorap qui se produit en 2010 pour la 11^e fois à La Coursive. La parité permet de porter un regard statistique aiguisé sur une réalité assez méconnue.

7-2. L'injonction à la parité touche l'art chorégraphique.

Portée à l'origine par des militantes, la revendication de parité⁸⁵¹ a, avant tout, constitué un « point de ralliement, une manière de fédérer une grande diversité de pratiques, de revendications, et d'élaborations conceptuelles qui, d'emblée, coexistent, s'affrontent et s'influencent mutuellement au sein du féminisme »⁸⁵² comme l'analyse Laure Bereni. Cela provoque un écho immédiat fondé sur le principe d'égalité et « la reconnaissance d'une altérité socialement construite »⁸⁵³. Appliqué aux instances élues, le principe est progressivement pris en compte dans tous les domaines, y compris en danse où les inégalités sont moins visibles que dans les autres arts.

Concept né dans les années 1990, il connaît en une décennie une légitimation politique croissante avant de trouver sa consécration par les lois dites « sur la parité » en 1999 et 2000⁸⁵⁴. La parité ne se limite pas à une stratégie, somme toute paradoxale⁸⁵⁵, de demande d'inclusion politique en réclamant la présence des deux sexes dans les assemblées politiques « à égalité ». Joan Scott⁸⁵⁶ la voit comme une innovation philosophique singulière dans l'histoire des luttes pour l'inclusion politique des femmes. L'idée de parité déborde du contexte politique et purement statistique pour ouvrir à une conscientisation de la place des femmes et de leur droit « à égalité » avec les hommes dans tous les champs. Le paradoxe repose sur la « discrimination positive » qu'un tel dispositif appuyé sur la différence anatomique met en place.

⁸⁵¹ Les élections régionales de mars 1992 où la faible présence de femmes aux élections régionales de 1992 est perçue comme un scandale. Le concept de parité est alors théorisé à travers l'ouvrage *Au pouvoir citoyennes ! Liberté, égalité, parité*, publié par Françoise Gaspard, Anne Le Gall et Claude Servan-Schreiber, et s'institutionnalise à travers la conférence « Femmes et pouvoir » organisée par la Commission européenne. Les mobilisations sont discrètes et permettent une acclimatation progressive à l'idée de parité.

⁸⁵² BERENI Laure, *La bataille de la parité. Mobilisations pour la féminisation du pouvoir*, Paris, Économica, 2015 ; BERENI Laure, « La parité, nouveau paradoxe des luttes féministes ? », *L'Homme et la société*, 2005/4, n° 158, p. 224.

⁸⁵³ GASPARD Françoise, « De la parité: genèse d'un concept, naissance d'un mouvement », *Nouvelles Questions Féministes*, Vol. 15, n° 4, novembre 1994, p. 31.

⁸⁵⁴ Loi constitutionnelle (8 juillet 1999) et électorale (6 juin 2000) relatives à l'égal accès des femmes et des hommes aux mandats électoraux et aux fonctions électives.

⁸⁵⁵ SCOTT Joan, *La citoyenne paradoxale. Les féministes françaises et les droits de l'homme*, Paris, Albin Michel, 1998.

⁸⁵⁶ SCOTT Joan, *Parité ! L'universel et la différence des sexes*, Paris, Albin Michel, 2005.

L'injonction paritaire se pose de manière singulière en danse où doit être prise en compte la prééminence des femmes. Cela n'empêche pas le recul des femmes au sein des directions des CCN dans les années 2000. Leur infériorité numérique prend alors une signification d'autant plus forte. Est-ce à dire que la plus faible programmation de femmes chorégraphes confirme ce qui serait une certaine « conception de l'Artiste Créateur que nous devons au XIX^e siècle et qui reste active aujourd'hui dans les comportements si ce n'est dans les théories »⁸⁵⁷ ? Le Créateur, par essence, est un homme tandis que les femmes restent cantonnées aux rôles d'interprètes ou de muses. L'idée que l'éclosion d'une carrière dépendrait du seul talent de l'artiste, bien qu'ayant tout du mythe, est encore opérante alors que bien d'autres facteurs sont déterminants : le temps, les moyens financiers ou encore les réseaux et la cooptation masculine. Une « forte personnalité », acceptée ou valorisée chez un homme, sera jugée problématique chez une femme. Elles « ne font pas le poids » : l'expression souligne le manque de confiance dans la capacité des femmes à mener une institution. L'habitude de reconduire (tacitement) les hommes aux postes de direction, maintient une reproduction de la répartition sexuée des rôles. En 2006, toutes structures confondues, Reine Prat comptabilise 80 % de directions masculines et la danse est rarement une priorité des programmations de scènes nationales ou autres lieux de spectacles pluridisciplinaires. Un cas cependant fait exception, il s'agit des CDC.

7-2-1. La création des CDC, vers une ouverture paritaire

Manque de lieux pour se produire, pour répéter, pour diffuser, pour se rencontrer, absence de mise en réseau, peu de femmes à la tête de structures de diffusion, peu de chargées de programmation, manque de moyens, etc. La récurrence des doléances a abouti à la création des Centres de Développement Chorégraphique à partir de 1995. Ils sont conçus comme des outils d'aménagement du territoire aux côtés des CCN dont les derniers datent de 1998⁸⁵⁸.

⁸⁵⁷ Cf. rapport de Reine Prat de 2006, citant DUBY Georges, PERROT Michelle (dir.), *Histoire des femmes en Occident*, Le XIX^e siècle, T.4, Paris, Plon 1991.

⁸⁵⁸ Dix ans plus tard, un nouveau plan d'action en faveur de la danse est promulgué avec deux grands axes : accompagner les professionnels, favoriser l'accès à la danse et assurer son rayonnement : Cf. Ministère de la Culture et de la Communication, DMDTS, *Action en faveur de la danse*, 13 octobre 2005. Les dynamiques de l'art chorégraphique qui ne cessent de se propager sur tout le territoire, certes de façon inégale, demandent une observation plus fine. Le nombre de compagnies ne cesse d'augmenter, de même que les actions de sensibilisation du public mais les derniers CCN créés datent de 1998 et sont loin de recouvrir l'ensemble des régions. Leurs missions se sont développées, « donnant une part plus importante aux missions d'implantation

Leurs missions sont relatives à la production, la diffusion de pièces chorégraphiques, la sensibilisation à la danse et s'appuient sur une approche pragmatique de la demande sur les territoires. L'exemple des CDC est primordial pour deux raisons. Ils sont une réponse politique majeure aux problématiques contemporaines de la danse avec ce que cela comporte d'injonctions et de dysfonctionnements. Le revers de la mise en réseau étant un sentiment de plus grande difficulté lorsqu'on n'en fait pas partie. La seconde raison est l'importance des femmes à leur direction, seul cas où les hommes ne sont pas majoritaires. À la différence des CCN dirigés par un chorégraphe qui y établit sa compagnie⁸⁵⁹ et développe son propre travail, les CDC sont dirigés par des professionnels non-artistes ou ayant cessé leur activité de chorégraphe sur le modèle de Christiane Blaise à Grenoble.

De 2005 à 2011, 8 artistes⁸⁶⁰ sont sélectionnés pour mener à terme une création diffusée dans le réseau de CDC. Un principe qui ne manque pas d'entraîner un débat sur la monopolisation de la diffusion créée par un tel fonctionnement⁸⁶¹. Une réelle parité⁸⁶² s'observe, trois femmes, trois hommes et deux compagnies à la direction mixte sont invités.

Outils qui se veulent à la pointe des besoins de la danse contemporaine et d'une implication territoriale, les 6 CDC⁸⁶³ prennent un nouvel essor en 2006 en bénéficiant de l'enveloppe « accueil-studio » de 45 000 euros à l'instar des CCN. En 2008, à l'issue des entretiens de Valois⁸⁶⁴, les services du Ministère de la Culture clarifient la situation des

locale » (p.14), la primauté allant à la création et la diffusion sans oublier le partage de cet outil qu'est le CCN ainsi qu'une obligation de transmission de la mémoire.

⁸⁵⁹ Le cas du CNDC – école est particulier.

⁸⁶⁰ 2011 – Jean-Johan Suc & Magali Pobel / Cie Androphyne – [...] ou pas

2010 – Radhouane El Meddeb / La compagnie de soi – Ce que nous sommes

2009 – Hélène Iratchet / Association Richard (2009) – Hommage d'un demi dimanche à un Nicolas Poussin entier

2008 – Nelisiwe Xaba (Afrique du Sud) – Black!... White?

2007 – Cie David Wampach – Bascule

2006 – Julia Cima / association edna – Visitations

2005 – Cie Illico / Thomas Lebrun – Le Show et le collectif Peeping Tom / Gabriela Carrizo et Franck Chartier (Belgique) – Le Salon

⁸⁶¹ Cf. Micadanses, *op. cit.*, 2009, p. 62 (réflexion d'Odile Cougoule : « Les CDC ne sont pas un ghetto. On peut le vivre comme tel parce que cela offre une sécurité dans un premier temps mais dans un deuxième temps il faut le dépasser »)

⁸⁶² Parité qui n'empêche pas les hommes d'être surreprésentés si l'on considère le ratio hommes/femmes danseurs et chorégraphes. De plus des statistiques sur de si petits nombres s'avèrent hasardeuses.

⁸⁶³ CDC de Toulouse Midi-Pyrénées, CDC du Val de Marne - Biennale du Val de Marne, CDC de Lille-Roubaix - Danse à Lille, CDC de Bourgogne - Art Danse Bourgogne, CDC d'Uzès et du Languedoc-Roussillon - Festival d'Uzès Danse, CDC d'Avignon – Les Hivernales. Suivront ceux d'Artigues-près-Bordeaux - Le Cuvier de Feydeau, de Grenoble - Le Pacifique et un neuvième à Ouagadougou – Burkina Faso sans oublier le cas particulier de Paris-réseau composé de quatre structures parisiennes : L'Atelier de Paris - Carolyn Carlson, micadanses-ADDP, le Studio Le Regard du Cygne et L'Etoile du Nord.

⁸⁶⁴ Concertation nationale. Les CDC revendiquent la prise en compte de leur label et de leur identité. En concertation avec le ministère, ils rédigent une charte de missions de service public et s'engagent à assurer la diversité de la culture chorégraphique sur leur territoire et à développer des activités de sensibilisation et de diffusion.

établissements du réseau culturel consacrés au spectacle vivant. Ils élaborent un ensemble de textes dont l'un est consacré exclusivement aux CDC, les incluant dans le réseau national des établissements culturels soutenus par l'État⁸⁶⁵.

Reine Prat a montré le faible poids des femmes à la direction des théâtres ou scènes nationales⁸⁶⁶, or les CDC font exception. Sur les 9 CDC actuels, il y a une parité de direction⁸⁶⁷. Est-ce lié à leur récente structuration, à leur particularité d'être à l'origine dénués de lieux dédiés ou bien de n'être pas dirigés par un chorégraphe ? La parité est-elle volontaire ou bien l'héritage est-il la raison première de cette présence féminine ? La mise en réseau vouée à la diffusion est souvent liée à un festival préexistant où les femmes jouent un rôle important. Le panorama des CDC est éloquent.

Premier mis en place en 1995, le CDC – Toulouse/Midi Pyrénées est dirigé par Annie Bozzini dès sa création⁸⁶⁸. Elle est une personnalité essentielle, militant pour une ouverture progressive à la danse d'aujourd'hui y compris dans ce qu'elle comporte de conceptuel.

Celui du Val-de-Marne et de sa biennale est tenu par Daniel Favier. Dirigé depuis 1981 par Michel Caserta, le CDC étend ses actions au delà de son festival. Il s'engage dans la promotion des jeunes chorégraphes en organisant en septembre l'événement intitulé Les Plateaux.

Liliane Schaus assure la direction de celui d'Uzès, du Gard et de Languedoc-Roussillon depuis 2006 alors qu'il devient CDC. Didier Michel dirige pendant dix ans le festival d'Uzès qu'il a créé en 1996 avec la complicité de Maguy Marin. La relation directe du spectateur avec la danse sans en passer forcément par le grand spectacle est un des partis pris de ce festival à une époque charnière en danse contemporaine. Ce qui est dans un premier temps le Festival de la Nouvelle Danse affiche la participation de chorégraphes confirmés de la génération de la NDF comme François Raffinot, Karine Saporta, Daniel Larrieu, Jean-

⁸⁶⁵ Cf. Micadanses, journée de réflexion, *Vers une nouvelle politique de la danse ?*, 19-20 octobre 2009. Les établissements adoptent une dénomination commune et mutualisent certains de leurs moyens au service de projets qu'ils produisent et accueillent dans leurs saisons respectives.

⁸⁶⁶ Confirmé en 2012 avec 20 scènes nationales sur 70 (29 %) dirigées par des femmes, source : Ministère de la Culture et de la Communication / DGCA.

⁸⁶⁷ Cf. Annexe 2 : Extrait du premier rapport de l'Observatoire de l'égalité hommes-femmes dans la culture et la communication 1^{er} état des lieux – 1^{er} mars 2013.

⁸⁶⁸ Outre la formation, le processus de rencontres, d'appropriation mutuelle du public sont les gageures qu'elle relève. La danse contemporaine fait son « apparition » à Toulouse en 1984 via la décentralisation et la création d'un CCN alors que la tradition classique est ancrée par la présence du ballet du Capitole. L'implantation de Joseph Russillo propulse donc la danse contemporaine sur le territoire mais les partenaires institutionnels ne souhaitent pas pérenniser la structure qui cesse d'exister après 12 ans de créations. Après concertation pour mettre en place un modèle autre jusqu'alors inédit, une structure qui s'autoproclame CDC ouvre ses portes aux chorégraphes présents dans la région, à des artistes nationaux et internationaux. Des temps forts de diffusion ponctuent la saison : le festival *C'est de la danse contemporaine* mais aussi le festival *Mira !*, tourné vers la création espagnole et portugaise sans pour autant négliger de programmer les compagnies de la région.

Christophe Maillot ou Angelin Preljocaj. Le festival d'Uzès s'ouvre aujourd'hui à la danse « expérimentale »⁸⁶⁹. Elle offre un espace d'expression pour des chorégraphes réfléchissant au genre.

Danse à Lille, qui deviendra CDC Roubaix / Nord-Pas-de-Calais en 2003, est piloté par Catherine Dunoyer de Ségonzac depuis sa création en 1983⁸⁷⁰. Sous forme de biennale, Danse à Lille programme dès 1983 des chorégraphes qui deviennent incontournables : Dominique Bagouet, Régine Chopinot, Philippe Découflé ou Carolyn Carlson.

Le Cuvier – CDC d'Aquitaine Artigues-près-Bordeaux voit Stephan Lauret succéder à Marie-Jo Gros. Il organise chaque année le festival Art Danse Bourgoine.

Le Pacifique – CDC est l'exception. Une chorégraphe, Christiane Blaise, renonce à sa compagnie en 2007 pour en prendre la direction. Après une formation universitaire, elle a étudié la danse contemporaine à New-York et fondé sa compagnie en 1984. Son parcours initié par un tour du monde est résolument atypique. La germaniste diplômée de philosophie s'affirme d'emblée chorégraphe sans passer par le statut d'interprète et réussit à s'imposer sur la scène chorégraphique.

Au CDC Avignon Vaucluse Provence-Alpes Côte d'Azur, Emmanuel Serafini succède à Amélie Grand en 2009, huit ans après l'obtention du label CDC. Trente ans auparavant, une équipe d'enseignants d'éducation physique, passionnés de danse créait une semaine de spectacles à Avignon, mêlant amateurs et professionnels. Nous retrouvons là l'importance de l'EPS. Le célèbre festival Les Hivernales est ancien puisqu'il fut créé en 1979 et la direction artistique en fut assumée par Amélie Grand. Marie-Christine Vernay souligne le manque de reconnaissance d'une « carrière personnelle jamais mise en avant »⁸⁷¹. Elle signe une dernière édition engagée à soulever des « Danses étranges » parmi lesquelles une version féminine du *Faune* d'Anna Ventura, ou encore les stéréotypes raciaux et sociaux croqués par la Sud-Africaine Nelisiwe Xaba. Dans un premier temps, le festival consacre une semaine à la danse et propose des spectacles, des stages, des expositions, des projections, des rencontres et une scène ouverte pour les jeunes compagnies. Il accompagne l'éclosion de la NDF avec un réel succès et une renommée croissante. Décidé en juillet 2005 par les Régions et les DRAC, le

⁸⁶⁹ <http://www.uzesdanse.fr/pages/notreprojet.html>, consulté le 8/10/2013.

⁸⁷⁰ En 1988, le festival devient annuel puis se transforme peu à peu en une saison de programmation et intègre des réseaux nationaux et internationaux. Après 20 ans d'existence, l'objectif de développer la danse contemporaine, sa diffusion et sa visibilité à Lille est atteint. C'est en s'installant à Roubaix en 2003 que la structure devient CDC, faisant vivre une programmation-mission d'accueil de spectacles, de résidences et de formation au fil de la saison tout en organisant deux festivals : Les Petits pas, dédié au jeune public, et Les Repérages qui présentent des chorégraphes d'une quinzaine de pays étrangers. Le CDC accueille également Thomas Lebrun en tant qu'artiste associé jusqu'à sa prise de fonction au CCN de Tours en janvier 2012.

⁸⁷¹ « Amélie Grand passe le flambeau des Hivernales d'Avignon », le 23/02/2009 in <http://www.liberation.fr>.

dispositif 100 % danse « *Quand les régions s'en mêlent...* » vise à soutenir et mettre en valeur les compagnies régionales en favorisant la circulation des œuvres et en pourvoyant au manque de lieux de diffusion, entre autres en programmant leurs créations pendant le Festival d'Avignon. Les compagnies sont sélectionnées dans un premier temps par les régions participant à l'opération puis dans un deuxième temps par le directeur du CDC, ce qui lui donne ainsi qu'aux autres dirigeants de ces structures une réelle responsabilité quant à la diffusion de la danse au travers un outil destiné à devenir majeur. Il y aurait à cette échelle la possibilité de mener une action de réflexion sur la programmation respective des hommes et des femmes. Le CDC d'Avignon promeut toujours la jeune création grâce à sa participation active au réseau Trans Danse Europe, aidé par le programme Culture 2000 et dans le cadre de l'opération interrégionale Sud-Est.

CDC en préfiguration en 2010, l'Échangeur de Fère-en-Tardenois / CDC de Picardie se développe sous la gouvernance de Christophe Marquis.

Concernant le CDC Paris Réseau⁸⁷², dans sa phase de préfiguration, il est composé de L'atelier de Paris Carolyn Carlson – direction : Anne Sauvage, L'Etoile du Nord – direction : Jean Macqueron, Micadanses – direction : Christophe Martin, Le Regard du Cygne – direction : Fabrice Dugied, fondatrice et « muse » : Amy Swanson⁸⁷³.

Témoignage encore s'il en faut de l'intérêt toujours grandissant pour la création chorégraphique au delà des frontières, et de la culture européenne, le Centre de Développement Chorégraphique La Termitière – Ouagadougou / Burkina Faso. Ce dernier est dirigé par Salia Sanou et Seydou Boro, également en résidence longue au CND.

Les CDC sont la preuve d'un engagement important des femmes dans la sphère dirigeante et organisationnelle, des dimensions rarement mises en évidence et confirmées par des compétences incontestées. Ces structures s'ouvrent à une danse contemporaine tournée vers les formes expérimentales et sont attentifs non seulement au produit fini qu'est la création mais aussi à son processus.

L'idée est de laisser place à l'expression de *cheminements*⁸⁷⁴ tels que celui de Matthieu Hocquemiller qui, des performances féministes des années 1970 aux expérimentations *queer*, construit l'histoire d'un usage tant artistique que politique du corps, à travers l'évolution des

⁸⁷² Il associe 4 structures au statut et à la renommée très différents, consacrés ou non à la danse. La question de l'appartenance au réseau se pose. La Ménagerie de Verre fait déjà l'objet d'un conventionnement avec l'État et la ville de Paris, n'y est pas.

⁸⁷³ De 1985 à 1997 et de 2000 à 2006, Fabrice Dugied co-dirige la programmation danse du studio Le Regard du Cygne avec Amy Swanson puis en assure la programmation avec Sherry Sable. Le terme de muse est officiellement usité in <http://www.parisreseau danse.fr/>.

⁸⁷⁴ Cf. CHEMINEMENT #3, 2015, in <http://www.uzesdanse.fr/pages/cheminements.html>, consulté le 15 avril 2015.

pensées et des représentations. Accompagnée de Marianne Chargois, il invite à une analyse joyeuse et érudite, illustrée et documentée. Cette dimension artistique essentielle pour penser un art féministe montre la récurrence d'un genre artistique qui serait un « théâtre politique du corps » dont les articulations militantes et féministes n'ont rien d'évident ni d'immédiatement compréhensible. La féminisation des directions des CDC n'a aucune incidence sur la programmation et les actions mises en place. Elle ne masque pas le plafond de verre auquel se heurtent les femmes.

7-2-2. Etude ministérielle et prospective : les difficultés *spécifiques* des femmes

Du côté de l'accès à la chorégraphie, une réelle parité est observée par le DEPS⁸⁷⁵ : « les femmes accèdent aussi largement que les hommes aux positions de conception et d'encadrement artistique : une danseuse sur cinq a déclaré avoir exercé principalement la fonction de chorégraphe dans les douze mois précédant l'enquête, soit une proportion équivalente à celle des danseurs »⁸⁷⁶. Les proportions commencent à s'inverser quand il s'agit d'accéder aux moyens de production et à la diffusion. On ne compte plus que 43 % des chorégraphes dont les œuvres sont programmées dans les institutions subventionnées de manière structurelle par le Ministère de la Culture et de la Communication⁸⁷⁷. En 2006, les femmes dirigent 41 % des compagnies chorégraphiques mais ne sont plus que 25 %, contre 41 % en 2003-2004 (9 femmes, 13 hommes) à la direction des CCN. En 2013, on ne compte plus que 3 femmes à la tête de ces instances. Ces propositions sont à manier avec précaution puisqu'elles ne reposent que sur 19 structures, elles sont donc susceptibles d'évoluer rapidement.

La régression forte de la place des femmes chorégraphes depuis les années 2000 était amorcée dans les années 1990 avec la diversification des tendances. Karine Saporta l'interprète comme une régression de la condition des femmes⁸⁷⁸. La catégorie « femme », en

⁸⁷⁵ Département des études, de la prospective et des statistiques au sein du Secrétariat général du ministère de la Culture et de la Communication.

⁸⁷⁶ Cf. Rapport de 2013.

⁸⁷⁷ Ce qui est une surreprésentation par rapport à nos propres comptages que nous détaillerons plus loin.

⁸⁷⁸ Audition de Karine Saporta par Brigitte Gonthier Maurin, <http://www.senat.fr/compte-rendu-commissions/20130513/femmes.html>, *op. cit.*

tant que « référent unique et monolithique d'une supposée position féministe dominante »⁸⁷⁹ est contestée. La « race », la « classe », l'orientation sexuelle, le contexte socioculturel, etc. agissent comme fondement idéologique s'appuyant sur la différence, la pluralité et l'individualisation, sur la fragmentation et l'hétérogénéité⁸⁸⁰. Ce nouvel essor féministe se manifeste par une troisième vague qui, loin de chasser la seconde renouvelle les revendications à partir du milieu des années 1990 et plus encore des années 2000.

À cela s'ajoute un « féminisme ambiant » et une forte propension de chorégraphes hommes à inventer de nouvelles corporéités⁸⁸¹ comme autant de résistances aux forces normatives qui masquent les dominations. La question de la présence des femmes ne s'était en effet que peu posée. Gisèle Printz constate que « dans ce secteur où les femmes sont réputées être majoritaires, les hommes ont peur de perdre le pouvoir et s'efforcent de leur reprendre les places qu'elles ont chèrement gagnées, de façon à se retrouver, en quelque sorte, « entre eux » »⁸⁸². Cela s'inscrit dans une tendance générale de monopolisation des institutions, CCN en particulier, par les hommes. Ce sont eux (Claude Brumachon, Jean-Claude Gallotta) qui, encore en poste en 2015, détiennent les records de longévité à la direction des CCN. Cette « fonctionnarisation » des chorégraphes est désormais révolue. Cela explique les récents mouvements tandis que la parité est instaurée dans les *short lists* sans pour autant avoir effet sur le résultat final. Il y a bien là une volonté de favoriser la créativité et la circulation de la pensée en facilitant l'accès à des artistes nouveaux.

La segmentation des marchés de la création chorégraphique est sexuée. Les travaux de Ionela Roharik et Janine Rannou l'analysent en s'appuyant sur une population de 5000 artistes, dont 4500 intermittents⁸⁸³. Ils corroborent le fait que le monde de la danse se distingue des autres univers artistiques du spectacle. Les femmes représentent les deux tiers des effectifs totaux de chorégraphes. Leur proportion régresse lorsque seules les compagnies subventionnées par le ministère sont étudiées. Le terrain élargi comprenant les réalités les plus

⁸⁷⁹ NENGEH MENSAH Maria, « Une troisième vague féministe au Québec? », in NENGEH MENSAH Maria (dir.), *Dialogues sur la troisième vague féministe*. Montréal, Remue-ménage, 2005, p. 14.

⁸⁸⁰ SHAPIRO SANDERS, Lise, « "Feminists Love a Utopia" : Collaboration, Conflict, and the Futures of Feminism », in GILLIS Stacy, HOWIE Gilliane, MUNFORD Rebecca (dir.), *Third Wave Feminism. A Critical Exploration*, Palgrave, Macmillan, 2004, p. 52.

⁸⁸¹ WALON Sophie, « Les corporéités de la danse contemporaine française expérimentale : une pratique philosophique et politique de "résistance" », *Agôn*, Points de vue, mis à jour le : 14/11/2011, in <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1927>.

⁸⁸² Audition de la Délégation des Droits aux femmes, *op. cit.*

⁸⁸³ RANNOU Janine, ROHARIK Ionela, « La segmentation sexuée des marchés de la création chorégraphique », in MARRY Catherine, NAUDIER Delphine, BUSCATTO Marie (dir.), *Travail, genre et art*, Document de travail du Mage, n° 13, 2010, p. 91. Voir également RANNOU Janine, ROHARIK Ionela, Département des études, de la prospective et des statistiques (DEPS), *Les Danseurs, un métier d'engagement*, Paris, La Documentation française, 2006.

précaires est encore moins favorable aux femmes chorégraphes. Les deux chercheuses relèvent que les chorégraphes constituent 20 % de la population masculine des artistes de la danse et 17 % de la population féminine. Deux tiers des chorégraphes sont des femmes ; or le répertoire des compagnies enregistrées par le CND ne relève que 51,6 % de compagnies comprenant au moins une femme dans leur direction et 48,4 % comprenant au moins un homme⁸⁸⁴.

L'image à tendance égalitaire est à nuancer, la hiérarchie des positions professionnelles se fonde à la fois sur la répartition verticale du travail et sur une discrimination par esthétiques artistiques. Quant aux situations des chorégraphes, elles sont hétérogènes, allant du danseur qui crée et interprète, seul, sa propre chorégraphie à la direction artistique de compagnies de réputation internationale. À leur instar ne peut-on se demander si l'équité entre les sexes dans l'accès à la profession de chorégraphes ne masque pas des discriminations plus subtiles qui réserveraient aux hommes les positions centrales sur les segments les plus valorisés du point de vue artistique ? Les résultats obtenus par Ionela Roharik et Janine Rannou confirment l'existence d'un « plafond de verre » permettant aux hommes de se maintenir dans les meilleures positions.

Il nous a semblé intéressant d'analyser la perception de chorégraphes connues et reconnues pour leurs engagements lors d'entretiens. Sans généraliser à partir de cas particuliers, des perceptions très différentes coexistent, du fait des parcours personnels et des difficultés rencontrées. Si Catherine Atlani et Karine Saporta estiment avoir souffert du machisme dans l'institution, il n'en est rien pour Maguy Marin. Les autres perçoivent les difficultés non pas au prisme de leur identité sexuée mais en lien avec les conditions conjoncturelles d'exercice de leur art, les difficultés économiques et politiques de la Culture. Dans leurs œuvres, certaines estiment travailler les rapports de domination qui dépassent largement une catégorisation binaire pour faire de la scène le théâtre de tous les possibles. D'autres estiment assumer leur autonomie et une réelle égalité dans leur couple et ne pas y penser dans leurs créations.

À partir des sources transmises par la Caisse des congés spectacles, Janine Rannou et Ionela Roharik ont établi une grille d'analyse extrêmement technique et complexe pour appréhender le maximum de modalités des conditions de travail des artistes. Nous renvoyons donc à leur étude régie par trois logiques : une logique organisationnelle, une logique de production culturelle et une logique artistique. C'est de cette dernière que les chorégraphes

⁸⁸⁴ Comptage personnel réalisé en 2013.

rencontrées témoignent dans leur parcours et elle nous permettra l'étude thématique de notre troisième partie. C'est bien là que peut s'exercer un militantisme féministe par des choix tant dans la forme que dans les moyens employés que sont la nudité, la violence, le travestissement...

Janine Rannou et Ionela Roharik constatent une asymétrie dans les manières d'exercer le métier de chorégraphe.

C'est d'abord celle **du** chorégraphe, à la tête de projets de taille plus importante (et en termes de durée, et en termes de nombre d'artistes mobilisés) capable de fidéliser un noyau d'artistes avec lesquels il travaille suffisamment régulièrement pour transmettre sa propre esthétique. Il intervient moins fréquemment dans des solos qu'il crée et interprète. Son milieu professionnel correspond à celui que dessinent la branche des spectacles chorégraphiques et celle des activités culturelles, théâtrales et lyriques, secteurs par excellence voués aux genres chorégraphiques les plus légitimés (danse classique, danse contemporaine, etc.) et riches de lieux de diffusion connus et reconnus. C'est ensuite celle **de la** chorégraphe, plus modeste en ce qui concerne l'ampleur des projets dirigés (équipes de taille plus réduite, projets de durée plus courte), avec des équipes où le renouvellement des artistes est plus important, intervenant moins dans les secteurs consacrés de l'art chorégraphique légitimé et multipliant les participations en solo⁸⁸⁵.

L'étude statistique permet cette constatation. L'ambition matérielle, financière, numérique des créations est moindre chez les femmes et cela se retrouve dans une plus faible diffusion. La domination masculine qui en découle est inconsciente. Elle fait appel aux mécanismes genrés et incorporés d'audace, de prise de risques, de confiance en soi et de reconnaissance.

La probabilité d'avoir des équipes avec une proportion de rôles masculins plus importante est supérieure chez les chorégraphes hommes, les chorégraphes femmes privilégiant le recours à des artistes interprètes féminines. Cela suggérerait des choix esthétiques sexuellement orientés, ce qu'Hélène Marquié interprète comme l'approche essentialiste de « danses de femmes » et de « danses d'hommes »⁸⁸⁶. Le fait de créer pour des danseurs du même sexe procède de la projection du chorégraphe sur le corps de ses danseurs. Les pionnières modernes l'ont montré. Isadora Duncan n'a eu que des *isadorables* - noms donnés à ses « disciples » femmes. Martha Graham a eu une compagnie exclusivement féminine à ses débuts. Pour les artistes, se pencher sur la question du genre revient à considérer un corps sexué qui crée à partir de cette sexuation quitte à la malmener. Un homme

⁸⁸⁵ RANNOU Janine, ROHARIK Ionela, « Féminin – masculin : les deux manières de décliner la chorégraphie » in DEGENNE Alain, MARRY Catherine, MOULIN Stéphane (dir.), *Les catégories sociales et leurs frontières*, Presses de l'Université de Laval, 2011.

⁸⁸⁶ MARQUIÉ Hélène, « Libre parole à Hélène Marquié », *Danse, danse, danse*, n° 60, avril 2008.

performant la masculinité, la virilité n'a pas la charge transgressive que pourra avoir une femme performant cette même masculinité. Quant au plaisir de créer pour un « autre moi », les chorégraphes l'affirment. Karine Saporta confie son plaisir à créer avec des femmes et plus encore avec des femmes qui lui ressemblent. C'est également entre femmes que Mathilde Monnier entend donner une « carte blanche » à l'expression de ses danseuses en scène dans *Publiques*.

L'homosocialité par ailleurs relevée dans le réseau du marché chorégraphique au niveau administratif et politique est aussi un paramètre au sein de la création⁸⁸⁷. Ce dernier se renforce à mesure que les recherches sur la masculinité se développent et entraînent cette perspective dans le champ chorégraphique. Cela donne lieu à des expériences non mixtes, une modalité du militantisme féministe et homosexuel des années 1970. Peu fréquentes en danse, elles le deviennent dans les années 2000. La charge homosexuelle féminine est évacuée quand elle n'est pas explicitement posée⁸⁸⁸.

De telles analyses soulignent une prise de conscience au niveau politique du phénomène de faible reconnaissance des femmes artistes par rapport à leurs homologues masculins. Les statistiques sexuées sont récentes et accompagnent une démarche prospective. En 2006, Reine Prat préconise de fixer des objectifs quantifiés de progression en commençant par une première étape qui consisterait en l'adoption d'un ratio minimal de 33 % de l'un ou l'autre sexe au sein des réseaux, jurys, équipes, programmations. Cela supposerait l'annulation effective des critères spécifiquement discriminants à l'égard de l'un ou l'autre sexe ainsi que l'adoption de mesures incitatives pour motiver, entre autres, les candidatures des femmes aux postes à responsabilités. Des mesures simples peuvent être aisément adoptées telles que, pour les compositions des jurys, les comités d'experts, les candidatures. Au-delà des candidatures paritaires, les nominations laissent souvent se reproduire la domination masculine. L'instauration de l'égalité est étendue à la vie associative, à la rédaction non sexiste pour les offres d'emploi par exemple. Il est bien rare qu'un chorégraphe recherche un danseur sans en spécifier le sexe. L'annulation du genre lié au sexe de l'artiste reste utopique. Le regard porté

⁸⁸⁷ « Penser corps de femmes, penser expression du corps de femmes... favorisent sans doute la prépondérance des « emplois » féminins au sein des chorégraphies féminines. Cette manière d'agir spécifique peut laisser entrevoir l'existence de solidarités sexuelles fondées sur des réseaux d'interconnaissances eux-mêmes organisés par sexe, lesquels auraient donc une incidence sur l'ensemble du fonctionnement du marché. À moins que les différences ne fassent que confirmer l'existence d'un marché fortement segmenté, la dimension sexuée constituant un des facteurs de cette segmentation »

⁸⁸⁸ Première illustration de cette suggestion dans la revue *Danser* : la photographie de trois femmes, dont deux embrassées, en sous-vêtement, assises sur une nappe dans un *Déjeuner sur l'herbe* revisitant Manet avec un « lesbianisme kitch » orchestré par Jennifer Lacey in « Sorcières du spectacle », *Danser*, n° 246, septembre 2005, p. 5. Cf. Annexes, Illustration 18.

sera différent et les rôles attribués le seront également dans la plupart des cas. Travailler la question du genre le rend d'autant plus vrai que la performativité d'un genre n'est pas porteuse du même sens si celui-ci coïncide avec le sexe de l'artiste ou non.

L'établissement de statistiques sexuées est préconisé pour mesurer l'évolution des répartitions hommes/femmes, ce que nous avons réalisé de manière ponctuelle et choisie. Il s'agit de définir et mettre en œuvre collectivement des actions concrètes de promotion de l'égalité en favorisant la mixité dans les équipes de travail, au niveau de l'enseignement initial et de lutter contre les idées reçues qui voudraient que la danse soit dévolue aux filles et donc d'agir sur les représentations. La mobilisation des universitaires est souhaitée sur le sujet. Le chantier « égalitéS » annonce qu'il ne saurait se limiter à des questions de discriminations d'ordre sexiste et qu'il faudra prendre en compte de nouvelles problématiques qui tendent à l'intersectionnalité. Des programmations à la Maison de la Danse telles que le *Swan Lake* de Dada Masilo, en 2013, propose « un lac des cygnes aux pieds nus et aux corps d'ébène, qui remue génialement du popotin et du tutu pour balancer un joyeux pavé dans la mare homophobe » selon *Le Progrès*⁸⁸⁹. Avec humour, les termes employés jouent le jeu des idées reçues pour annoncer qu'elles sont bousculées. Il n'est en effet pas si simple d'en sortir. Dominique Hervieu se fait exploratrice d'une des scènes qu'elle juge « les plus dynamiques au monde »⁸⁹⁰. Elle tient à mettre en valeur la nouvelle vague post-apartheid, en particulier les femmes danseuses ou chorégraphes qui, à l'instar de Robyn Orlin, prennent « à corps » les questions de discriminations. Elles sont lues à l'aune d'un contexte politico-social qui crie l'urgence des questions d'égalité, des problèmes d'agressions contre les femmes ou encore de l'épidémie du sida.

Toujours du côté des préconisations, Karine Saporta propose un fonds de soutien temporaire permettant à des chorégraphes de référence mais aussi à la nouvelle génération de pouvoir s'exprimer⁸⁹¹. Elle exprime le souhait d'un observatoire composé exclusivement de femmes chorégraphes : lequel serait systématiquement impliqué dans les décisions de la délégation à la danse ainsi qu'un festival permettant de mettre en lumière la spécificité des auteures-chorégraphes et de leur redonner une visibilité importante. Elle s'inscrit dans un courant féministe de la spécificité. Elle va jusqu'à proposer une mise en valeur passant par la non mixité.

⁸⁸⁹ *Le Progrès*, 04/11/2013.

⁸⁹⁰ *Idem*.

⁸⁹¹ Audition de Karine Saporta, *op. cit.*

Cette stratégie séparatiste côtoie désormais un féminisme ouvert à la mixité, au désir de dialogue entre les sexes et à la reconnaissance d'hommes féministes. Des îlots de non mixité renaissent, militants et radicaux (les Femen) ou artistiques (exposition *Elles @centrepompidou*). Le tournant féministe du milieu des années 1990 et plus encore des années 2000 avec l'apparition d'une nouvelle génération coïncide avec les évolutions de la danse contemporaine. Ne peut-on penser que la danse contemporaine, pour partie, puisse être un art féministe, un art d'émancipation mondialisé et intersectionnel ?

CHAPITRE 8 – Des années 1990 à 2015 : double regain du féministe et de la danse

*Où va la danse ?*⁸⁹² : la question est posée en 2005, à l'occasion du festival des Hivernales d'Avignon et débouchera sur l'ouvrage éponyme. Car la danse entretient désormais un lien particulier avec la réflexion intellectuelle. Le contexte, le renouveau théorique et l'évolution des modalités d'expression sont-ils à même de créer un espace féministe ET artistique ? Hommes et femmes y trouvent-ils leur place ? Quelles sont alors les interactions directes ou indirectes entre danse et féminisme ? Les chorégraphes font-ils éclater la binarité en proposant de nouvelles corporéités ? Les spectacles qui bouleversent les codes attendus sont ceux qui concentrent l'intérêt des tutelles, des programmeurs mais aussi de la presse et d'une presse particulièrement analytique. En 1991, le rédacteur en chef de la revue *Danser* soulignait déjà la mutation en cours dans son éditorial⁸⁹³ de la revue. Jean-Claude Diénis y voit une crise d'identité ou de confiance.

La cérémonie des JO d'Alberville de 1992, confiée à Philippe Decouflé, exprime comme la quintessence du corps glorieux et drolatique⁸⁹⁴. Tout aussi spectaculaire est la crise du sida. Loin d'être la seule, la mort de Dominique Bagouet fait rupture. Les artistes prennent conscience qu'ils sont mortels, les œuvres s'en ressentent. Force est de constater que ces éléments se déclinent au masculin. Toujours dans une logique de rupture, Philippe Verrièle constate que « l'ascenseur chorégraphique est en panne », pour reprendre la métaphore de l'ascenseur social. La situation est bien différente de celle des années 1980, quand un chorégraphe pouvait être immédiatement propulsé sur le devant de la scène. Le nombre de chorégraphes et danseurs ne cesse d'augmenter et les CCN ne peuvent se développer à l'infini. Il devient donc difficile pour nombre de nouveaux artistes contestataires de trouver leur place dans le paysage chorégraphique français. En 1993, l'essoufflement de la danse devient objet de polémique, alors que les « nouveaux chorégraphes » exposent un art méfiant vis-à-vis de tout ce qui pourrait ressembler à un divertissement. Certains se situent dans la

⁸⁹² Titre de l'ouvrage collectif paru aux éditions du Seuil en 2005. L'objectif n'est alors pas tant d'y répondre que de savoir d'où elle vient.

⁸⁹³ *Danser*, n° 85, janvier 1991, p. 3.

⁸⁹⁴ 4000 danseurs sont mobilisés.

« non-danse », selon Dominique Frétard⁸⁹⁵, alors que les tendances se diversifient. Les œuvres sont de plus en plus signées par des experts du corps. Il s'agit de concevoir un « corps *ready-made* »⁸⁹⁶, ce qu'il peut porter de déjà fait. Et le renouveau est cette fois essentiellement européen.

Les structures de la représentation sont remises en cause tandis que l'on voit apparaître une certaine méfiance face au plaisir qui contrecarrerait le sérieux de l'œuvre. La « non-danse », terminologie dans laquelle ne se retrouvent pas les chorégraphes, n'est pas une forme d'expression qui fait table rase des autres⁸⁹⁷.

Les mutations de la dernière décennie du siècle se lisent clairement dans le numéro spécial des *Saisons de la Danse* de 2001 : « La jeune danse et après ? »⁸⁹⁸ ou encore au fil des pages du numéro anniversaire de la revue *Danser* d'avril 2008⁸⁹⁹. Parmi les trois ou quatre événements mémorables d'après les journalistes, de nouveaux noms contemporains apparaissent, hors CCN. Sont retenus Jan Fabre en 1990, Alain Platel et les Ballets C de la B en 1994, Jérôme Bel en 1995, Boris Charmatz⁹⁰⁰ en 1996, Robyn Orlin et le retour de la danse venue d'Afrique, les 20 ans de Montpellier danse en 2000, Christian Rizzo en 2001, Alain Buffard en 2005, Raimund Hoghe en 2007. On note l'importance de l'art belge et l'absence des femmes si l'on excepte Robyn Orlin, alors qu'elles sont bien présentes mais sans une médiatisation comparable à celle des hommes. Si ces personnalités font partie de la génération des « jeunes chorégraphes », elles le sont en tant que nouvelles venues dans le rôle de chorégraphe car plusieurs d'entre elles sont des interprètes aguerris de la génération de la NDF⁹⁰¹.

⁸⁹⁵ Critique du *Monde*, Dominique Frétard est l'auteur de *Danse contemporaine. Danse et non-danse*, Paris, Editions du Cercle d'art, 2004. C'est à elle que nous devons cette appellation.

⁸⁹⁶ Expression de Philippe Verrière en référence au courant artistique qui utilise des objets usuels érigés en œuvres d'art par le seul vouloir de l'artiste, remettant en cause de manière radicale les notions traditionnelles de l'art. Le théoricien du surréalisme, André Breton, définit le *ready-made* comme « des objets préfabriqués, élevés à la dignité d'une œuvre d'art par le choix de l'artiste ». Marcel Duchamp est le premier à avoir désigné de ce nom un groupe d'œuvres qu'il crée entre 1913 et 1921. Il choisit des objets contemporains produits en série et les expose dans une optique tant provocatrice qu'esthétique. Au cours des années quatre-vingt, la tradition des *ready-made* resurgit dans certaines œuvres de jeunes artistes américains, notamment chez Jeff Koons, avant de resurgir comme concept appliqué au corps à travers le courant conceptuel de la danse.

⁸⁹⁷ Les artistes de la NDF continuent de créer et se renouvellent avec succès ou bien poursuivent leur esthétique sans se départir de leur succès comme Gallotta ou Brumachon.

⁸⁹⁸ *Les Saisons de la Danse*, hors-série, n°5, 2001.

⁸⁹⁹ *Danser*, n° 275, avril 2008, *op. cit.*

⁹⁰⁰ CHARMATZ Boris, LAUNAY Isabelle, *Entretenir – À propos d'une danse contemporaine*, Paris, Les presses du réel, 2003 est le résultat d'une rencontre entre chorégraphe et chercheuse en danse ; WAVELET Christophe, *Catalogue raisonné Jérôme Bel 1994-2005* in <http://www.jeromebel.fr/> ; BEL Jérôme, CHARMATZ Boris, *email 2009-2010*, Paris, Les presses du réel, 2013 est celui du partage et de la comparaison les conceptions et références qui fondent leur travail artistique respectif.

⁹⁰¹ BANTIGNY Ludivine, *Le plus bel âge ? Jeunes et jeunesse en France de l'aube des « Trente Glorieuses » à la guerre d'Algérie*, Paris, Fayard, 2007 et (dir.) *Jeunesse oblige. Histoire des jeunes en France XIX^e-XXI^e siècle*,

Le monde académique mêle parfois sa réflexion avec celles des artistes. La volonté de résistance⁹⁰² est centrale mais l'idée de corporéités marginales, de métamorphoses permanentes, de mise à nu du sens figuré au sens propre, prennent le pas sur une problématisation pensée en termes de genre et de sexe, y compris lorsque la question est centrale. Car la grande nouveauté de la danse contemporaine est bien cette inclination à une forte conceptualisation. Celle-ci demande une nourriture intellectuelle qui emprunte à des philosophes hommes (Barthes, Deleuze, Derrida, Foucault) puis progressivement aux théories *queer* (Butler).

La danse belge, à l'exception d'Anne Theresa de Keersmaecker qui continue à incarner un courant très « dansé »⁹⁰³, propose un terrain conceptuel, voire de non-danse, avec des artistes tels que Jérôme Bel, Wim Vandekeybus, Jan Fabre, Alain Platel et Sidi Larbi Cherkaoui, avec leur expérience collective et pluridisciplinaire au sein des ballets C de la B. Les hommes ont le quasi-monopole de la reconnaissance innovante. Mais peut-on parler de féminisme ? La question ne saurait être simple tant celle-ci convoque les extrêmes : du dépouillement absolu à la surabondance de signes, la pluridisciplinarité et l'intersectionnalité. Penser ce que le féminisme fait à la danse soulève les ambiguïtés et les complexités des rapports de genre, de sexe et de dé-construction à l'œuvre. Le même questionnement se pose pour les différentes « tendances ».

Un second courant qu'Agnès Izrine nomme traditionnel, entre esthétisme abstrait et théâtre épuré⁹⁰⁴, se dessine. La finesse de l'écriture des chorégraphes prime sur la théâtralité, reflétant l'héritage de Dominique Bagouet. D'autres réintègrent la théâtralité sous l'influence baushienne, mais aussi l'émotion. Ils accordent les apports de l'école américaine avec le style flamand. Beaucoup se réclament de la lignée postmoderne américaine⁹⁰⁵, au style épuré, et réalisent des travaux confidentiels allant parfois jusqu'à remettre la notion de spectacle en cause. Nous reviendrons sur des figures telles que celles d'Héla Fattoumi et Éric Lamoureux.

Paris, PUF, 2009. Les conditions historiques, sociales ou politiques qui peuvent conduire une classe d'âge à se penser comme une « génération », consciente d'un destin commun, d'un sentiment d'appartenance fluctuant et précaire. (Cf. LEVI Giovanni et SCHMIDT Jean-Claude (dir.), *Histoire des jeunes en Occident*, Paris, Seuil, 2 vol., 1998). En danse la classe d'âge n'est pas déterminante et les nouveaux courants sont investis par de jeunes artistes autant que par des chorégraphes et danseurs aguerris qui épousent les mêmes problématiques et modalités esthétiques, en particulier par la performance.

⁹⁰² WALON Sophie, « Les corporéités de la danse contemporaine française expérimentale : une pratique philosophique et politique de "résistance" », *Agôn*, *op. cit.*

⁹⁰³ GUISGAND Philippe, *Lire le corps : une voix interprétative : la danse dans l'œuvre d'Anne Teresa De Keersmaecker*, Thèse de doctorat en Esthétique, pratique et théorie des arts, Université de Lille 3, 2005.

⁹⁰⁴ IZRINE Agnès, *La danse dans tous ses états*, *op. cit.*, « Le courant traditionnel », p. 145-150.

⁹⁰⁵ Outre les techniques, la dimension engagée du contexte des années 1970 nourrit la réflexion des artistes.

Les performeurs / conceptuels représentent une tendance majeure, plus cérébrale⁹⁰⁶. Ce vivier recoupe étroitement la dynamique belge mais aussi un certain activisme sud-africain (Robyn Orlin, Steven Cohen) et des artistes européens, notamment français. Cette tendance risque d'être mise en accusation, en raison de sa radicalité et de son extrême intellectualisme. C'est là que germent des sujets polémiques qui le sont bien souvent par le fond et par la forme. La dimension genrée passe par la monstration des corps, des corps-peau, des corps-chair, sans tabou et nus. Laure Bonicel, Jérôme Bel, Alain Buffard, Boris Charmatz, Maria Donata d'Urso, Emmanuelle Huynh, La Ribot, Claudia Triozzi, Christian Rizzo et bien d'autres en sont quelques-uns des principaux acteurs. La journaliste Gwénola David explique leur démarche comme un « coup de gueule face à la normalisation d'un mouvement dont la rage contestataire s'est doucement tiédie sous la pression feutrée de l'institutionnalisation »⁹⁰⁷. Ce courant tente de pousser à son paroxysme les champs ouverts par la danse, allant jusqu'à la nier ainsi que sa re-présentation sur scène, jusqu'à faire disparaître le corps⁹⁰⁸, le mouvement, dans une négation des stéréotypes liés à la danse.

Les mutations du paysage chorégraphique contemporain ne sauraient se borner à cette simplification. Des évolutions récurrentes amènent à se demander si la « non-danse » ne s'épuise pas. Le fait même de parler d'un « après l'après »⁹⁰⁹ n'est-il pas la preuve d'un « retour à la danse » ? Agnès Izrine note une réaction face à l'intellectualisme en vogue. Les créations du tandem José Montalvo – Dominique Hervieu⁹¹⁰ ainsi que celles de Blanca Li⁹¹¹, sont en cela représentatives. Proposant une danse métissée, ils intègrent les apports de la vidéo, du hip-hop⁹¹² et de la danse africaine⁹¹³. Ils commencent à déferler dans la danse contemporaine dans les années 2001-2002. Ils osent le plaisir de la danse, de l'énergie, de la technique dans une dimension de spectacle, de divertissement. Est-ce pour autant un risque de recul artistique militant et féministe ou bien un moyen d'en proposer une autre dimension plus pragmatique et proche du public ? Le plaisir avec lequel renoue la danse coïncide avec une conception positive du féminisme, qui met davantage l'accent sur ces ressources positives que sur l'oppression⁹¹⁴.

⁹⁰⁶ IZRINE Agnès, *op. cit.*, « le courant performatif », p. 151-157.

⁹⁰⁷ *Danser* n° 269, octobre 2007, p. 17.

⁹⁰⁸ Nous avons vu avec Chopinot ce que formule Agnès Izrine par la « disparition incantatoire du sujet » in *La danse dans tous ses états*, *op. cit.*, p. 164.

⁹⁰⁹ FRÉTARD Dominique, « La mort annoncée de la non-danse », *Le Monde*, 6 mai 2003.

⁹¹⁰ Cf. *Danser* n° 144, mai 1996, n° 187, avril 2000, n° 197, mars 2001 ; n° 241, mars 2005 ; n° 274, mars 2008.

⁹¹¹ Cf. *Danser* n° 139, décembre 1995, n° 191, septembre 2000, n° 217, janvier 2003.

⁹¹² SIX Nicolas, « hip hop et contemporain, les meilleurs ennemis », *Danser*, n° 239, janvier 2005, p. 42-44.

⁹¹³ Laurent Goumarre revient sur ce « rapport viscéral à l'Afrique », *Danser*, n° 269, *op. cit.*, p. 15.

⁹¹⁴ Le cas de Mathilde Monnier est particulier et semble indiquer les tendances à venir. Si elle s'intègre parfaitement dans le courant conceptuel, elle fut une des premières à sentir dès 1992, l'arrivée de la danse

Les chorégraphes peuvent-ils être « éveilleurs » de consciences sociales ? Peuvent-ils défaire symboliquement la notion de subordination ? Dans quelle mesure mettent-ils à mal les rapports de hiérarchie ? Les relations entre les sexes, voire la volonté de se situer hors de ces catégories, sont liés à la diffusion du concept de genre. Si les rencontres entre le féminisme et l'art chorégraphique semblent plus évidentes qu'avant, elles restent peu formulées voire montrent une profonde méconnaissance des luttes de la part du milieu de la danse contemporaine.

Dans le discours des chorégraphes, la place d'un questionnement féministe nous importe au-delà du simple jeu de genre. Il ne suffit pas de thématiser les identités sexuelles, le genre, voire les sexualités pour faire du féminisme⁹¹⁵. Hélène Marquié a souligné qu'« en ne posant pas le genre comme un rapport de pouvoir, oppressif, mais juste comme une différence, la nécessité de repenser la danse comme celle d'agir sur le social disparaissent »⁹¹⁶. Le champ de la performance n'est-il pas propice à cristalliser un art féministe, partie prenante du champ chorégraphique ?

8-1. Performance et nouveaux espaces de politisation

La performance⁹¹⁷ est une pratique féministe qui n'a rien de nouveau mais son investissement par la danse contemporaine ne signifie en rien que celle-ci soit féministe. Elle est avant tout une pratique artistique ancienne⁹¹⁸ qui connaît un nouvel essor.

Au sein de l'art chorégraphique, elle est recontextualisée. C'est l'idée que développe Chantal Ponbriand : « elle nous met en face de nouvelles réalités : une manière adaptée de comprendre, d'appréhender l'espace et le temps dans lequel nous vivons »⁹¹⁹. Son potentiel militant féministe est réaffirmé par la définition qu'en donne Céline Roux, en tant qu'« attitude artistique engagée – socialement, politiquement, philosophiquement,

africaine et maghrébine. À côté de pièces plus réflexives, elle ose une illustration proche de la culture populaire notamment en créant avec Philippe Katerine *2008 vallée* (2006) et avoue n'avoir pas été assez attentive à la notion de plaisir.

⁹¹⁵ « État des lieux : quand le genre efface le féminisme » in MARQUIÉ Hélène, « Engagements chorégraphiques : danse, féminisme et politique. Femmes, création, politique », colloque de Cerisy-La-Salle, 2008, <https://hal-ujm.archives-ouvertes.fr/ujm-00607658>, p. 8-10.

⁹¹⁶ MARQUIÉ Hélène, « Engagements chorégraphiques : danse, féminisme et politique. Femmes, création, politique », *op. cit.*, p. 9.

⁹¹⁷ Cf. GOLBERG Roselee, *Performances – L'art en action*. Thames & Hudson, 1999 ; GOLBERG Roselee, *La performance, du futurisme à nos jours*. Thames & Hudson, réédition 2001.

⁹¹⁸ Cf. La Judson Church.

⁹¹⁹ PONTBRIAND Chantal, « Notions de performance » in *Fragments critiques (1978-1998)*, Paris, Jacqueline Chambon, 1998, p. 32.

esthétiquement »⁹²⁰ qui prend une modalité différente suivant le champ médiumnique. Il s'agit dans tous les cas de rompre avec les normes et de se libérer de la finalité esthétique et du « corps glorieux » du danseur. Le corps prend une dimension sociale, politique, culturelle jusqu'alors en retrait. Il devient un lieu de pensées et de pratiques entendu comme perméable, lieu de passage et carrefour de relations multiples parmi lesquelles celles entre les sexes, les genres, leurs fluctuations. Le corps se définit aussi par sa pratique, faisant se déplacer les enjeux où la performativité du genre trouve une place sans précédent. Cela permet de comprendre qu'au terme de corps soit bien souvent substitué celui de corporéité⁹²¹, actant la prise en compte du sujet et la négation de sa stabilité, le tout compris dans un système de représentations.

L'œuvre n'est plus nécessairement un produit esthétique fini. Le corps peut donc faire œuvre, fragmenté, sans cesse dé-re-construit. Il s'agit d'un renouveau des codes plutôt qu'une rupture ou une révolution⁹²² pour percevoir autrement l'art et ce qu'il véhicule. Parmi les codes, notons les refus des artifices du spectacle traditionnel⁹²³ et du concept de *mimesis*. Il y a intrinsèquement un questionnement du temps, un refus de l'intemporalité de l'œuvre. La réalité peut être prise comme champ d'expérimentation et le monde devient un événement à investir, éphémère et évolutif. On assiste à un décloisonnement des genres artistiques, mutants, hybrides.

Ce sont d'abord les hommes qui investissent la problématique des identités (sexuelle, des genres, des sexualités) par cette modalité où Hélène Marquié relève « l'absence de lien avec le féminisme français, ses théories, ses pratiques et son histoire, ainsi que dans le manque d'engagement de « terrain » impliquant la mise en œuvre d'une réflexion féministe dans la danse, portant sur ses contenus, ses pratiques, ses publics. Peu de danseuses ou chorégraphes sont militantes. L'engagement de cette danse est avant tout affaire de discours et d'images, dans des lieux de spectacles labellisés par la danse contemporaine, devant un public très ciblé »⁹²⁴. Se dire subversif ne signifie pas que cela soit une réalité. La construction des genres est à la fois un travail d'analyse et de pratiques corporelles avec lesquelles jouer et

⁹²⁰ *Ibid.*, p. 11.

⁹²¹ Notion proposée par Michel Bernard, inspiré de la phénoménologie de Merleau-Ponty. Cité par Sophie Walon in « Les corporéités de la danse contemporaine française expérimentale : une pratique philosophique et politique de "résistance" », *op. cit.* p. 2.

⁹²² SCARPETTA Guy, « Le corps américain », in *Tel Quel*, spécial États-Unis, Paris, 1977, p. 255-256.

⁹²³ RAINER Yvonne, *Work 1961-1973*, New-York, New-York University Press, 1974, p. 51 « Non au spectacle, non à la virtuosité... ».

⁹²⁴ MARQUIÉ Hélène, « Engagements chorégraphiques : danse, féminisme et politique. Femmes, création, politique », *op. cit.*, p. 8.

vouloir déjouer ne suffit pas. Hélène Marquié a bien insisté sur ce leurre de l'apparente assimilation d'une problématique genrée à une problématique féministe⁹²⁵.

Cécile Proust se nourrit des théoriciennes du genre d'autres se contentent d'une visibilité médiatique du sujet. Très peu s'assument ou se revendiquent féministes. L'engagement politique dans un groupe militant ne peut être une condition pour estimer une artiste féministe et ne doit pas sous-estimer le potentiel subversif et militant de l'art. Une grande disparité des pratiques notamment entre celle des hommes et des femmes, s'observe. Ces dernières en font un moyen de questionnement des clichés féminins tout en affichant les retrouvailles avec une féminité exacerbée. « Voici que des chorégraphes femmes font aussi voler les clichés féminins en éclats. [...] Marre des nymphettes androgynes : les danseuses affichent leur féminité et leur liberté »⁹²⁶. Or si ces propos de la journaliste Rosita Boisseau évoque l'autonomie des femmes chorégraphes, cela ne signifie pas qu'elles mettent à mal les stéréotypes ni que se les approprier signifie s'en émanciper. Les *drags shows* renouvellent le propos car c'est bien de cela qu'il s'agit : quel débat surgit de cette performance ? Judith Butler attire l'attention sur la pratique des *drags shows* comme « paradigme de la subversion du genre »⁹²⁷. Il ne saurait être en eux-mêmes subversifs et le contexte dans le lequel il se pratique est fondamental.

« 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 et des discours communs »⁹²⁸ ce qui amène Roland Huesca à parler d'une « *queer attitude* »⁹²⁹ de la danse contemporaine. La formulation montre bien le risque encouru par le jeu *des genres* et la perte de la dimension politique *du genre* en tant que processus de construction de soi et dans les rapports sociaux de sexe. Il y a là une asymétrie qui perdure, la performance par les hommes de la féminité étant bien plus importante et osée que celle de la masculinité par les femmes, qui est d'ailleurs plus tardive à s'exprimer.

Dans le domaine de la performance, Jérôme Bel marque profondément manqué le champ chorégraphique. Ses créations *Nom donné par l'auteur* (1994)⁹³⁰ et *Jérôme Bel* (1995)

⁹²⁵ Elle parle également de « caution » et montre ainsi la difficulté à dépasser la citation pour en incarner le propos. Cela est symptomatique d'un intellectualisme en vogue in « Jeux de genre(s) dans la danse contemporaine », *Journal des anthropologues*, n° 124-125, 2011, p. 287-309.

⁹²⁶ BOISSEAU Rosita, « Femmes en mouvement », *Télérama* n° 2837, 26/05/2004, p. 78-79.

⁹²⁷ BUTLER Judith, *Humain, inhumain – Le travail critique des normes*, Paris, Éditions Amsterdam, 2006, p. 16.

⁹²⁸ MARQUIÉ Hélène, « Engagements chorégraphiques : danse, féminisme et politique. Femmes, création, politique », *op. cit.*, p. 8.

⁹²⁹ HUESCA Roland, « Homme, danse et homosexualité », *Revue d'esthétique*, n° 45, Juillet 2004, p. 141.

⁹³⁰ Jérôme Bel constitue un point limite de ce qui serait « l'achorégraphie » dans le spectacle des corps nus. *Nom donné par l'auteur* (1994) montre un « danseur » immobile de face qui crache lentement de longs jets de salive

sont devenues symboles d'un tournant, qui se révèle à travers l'engagement de l'auteur : « Ce que j'ai essayé de faire avec *Jérôme Bel* », explique-t-il, « était de trouver une sorte de « degré zéro de la littérature » pour la danse. Je voulais éviter deux choses : le corps érotique et le corps musclé parfait, tel que celui d'un guerrier. Dans toute notre culture (pas seulement dans la danse) le sexe et le pouvoir sont les deux représentations dominantes du corps - l'instrument principal de la danse - qui le privent de ses signes habituels »⁹³¹. Cela explique les débats autour de la question de danse et de non-danse⁹³² qui renvoie à notre sujet dans la mesure où nous nous demandons ce que cette évolution formelle rend possible pour le féminisme. Selon Céline Roux, « au mieux pourrions nous y voir une distinction entre « état de danse » et « état quotidien » mais, en aucun cas, se résoudre à penser la « non-danse » comme une catégorie voire un style chorégraphique. C'est pourtant ce que tend à démontrer Dominique Frétard »⁹³³.

Le degré zéro cher à Roland Barthes⁹³⁴ crée un renouvellement de la conception du corps avec des outils non seulement physiques – le corps – mais aussi intellectuels. Les tendances de l'art chorégraphique se diversifient et posent un regard problématique sur l'émancipation de du corps objet et sujet. Y a-t-il quelque part une volonté de l'ordre du reniement ? Dans une contextualisation plus globale, au delà du champ esthétique, c'est le développement d'une résistance à l'ordre dominant, de nature politique, d'une société où la productivité est sans cesse surenchérie dans la marche à la mondialisation. La non-danse est donc à lire du côté du renouvellement de l'approche qui transgresse les cloisonnements disciplinaires⁹³⁵. Cela correspond au processus « renversement des conceptions artistiques, déterminé par le rythme de l'époque » remarqué par Oskar Schlemmer en 1927⁹³⁶. Nous voyons ce que François Pluchard appelle la mise en place de « dénonciations par le corps de phénomènes intolérables, de tares sociales ou de règles morales désuètes, l'affirmation de

puis urine jusqu'à former une flaque à ses pieds. Cette stratégie minimaliste ressort plus de la performance fixe que du mouvement dansé.

⁹³¹ Propos recueillis par Gérald Siegmund, in *Ballet international*, Tanz aktuell, avril 1997.

⁹³² Cf. L'article de Dominique Frétard dans *Le Monde*, 2/05/2003 ; ADOLPHE Jean-Marc, MAYEN Gérard, « La « non-danse » danse encore », *Mouvement*, n°28, mai/juin 2004, p. 72-74 ; MAYEN Gérard, « Déroutes : la non non-danse de présence en marche », in *Rue Descartes, penser la danse contemporaine*, n°44, juin 2004, p. 116-119.

⁹³³ ROUX Céline, *Danse(s) performative(s)*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 7.

⁹³⁴ BARTHES Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953.

⁹³⁵ ADOLPHE Jean-Marc, MAYEN Gérard, « La « non-danse » danse encore », *Mouvement*, op. cit., p. 72.

⁹³⁶ SCHLEMMER Oskar « Aperçu sur la scène et la danse 1927 », in *Théâtre et abstraction*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1978, p. 53.

l'existence du corps (Acconci, Journiac), la démonstration des relations entre le corps et l'esprit, leur interdépendance (Oppenheim, Nauman, Graham, Sonnier) »⁹³⁷.

Si Jérôme Bel intervient dans l'espace de la danse contemporaine comme un tournant majeur, il se situe dans un faisceau de mutations déjà engagées en 1992. La problématique du sida avec les décès de Dominique Bagouet, Rudolf Noureev, ou encore Jorge Donn s'expose au grand jour. Le corps glorieux du danseur est remis en question et un courant conceptuel se met en place. Philippe Decouflé ouvre la danse à tous en réalisant l'ouverture des JO d'Albertville. Jérôme Bel y participe. La « période [...] voit s'affirmer les enjeux d'une attitude performative qui, à la fois, revisite l'héritage des années 1960 et 1970 et génère de nouveaux désirs »⁹³⁸. Une nouvelle génération entend trouver sa place tandis que la récession économique ne tarde pas à se faire sentir⁹³⁹.

À partir de 1996, les métamorphoses de l'espace de la danse contemporaine se lisent au festival *Les Inaccoutumés* à la Ménagerie de Verre. *Les Saisons de la danse* soulignent un travail des chorégraphes qui « ne ressemble pas à celui que l'on rencontre en général en danse contemporaine »⁹⁴⁰. L'année 1997 représente un tournant ministériel accompagné de contestations. Le Collectif Espace Commun publie en octobre le manifeste : *Où va la danse contemporaine ?* Sans statut juridique, ni porte-parole officiel, il compte une cinquantaine de signataires. Des réunions dans des cafés, des réflexions sur le statut de l'artiste se mettent en place. Une seconde étape est celle des Signataires du 20 août⁹⁴¹. Une « lettre ouverte à Dominique Wallon et aux danseurs contemporains »⁹⁴² est envoyée. En juillet 1998, un état de grève est décrété à Kerguénnec⁹⁴³. La même année, Catherine Trautmann, alors ministre de la Culture, invite les CCN à accueillir dans leurs murs des compagnies indépendantes sous le label « accueil studio » pour lequel une somme de 300 000 francs est allouée. Cela correspond à des besoins politiques et esthétiques en mutation ainsi qu'à une riposte à la politique de

⁹³⁷ PLUCHARD François, « Body as Art », in *Art : un acte de participation au monde*, Nîmes, coll. Critiques d'art, éd. Jacqueline Chambon, 2002, p. 189.

⁹³⁸ ROUX Céline, *op. cit.*, p. 55.

⁹³⁹ DJIAN Jean-Michel, *Politique culturelle : la fin d'un mythe*, Paris, Gallimard, 2005. La récession économique fragilise la position financière du Ministère et se dégrade pendant la deuxième cohabitation, en l'absence de soutien présidentiel. L'administration culturelle en pâtit ; cela résulte aussi de la relative indifférence de Jacques Chirac pour la culture comme de la passivité de Lionel Jospin dont le programme politique est essentiellement tourné vers les réformes sociales. L'entretien des monuments de l'époque des Grands Travaux absorbe une part non négligeable des ressources alors que l'objectif consensuel de 1% du budget de l'État est pratiquement atteint. La marge de manœuvre reste faible et le lien privilégié de Jack Lang avec les artistes se distend avec des ministres moins médiatiques. Avec l'essoufflement, s'engage parallèlement une réflexion sur sa refondation.

⁹⁴⁰ *Les Saisons de la danse*, n° 289.

⁹⁴¹ *Le Monde*, 3 décembre 1999.

⁹⁴² *Mouvement*, n° 7, p. 9.

⁹⁴³ LAUNAY Isabelle, « État de grève à Kerguéhennec », *Mouvement*, n° 3, décembre-février 1999, p. 16

polarisation des CCN. Les revendications s'enchaînent avec une pétition nationale au Premier Ministre pour doubler le budget de la culture en 2000⁹⁴⁴. Le 7 juillet 2000, Catherine Tasca, déclare que la création est une « nécessité vitale » au-delà du « marketing », qu'il faut une place pour la recherche. Les « signataires » entrent dans le système des compagnies subventionnées mais en questionnent les limites, refusant le schéma du danseur sous le joug d'un chorégraphe. Ils ne revendiquent alors aucun CCN. Pour Christophe Wavelet, « on a formé ce collectif justement pour sortir des logiques binaires. On est proche de Mathilde Monnier, de Maguy Marin, de Régine Chopinot qui ont orienté leurs centres vers l'ouverture, la formation, mais aussi le défrichage de territoires inconnus »⁹⁴⁵. Co-productions et projets *in situ* se développent.

À partir de 2000, Céline Roux note l'affirmation de « coalitions temporaires »⁹⁴⁶, de la mise en place d'aides aux compagnies: Jérôme Bel, Edna, Loïc Touzé, Alain Buffard, Emmanuelle Huynh, etc. Leurs créations sont à la pointe de la réflexion chorégraphique, brassent de nombreux sujets. Elles sont loin de faire l'unanimité. Par exemple, Rosita Boisseau note : « sauve qui peut. *Heroes*, la nouvelle pièce d'Emmanuelle Huynh, tire dans tous les coins : la tragédie grecque, le western, la revendication féministe, le pamphlet antiraciste... Aux spectateurs d'attraper au vol des bribes de cette diatribe chorégraphique... »⁹⁴⁷. Cette énumération est caractéristique des préoccupations de l'époque et montre la difficulté à s'en emparer, à les problématiser. En tout cas, le catalogue thématique ne peut se suffire pour être subversif. Un propos, l'écriture, son explicitation sont à construire. Cela est particulièrement vrai à propos du féminisme.

L'aide aux écritures chorégraphiques se développe. Catherine Contour en bénéficie en 2002 pour sa série d'*Autoportraits*. Le DICREAM (Dispositif pour la CREATION Multimédia) est créé en mars 2001 par le ministère de la culture et de la Communication (bénéficiaires : Myriam Gourfink 2002, Emmanuelle Huynh 2003, Christian Rizzo 2003). La Ménagerie de Verre fonctionne alors comme « un lieu de formation et de mise en chantier. Ouvert à la transdisciplinarité, il apparaît comme un lieu majeur pour des artistes qui travaillent à décadrer les champs et particulièrement celui de la danse »⁹⁴⁸.

⁹⁴⁴ ADOLPHE Jean-Marc, « Pétition nationale au Premier Ministre pour doubler le budget de la culture », *Mouvement*, n° 10, octobre/décembre 2000, p. 6.

⁹⁴⁵ FRÉTARD Dominique, « Les signataires du 20 août secouent la danse contemporaine », *Le Monde*, 3/12/1999.

⁹⁴⁶ ROUX Céline, *op. cit.*, p. 70 ; elle reprend à son compte l'expression de Christophe Wavelet in « Ici et maintenant, coalitions temporaires », *Mouvement*, n°2, septembre/novembre 1998, p. 18-21.

⁹⁴⁷ BOISSEAU Rosita, « L'impasse chorégraphique d'Emmanuelle Huynh », <http://www.lemonde.fr/>, 23/06/2005.

⁹⁴⁸ ROUX Céline, *op. cit.*, p. 74.

Il faut bien voir que la question de l'interface entre champ chorégraphique et attitude performative se pose. La notion de « représentation » est réfutée au sens de reproduction inlassable et intemporelle du même sujet et intègre la contextualisation⁹⁴⁹. L'art moderne s'est construit sur le mode de la transgression, ce qu'a confirmé la postmodernité, tout en essayant de s'inscrire dans une relation au monde et à ses problématiques, en particulier identitaires. Le besoin artistique est pensé face à un nouveau contexte politique, social et culturel. Il semble nécessaire de rappeler que ce n'est pas parce que l'on danse nu que l'on s'affranchit des conventions. Nous verrons ce qu'il en est des thèmes et des méthodes employées par les « artistes chorégraphiques »⁹⁵⁰. La performance s'entend aussi comme une attitude et n'implique pas nécessairement une délocalisation de la représentation hors de l'espace scénique même si les actions dans l'espace public et notamment la ville se multiplient⁹⁵¹. Ces dernières donnent à penser cet en-commun militant de l'espace social où la forme performative se développe y compris par des initiatives de groupes féministes. Les Femen⁹⁵² utilisent particulièrement cette dimension en la radicalisant, contribuant ainsi à perpétuer une image radicale du féminisme.

8-2. Impact de la troisième vague féministe en danse contemporaine

La pensée postmoderne a eu peu d'impact en France malgré le qualificatif de *french theory* qui s'explique par les références faites aux philosophes français, Deleuze, Lyotard et plus encore Derrida auxquels les féministes ont donné écho. La rupture avec la modernité,

⁹⁴⁹ Cf. DERRIDA Jacques, *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967, p. 348. Il explique qu'il n'y a pas de répétition à l'identique, que le contexte est l'essence et que les formes peuvent changer en fonction de cela.

⁹⁵⁰ L'appellation devient de plus en plus courante dans les programmes durant cette période et montre l'ambivalence de la notion d'auteur et de restriction à une discipline artistique.

⁹⁵¹ Le XXI^e siècle de la création oscille entre minimalisme et surabondance et cherche à redéfinir son lien avec le spectateur. Plutôt que des principes de création, ce sont des pistes de travail qui se dessinent, il s'agit d'expérimenter les désirs plutôt que de rejeter le spectaculaire et ainsi de réinitialiser un besoin de nouveauté au service des discours. Les directives ministérielles et le jeu des subventions s'accompagnent d'un certain nombre de missions parmi lesquelles les publics occupent une place croissante. La danse contemporaine est vue comme un outil possible de régulation sociale. Confrontée à l'espace public, de la ville en particulier, elle est par défaut confrontée à son organisation genrée, hiérarchique. Pour se faire vecteur de tolérance, elle s'engage sur des sujets sociaux au sein desquels la différence des sexes et la lutte contre les stéréotypes sont au premier plan. Entendre toucher un public qui n'a pas fait la démarche de venir découvrir une œuvre nécessite un vocabulaire et des sujets adaptés. Marion Valentine a particulièrement analysé ces enjeux de la création chorégraphique *in situ* (VALENTINE Marion, « La chorégraphie *in situ*, impact de l'espace urbain, dispositif relationnel et enjeux de réception », in <http://www2.univ-paris8.fr/>, consulté le 15 avril 2013).

⁹⁵² Groupe féministe d'origine ukrainienne fondé en 2008, les Femen revendiquent une forme de féminisme radical qu'elles nomment « sextémisme ». Les militantes sont notamment connues pour manifester seins nus, dans le but de défendre les droits des femmes tout en s'impliquant dans d'autres luttes pour la démocratie, ou encore contre la corruption... initialement dans l'Ukraine post-soviétique avant que leur mouvement ne prenne une ampleur internationale en 2012.

héritière de la critique de la métaphysique par Heidegger, remet en cause « la maîtrise du sujet sur l'objet, mais aussi de l'homme sur la femme, obéissant à une logique binaire des oppositions. [...] Le sexe n'est pas substantifiable : il n'est ni un ni deux mais un mouvement de différer qui se traduit sous le vocable de « différence »⁹⁵³ » rappelle la philosophe Françoise Collin⁹⁵⁴. Le féminin est alors une catégorie qui n'est plus attachée spécifiquement à un sexe. La danse illustre particulièrement ce postulat, permettant au féminin d'être assumé par les deux sexes. Le vécu minoritaire demeure différent pour les hommes et les femmes.

La pensée *queer* qui se développe ultérieurement prend racine dans ses réflexions en visant la subversion des identités sexuelles. Plus qu'un droit à l'homosexualité calqué sur celui de l'hétérosexualité, l'imbrication réciproque et l'absence de déterminisme biologique sont mises en avant. Théorie et pratique interagissent, tentant de savoir s'il s'agit de faire reconnaître et accéder les femmes dans des structures existantes ou de le refonder. La résistance à la logique des antagonismes impose une subtilité à laquelle la danse est parfois étrangère. Elle peine à dépasser l'annexion performative du genre pour proposer ce qu'Anne-Emmanuelle Berger, directrice de l'Institut du Genre⁹⁵⁵, appelle une théâtralisation de l'identité (sexuelle), concept permettant les croisements des théories dites du genre, de la performance ainsi que *queer*⁹⁵⁶.

Les enjeux féministes se déplacent. La base théorique d'un mouvement *queer* ravive le rôle du lesbianisme, et serait en mesure de renouveler le regard sur le monde. Malgré la forte influence *queer* en danse, la question lesbienne peine à sortir de sa marginalité. Les nouvelles générations de militantes et d'artistes s'emparent d'un vaste sujet identitaire avec ses paradoxes et ses difficultés, ce qu'analyse finement Anne Emmanuelle Berger dans *Le grand théâtre du genre*.

La première à employer le terme de troisième vague est l'Américaine Rebecca Walker en 1992 dans son article *Becoming the Third Wave*, elle fait remonter l'émergence de cette nouvelle génération au début des années 1980, quand des militantes noires s'élèvent contre le

⁹⁵³ « Provenant immédiatement du participe présent (différant) et nous rapprochant de l'action en cours du différer, avant même qu'elle ait produit un effet constitué en différent ou en différence » in DERRIDA Jacques, *L'Écriture et la différence*, Paris, Seuil, rééd. Points Essais, 1967, p. 8.

⁹⁵⁴ COLLIN Françoise, « Différence des sexes (théories de la) », HIRATA Helena, LABORIE Françoise, LE DOARE Hélène, SENOTIER Danièle (dir.), *Dictionnaire critique du féminisme*, PUF, 2000, p. 33 ; COLLIN Françoise, *Le différend des sexes*, Paris, Pleins feux, 1999.

⁹⁵⁵ GIS du CNRS.

⁹⁵⁶ Cf. BERGER Anne-Emmanuelle, *Le grand théâtre du genre. Identités, Sexualités et Féminisme en « Amérique »*, Paris, Belin, 2013. Elle a participé à l'implantation en France de théories qui, aux États-Unis, sont en train d'opérer leur propre déconstruction sous la forme du postféminisme, et fut également le témoin des transferts et contre-transferts intellectuels franco-américains qui alimentèrent la *Gender Theory* dans les années 1980 puis son tournant *queer* la décennie suivante et leur établissement tardif en France.

caractère blanc et bourgeois du féminisme radical. *Dialogues sur la troisième vague féministe*, paru en 2005, constitue un des premiers ouvrages en français à s'intéresser au concept de troisième vague alors que certaines préféraient l'utilisation du terme « jeunes féministes ». Certain-e-s jeunes artistes appartiennent à cette même génération. Les modes d'interventions de collectifs tels que la Barbe⁹⁵⁷ ont une bonne visibilité médiatique qui s'apparente à la performance comme c'est le cas pour les *Guerilla girls* principalement aux États-Unis. La performativité du genre est au cœur de l'action, avec humour.

En dépit du terme sujet à controverse, la troisième vague féministe renvoie à une nouvelle génération portant un large ensemble de revendications politiques. Elle coïncide avec des pratiques artistiques apparues sur le devant de la scène à partir des années 1980 aux États-Unis avec des militantes issues de groupes minoritaires et des minorités ethno-culturelles. Ainsi une « troisième vague féministe », dont le terme même fait débat insuffle un nouveau dynamisme militant qui ne déclare pas la mort de la vague précédente mais en élargit le champ. Dans l'espace français et francophone, la troisième vague est « plus une question d'idéologie que de génération »⁹⁵⁸ d'après Denisa-Adriana Oprea, qui relève que « les féministes québécoises et françaises éprouvent un certain malaise à l'égard de l'émiettement individualiste du féminisme et tentent, dans la foulée du féminisme de la deuxième vague, de construire des (ou de nouveaux) buts politiques collectifs »⁹⁵⁹. Le va et vient entre l'individu et le collectif est un trait également marquant de la danse contemporaine de même que le phénomène de superposition des générations. S'il est manichéen de ne parler que de juxtaposition pour l'univers chorégraphique, cela l'est tout autant pour le féminisme. Les personnes comme les idées se rencontrent, se croisent et s'hybrident. Le terme de troisième vague ne se popularise qu'à partir des années 2000⁹⁶⁰. Dans l'espace français, une certaine réticence terminologique pose l'idée d'une insuffisante cristallisation idéologique et politique.

La période initiée par la performance recouvre donc plusieurs étapes du féminisme. Nous avons vu les résonances tardives de la parité dans le champ chorégraphique. Cela redonne au féminisme une visibilité médiatique. Cela contribue à une prise de conscience

⁹⁵⁷ www.labarbelabarbe.org/. En se réappropriant un attribut masculin grâce à leurs barbes postiches, les membres de la Barbe, tournent en dérision les dominants et proposent un discours ironique.

⁹⁵⁸ PAGÉ Geneviève, « Variations sur une vague » in Maria Nengeh Mensah (dir.), *Dialogues sur la troisième vague féministe*. Montréal, Montréal, Remue-ménage, 2005, p. 45.

⁹⁵⁹ OPREA Denisa-Adriana, « Du féminisme (de la troisième vague) et du postmoderne », *Recherches féministes*, Vol. 21, n° 2, 2008, p. 5-28 in <http://id.erudit.org/>.

⁹⁶⁰ Elle commence à être théorisée essentiellement au début des années 2000. En 2004, dans le *Dictionnaire critique du féminisme*, Fougeyrollas-Schwebel ne se penche d'ailleurs que sur les deux premières vagues. D'autres terminologies ont cours, parlant de « jeunes féministes », « féminisme au XXI^e siècle » ou de « nouveau visage du féminisme » voire de « féminisme pluriel » : métaféministe, postmoderne, écoféministe, pacifiste et altermondialiste.

nécessaire à un développement artistique qui se fait alors plus attentif aux mobilisations militantes et intellectuelles des années 2000. Force est de constater que la connaissance qu'ont les artistes du féminisme des artistes est très vague et se bornent à quelques généralités, quelques auteures et actions marquantes. Ainsi les références « féministes » de certaines se limitent-elles par exemple à la lecture d'Élisabeth Badinter, médiatique et controversée⁹⁶¹. À la fin des années 2000, le féminisme et les droits LGBT sont des sujets d'actualité, objets de polémiques et de débats législatifs. Des pôles de résistance antiféministes surgissent et contribuent à mobiliser les artistes.

Barbara Findlen a bien souligné les caractères propres à une génération marquée par le VIH, le recul de l'affirmative action, des avancées technologiques, la consommation de masse, l'éclatement et les pluralités familiales, l'essor des études féministes, l'ascension du mouvement lesbien/gay/bi/trans, une meilleure connaissance de la sexualité⁹⁶². Une des nouveautés les plus marquantes est bien le caractère mixte que prennent alors les mouvements féministes alors que les identités se complexifient et que la question *queer* devient centrale et propose un schéma d'analyse qui ajoute l'orientation sexuelle, et son corollaire : l'hétéronormativité, comme un élément majeur de l'oppression des femmes⁹⁶³.

La traduction de la *Pensée straight* de Monique Wittig en 2001 est un des premiers éléments de réflexions. Ce n'est cependant qu'en 2005 que *Trouble dans le genre* de Judith Butler paraît en français. Hélène Marquié rappelle ce décalage : « la perspective « genre » est apparue beaucoup plus tardivement en France que dans les pays anglo-saxons, et n'est pas issue des courants de pensée et des pratiques féministes, mais se réfère à des théories importées des États-Unis (*french theory, french feminism, queer*), toutes issues de champs extérieurs à la danse »⁹⁶⁴. Or c'est en Europe essentiellement que se développe une pratique de la performance et d'une danse conceptuelle influencée par ces lectures. L'espace états-unien est relativement en retrait alors même qu'il est essentiel sur le plan théorique. La

⁹⁶¹ Elle nie l'existence de valeurs patriarcales et donne une image du féminisme français victimisé, monolithique, essentialiste et anti-hommes, influencé par la radicalité de féministes américaines.

⁹⁶² « Introduction », in FINDLEN Barbara (dir.), *Listen up : Voices from the Next Feminist Generation*. Seattle, Seal Press, 2001.

⁹⁶³ Voir BUTLER Judith, *Trouble dans le genre. Pour un féminisme de la subversion*, Paris, La Découverte, 2005 [1990] ; KOSOFSKY SEDGWICK Eve, *Épistémologie du placard*, Paris, Éditions Amsterdam, 2008 ; LAURETIS Teresa (de), *Théories queer et cultures populaires. De Foucault à Cronenberg*, Paris, La Dispute, 2007 ; WITTIG Monique, *La pensée straight*, Paris, Balland, 2001.

⁹⁶⁴ MARQUIÉ Hélène, « Engagements chorégraphiques : danse, féminisme et politique. Femmes, création, politique », *op. cit.*, p. 8.

réflexion sur la construction des corps - y compris prosthétique⁹⁶⁵ - et des genres se développe également au Canada notamment avec Marie Chouinard⁹⁶⁶.

Le cumul de marginalisation et de stigmatisation de femmes noires, handicapées, transsexuelles, lesbiennes, prostituées est problématisé. Les luttes ne sont plus seulement féministes mais LGBT, et affirment la non-fixation des genres et des sexualités. La question de la marge, essentielle, se retrouve déclinée dans l'art chorégraphique par l'apparition de corps sortant des canons esthétiques du danseur et de la danseuse, certes classiques mais également contemporains. Les physiques « marginaux » sont d'ailleurs plus présents chez les hommes que chez les femmes, le phénomène s'observe également au cinéma. Thomas Lebrun ou Olivier Dubois jouent volontiers de leur corpulence. La masculinité, la virilité deviennent sujets de questionnements en même temps que les recherches académiques prennent acte d'un état de crise⁹⁶⁷.

Il serait donc restrictif de ne penser ces interrogations que du côté des femmes alors que la mixité est voulue par la nouvelle vague. Malgré tout, l'image misandre du féminisme est encore présente. Si se dire féministe peut paraître progressivement « tendance », cela n'exclut pas les malaises avec la terminologie et nombreuses sont celles qui « ne sont pas féministes mais... ». La diversité se traduit sur le plan des tactiques et des modes d'expression. Le militantisme au quotidien, les choix de consommation, sont perçus comme une forme d'engagement qui ne se limite pas aux manifestations politiques dans la rue. De nouveaux domaines sont investis massivement, comme l'espace médiatique et artistique. Des sujets communs, anciens mais toujours enjeux d'actualité, prennent le devant de la scène comme les débats sur le libre exercice de la prostitution⁹⁶⁸ où s'affrontent des points de vue radicalement opposés. La dichotomie de renversement des valeurs se retrouve autour de la pornographie⁹⁶⁹, les revendications pro-sexe⁹⁷⁰. Ces mêmes sujets se trouvent au cœur de

⁹⁶⁵ GUISGAND Philippe, « Lire le mouvement dansé », *STAPS*, n° 89, 3/2010.

⁹⁶⁶ TEMBECK Tamar, "The Staging of Desire: a Feminist Portrait of Marie Chouinard," in *Estivale 2000: Canadian Dancing Bodies Then and Now*. Toronto: Dance Collection Danse: 191-198, 2002.

⁹⁶⁷ Cf. Chapitres 10 et 11.

⁹⁶⁸ MACHIELS Christiane, *Les féminismes face à la prostitution aux XIX^e et XX^e siècles (Belgique, France, Suisse)*, thèse d'histoire, Université d'Angers, 2011. Analysant un débat public opposant les réglemmentaristes aux abolitionnistes, elle y montre les dilemmes et choix tactiques des mouvements. En ce qui concerne notre période plus récente, la dimension de libre choix et de vécu positif déplace de nouveau le débat.

⁹⁶⁹ COURBET David, *Féminismes et pornographie*, Paris, La Musardine, 2012 : « Les films pornographiques conçus par des hommes et pour des hommes ne lui permettant pas d'obtenir une satisfaction complète, des réalisatrices, parmi lesquelles Erika Lust, Ovidie ou Emilie Jouvett, promeuvent une pornographie alternative où le plaisir féminin est – enfin – mis en exergue » 4^e de couverture.

⁹⁷⁰ L'expression « féminisme pro-sexe » apparaît en 1981 sous la plume d'Ellen Willis, in "Lust Horizons: Is the Women's Movement Pro-Sex?". Elle y défend la pleine liberté sexuelle féministe et réfute la condamnation de la pornographie.

réflexions chorégraphiques. Reste à situer la ligne militante entre la simple monstration et la subversion du sujet. À la figure *drag queen* s'ajoute celle du *drag king* largement adopté par la danse contemporaine. C'est un questionnement inédit sur la masculinisation des femmes. Le courant *queer* investit particulièrement l'art chorégraphique où la dimension performative prend une place essentielle. Le genre devient un sujet incontournable. La catégorisation homme/femme perd de son acuité au profit d'une plus grande complexité prise en compte par l'intersectionnalité⁹⁷¹ dont la philosophe Elsa Dorlin est l'une des introductrices en France. Une des nouveautés des « jeunes féministes » est le lien établi entre théorie et pratique. Le concept d'hybridité prend tout son sens et transparaît dans les recherches artistiques.

Parler de jeunes chorégraphes comme d'une nouvelle vague revient à faire le postulat d'aspirations nouvelles qui peuvent se rejoindre dans une communauté d'intérêt et une connaissance réciproque⁹⁷². L'espace performatif devient essentiel et les limites entre les arts et l'acte militant s'effacent.

8-3. Danse et arts : dialogue entre pensée et pratique féministes

La danse contemporaine a suivi les avancées galopantes de la société qui se manifestent dans les œuvres par leur inter, trans et pluridisciplinarité voire leur « indisciplinarité ». Les frontières se font plus ténues, les influences plus certaines et même recherchées. Le fait n'est pourtant pas nouveau quand on sait les collaborations déjà mises en place par les Ballets Russes au début du XX^e siècle. L'inédit se situe dans le fait qu'un-e investisse plusieurs modalités d'expression sans pour autant renier les collaborations et les dispositifs, bien au contraire. L'art chorégraphique montre ici sa plus grande évolution, notamment en intégrant une dimension « savante », nourrie d'art, de lectures et de théories. Il conserve cette particularité de ne pas s'afficher ni se réclamer expressément féministe. Comment expliquer cette stratégie ?

8-3-1. Théorie *queer* et littérature, une sexualité transgressive assumée

⁹⁷¹ DORLIN Elsa, *La matrice de la race. Généalogie sexuelle et coloniale de la Nation française*, Paris, La Découverte, 2006 ; DORLIN Elsa (dir.), *Sexe, race, classe. Pour une épistémologie de la domination*, Paris, PUF, 2009 ; Institut canadien de recherches sur les femmes, *Les cadres d'analyse féministe intersectionnelle : une vision émergente*. Ottawa, CRIAW/ICREF, 2006.

⁹⁷² GUBIN Éliane et coll. (dir.), *Le siècle des féminismes, op. cit.*.

Théories et pratiques se rejoignent dans une nouvelle approche de la sexualité et de la construction des genres. La sexualité bénéficie d'une attention nouvelle et d'une image positive apportée⁹⁷³ par des théoriciennes telles que Marie-Hélène Bourcier, Beatriz Preciado ou encore des auteures telles que Virginie Despentes. Leur lecture influence une jeune génération de chorégraphes. Des lectures philosophiques, féministes, politiques participent indirectement à une pensée développée dans la création. Perrine Valli et Gisèle Vienne en témoignent. Les discours misogynes ne sont pas écartés de cette prise de conscience féministe comme nous le montrent les discours traditionnels sur l'histoire de l'art de Gaëlle Bourges. Par ailleurs, les théories *queer* sont convoquées par Cécile Proust. Mathilde Monnier collabore avec Christine Angot⁹⁷⁴, y compris sur scène, une « mise en corps » et « mise en voix » de plus en plus courante, analysée par Lucille Torth⁹⁷⁵.

Depuis la fin des années 1990, une nouvelle génération de chorégraphes mais aussi d'écrivaines s'empare des thèmes du corps et de la sexualité⁹⁷⁶. Le scandale est à la hauteur de l'arrivée de cette « nouvelle génération » caractérisée par son impudeur, sa violence, sa position sur la pornographie. Cela témoigne de changements profonds au sein de la société. De l'autoportrait-témoignage au roman, citons les écrivaines telles que Nelly Arcan, Virginie Despentes, Marie-Sissi Labrèche, Catherine Millet, Catherine Cusset, Chloé Delaume ou encore Marie Nimier⁹⁷⁷. Les auteures partagent la notion de sujet inscrit dans la relation du plaisir et du désir. La pornographie comme la prostitution ne sont plus appréhendées uniquement comme des actes de soumission à la domination masculine mais comme des actes volontaires, assumés voire de domination féminine par le sexe et le sexuel. Isabelle

⁹⁷³ À la fin des années 1990 en France, l'*American Queer Theory* a fait l'objet d'une traduction culturelle et politique dont l'objectif était de repolitiser ladite *French Theory* (Foucault, Derrida, Deleuze) post-structuraliste et si peu féministe de manière à introduire des politiques de l'identité post-identitaires dans une culture française dominée par un universalisme et un républicanisme allergiques au multiculturalisme ou aux politiques des différences. Dix ans après s'affirment en Europe des micropolitiques *queer* et des stratégies bio-politiques au niveau transnational qui contredisent les politiques de la vulnérabilité et de *disempowerment* promues par la théorie *queer* états-unienne de la première vague.

⁹⁷⁴ L'écriture littéraire, philosophique, autant que les réflexions conceptuelles s'intègrent dans le processus de création, voire donnent naissance comme c'est le cas ici, à une rencontre qui se poursuit en collaboration scénique. Cf. MUNNIER Jean-François (dir.) *Concordan(s)e : une aventure singulière où un écrivain rencontre un chorégraphe : 2012-2013*. Paris : L'œil d'or, 2014.

⁹⁷⁵ TOTH Lucille, « Mise en corps, mise en voix : le texte et ses apparitions sur la scène chorégraphique contemporaine » in NACHTERGAEL Magali, TOTH Lucille (dir.), *Danse contemporaine et littérature, entre fiction et performances écrites*, Pantin, CND, 2015.

⁹⁷⁶ François Frimat affirme que l'importance du « sexe et de la sexualité au point d'en faire pour tout un public, admiratif ou critique, un paramètre distinctif et d'identification », in « Danse avec le genre », *Cités*, n° 44, 4/2010, p. 77.

⁹⁷⁷ Cf. KRAUTH Louise, *Représentation du sexe chez N. Arcan, V. Despentes, M.-S. Labrèche et C. Millet*, maîtrise, littérature, université de Montréal, 2011.

Boisclair⁹⁷⁸ a bien insisté sur l'accèsion à la subjectivité d'un moi physique et psychique accompagnant une autoréification qui souligne le statut paradoxal de la prostituée. Pour reprendre l'expression d'Elsa Dorlin, « les putes sont des hommes comme les autres »⁹⁷⁹. Cette thématique est un moyen d'explorer un langage qui habite leur corps et dont la crudité a pu faire scandale, à l'instar d'écrits féministes des années 1970. Il est de nouveau question de cette visibilité et même sur-visibilité de l'intime⁹⁸⁰. La différence tient dans le fait que cette littérature ne reste pas confinée dans un petit cercle militant mais bien au contraire fait scandale. Pour exemple, prenons la publication en 1994 de *Baise-moi* par Virginie Despentes, de *L'inceste* par Christine Angot en 1999 ou encore de *La vie sexuelle de Catherine M.* par Catherine Millet en 2001. La critique tant journalistique qu'universitaire a consacré ces écrits comme symboles d'une tendance à la « pornographisation »⁹⁸¹ de la littérature contemporaine. Cette même radicalité s'exprime en danse, émancipée d'un devoir de politiquement correct. Ce « mauvais genre »⁹⁸² est largement approprié par les femmes. Des chorégraphes telles que Perrine Valli⁹⁸³ l'assument. Des hommes aussi. Engagé dans la lutte contre la prostitution, le chorégraphe Matthieu Hocquemiller qui réaffirme que « le corps est un espace politique »⁹⁸⁴ parle d'un sujet qu'il connaît en tant que militant en dehors du champ artistique. Il réalise par ailleurs un mémoire de recherche à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, en « Genre Politique et Sexualité ». Il entend dépasser les représentations sexuelles communément admises dans le X en réunissant travailleur-se-s du sexe, militant-e-s *queer*, artistes, danseur-se-s ou performer-se-s, chercheur-se-s et universitaires. Il s'attache la participation de Wendy Delorme, écrivaine, performeuse, militante LGBT, pro-sexe⁹⁸⁵. Tout un symbole. Il entend « sortir de clichés, de dualités binaires : sortir aussi d'une représentation

⁹⁷⁸ BOISCLAIR Isabelle, « Accession à la subjectivité et autoréification: statut paradoxal de la prostituée dans Putain de Nelly Arcan » in MARCHEIX Daniel et WATTEYNE Nathalie Watteyne (dir.), *L'écriture du corps dans la littérature québécoise depuis 1980*, Limoges, PULIM, 2007, p. 111-23.

⁹⁷⁹ DORLIN Elsa, « Les putes sont des hommes comme les autres » in *Raisons politiques*, n° 11, août 2003, p. 117-132.

⁹⁸⁰ DUBOST Matthieu, *La tentation pornographique : réflexions sur la visibilité de l'intime*, Paris, Ellipses, 2006.

⁹⁸¹ MAINGUENEAU Dominique, *La littérature pornographique*, Paris, Armand Colin, 2007, p. 100. Voir également BOURCIER Marie-Hélène, « Pipe d'auteur: la « nouvelle vague pornographique française » et ses intellectuels (avec Jean-Pierre Leaud et Ovidie, Catherine Millet et son mari et toute la presse) » in *Esprit créateur* 44, n° 3, 2004, p. 13-27.

⁹⁸² LASSERRE Audrey, « Mauvais genre(s) : une nouvelle tendance littéraire pour une nouvelle génération de romancières (1985-2000) ? » in ANDRE Marie-Odile, FAERBER Johan, AUBOUY Miguel, VIEL Tanguy, VILAIN Philippe Vilain (dir.), *Premiers romans : 1945-2003*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2005, p. 59-70.

⁹⁸³ Cf. CHAPITRE 9-2-2.

⁹⁸⁴ Entretien avec Matthieu Hocquemiller, Cholet, biennale de danse Effervescence, le 3/06/2011.

⁹⁸⁵ Cf. BERGER Anne Emmanuelle, *Le grand théâtre du genre. Identités, Sexualités et Féminisme en « Amérique »*, op. cit.. Son « Prologue » part du cas de la performeuse parisienne Wendy Delorme pour mettre au jour le modèle de la construction théâtrale du genre, p. 19-25.

de la sexualité qui reste encore souvent cantonnée à des précautions proches d'un jugement moral ou, au contraire, abandonnée à la démagogie ou à des expressions commerciales très normatives. Dédramatiser et œuvrer à de nouveaux imaginaires poétiques pour nos corps »⁹⁸⁶.

Les images de la sexualité, y compris violentes, sont travaillées par *King Kong Théorie* de Virginie Despentes et donnent à penser aux artistes. L'ouvrage, médiatique, est présenté comme un « manifeste pour un nouveau féminisme »⁹⁸⁷ qui soulève les questions de la violence, du sexe, de l'être lesbienne et de ce que Shirly Jordan analyse du point de vue du « mauvais goût »⁹⁸⁸. Elle soulève la controverse que l'on retrouve dans l'art chorégraphique et qui consiste à se demander dans quelle mesure la transgression des tabous et l'utilisation de codes associés au masculin et au pouvoir de domination peuvent être considérées comme « subversive[s] envers les normes dominantes, et progressiste[s] pour les revendications féministes »⁹⁸⁹. Si elle conçoit que le traitement de la pornographie permet de proposer une vision alternative de la sexualité féminine, elle relève que les personnages sont cantonnés dans la répétition de processus en place. La violence en particulier est rejouée et sa remise en cause ou sa revendication émancipatrice est loin d'être évidente pour tendre à un « nouvel ordre sexuel »⁹⁹⁰, émancipé de toute image de victimisation. Les références culturelles populaires sont présentes que cela soit le film noir, la bande dessinée ou le jeu vidéo, qui ancrent le propos dans un monde immédiatement contemporain. Il s'agit de jouer des codes pour les subvertir afin de proposer un imaginaire moins stéréotypé. Le dialogue entre liberté et féminité risque de reconduire des clichés de domination qui doivent tenter de bousculer toute idée de fatalité⁹⁹¹. L'exploration de la virtualité se fait au sens propre dans le champ performatif et chorégraphique, où l'on retrouve du côté de la pornographie les mêmes mécanismes voulus de subversion. La contestation de la domination masculine se fait par une annexion de valeurs et attitudes viriles. Elles ont fait scandale dans *Baise-moi* où les personnages de Manu et de Nadine incarnent l'image de la virilité telle qu'elle se crée dans l'inconscient collectif. Cela passe par l'usage des armes à feu dont la symbolique phallique est soulignée. Louise Krauth affirme que le corps devient « un autre théâtre de la Cruauté »⁹⁹², expression largement utilisée à propos du travail de Jan Fabre et de ses mises en scène des

⁹⁸⁶ <http://www.acontrepoildusens.com/>.

⁹⁸⁷ Grasset, 2006, quatrième de couverture.

⁹⁸⁸ JORDAN Shirly, « Le mauvais goût pour le mauvais goût ? Pornographie, violence et sexualité féminine dans la fiction de Virginie Despentes », in MORELLO Nathalie, RODGERS Catherine (dir.), *Nouvelles écrivaines: nouvelles voix ?*, Rodopi, Amsterdam/ New York, 2002, p. 121-139.

⁹⁸⁹ *Ibid*, p. 121.

⁹⁹⁰ AUTHIER Christian, *Le nouvel ordre sexuel*, Paris, Bartillat, 2002.

⁹⁹¹ ABDELMOUMEN Mélikah, « Liberté, Féminité, Fatalité », in *Spirale*, n° 215, 2007, p. 34-37.

⁹⁹² KRAUTH Louise, *op. cit.*, p. 55, reprenant l'expression d'Artaud.

« corps refoulés ». Cette acception est répandue parmi les différentes modalités artistiques, que nous retrouverons en particulier chez les chorégraphes conceptuels. Il y a bien là une transgression de la « bienséance » qui ne se limite pas aux mots, le corps est aussi exposé, nu, violenté, véritable théâtre de recherche de soi. Mais si la transgression est certaine, elle ne suffit pas à être subversive.

La théorie, alimentée par de nombreuses publications et la sensibilisation aux questions de genre, entre dans les écoles d'art et dans les formations d'artistes chorégraphiques. La modalité de la performance qui appartenait au champ des arts plastiques dans les années 1970 intègre l'espace de la danse sans pour autant délaisser le champ dont elle est issue, en se centrant sur le corps, le travail des corporéités, les jeux et enjeux de la représentation.

8-3-2. Arts plastiques et performances : réactivation du genre et du féminisme

La force féministe qui existe au sein des arts plastiques est clairement présente, visible, et ne se dément pas au fil des décennies. L'influence des années 1970 est grande pour les artistes chorégraphiques, mais il importe de voir comment ces deux champs à l'origine distincte se rencontrent progressivement par la forme de la performance. Celle-ci embrasse les interrogations de nouvelles générations qui s'appuient sur l'héritage de leurs champs disciplinaires respectifs, quand bien même ses derniers dialoguent entre eux. En effet, il ne semble pas absurde de rapprocher une performance publique d'ORLAN des *Pièces distinguées*⁹⁹³ de La Ribot, série de pièces courtes initiée en 1993. Il s'agit d'œuvre solo de quelques minutes qu'elle vend à des « propriétaires distingués », comme le rappelle Agnès Izrine⁹⁹⁴. Elle introduit la question du marché de l'art⁹⁹⁵, de la signification de ce que veut dire vendre une pièce d'art vivant, de la valeur donnée à l'expérience par rapport à l'objet. Elle questionne le rôle du marché dans la valorisation de l'art et établit les glissements entre œuvres et corps à vendre. Parfois présentées dans un musée, ses pièces rejouent une histoire de la performance par la proximité formelle de procédés utilisés. L'écriture sur le corps nu en est un.

⁹⁹³ Cf. Annexes, Illustration 13.

⁹⁹⁴ IZRINE Agnès, « La Ribot, Pièce de collection », *Danser*, n° 184, *op. cit.*, p. 26-27

⁹⁹⁵ MOULIN Raymonde, *Le marché de l'art. Mondialisation et nouvelles technologies*, Paris, Flammarion, 2003.

Les plasticiennes et performeuses sont sources d'inspiration. Prenons l'exemple d'ORLAN, au-delà de la figure tutélaire du questionnement radical et féministe qu'elle est devenue. Sa série *Self Hybridation* crée des visages hybrides, chirurgicalement transformés avec des traits caractéristiques de sculptures précolombiennes, grâce à la technique numérique du morphing. Elle inspire à l'artiste chorégraphique Émilie Combet *L manifesto Sauvons-nous !* (2010) autour du concept de transformation. Cette dernière fait dialoguer sa démarche *queer* et féministe pro-sexe, avec le point de vue d'ORLAN⁹⁹⁶.

La création d'un espace commun à l'art et à la danse contemporaine contribue au développement d'une réflexion féministe. Les figures tutélaires demeurent masculines et certaines, telles que Jan Fabre, sont issues des arts plastiques. Dans quelle mesure de nouvelles interrogations du corps et du sujet sont-elles féministes ?

Les artistes questionnent la transformation du vivant, les transgressions et les hybridations⁹⁹⁷ rendues possibles par la génétique et l'informatique et ouvrent une ère de la virtualité artistique, une dimension que la danse a particulièrement su s'approprier⁹⁹⁸. Par exemple, l'idée de *cyborg*⁹⁹⁹ qui déconstruit les binarismes homme/femme, objet/sujet, nature/culture, est développée par la pensée féministe notamment de Dona Haraway¹⁰⁰⁰ mais ce sens reste marginal dans les expérimentations de la danse contemporaine. La complexité identitaire décuplée se traduit aussi par un retour de la représentation et de l'exploration du corps et du sujet, ce que Fabienne Dumont et Séverine Sofio expriment ainsi : « nous sommes parvenues à un maelström de spécificités et de multiculturalités qui cherchent de nouveaux moyens d'agir en empruntant ses stratégies et ses outils aux décennies passées »¹⁰⁰¹.

⁹⁹⁶ Cf. Annexe 5 : *ELLES ETAIENT DES FOIS*.

⁹⁹⁷ CUIR Raphaël (dir.), *Hybridation et art contemporain*, Marseille, Al Dante et AICA, 2013 : Il y est montré que l'art contemporain est ambigu et « tendance », à travers le concept d'hybridité dont le risque « fourre-tout » est à souligner. Il s'agit en effet, et la chose est valable en danse, de déjouer l'optique multiculturaliste, qui exploite la fusion d'éléments culturels distincts pour mieux les agréger au canon occidental Raimi Gbadamosi dénonce bien ici la fascination européenne pour l'hybridité en tant que porte d'entrée vers le centre pour les pratiques venues de la périphérie, sous prétexte d'innovation ; MOLINET Emmanuel, « L'hybridation : un processus décisif dans le champ des arts plastiques », *Le Portique* [En ligne], 2-2006, consulté le 09 juillet 2014, <http://leportique.revues.org/851>.

⁹⁹⁸ Pour exemple : *Plexus* d'Aurélien Bory pour Kaori Ito, création 2012. Aucune intention féministe autour de ce portrait de femme, marionnette, qui révolutionne la pensée de la danse jusqu'aux battements de cœur.

⁹⁹⁹ « Humain augmenté », il est une « créature » qui vit dans un monde post-genre.

¹⁰⁰⁰ Cf. ALLARD Laurence, GARDEY Delphine, MAGNAN Nathalie (dir.), *Manifeste cyborg et autres essais. Sciences - Fictions - Féminismes*, Paris, Exils, 2007.

¹⁰⁰¹ DUMONT Fabienne et SOFIO Séverine, « Esquisse d'une épistémologie de la théorisation féministe en art », in SOFIO Séverine, YAVUZ Emel et MOLINIER Pascale (dir.), *Cahiers du genre : Genre, féminisme et valeur de l'art*, n° 43, op. cit., p. 36. Ainsi les performances artistiques des années 1970, parmi lesquelles les performances féministes, ont un écho important auprès des artistes tant plasticiens que chorégraphes ou metteuses en scène, ce qui ne signifie pas qu'ils réinventent un propos subversif qui soit féministe.

Helena Reckitt souligne le regain d'intérêt pour le corps dans les années 1990 : « non plus objet fétiche du regard masculin mais sujet d'un vaste champ de recherches [...] on avait pris conscience de la « perversité polymorphe » du corps comme de son destin « cybernétique »¹⁰⁰² »¹⁰⁰³. Le plaisir, l'humour n'empêchent pas les artistes d'aborder les questions de la maladie, de la dégradation corporelle, du vieillissement et de la mort. Les modalités de luttes et les luttes entre elles se rejoignent, par exemple la lutte contre le sida a mobilisé hétérosexuel-les et homosexuel-les, hommes et femmes, blancs et noirs et se conjugue aux luttes contre l'exclusion et la marginalisation et toutes discriminations. L'influence des *trauma studies* est là et laisse transparaître la traversée des guerres, des génocides, des migrations. Peggy Phelan analyse la monstrations d'un corps-poubelle, corps déchu, lieu de sévices, de maladie, de traumatisme¹⁰⁰⁴. Il est intéressant de noter que les artistes américaines sont sur le devant de la scène féministe quand les artistes venus de la danse demeurent en retrait. Le corps est également celui qui est atteint par le sida et préoccupe plus particulièrement les hommes. La raréfaction du mouvement, la mise en scène de corps impuissants mais aussi hors des canons esthétiques, handicapés, prosthétiques participe des mêmes angoisses et des mêmes expériences de crise d'un espace mondialisé ressenties par les chorégraphes.

À rebours d'une vision du corps déchu ou d'une corporéité qui tend à objectiver le corps, la trivialité du quotidien et les stéréotypes nourrissent la création. Dans quelle mesure les artistes souscrivent ou non à ce qu'ils montrent ? Quel humour déployer pour la tenir à distance ? L'objet sexué (talons aiguilles, sac à main...) acquiert une véritable importance permettant la théâtralisation de l'identité. En 1985, l'artiste féministe Cindy Sherman est conviée par le journal *Vanity Fair* à réaliser des photos inspirées des contes de fées. *Fairy tales* développe des atmosphères morbides, inquiétantes et surréelles. Androgyne ou sorcière, Cindy Sherman travaille les ambiguïtés, se donne volontiers une identité masculine et franchit la limite entre les sexes. Les chorégraphes femmes franchissent moins facilement ce pas vers la performance du masculin mais jouent volontiers des stéréotypes féminins, y compris par des références artistiques comme les odalisques d'Ingres dont s'inspire Gaëlle Bourges¹⁰⁰⁵.

L'intime est érigé en symbole libérateur, les conditions de vie des femmes deviennent un motif de jeu avec les archétypes entretenus par la presse. C'est ce dont témoigne

¹⁰⁰² Etude exclusive des échanges, la cybernétique est un principe scientifique formalisé par Norbert Wiener en 1948 et développée avec la métaphore du robot communiquant.

¹⁰⁰³ PHELAN Peggy et RECKITT Helena, *Art et féminisme*, Paris, Phaidon, 2005.

¹⁰⁰⁴ « Essai » *ibid.*

¹⁰⁰⁵ Cf. Chapitre 9-2-2.

l'exposition *Femmes d'un jour*¹⁰⁰⁶ autour de la notion de femme-objet dans la publicité. La scénographie, avec l'usage de mannequins de boutique faisant fonction de « femmes-sandwich », renvoie à cette idée. Les commissaires commentent ce choix : « statut-symbole et modèle sublimé, cible commerciale et argument de vente, la femme est utilisée et représentée dans la presse [...] avec une variété extrême : libération de la femme, dévalorisation, égalité des sexes en sont les constantes les plus actuelles ». Leur projet est de « confronter le rêve présenté dans la presse et la réalité quotidienne. Avec humour... »¹⁰⁰⁷. Gisèle Vienne décuple cette relation au mannequin dans ses pièces chorégraphiques, nous le verrons.

À la différence de la danse où la revendication féministe se fait rare, l'art pose cette problématique de manière directe, notamment au sein de démarches collectives, pouvant être celles de commissaires d'exposition. Le retrait pluriséculaire des femmes artistes explique ces pics de monstrations initiés par les *Guerilla Girls* aux États-Unis. Elles ont su montrer la minoration des femmes dans les musées. Une dimension mémorielle sur laquelle nous reviendrons tend à revaloriser des artistes oubliées jusqu'à mettre en place des expositions qui leur sont consacrées. La question de l'art des femmes croise alors celle de l'art féministe.

Les années 1990 sont aussi celles des expositions *Bad Girls* organisées à Londres, Glasgow, New York et Los Angeles. La critique d'art féministe Laura Cotingham¹⁰⁰⁸ souligne la tentative de vulgarisation de la création artistique féministe, réalisée sans contrepartie de sérieux et de respect dans un contexte de relative indifférence, ce qui révèle l'existence d'un réel antiféminisme. Les expositions spécifiques consacrées aux femmes artistes ont aussi lieu en France. Citons *Fémininmasculin, le sexe de l'art*¹⁰⁰⁹, qui affirme une volonté didactique sur la question de la sexuation de l'art. 70 % des œuvres exposées sont produites par des hommes. Autre exposition qui compte parmi les plus importantes : *Vraiment, féminisme et art*. Elle se tient à Grenoble en 1997 et franchit un cap en montrant le mouvement féministe en art et l'existence des groupes de plasticiennes. Ces dernières avaient en effet déserté l'exposition *12 ans d'art contemporain en France* en 1972 par refus de l'Institution.

¹⁰⁰⁶ Femmes d'un jour fait partie des expositions réalisées par le Centre de Création Industrielle en 1977. C'est une exposition féministe et ses deux commissaires au CCI Margo Rouard et Marsha Emmanuel sont des spécialistes de design graphique.

¹⁰⁰⁷ Dossier de presse de l'exposition.

¹⁰⁰⁸ L'auteure qui défend « l'idée que le féminisme radical est le féminisme » (p.11), analyse les expositions « Bad Girls » et le discours qui les accompagne, en en faisant une question politique et sociale qui révèle les mécanismes antiféministes très prégnants. Reprenant le titre de l'ouvrage édité en 1994 par Sixty Percent Solution, elle est sur ce point sans équivoque : *Combien faut-il de « sales » féministes pour changer une ampoule ? Antiféminisme et art contemporain*, Lyon, Tahin Party, 2000

¹⁰⁰⁹ *Fémininmasculin, le sexe de l'art*, Gallimard/Electa, Paris, MNAM, 1995

La revue *Art Press*, pourtant dirigée par Catherine Millet¹⁰¹⁰, n'échappe pas au constat de la faible présence des artistes femmes. La question de son féminisme se pose d'autant plus qu'elle bénéficie d'une forte notoriété auprès du grand-public, avec la parution de son « sulfureux » essai autobiographique en 2005¹⁰¹¹. Les revues spécialisées ne rendent pas plus compte des travaux de plasticiennes que les revues généralistes. Elles sont bien souvent plus discriminantes quand elles sont liées à une avant-garde précise qui est quasi-exclusivement masculine. La place de l'art chorégraphique y est relativement faible mais problématisée notamment sous la plume de la théoricienne et historienne Laurence Louppe.

La monstration d'œuvres de femmes, au sein des écrits sur l'art ou lors d'une exposition, repose la question d'une histoire de l'art féministe¹⁰¹². Une exposition consacrée aux artistes femmes soulève le dilemme entre une reconnaissance tant attendue et la peur d'une ghettoïsation qui se pose, bien que l'exposition ne vise pas à mettre les femmes dans un espace à part. Alfred Pacquement¹⁰¹³ évoque plutôt un manifeste de l'histoire féminine de l'art contemporain. Pour ORLAN, « l'argument du ghetto est absurde. Nous avons besoin d'actions symboliques »¹⁰¹⁴. *Elles@centrepompidou* en est une qui retrace les mouvements phares et les combats de ces femmes artistes. La violence de ces militantes est montrée à travers le thème « Feu à volonté »¹⁰¹⁵. Avec « Corps Slogan »¹⁰¹⁶, le corps est clairement désigné comme force politique par ces artistes que l'on peut qualifier d'activistes. Ces performances ne sont pas

¹⁰¹⁰ Elle explique dans le premier éditorial son refus d'une approche journalistique, trop anecdotique ainsi que d'une revue avant-gardiste qui négligerait l'histoire de l'art et plus encore d'une revue de luxe. Enfin, elle affirme vouloir briser les habitudes xénophobes de l'information culturelle en France. L'entreprise est un réel succès puisque trente ans plus tard, outre les débats de société et d'opinion, *Art press* fait partie des rares journaux influant sur le marché de l'art contemporain français.

¹⁰¹¹ *La vie sexuelle de Catherine M.*, Paris, Seuil, 2001. Dans ce livre, elle présente son histoire sexuelle, de la masturbation infantine à sa fascination adulte pour la sexualité de groupe.

¹⁰¹² Cela fait maintenant plus de vingt ans que la question se pose néanmoins en histoire de l'art, discipline où il demeure encore aujourd'hui en France difficile de travailler sur des artistes femmes. Parler d'art féministe malgré la voie entrouverte par Aline Dallier le demeure également. Cf. DALLIER-POPPER Aline, ROMEO Claudine, *Art, féminisme, post-féminisme, Un parcours de critique d'art*, Paris, L'Harmattan, 2009. Voir aussi « Histoire et politique. L'Histoire de l'art peut-elle survivre au féminisme ? », in FERRER Mathilde, MICHAUD Yves, *Féminisme, art et histoire de l'art*, Paris, ENBA, 1994.

¹⁰¹³ Directeur du Musée national d'art moderne jusqu'en 2013.

¹⁰¹⁴ *Le Monde*, 28/05/2009.

¹⁰¹⁵ *Tirs sur toile* de Niki de Saint-Phalle (symbolique guerrière), performances de Valie Export, *Piques* d'Annette Messager, etc. Le geste, l'acte sont alors plus importants que l'œuvre elle-même. L'artiste n'y revendique aucun féminisme. Le personnel, le politique et l'esthétique se mêlent. Son acte est antérieur au MLF et elle précise que l'intérêt qui lui fut accordé réside également dans le fait qu'elle soit une belle femme et que l'on ne puisse réduire son acte à un complexe, in « Feu à volonté », catalogue de l'exposition, p. 48-49. Quant à Valie Export, elle réalise dix ans plus tard la « panique génitale » et offre ses seins aux mains masculines. Elle entend se réappropriier son corps à l'heure où les femmes tentent de se réapproprier le discours sur la condition féminine.

¹⁰¹⁶ 1977, *Le baiser de l'artiste* d'Orlan fait scandale à la FIAC : artiste et/ou putain ? Ses *MesurRages* reflètent l'entreprise de quantification et de mise à jour de la faible présence des femmes dans les institutions artistiques. Sont présents également le symbole de la vulve, la vidéo « *Meat Joy* » de Carole Schneemann...

sans rappeler des expériences qui ont lieu depuis la fin des années 1990 et surtout depuis les années 2000 en « danse » où se développe une certaine radicalité formelle.

8-4. Vers la radicalisation du XXI^e siècle

La radicalité féministe est aussi celle qui se construit dans les associations et leur médiatisation¹⁰¹⁷. En 2003, Ni putes Ni soumises, naît comme un « cri » proféré par Fadela Amara, à la suite des marches organisées contre les violences des quartiers et en réaction face aux jeunes femmes brûlées vives, aux viols subis dans les cités¹⁰¹⁸. L'association, dont les membres ont été reçues à l'Élysée, est dotée de fortes subventions. Par un manifeste du 8 mars 1999 demandant le vote d'une loi contre le sexisme, les Chiennes de garde rappellent la réalité du risque pour une femme « d'être traitée de « pute » ou de « salope » ; si elle réussit, elle est suspectée d'avoir « couché ». Toutes les femmes sont trop souvent jugées sur leur apparence et étiquetées : « mère », « bonne copine », « bonne à tout faire », « lesbienne », « putain », etc. »¹⁰¹⁹. La lutte contre les stéréotypes, les violences symboliques dans l'espace public et en particulier publicitaire, est leur combat prioritaire. Ce sont ces stigmates que l'art contemporain féministe entend renverser et la réappropriation en est une modalité importante. Celle-ci se heurte à la question de l'élitisme et manifeste son désir de proximité. Le hip-hop va dans un même temps cristalliser un certain nombre d'enjeux politiques¹⁰²⁰.

En 2008, le groupe La Barbe fait irruption et dénonce l'absence et la sous-représentation des femmes dans les instances de pouvoir économiques, politiques, culturelles et médiatiques. La forme « artistique » du militantisme prend de plus en plus d'importance et réaffirme que l'art a un rôle militant à jouer. La modalité spectaculaire se rapproche de celle des *Guerilla girls* qui s'affichent avec des têtes de gorille auxquelles l'artiste danseuse, chorégraphe et performeuse Cécile Proust fait référence¹⁰²¹. Leurs actions même font acte de performance, concept que reprennent les militantes de La Barbe. Barbe postiche sur la figure,

¹⁰¹⁷ Mix-Cité, association non radicale créée en 1997, est une des premières à indiquer un élan « féministe, mixte, antisexiste et universaliste, de réflexion et d'action auprès du grand public, des médias et des institutions » in <http://www.mix-cite.org/>. Elle porte ses revendications dans les domaines aussi vastes que l'éducation, le travail, la contraception, la sexualité, l'avortement, la prostitution, la parité, la famille, la question de la féminisation des noms, la prise en compte des femmes étrangères...

¹⁰¹⁸ Sohane ou Chahrazad brûlées vives, Ghofrane tuée à coups de pierres dans un terrain vague à Marseille Samira Bellil témoignant sur les viols collectifs...

¹⁰¹⁹ <http://www.chiennesdegarde.com/> La Meute par son nom s'inscrit dans le même esprit. Les deux associations se réunissent d'ailleurs en 2008.

¹⁰²⁰ Cf. Chapitre 12.

¹⁰²¹ *Femmeuseaction#24*

elles surgissent, avec cette arme humoristique dans les assemblées majoritairement dominées par les hommes, pour montrer l'incongruité de l'absence des femmes, y compris dans le monde artistique. Leur intervention au festival de Cannes en 2012 est des plus remarquées alors que les vingt-deux films de la sélection officielle du 65^e festival ont été réalisés par vingt-deux hommes. L'utilisation de la barbe est en soi un symbole, celui de la masculinité. Si son adoption est ici un outil ironique, il montre directement les discriminations de sexe et de genre à l'œuvre puisqu'il est de bon ton de se conformer aux assignations de son sexe, aux sens propre et figuré. C'est donc bien sur les deux plans que la performance joue et se rapproche des pratiques du champ artistique.

Déjà en 1997, Zoe Leonard prenait en photographie Jennifer Miller, portant la barbe dans des poses de *pin-up*, objet de désir, cherchant à détruire les conventions sexistes de l'imagerie érotique par les attributs de la masculinité annexée par une femme. L'inspiration *queer* est une des problématiques majeures du féminisme en art. L'art chorégraphique, lié au féminin, est plus lent à intégrer cette dimension performative du côté de la masculinité tandis que les hommes l'ont depuis longtemps investie vis-à-vis du féminin. L'aspect militant se confronte alors à un effet de mode. Quelle est la subversion derrière la transgression apparente qui, elle, n'a rien de nouveau dans le monde de l'art ? L'utopie de l'art est de produire une forme sociale qui échappe à l'emprise du langage dominant. La politisation des artistes, liée en premier lieu à la précarisation de leur statut, est-elle accompagnée d'une réelle pensée et remise en cause de l'ordre sexué ?¹⁰²²

Parallèlement, les groupes militants ne cessent de croître, Osez le féminisme en 2009, les Tumultueuses en 2010 sans oublier les Femen¹⁰²³. En dénudant publiquement leur corps, elles adressent à ceux qui les regardent des messages écrits à même leur peau. Geneviève Fraisse considère qu'être propriétaire de leur corps doit permettre aux femmes d'en faire tous les usages possibles¹⁰²⁴. Les Femen agissent à travers leur image qui subvertit le statut d'objet du corps féminin, pour devenir sujets d'émancipation.

S'il devient de « bon ton » de se dire féministe, le mot crée toujours autant de malaise, chargé de soupçons d'hystérie et d'extrémisme. C'est ce que montrent les Femen tout en divisant les féministes, ne serait-ce que par leur conformité aux canons de la beauté féminine. Si la nudité n'a rien de nouveau, elle est toujours transgressive dans l'espace public. La

¹⁰²² Cf. PARTIE III.

¹⁰²³ Le jour de la présidentielle ukrainienne en 2010 marque la première apparition des Femen : quatre jeunes femmes s'étaient déshabillées dans le bureau de vote du candidat et futur président Viktor Ianoukovitch peu avant son arrivée.

¹⁰²⁴ FRAISSE Geneviève, *Les excès du genre. Concept, image, nudité*, Paris, Lignes, 2014, p. 67.

nouveauté tient aux inscriptions, aux slogans à même le corps, à l'exposition de la poitrine ainsi qu'à l'importance accordée à la religion. Nous voyons l'importance du relais médiatique et d'internet qui permet d'acquérir une dimension mondiale jusqu'alors inédite. Les actions spectaculaires n'ont rien de nouveau dans l'histoire du féminisme si l'on se rappelle les suffragettes anglaises du début du XX^e siècle¹⁰²⁵. La violence est avant tout symbolique, une dimension que l'art chorégraphique a également intégrée. Une chose est sûre, la troisième vague féministe est celle de la pluralité qui n'exclut pas les contradictions. Elle tend à se propager à tous les niveaux sociaux et d'exercice du pouvoir en utilisant les armes médiatiques de son époque. La conscience féministe au sein de la population est travaillée par la mise en évidence des inégalités. Les femmes dans le printemps arabe, les avancées législatives telles que le PACS provoquent un regain à la fois de féminisme et d'antiféminisme. Quant à la résistance à l'homosexualité et l'égalité des droits, elle culmine dans les manifestations contre le mariage pour tous à partir de 2012, et est entretenue par le collectif « La Manif pour tous »¹⁰²⁶. La déconstruction des classifications coïncide avec un regain de la problématique exprimée par les féministes. Le sujet est sociétal et les artistes y prennent part de manière souvent personnelle, en filigrane ou explicitement, ce qui est relativement nouveau. Ce militantisme est métaphorique dans l'œuvre mais les chorégraphes établissent de plus en plus un discours explicatif de leur travail. Nous approfondirons aussi bien les œuvres, les processus que les discours dans une troisième partie recouvrant les problématiques essentielles travaillées par les artistes. Le « corps exposé »¹⁰²⁷ est capable de transmettre toutes les réflexions d'un espace mondialisé où le contexte infléchit la réflexion féministe et les rapports au genre. La proximité avec la problématique du corps est devenue immédiate.

8-5. Le glissement vers la problématique du corps engagé

À partir de la décennie 1990, le corps – plus particulièrement la nudité - entre au cœur de la recherche des chorégraphes de manière consciente. Ils/elles cherchent une certaine

¹⁰²⁵ BARD Christine, « « Mon corps est une arme », des suffragettes aux Femen », *Les Temps Modernes*, n° 678, 2/2014.

¹⁰²⁶ <http://www.lamanifpourtous.fr/>, consulté le 26/02/2014.

¹⁰²⁷ BIET Christian, ROQUES Sylvie (dir.), « Performance. Le corps exposé », *Communications*, n° 92, Paris, Seuil, 2013.

« insoumission libertaire du corps »¹⁰²⁸ mais le propos est parfois affaibli par une volonté de démonstration dont la presse spécialisée se fait l'écho. Pêle-mêle, rappelons l'apparition sur scène de corps désarticulés, médicaux, médicalisés¹⁰²⁹, l'exploration de la violence, du spasme, de la pulsion et de la sexualité¹⁰³⁰ dans ce qui devient l'étude d'un « corps ordinaire »¹⁰³¹ au siècle des plus grands bouleversements qu'ait jamais connus le corps. Il s'agit d'une recherche d'autonomie du corps qui n'est pas potentiellement autonome avant le XX^e siècle.

Dans l'art, la division entre les sexes tend à s'amoindrir. La difficulté est d'en dépasser l'apparence pour que cela atteigne réellement les mentalités et devienne une réalité de fait. Il y a donc un long chemin à parcourir pour explorer et défendre l'idée d'égalité entre les sexes hors d'un système androcentré et hétéronormé. Le féminisme se confronte alors à un regain de misogynie, qui peut paradoxalement s'accompagner d'une volonté d'égalité entre les sexes, de sexisme, de résistances de toutes sortes. L'art et en particulier celui du corps a-t-il cette capacité à déjouer les catégorisations préétablies ? Les transgressions capables de subversion nous intéressent ici au-delà de l'aspect drolatique du travestissement ou de la puissance de la maîtrise sexuelle.

8-5-1. Féminin, masculin, androgyne et stéréotypes

En dépit de points de vue parfois divergents, le féminisme a pour même objet à la fois l'égalité et la lutte pour les droits, et ne peut faire l'économie de la sexualité. C'est ici que se joue une partie de l'émancipation qu'il défend. Celle-ci se fait au regard du genre, de ses assignations ; or la danse permet une théâtralisation de l'identité susceptible de déplacer le regard et de libérer les corps. Mais est-il pour autant féministe ? Cela permet-il de construire des identités plus ouvertes ou au contraire le jeu avec les stéréotypes, aussi malmenés ou tournés en dérision soient-ils ne reconduisent-ils pas un ordre binaire ? Quel gain de liberté permet le genre ? La danse contemporaine met au travail le référent identitaire (sexué et sexuel) et la notion de marge. La thématique du genre est tellement forte qu'elle en devient un

¹⁰²⁸ Expression de Gwénola David à propos de *Body Remix* de Marie Chouinard, *Danser*, n° 253, avril 2006, p. 7.

¹⁰²⁹ Spécialité d'Alain Buffard à travers son utilisation des prothèses, mais aussi de Marie Chouinard *op. cit.*, de Gilles Robin, in *Danser*, n° 194, décembre 2000, p. 5.

¹⁰³⁰ Philippe Verrière souligne que « ses œuvres sont sexualisées mais pour remettre en cause le sexe comme catégorie sociale, non pour ce que le sexe pourrait avoir d'érotique » in *La muse...op. cit.*, p. 121. Il est donc bien question de remettre en cause les rapports sociaux de sexe et d'établir la différenciation sexuelle comme concept.

¹⁰³¹ Voir l'article de Pascal Ory, « Le corps ordinaire », in *Histoire du corps*, T. 3, *op. cit.*

genre artistique incluant la modalité de la nudité. Comment la subversion intervient-elle dans un effet de mode ? La fatalité biologique est ébranlée au même titre que les normes rassurantes deviennent perméables et contrarient les effets de domination. La question ne cesse de se poser car elle ne saurait être fixée. C'est ce que Roland Huesca formule lorsqu'il ravive l'interrogation : « Suis-je un homme ou une femme ? Où se trouve en nous la limite de l'Autre sexe ? Et qu'en est-il de cette frontière ? »¹⁰³². Le corps est façonné par la pratique (grâce, fluidité, rondeur du mouvement...) qui fait que le danseur joue du féminin, un féminin

Nombre de pièces revisitent le masculin sous forme d'apologie de la virilité, d'autres s'emparent de la représentation caricaturale de la féminité dans un système androcentré. Elles s'accompagnent d'un discours qui pose l'équivalence des genres, lesquels pourraient ainsi devenir interchangeables. Les femmes apparaissent dans une féminité classique et hétérosexuelle, parfois transgressive. Quant aux clichés féminins hier réfutés par les féministes, ils sont désormais assumés souvent avec humour et ironie, que ce soit la douceur, la fluidité, la souplesse, voire un certain exhibitionnisme. Allant à l'encontre des stéréotypes de genre, Cécile Proust pense que « nous sommes aussi violentes que les hommes. Pendant des siècles, on nous a cantonnées dans le rôle des gentilles et douces. Je revendique d'être un sujet et non un objet, comme la femme l'est encore trop souvent. Je ne veux pas faire profil bas et je veux jouer avec tout ce que je suis, stéréotypes y compris. Ça ne retire rien aux hommes d'ailleurs, bien au contraire »¹⁰³³. Rarement le corps et la multiplicité de ses états n'auront été autant questionnés par une génération qui cherche à repousser les frontières de ses aînés, en explorant sous toutes ses formes le corps « narcissisé » du danseur, pour reprendre l'expression d'Agnès Izrine¹⁰³⁴, corps-sujet, et corps-matière. Les propos de Lloyd Newson traduisent aisément ce sentiment et ce besoin : « il faut que la danse, en particulier contemporaine, sorte du vocabulaire qui se conjugue avec les mots : jolis, bien faits, charmants »¹⁰³⁵.

Plus que par des réponses, c'est par ces questions que la danse contemporaine investit un rôle politique. Peut-on s'abstraire du poids d'une histoire où le masculin qui représente le neutre, l'objectif, le collectif, l'universel fait référence ? *A contrario* le féminin s'entend comme spécifique, différent et surtout sexué, accompagné des stéréotypes. Comment créer de

¹⁰³² HUESCA Roland, « Danser nu: Usages du corps et rhétorique postmoderne », *Symposium* 10.2, Automne 2006, p. 574.

¹⁰³³ *Danser*, n° 115, octobre 1993, p. 30-31.

¹⁰³⁴ *Danser*, n° 191, septembre 2000, . 9.

¹⁰³⁵ *Danser*, n° 227, décembre 2003, p. 10.

façon singulière sans être réduite au féminin, sans faire l'économie de la sexualité¹⁰³⁶, ni intégrer un universel - masculin ? Le travestissement est-il à ce point un passage obligé pour les chorégraphes contemporains ? Performer le genre est-ce se libérer des assignations et des processus de dominations ?

Si l'hypersexualité est un trait caractéristique de la performance, l'androgynie des danseurs en est un aspect important. Il convient de revenir tout d'abord sur les différentes modalités de l'androgynie définies par Fabio Lorenzi-Cioldi¹⁰³⁷, à savoir, la co-présence de masculinité et de féminité qui peuvent être distinguées en alternance mais aussi la fusion de la masculinité et de la féminité, à la fois femme et homme. La troisième modalité relève de « l'angélisme » ou l'utopie asexué – ni homme, ni femme.

Pour Esther Harding, « aucun individu n'est entièrement mâle et entièrement femelle »¹⁰³⁸. Ce thème n'est pas nouveau, ni propre aux contemporains, la danse post moderne des années 1970 en explore déjà les modalités. Il s'agit de rompre avec les aînés, avec l'émotion, la psychologie des personnages, d'investir le terrain de l'abstraction, du corps-signé. L'essor des mouvements féministes opère un véritable changement des regards. L'androgynie révèle alors une volonté de ne pas être réduite à des qualités dites féminines. Il s'agit de tenter de chercher un référent humain, qui serait au-delà de la sexualité¹⁰³⁹. Des contemporains vont reprendre cette indifférenciation des sexes, tant dans le traitement des corps que dans celui de leurs costumes. Les hommes et les femmes sont alors interchangeables. Le masculin fait référence à une possible universalité ou neutralité. Le féminin s'entend donc comme sexué, spécifique, du côté de la différence. Plus que le féminin, l'être femme revendiqué peut être féministe. Nous l'avons vu avec Karine Saporta ou Mathilde Monnier. Plus rares sont des thèmes tels que l'accouchement dont la danse sait s'emparer. Invitée de la Biennale de la danse de Lyon consacrée au Brésil en 1996, Lia Rodrigues surprend avec *Folia*, une chorégraphie féminine et féministe sur le thème de l'accouchement. Face aux dualités, l'androgynie est alors présentée comme une solution au problème d'asymétrie des sexes et à la hiérarchisation que cela sous-entend. Or, il n'en est

¹⁰³⁶ Voir l'analyse : PROKHORIS Sabine, « Le corps sexué », *Mouvement*, n° 31, 2004, p. 79-82.

¹⁰³⁷ LORENZI-CIOLDI Fabio, *Les androgynes*, Paris, PUF, 1994, p. 74.

¹⁰³⁸ HARDING Esther, *Le mystère de la femme*, Paris, Payot, 2001, p. 14.

¹⁰³⁹ Peut-on postuler ici une quête de l'impossible, être le Même et l'Autre, dans un fantasme de fusion originelle ? L'ambiguïté est maximale mais tend paradoxalement à anéantir la tension érotique, menaçant une rationalité virile comme l'exprime Dominique Baqué in *Mauvais genre(s), érotisme, pornographie, art contemporain*, Paris, éd. du Regard, 2002, p.110

rien, il ne peut être fait abstraction des rapports sociaux de sexes, même dans une illusion – non une incarnation – du corps neutre comme l’écrit Gabrièle Klein¹⁰⁴⁰.

Une émancipation, que ce soit du confinement au féminin ou au contraire de la perte de féminité, s’affirme à mesure que la danse contemporaine s’éloigne du ballet classique. Il ne s’agit pas d’effacement du genre mais de confusion entre les sexes à laquelle succède une réaffirmation paradoxale du genre et des stéréotypes. Le fait est paradoxal à l’heure du développement *queer*. Les chorégraphes s’y réfèrent mais plutôt que de pousser plus loin l’affaiblissement des frontières entre les sexes et les genres, ils les réaffirment avec une force inégalée, y compris du côté des hommes et de la masculinité. Les stéréotypes n’en sont pas moins à l’honneur, et les hommes s’en emparent également. Sont-ils pour autant mis à mal ? Le renversement des stéréotypes est-il réel, illusoire, désiré ?

Le stéréotype « agit alors comme un outil de régulation dans une société, ayant ce qu’il faut de connu et de stable pour ne pas émouvoir et inquiéter, et de souple pour accueillir la nouveauté et l’adapter »¹⁰⁴¹. En effet, force est de constater que « le stéréotype ne s’est quasiment pas renouvelé depuis la fin du XIX^e siècle » comme le souligne Christine Bard¹⁰⁴². La condition des femmes a pourtant changé mais le fait est qu’elles doivent toujours se battre pour l’égalité dans la vie professionnelle et privée. Les représentations traditionnelles s’affichent comme modernes mais existent toujours, décuplées par la publicité. Cependant les images et des représentations se sont diversifiées. Les modèles d’identification aussi se sont démultipliés. Par exemple une femme de 60 ans peut être séduisante, séductrice et monter sur scène. La danse contemporaine est ouverte à des danseuses dont l’âge est bien plus avancé. En fait, la subordination est entretenue sur de nouvelles bases. L’antiféminisme est toujours vivant et se porte bien ; il ne fait que modifier sa sphère d’action et intégrer de nouveaux enjeux.

La critique de la domination masculine dénonce les stéréotypes et la représentation des rôles féminins et masculins. *Matri(k)is* (2007) d’Abou Lagraa illustre parfaitement la reconduction de stéréotypes féminins entretenus par un homme. La pièce se veut « un hommage à la figure de la femme, mère, sainte et catin ». L’expression du chorégraphe en dit long sur le chemin qu’il reste à parcourir pour modifier les regards. En effet, dans ce qu’il veut être un hommage, il reconduit des stéréotypes remontant largement au XIX^e siècle et

¹⁰⁴⁰ KLEIN Gabrièle, « La construction du féminin et du masculin dans la danse des modernes », in *Histoire de corps – A propos de la formation du danseur*, Paris, Cité de la musique, Centre de ressources musicales et danse, diffusion SEDIM, p.193

¹⁰⁴¹ GRANDIERE Marcel, MOLIN Michel, (dir.), *Le stéréotype, outil de régulations sociales*, Rennes, PUR, 2003, p. 10.

¹⁰⁴² BARD Christine (dir.), *Un Siècle d’antiféminisme*, Paris, Fayard, 1999, p. 308.

reflétant une société patriarcale. Gérard Mayen ne s’y trompe pas quand il dit pouvoir « frémir à la lecture de notion si éculées. Mais ne guère s’étonner de la platitude qui s’ensuit »¹⁰⁴³. Dans de nombreuses pièces le propos anti ou pro-stéréotypes participe en effet à sa mise en exergue¹⁰⁴⁴.

La manipulation des stéréotypes afin d’en faire des outils de subversion est loin d’être évidente. Comme le souligne Hélène Marquié¹⁰⁴⁵, le risque est que les femmes mettent en scène la sexualité d’un point de vue masculin, comme objet du désir des hommes. Leur mise en scène est conventionnelle et hétérosexuelle, androcentrée, y compris dans la provocation qui correspond au stéréotype de l’érotisation du corps féminin. Si les femmes jouent le jeu des hommes, le fait n’est pas si manichéen comme la remise en cause du *male gaze* de Laura Mulvey l’a montré. Christine Bard explique que l’appropriation d’un comportement masculin, permet de construire une féminité virile voire un comportement sexiste. La critique de la virilité, n’est pas en effet au cœur de la pensée féministe¹⁰⁴⁶. Il y a donc non pas une annihilation du processus de domination mais un renversement par mimétisme. Aurore Heidelberger confirme cette construction progressive dans l’œuvre de Wim Vandekebus et la prise de pouvoir des femmes sans renoncer à l’attrait de la féminité¹⁰⁴⁷. Cette incursion du côté d’une figure de la femme fatale fabriquée par les hommes est aux antipodes d’une centration sur l’intime et le quotidien que propose La Ribot.

La métaphore féminine archétypale se déploie aussi à travers la poupée¹⁰⁴⁸, plus que jamais symbole de soumission, qu’il s’agit de retourner. La femme-objet-poupée est déclinée, de la Coppélia du ballet classique à la Barbie moderne et ses impératifs de canons esthétiques. Gisèle Vienne, venue des marionnettes, trouble cette chosification grandeur nature. Ses œuvres posent la question du libre arbitre et de la manipulation, de l’injonction au paraître. La poupée se fait aussi humaine, incarnation de stéréotypes mais il n’est pas sûr que les incarner suffisent à les faire battre en retraite. Le corps est réel et imaginaire, en prise avec les canons

¹⁰⁴³ MAYEN Gérard, « Clichés du féminin », *Danser*, n° 263, mars 2007, p. 4.

¹⁰⁴⁴ Pour Geneviève Fraisse, les voix qui s’élèvent contre les stéréotypes constatent des limites des progrès législatifs en faveur de l’égalité. Les images sont liées aux personnes qui les reçoivent et au contexte dans lequel elles sont produites, in FRAISSE Geneviève, *Les excès du genre. Concept, image, nudité*, Paris, Lignes, 2014, p. 57.

¹⁰⁴⁵ MARQUIÉ Hélène, « Sexualité et transgression : images de chorégraphes femmes en France », in MARQUIÉ Hélène et BURCH Noël (dir.), *Emancipation sexuelles ou contrainte des corps ?*, Paris, L’Harmattan, collection bibliothèque du féminisme, 2006, p. 50.

¹⁰⁴⁶ BARD Christine, « La virilité au miroir des femmes », in COURTINE Jean-Jacques (dir.), *Histoire de la Virilité*, T. 3, *op. cit.*, p. 99.

¹⁰⁴⁷ HEIDELBERGER Aurore, *De la mesure à la démesure vers le dionysiaque : une étude de l’excès dans l’œuvre du chorégraphe et cinéaste flamand Wim Vandekeybus : sous l’angle de l’intermédialité et de l’importance grandissante de la visualité*, thèse de musicologie et arts de la performance, Université de Strasbourg, 2012. p. 84.

¹⁰⁴⁸ Le thème n’a rien de nouveau, *Sorcières* lui consacrait déjà son 13^e numéro.

esthétiques, de manière directe dans sa nudité ou ses costumes, entre l'être et le paraître. Il y a ici un vrai terrain de pouvoir symbolique et de provocation.

Le féminin est donc revisité dans ses clichés, avec un humour parfois féroce, bric à brac sur scène à l'appui : rouge à lèvres, sac à main et talons aiguilles¹⁰⁴⁹, panoplie quasi-incontournable de ces dernières années. En effet, quoi de plus féminin et symbolique que le rouge à lèvres, rouge-sang de préférence, et les talons aiguilles ? Cette féminité exacerbée succède à un idéal de l'androgynie des post-modernistes. Faut-il y voir une avancée sociale de femmes assumant et jouant de leur singularité sans pour autant renoncer à leur « universalité » ou bien « la revanche des misogynes »¹⁰⁵⁰ ? Sûrement les deux. Les impératifs de séduction placardée par une publicité omniprésente et autant tournée en dérision jouée. Tout devient alors question de lecture et de distanciation. Figures de divas et de vamps envahissent la scène, scénario d'un théâtre du sexe où, finalement, il importe parfois peu que le rôle soit tenu par un homme ou par une femme. L'archétype est celui du pouvoir et de la séduction. Ce sont les hommes qui en premier élargissent le gage de leurs possibilités d'action. Ils revendiquent une mise en scène de la virilité, du travestissement et du *camp*¹⁰⁵¹.

Le travestissement est aussi bien sobre qu'exubérant. Modalité de réflexions *queer*, s'il est transgressif par sa forme, il n'est pas intrinsèquement subversif. Roland Huesca a bien souligné l'explosion formelle de la « *queer attitude* »¹⁰⁵², effet de mode de la danse contemporaine qui perd ainsi la notion politique du genre et la dimension corporelle de cette construction. Des propos que corroborent Anne Cooper Albright¹⁰⁵³ comme n'étant pas spécifique à l'espace français et Hélène Marquié qui y voit une hégémonie sans contrepartie féministe¹⁰⁵⁴. Les discours des artistes eux-mêmes tendent cependant à justifier un engagement qui n'aurait pu prendre une telle ampleur s'il n'était issu de la conscience d'une

¹⁰⁴⁹ GOUMARRE Laurent, « Talons aiguilles », *Danser*, n° 268, *op. cit.*, p. 40.

¹⁰⁵⁰ *La revanche des misogynes*, p. 226 : « Susciter un retour aux vieilles normes et aux rôles traditionnels sous couvert d'éloge de la différence retrouvée et revendiquée. Comme si les femmes jusque-là, les femmes avaient eu comme seul objectif d'imiter les hommes. Un « devoir de féminité » renaît, s'accompagnant du carcan dont les femmes s'étaient libérées au début du siècle : du porte-jarretelles et autres harnachements destinés à attiser le désir et les fantasme du partenaire. »

¹⁰⁵¹ CLETO Fabio (dir.), *Camp. Queer Aesthetics and the Performing Subject: A Reader*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1999. Par l'esthétique *camp*, le transgenre se veut dépassant les catégories « imposées », qui opposent schématiquement homosexualité et hétérosexualité, masculin et féminin, et enferment les individus dans des identités pré-établies. Cela a permis une relecture ironique et humoristique de la société hétérosexuelle qui repose à la fois sur le travestissement, la parodie, la théâtralité, la pose et l'artifice. L'art chorégraphique est pionnier pour cette parole des hommes, pour la possible expression de leur homosexualité qui ne souffrent pas de marginalisation de la part de leurs consœurs.

¹⁰⁵² HUESCA Roland, « Homme, danse et homosexualité », *op. cit.* p. 141.

¹⁰⁵³ ALBRIGHT Ann Cooper, *Choreographing Difference: the body and identity in contemporary dance*, Middletown, Wesleyan University Press, 1997, p. 8-10.

¹⁰⁵⁴ MARQUIÉ Hélène, *Engagements chorégraphiques : danse, féminisme et politique. Femmes, création, politique*, *op. cit.*, p. 9.

crise identitaire dont on doit bien constater qu'elle est largement masculine. Force est de constater que si l'intérêt pour l'explosion des corps, la manipulation des stéréotypes sont réels, ils ne suffisent pas à remettre en cause le système binaire et hiérarchique des genres.

Le second trait caractéristique de la danse conceptuelle, sujet aux mêmes écueils est celui de la nudité.

8-5-4. La nudité

La nudité est une caractéristique incontournable de la scène contemporaine européenne à partir des années 1990. Métaphore de la mise à nu du danseur et de la danseuse, en quoi cette nudité est-elle militante ? Dans quelle mesure est-elle ou peut-elle être féministe ? Elle apparaît dans un contexte de surexposition médiatique. La nudité féminine selon les canons esthétiques du mannequin parcourt les publicités même si elle n'a rien à voir avec le produit vendu, elle est une sorte d'adjuvant à la vente. La publicité se révèle complice du retour des « vraies femmes »¹⁰⁵⁵, des représentations traditionnelles, sorte d'alibi qui réactualise l'image de la femme-objet dont le corps est voué aux fantasmes masculins. Cette même nudité en danse ne saurait être subversive en elle-même. Et pourtant elle peut encore au XXI^e siècle susciter de véritables polémiques comme celle déclenchée par le FN voulant interdire *Tragédie* d'Olivier Dubois¹⁰⁵⁶. Agnès Izrine souligne qu'elle « ne peut plus passer pour de la subversion morale. S'agit-il de faire voir les corps dans leur plus simple appareil ? Ou de montrer la dépouille d'un corps enfin privé d'une apparence aussi brillante que trompeuse ? Ou encore de faire signe vers un corps démuni et fragilisé, très viscéral, soit l'inverse du « surhomme » ? »¹⁰⁵⁷ La nudité questionne le corps-signe, le corps-matière, quand ce dernier devient objet de recherche. Mais « que vient faire cette nudité dans l'histoire de l'art, du nu et du spectacle ? »¹⁰⁵⁸ La modalité n'a rien de nouveau mais le contexte de crise

¹⁰⁵⁵ Faut-il voir dans la suppression des instances de réglementation ainsi que le secrétariat des Droits des Femmes en 1993, une cause de cette transformation accélérée de la publicité qui, libérée de toute tutelle, réaffirme les rôles traditionnels d'épouse-mère-ménagère. Ce retour des « vraies femmes » fera titrer un article de *la Croix* du 25 juillet 1994 : « le féminisme est mort, vive les femmes », plutôt éloquent et inquiétant. « Le retour de la féminité coïncide avec des tentatives pour les faire régresser » selon Dominique Frischer in *La revanche des misogynes*, Paris, Albin Michel, 1997, p. 234.

Quant à l'exploitation du corps féminin par l'image et plus particulièrement la publicité, voir GRESY Brigitte, *L'image des femmes dans la publicité*, Paris, Broché, 2002.

¹⁰⁵⁶ <http://www.paris-art.com/echos/le-front-national-manifeste-contre-le-choregraphe-olivier-dubois/1500.html>, consulté le 26/02/2014.

¹⁰⁵⁷ IZRINE Agnès, *La Danse dans tous ses états*, Paris, L'Arche, 2002, p 163

¹⁰⁵⁸ Cf. Conférence « Ça finit toujours à poil » / Le corps dans la performance, par Gaëlle Bourges et Julie Perrin, Samedi 18 février 2012 à La Ferme du Buisson.

identitaire s'accompagne d'une quête de soi que les décennies précédentes avaient vécu comme une nécessité de libération collective. Après l'utopie, voici l'émergence de son refus, ou plutôt de nouvelles quêtes qui usent aussi bien du costume que de l'extravagance *queer*, manipulant force d'objets symboliques tels que les talons aiguilles, jusqu'au « degré 0 du costume »¹⁰⁵⁹ : la nudité comprise elle-même dans ses différentes strates organiques, de la peau, la chair, le muscle.

Dans les années 1960 et 1970, la nudité accompagne une montée en puissance de la jeunesse, de valeurs freudo-marxistes, d'une philosophie du non (guerre du Vietnam). Le mouvement hippie entretient un rapport privilégié avec l'éros qui s'accompagne d'une critique de l'establishment et de la consommation. La nudité à l'œuvre est alors une action subversive. La pièce *Parade and Changes* d'Anna Halprin en est un des plus forts symboles aux États-Unis où elle est interdite pour indécence à sa création en 1965. La question de la nudité se retrouve dans les représentations à la Judson Church dont un des thèmes est le *letting go* (laisser-aller), qui exprime l'urgence radicale de se libérer de toutes les conventions dans la danse. Se défaire de la technique est l'une des tactiques, d'autres utilisent les jeux d'enfants, les sports, les images de la nature, celles de la vie quotidienne et l'improvisation. L'une des formes du *letting go* fut les danses nues et l'utilisation d'images sexuelles. La nudité était l'extension logique de l'uniforme du danseur moderne (justaucorps et collants) mais choquait dans le cadre d'un lieu de représentation qui était une église. Steve Paxton et Yvonne Rainer dansèrent le duo *Word Words* (1963) en string pour se conformer aux lois de l'État de New York qui prohibaient la nudité totale.

Les chorégraphes de la génération de la NDF explorent eux aussi la nudité comme une mise à nu voulue, à la fois physique et psychologique. Si le geste quotidien arrive sur scène, celui de l'intimité également.

Les conceptuels reposent la question du corps différemment, comme un ultimatum. Une analogie formelle est évidente à partir des années 1990 mais le contexte a changé, la nudité ne peut donc avoir la même signification ni la même portée transgressive. Or cette nudité réapparaît de manière féministe spectaculaire avec les Femen. Bien qu'un nu reste transgressif dans l'espace public, le contexte n'est plus alors celui de la censure. Elles soulèvent le malaise vis-à-vis de cette nudité dont on ne sait trop que faire. Le décalage entre un corps à la fois sexué et déssexualisé concentre les malaises. La semi-nudité fait qu'une femme sera toujours plus nue qu'un homme, il ne peut être fait abstraction de la poitrine.

¹⁰⁵⁹ VAÏS Michel, « Le degré zéro du costume : la nudité », *Jeu, revue de théâtre*, n° 32, 1984, p. 30-39.

Pour l'artiste la nudité n'a pas cette valeur transgressive immédiate, le corps est un outil désacralisé. La nudité récurrente sur scène est loin du propos féministe, la vigilance étant ailleurs. Le paradoxe est grand lorsqu'il s'agit de parler d'une nudité qui évacuerait le genre et la sexualité dans la pensée à l'œuvre, largement nourrie des lectures et des concepts des philosophes Deleuze¹⁰⁶⁰, Foucault¹⁰⁶¹, Barthes¹⁰⁶². La dimension sexuelle n'est pas première. Jérôme Bel, emblématique de la rupture conceptuelle du début des années 1990, cherche une alternative à la nudité qui ne soit pas sexuelle. Le corps est matière et non idéal esthétique. Roland Huesca a analysé ce regain d'attrait pour la nudité comme un moyen « d'échapper au figuratif, à la narration, aux formes directement lisibles, car prévisibles, pour mieux promouvoir les formes iconoclastes maintenues en puissance dans le visible. Au delà des cadres de l'usuel et des clôtures où nichent les images idéales et univoques de la corporéité, ces peaux exhibées font l'éloge du multiple, de l'instable et du mouvant »¹⁰⁶³. La nudité cristallise deux principes *a priori* opposés : celui du masquage du genre et du sexe et sa centration sur le sujet, quand bien même le désir de faire exploser les catégories est présent. Geneviève Fraisse a historicisé ces contradictions où « le genre se rend lui-même invisible, illisible »¹⁰⁶⁴.

Le moteur créatif n'est pas féministe mais participe à un questionnement de l'instabilité identitaire susceptible d'ouvrir un dialogue féministe aussi bien que de reproduire un système de domination hétérosexiste sous couvert de modernité. Il serait restrictif de ne parler de nudité qu'au singulier, car se sont bien des nudités qui sont données à voir, parmi lesquelles des nudités que nous pouvons qualifier de féministes car le corps des femmes en particulier cristallise un certain nombre d'enjeux : impératif de beauté, sexualisation, érotisme, prostitution, etc.

Si le corps masculin représente une certaine universalité, celui des femmes est vu comme profondément sexué, non neutre. La question de l'érotisme n'est jamais loin. Il est pourtant largement tenu à distance. Est-il possible d'incarner une certaine universalité dans un corps de femme ? Jouer le jeu de la provocation, montrer la libération sexuelle des femmes, n'est-ce pas risquer le jeu des hommes qui utilisent, exhibent le corps féminin ? Les nudités hétérosexistes ne manquent pas. Certains artistes proposent un travail des identités et leur

¹⁰⁶⁰ Cf. Concept de rhizome.

¹⁰⁶¹ HUESCA Roland, « Michel Foucault et les chorégraphes français », *Le Portique* [En ligne], 13-14, 2004 ; développement de la notion de marge.

¹⁰⁶² Recherche du « degré 0 ».

¹⁰⁶³ HUESCA Roland, « Nudité, corps et « figure », l'exemple chorégraphique » in *Nouvelle revue d'esthétique*, 2011/2, n° 8, p. 136.

¹⁰⁶⁴ FRAISSE Geneviève, *Les excès du genre. Concept, image, nudité*, Paris, Lignes, 2014, p. 14.

caractère indéfini mettant à mal la bicatégorisation hommes/femmes, masculin/féminin. Enfin l'Eros est réapproprié, les clichés et les accessoires (perruques, talons...) se marient à la nudité. Cette performance du genre est particulièrement développée par les hommes. Les femmes osent peu et il faut quasiment attendre les années 2010 pour qu'elles jouent également du masculin et de la performance de la masculinité, nous le verrons¹⁰⁶⁵.

Le propos n'est pas ici de dresser un catalogue d'œuvres faisant état de nudité mais bien de choisir quelques œuvres majeures marquant les esprits et dont s'empare la presse pour des tribunes réflexives. Ces choix sont significatifs, certes d'un *star system* de la danse, mais aussi de la reconnaissance d'une danse bouleversant les codes, les esthétiques et les questionnements. Les différentes prises de position artistique montrent la persistance du clivage entre le féminisme assumé, conscient, et celui qui ne se formule pas en dehors de l'œuvre elle-même.

Le corps devient en premier lieu matière, territoire « carrefour de signification singulières et contiguës, construisant et déconstruisant sans relâche les signifiants proposés »¹⁰⁶⁶, il ne saurait faire abstraction de sa sexualité ni de son caractère genré. C'est ce que le triptyque (*Körper, S, NoBody*, présenté au festival d'Avignon en 2002) de la chorégraphe allemande Sasha Waltz donne à voir avec *S*¹⁰⁶⁷, la dimension de corps-sujet s'ajoute, sensuel. Bernadette Bonis¹⁰⁶⁸ note la naissance voluptueuse des corps. Ces derniers évoluent dans l'eau, le lait, le sperme alors qu'arrivent les pulsions sexuelles et les jeux du désir et leur cruauté. Quant à la chorégraphe, elle affirme son intérêt pour un travail sur la conscience du corps¹⁰⁶⁹ et la manière dont il est perçu et considéré. Elle revendique un regard différent de celui de Pina Bausch, à laquelle elle est souvent comparée. Pas plus que son aînée, elle ne revendique un quelconque féminisme dans sa création. Si elle n'en emploie pas le terme, elle propose des corporités hors des schémas normatifs.

Le travail du corps en sa nudité poussé à l'extrême, « enveloppe charnelle, sanctuaire de la raison et des sens »¹⁰⁷⁰ est la signature de Jan Fabre au carrefour des notions de

¹⁰⁶⁵ Cf. Chapitre 9.

¹⁰⁶⁶ HUESCA Roland, « Ce que fait Deleuze à la danse », *Le Portique*, n° 20, 2007, mis en ligne le 06 novembre 2009, in <http://leportique.revues.org/1368>.

¹⁰⁶⁷ *S* : savoir, sagesse, sens, sensibilité, sensation ou...sexualité, que dit un corps nu sur lui-même et sur les autres ? Au delà du fantasme, le corps devient un enjeu poétique ou politique. Chez Waltz, il est autant « manifeste que matière vivante, étude anatomique et dissection du plaisir », cité par Philippe Noisette à propos de l'artiste in *Le corps et sa danse*, Paris, La Martinière, 2005, p. 116.

¹⁰⁶⁸ *Danser*, n° 210, mai 2002, p. 8.

¹⁰⁶⁹ Dans un entretien avec Jacky Pailley, in *Danser*, n° 192, octobre 2000, p. 6-10,

¹⁰⁷⁰ Dixit Jan Fabre, *Danser*, n° 245, juillet-août 2005, p. 18.

beauté¹⁰⁷¹ et de violence. La transgression subvertit l'esthétique. Radicale, la nudité l'est dans *Quando l'uomo principale è una donna* (2004)¹⁰⁷². Inspirée des anthropométries d'Yves Klein la pièce expose l'interprète évoluant sous l'huile d'olive suspendue dans des bouteilles et inondant la scène progressivement. La dimension transgressive de l'œuvre transparait à travers la description de Philippe Noisette: « l'interprète joue avec des boules argentées dignes de celles d'un macho et finit par offrir son corps en pâture. L'huile d'olive qui s'écoule d'une vingtaine de bouteilles suspendues devient une matière vivante, une seconde peau »¹⁰⁷³. Pour Jan Fabre, « ce solo est une préparation rituelle au saut suprême qui nous reconduira au matriarcat »¹⁰⁷⁴. Le glissement réel et symbolique réside dans celui de l'homme se transformant en femme, de l'humain en animal, « tout en chantonnant, elle passe d'un sexe à l'autre, se transformant subrepticement en un être hermaphrodite, un ange asexué »¹⁰⁷⁵. La radicalité propre à l'artiste se manifeste dans cette performance. Par cette pièce déjoue-t-elle la soumission féminine instrumentalisée par Yves Klein ? Soumise aux éléments, l'interprète est cependant libre, actrice de toutes les métamorphoses.

Par une modalité encore bien différente mais qui pose l'être femme au cœur de sa création, la perception de la nudité, déjà évoquée, de La Ribot est immédiate par la forme et le concept de ses *Pièces distinguées*¹⁰⁷⁶. Le corps slogan en appelle à l'expression féministe, artistique et politique. Dès sa première pièce, son nom donne le ton : *strip-tease*. Il ne s'agit pas seulement de nudité mais de dénudation. À force d'enlever les vêtements superposés qu'elle porte, elle finit par se retrouver nue. Elle assimile cette nudité à une neutralité, à travers laquelle elle peut « tenter de trouver l'essence du langage du corps ou de la danse » et supprimer des constructions sociales des comportements et des perceptions. Certes la nudité supprime des codes vestimentaires imposés à chaque sexe. Mais le corps nu ne peut atteindre une neutralité idéale car, en dépit d'un travail de déconstruction des genres, il demeure partiellement sexué.

¹⁰⁷¹ Cf. les entretiens réalisés avec GREEF Hugo (de) et HOET Jan, *Jan Fabre, Le guerrier de la beauté*, Paris, L'Arche, 1994. Guerriers mais aussi guerrières. Les danses de l'artiste sont jugées froides par Philippe Noisette, prenant pour exemple ses « ballerines en armures, en sous-vêtement ou nues, émanation d'un pur fantasme, comme si, sous le feu et la cote de maille, la chair simplement entrevue était encore plus désirable – et inaccessible. » in *Le corps et la danse...op. cit.*, p. 108.

¹⁰⁷² *Le corps et la danse... idem.*

¹⁰⁷³ *Danser* n° 233, juin 2004, p. 5.

¹⁰⁷⁴ <http://www.troubleyn.be>.

¹⁰⁷⁵ *Idem.*

¹⁰⁷⁶ Cf. La compilation vidéo "Treintaycuatropiècesdistinguées&onestriptease" de 2007 ; Elle rassemble ses enregistrements préférés des trente-quatre parties. Elle inclut également des plans de l'oeuvre "Socorro! Gloria!" de 1991, point de départ primordial pour le projet. Bien que non chronologique, le montage met au jour les changements opérés sur la réflexion menée par l'artiste ; IZRINE Agnès, « La Ribot, Pièce de collection », *Danser*, n° 184, janvier 2000, p. 26-27.

Maria Donata d'Urso reprend l'idée du corps non pas neutre mais hors des considérations de sexe et de genre, elle le parcellise, le recompose grâce à un rapport novateur avec le numérique¹⁰⁷⁷. Interprète du corps, ses approches sont « intellectuelles, sensibles et plastiques »¹⁰⁷⁸. Elle est loin d'être la seule dans ce domaine, et participe à cette recherche aux confins, voire aux conflits du corps réel et du corps virtuel. L'artiste semble déconstruire le corps dans ses pièces, en particulier dans *Collection particulière* qui rappelle le jeu des corporalités déstructurées du butô. Son corps apparaît nu, matière vivante et vibrante, muée en champ d'investigation que la chorégraphe refuse d'inscrire dans un contexte narratif, historique ou social. La peau est alors considérée comme un organe en soi tandis que l'artiste tente de se rapprocher d'une certaine essence de la danse, au plus près de l'écoute de la matière. Si la chorégraphe travaille un corps-matière, elle n'en revendique pas moins sa sensibilité et sa sexualité, profondément marquée par l'expérience de la grossesse. Elle joue sur la dissymétrie des énergies entre appuis toniques, suspendus que l'on connoterait de masculins et d'autres, évoquant l'abandon, la féminité.

Ces œuvres données en exemples problématissent la nudité dans son ambivalence identitaire sans pour autant se défendre clairement un discours d'émancipation par rapport à la domination masculine. Ils troublent en ce qu'ils débordent des cadres établis. Dans le large champ de la danse contemporaine, il ne semble pas absurde de se demander si la transgression n'est pas devenue la condition *sine qua non* de la reconnaissance d'une œuvre. Affiché de toute part, de la rue aux magazines, le tout largement exploité par la publicité, le corps bascule dans le domaine public. Il devient lui aussi un nouvel objet de consommation et paradoxalement une valeur culturelle en apparaissant comme substance même de l'art, en devenant scène. Alors la nudité est-elle transgressive ? Transgressive, sûrement puisqu'elle n'est pas une norme de relation en société mais est-elle pour autant subversive ? La réflexion est-elle subversive ou la finalité n'est-elle que la transgression en elle-même ? La question se pose puisque comme le remarque Agnès Izrine : « la nudité pas plus que le sexuel – cantonné la plupart du temps à sa version réduite, le sexy – ne suffisent plus à troubler le regard [...] le déshabillage est devenu banal. Voire, dans la chorégraphie contemporaine, la peau est devenue une tenue de travail »¹⁰⁷⁹.

¹⁰⁷⁷ Elle bénéficie du Dispositif pour la Création Artistique Multimédia (DICREAM : Décret n° 2012-54 du 17 janvier 2012 relatif aux aides à la création artistique multimédia et numérique) : dispositif de financement spécifique visant à soutenir le développement, la production et la diffusion d'œuvres novatrices ou expérimentales dans le domaine de la création artistique multimédia et numérique.

¹⁰⁷⁸ *Danser* n° 243, mai 2005, p. 17.

¹⁰⁷⁹ *Danser*, n° 233, *op. cit.*, p. 34.

8-5-5. La violence

La mise à nu des corps, au sens propre comme au figuré, ne fait pas l'économie d'une certaine violence. Violence du monde incarnée¹⁰⁸⁰, tant dans les faits, les corps en présence, qu'à travers le regard qui est porté dessus. Nombre d'œuvres nous montrent une violence qui se veut au-delà des identités de sexe et de genre des acteurs.

Les chorégraphes mettent en scène des corps nus, pudiques et obscènes, maladifs ou bien portants, violents et tendres. Les corps sont bien souvent torturés, lieux de violences qui vont jusqu'à les déconstruire. Une manière de tenter d'échapper à la bicatégorisation du corps entre sexe et genre¹⁰⁸¹, est de l'appréhender comme un corps-machine, de le réifier et le rendre plus que jamais présent, réduit à de la chair meurtrie, mutilée. On assiste à un « viandage » des corps où le sexe est omniprésent mais sans désir, ni fantasme, ni passion. Cette violence n'est pas le monopole des hommes. Elle est aussi bien subie par les artistes hommes que femmes en scène et perpétrée par les deux sexes. Ce n'est pas pour autant que la violence est féministe. Face à la question des violences sexuelles, la danse permet une figuration ambiguë. Nous avons vu la complexité de lecture de l'œuvre de Pina Bausch, y compris dans les scènes de viol, il en va de même pour les multiples relectures du *Sacre du printemps*, où viol, virginité et sacrifice proposent une esthétique de la violence sexuelle sans remise en cause.

La violence est aussi plus généralement celle du monde, dont s'emparent les chorégraphes. Les violences faites aux femmes sont prises au cœur d'une symbolique de la violence plus large. La danse contemporaine propose une radicalité formelle inédite. Le motif du sang prend une place que la littérature et les arts plastiques ont investie dès les années 1970. Du sang, il y en a chez Jan Fabre : *Je suis sang* (2001) mais aussi chez Lia Rodrigues avec *Incarnat* (2005)¹⁰⁸². La pièce calque la violence réelle d'une favela de Rio où ont répété les interprètes : du ketchup qui se fait sang, corps-pantins désarticulés, membres mutilés, pleurs, suffocations... Tout en donnant à voir un couple nu, elle, en position d'infériorité, au sol, lui, debout, tandis que les taches de ketchup-sang jonchent le sol. L'engagement social de l'artiste la rapproche de sa consœur française Maguy Marin, ce que Mattia Scarpulla a

¹⁰⁸⁰ Il est intéressant de noter que toutes ses réflexions sur le corps sont post Shoah et posent indéniablement la question de la mémoire, à la fois de la mémoire historique et de la mémoire du corps.

¹⁰⁸¹ ROUCH Hélène, DORLIN Elsa, FOUGEROLLAS-SCHWEBEL Dominique, (dir.), *Le corps entre sexe et genre*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 11.

¹⁰⁸² *Danser*, n° 249, *op. cit.*, p. 7. Pour Maguy Marin, Lia Rodrigues est une des artistes engagées et féministes dont le travail l'intéresse particulièrement, Cf. Entretien avec l'artiste, *op. cit.*

analysé : « d'une pièce à l'autre, Lia Rodrigues représente des conflits psychiques et physiques, montre les représentations culturelles de la femme, - souvent caractérisées par l'asymétrie des rôles de l'homme et de la femme dans la société brésilienne -, les transformations sociales du Brésil, passant toujours par ses expériences de femme, expériences intimes ou professionnelles »¹⁰⁸³.

Violence et nudité s'accordent. En tant que transgression, la nudité peut déjà être une sorte de violence. Quant à la nudité elle décuple la violence. Dans sa dimension sexuelle, elle oblige le spectateur à s'interroger sur la nature de son regard : fascination ? désir ? trouble ? mauvaise conscience ?

Le corps nu, violent, que cette violence soit créée ou subie, côtoie la folie et la maladie. Il se confronte à la question du sexe, de la sexualité et nécessairement de l'érotisme. Autant de données qui concentrent la question de l'identité sexué, sexuelle, genrée, soit les enjeux d'un questionnement féministe.

8-5-6. L'érotisme et le sexe

Le professeur de psychologie Jean-Marie Pradier nous dit bien à quel point historiquement le « corps séducteur »¹⁰⁸⁴ et sa charge libidinale sont complexes. La pensée du corps distancié, réduit à un fait biologique paradoxalement tendu vers une négation érotique, est une démarche autre que celle de l'abstraction dans la filiation de la *post modern dance*. L'absence d'érotisme est largement soulignée pour parler de pièces dont la sexualité est une problématique essentielle. Cela montre les paradoxes et la fluctuation de la *charge* et de la *décharge*¹⁰⁸⁵ érotiques d'une forte démarche analytique engagée par les chorégraphes eux-mêmes. L'humour et la parodie sont des armes ambiguës qui revisitent les imaginaires de l'érotisme. Du *chorus line* au strip-tease¹⁰⁸⁶ jusqu'à la « domestication de l'érotisme »¹⁰⁸⁷, en

¹⁰⁸³ SCARPULLA Mattia, « Mythologie picturale de la douleur dans les chorégraphies de Lia Rodrigues », p. 249, in http://celis.univ-bpclermont.fr/IMG/pdf/Mattia_SCARPULLA.pdf

¹⁰⁸⁴ PRADIER Jean-Marie, « Les corps séducteurs », *Théâtre/Public*, n° 96. Saint-Denis, Novembre-décembre 1990, p. 4-8.

¹⁰⁸⁵ MONS Alain, « Le corps dérobé », *Terrain* [En ligne], 35 | septembre 2000, consulté le 1/10/2013.

¹⁰⁸⁶ Ex. : le festival : « Sauvons le strip-tease » aux Antipodes de Brest en 2007 avec Véra Mantero, Delphine Claret, Claudia Triozzi, Cécilia Bengolea. Caterina Sagna évoque la pédophilie avec Sky van der Howe, enfant incitée à monter sur scène. La chorégraphe souligne le désir des femmes qui veulent d'abord faire un travail artistique, bien vain face aux désirs des hommes. À noter que seule Johanne Saunier créé pour un interprète masculin : Gidi Meersters. Déjà en 1986 le spectacle collectif *Striptiz*, produit à la Bastille déclinait l'imaginaire du strip-tease. Nous retrouvons l'artiste Gabriella Martinez, arrivant nue sur scène, faisant apparaître sa nudité intégrale en enlevant les bandes adhésives masquant partiellement son corps, sa bouche, et ses yeux. Le principe détourne la nudité dans ces procédés classiques érotiques codifiés par le cabaret.

passant par le travestissement ou la passion amoureuse, les modalités sont nombreuses. La dimension féministe est loin d'être évidente. Renoncer à l'Eros n'est pas une solution de soustraction au processus de domination. Un véritable enjeu se dessine dans le déplacement des codes de l'érotisme, du corps objet de désir, pour qu'il devienne sujet de cet érotisme. Recherches esthétiques et critiques sociales, auxquelles s'associe le burlesque, caractérisent un investissement du strip-tease. Le plus souvent les chorégraphes hommes font ressortir la poésie des filles et les chorégraphes femmes travaillent le regard sur le strip-tease.

Y a-t-il vraiment de l'érotisme dans le strip-tease ou la femme n'est-elle pas désexualisée au moment même où on la dénude comme le postule Roland Barthes¹⁰⁸⁸? Que reste-t-il de l'érotisme¹⁰⁸⁹ dans cette multitude de recherches tous azimuts sur le corps y compris dans sa nudité? Le corps-objet neutre, fait plus facilement face aux problèmes éthiques et esthétiques qu'un corps sujet. Des perspectives inexplorées s'ouvrent. Et si les recherches sur un corps-matière où tout est permis s'épuisaient vite? Conjuguer ces deux corps antagonistes (objectivé/neutre et sujet/charnel), *a priori* indissociables apparaît comme une possibilité d'enrichissement et de défi. « À l'heure où le sexe sature les médias, l'érotisme serait-il dans une impasse? Désespérante, la sexualité qui irrigue la contemporanéité semble n'ouvrir à aucun imaginaire, n'inventer aucun érotisme. Qu'en est-il donc de la danse? Eros sait-il encore chorégraphier les corps ou s'est-il à jamais fondu dans la trame continue du quotidien? »¹⁰⁹⁰. Il ne semble pas inutile d'insister sur le fait que même lorsque la sexualité est une thématique majeure, elle ne suffit pas pour parler d'érotisme. L'érotisme, « muse de mauvaise réputation » pour reprendre le titre de l'ouvrage de Philippe Verrièle, glisse sur les soupçons de corps qui se vendent ou procurent du plaisir.

Le jeu de séduction est paradoxal puisqu'il pose aussi bien la question de la soumission des femmes aux désirs masculins que leur prise de pouvoir sur ces derniers. Il est traditionnellement entendu dans la configuration classique de l'hétérosexualité mais n'est qu'une facette spectaculaire du questionnement que l'on retrouve dans les débats autour de la prostitution. La danse complexifie facilement une donnée hétéronormée. Dépasser et déplacer le regard sur ces pratiques s'avère difficile. La séduction ou la marchandisation de l'érotisme, voire du sexe, est un autre champ où la question du choix est essentielle. En est-il vraiment

¹⁰⁸⁷ Roland Barthes in *Mythologies*, cité par Bérangère Alfort, *Danser*, n° 263, mars 2007, *op. cit.*, p. 50.

¹⁰⁸⁸ BARTHES Roland, *Mythologies*, *op. cit.*, p.165.

¹⁰⁸⁹ Philippe Verrièle nous parle d'une thématique sexuelle sans érotisme in *La muse... op. cit.*, p.105. Le sexe apparaît sous forme de concept, intellectualisé. Quant à la danse conceptuelle, il en observe « la tendance naturaliste » (p. 118), cette dernière posant question par sa défiance à l'égard de l'érotisme. La thématique est donc centrale autant qu'absente.

¹⁰⁹⁰ « Danse et Erotisme, quel couple? », *Journal de l'ADC*, n° 28, 2002, [En ligne].

un ? S'il l'est, ne masque-t-il pas le problème de la pratique non choisie ? Le débat féministe sur le sujet est loin d'être univoque. L'art est un moyen de soumettre le sujet à la question.

Nous ne prendrons qu'un exemple, celui de la chorégraphe Kaori Ito, produite par les Ballets C de la B. Elle propose une lecture de l'érotisme inspirée de la culture japonaise dont elle est issue. Alors que la pièce entame une tournée en France en 2014, elle tient à préciser, elle aussi, qu'elle n'est pas féministe mais qu'elle a « envie de déborder cette image de la femme japonaise qui fait jouer et jouir les hommes. [...] *Asobi*, [titre éponyme de sa pièce], en japonais désigne littéralement les activités superflues et plaisantes dans la vie des adultes. Les jeux de risque, le combat, la compétition, le théâtre, la danse, les relations sexuelles..., toutes des activités visant l'euphorie, l'abandon, l'ivresse »¹⁰⁹¹. *Asobi* déploie l'idée qu'un besoin de voyeurisme est à la base de ces « jeux d'adultes », qu'on parle de pornographie ou même seulement de la position du spectateur au théâtre. Plus qu'une réflexion féministe sur le voyeurisme, *Asobi* tente d'aller au-delà en révélant la vulnérabilité physique et l'abandon de celle qui danse et se laisse regarder par l'autre. Nous retrouvons la question récurrente du regard et de sa dé-construction. Le refus de l'artiste de se dire féministe se justifie par un propos que l'on pourrait bien au contraire qualifier de féministe. Ce n'est qu'un exemple supplémentaire qui démontre la difficulté de son auto-perception : « beaucoup de mouvements dans *Asobi* proviennent des poses que les femmes prennent quand elles veulent plaire aux hommes. D'une certaine façon, je pense que les femmes ont beaucoup plus tendance à laisser déterminer leur identité par le regard des hommes, que vice versa, que le regard d'une femme serait déterminant pour l'identité d'un homme. Mais avec *Asobi* je voulais passer outre au discours féministe fulminant que le regard de l'homme réduit le corps féminin à un objet. Les femmes jouent souvent le rôle de « petite fille » ou « d'objet », ce qui signifie, à mon avis, que les femmes déterminent les règles du jeu »¹⁰⁹².

De la question de l'érotisme, de la sexualité¹⁰⁹³ à celles de la pornographie¹⁰⁹⁴ et de la prostitution, il n'y a parfois qu'un pas. Les paradoxes soulevés par les positions féministes font intervenir la revendication d'une sexualité positive face à l'image de la victime. Quant au processus de domination, il s'inscrit le plus souvent dans un contexte hétéronormé. Il ne s'agit pas de renverser une domination masculine par celle des femmes qui ne serait que reproduire le processus. L'humour et le jeu s'avèrent les caractéristiques premières du sujet. Il n'est pas

¹⁰⁹¹ Dossier de presse in <http://www.adc-geneve.ch/>, consulté le 12/10/2014.

¹⁰⁹² <http://m.lesballetscdela.be/>, entretien du 19/11/2013.

¹⁰⁹³ Marie Chouinard fait ainsi figure de pionnière en signant *Marie chien noir* en 1982, pièce qui établit sa réputation sulfureuse et dans laquelle certains n'ont voulu voir qu'une femme se masturbant sur scène.

¹⁰⁹⁴ Ex. : Constanza Macras¹⁰⁹⁴ dont l'un des premiers spectacles qui convertit les sex-shops en boutique de souvenirs, porte le nom de PORNOSotros suivi du slogan, « libérer la pornographie ».

certain que le « trash » mis en scène conteste l'état de fait d'une domination construite du « désir masculin comme désir de possession, comme domination érotisée, et le désir féminin comme désir de la domination masculine, comme subordination érotisée, ou même, à la limite, reconnaissance érotisée de la domination »¹⁰⁹⁵. Les propositions féministes se situent au sein d'un champ chorégraphique global qui cristallise la notion de crise à même le corps. À partir des années 2000, la question féministe, visible et médiatique, tend à se penser artistiquement en danse contemporaine avec les difficultés que l'on sait.

¹⁰⁹⁵ BOURDIEU Pierre, *La domination masculine*, op. cit., p. 37

Conclusion

À partir des années 1980, l'institutionnalisation de la danse a engagé un profond bouleversement de l'art chorégraphique en lui permettant un essor considérable, non démenti jusqu'à nos jours puisque le nombre d'artistes chorégraphiques ne cesse d'augmenter. Ces 30 et même 35 dernières années ne sont pas homogènes. Une temporalité artistique se dégage en lien avec un certain nombre de crises : crise du sida et crise du corps, crise politique donnant naissance au collectif Espace Commun en 1997, la première grande crise sur le statut de l'intermittence en 2003 ou encore la crise de monopolisation des CCN par quelques artistes qui conduit à un début de *turn over* à compter de 2002. L'évidence d'une présence masculine prépondérante aux directions de ces institutions engage alors un débat sur la place des femmes (numérique) et du féminisme (engagement artistique et/ ou politique et institutionnel) des femmes. Si la question se pose à partir d'une sous-représentation, il est évident qu'elle doit être posée pour l'ensemble de la période.

Ne prendre en compte qu'une production des femmes semblait alors une démarche éculée dans la mesure où la danse contemporaine est caractérisée par la mixité, ce qui n'empêche pas des incursions dans un entre soi, hommes ou femmes. Une telle conception aurait exclu l'idée d'un féminisme mixte ainsi que le travail des hommes sur le genre. L'avènement de la problématique *queer* impose non seulement cette mixité mais rend possible la remise en cause des catégories et en premier lieu celles de la binarité et de l'hétéronorme. De plus travailler sur la marge impose de prendre en compte les hommes dans un art considéré comme féminin, ce que la confrontation entre idée reçue, image d'Épinal et réalité de fait a remis en cause. L'essor des années 1980 a permis l'implantation et la reconnaissance de chorégraphes hommes tout en préservant une place fondamentale des femmes chorégraphes. Les hommes et les femmes subissent un manque de reconnaissance vis-à-vis de l'art chorégraphique, mais qui tend à diminuer, de même que l'écart de reconnaissance. Jean-Claude Gallotta souligne volontiers une double discrimination en tant que danseur et chorégraphe directeur d'une Maison de la Culture et en tant qu'homme pour un art dévolu aux femmes. Quant aux femmes, certaines souffrent de la misogynie de leurs partenaires institutionnels. Malgré l'avènement d'une conscience des disparités entre les sexes et de l'évolution des contextes et des esthétiques de la danse contemporaine, la programmation semble immuable, avec globalement 30 % de chorégraphes femmes. Que l'analyse de la domination mène à l'émancipation n'est pas une évidence factuelle et il

semblait important de voir ce que les discours d'émancipation révèlent de la domination. Ces discours ont pris une dimension politique au sens institutionnel du terme notamment grâce à l'observatoire de la parité et à des études ministérielles dont on ne peut que souligner à quel point elles sont récentes. L'enjeu est plus que jamais d'actualité, l'audition de Karine Saporta¹⁰⁹⁶ l'a montré en même temps qu'elle soulevait la polémique d'un trop grand manichéisme dans ses propos et la divergence des positionnements vis-à-vis de la politique des quotas.

La position féministe, certes essentielle quant à la place des femmes dans l'espace de la danse contemporaine, ne saurait reléguer au second plan la dimension artistique. À défaut d'artistes féministes dans les années 1980, nos regards se sont concentrés sur les CCN où l'engagement des artistes a été analysé. Le regard externe, venant de la presse, construit la dimension militante et genrée de l'œuvre au même titre qu'elle entretient les stéréotypes de féminité. Le cas de Karine Saporta est particulièrement éloquent, d'autant plus qu'il se double de manière ambiguë de sentiments féministes. La danse contemporaine reconduit aussi bien la bicatégorisation hommes/femmes qu'elle la brouille. Le genre – confondu parfois avec les genres –, la nudité, la violence, l'érotisme sont à même de problématiser les questions de dominations et de discriminations devenues intersectionnelles. Cependant nombre de journalistes et de chercheurs ont noté les effets de modes : « non-danse », « *queer attitude* », etc. Il ne suffit pas de performer le genre dans ses stéréotypes, ni de les inverser pour être féministe ou lutter contre les discriminations homophobes. Au XXI^e siècle plus encore que la décennie précédente, les identités et leurs incertitudes, prennent une dimension inégale qui laisse envisager des danses féministes.

¹⁰⁹⁶ Cf. Compte rendu de la Délégation aux Droits des femmes, 16/05/2013, <http://www.senat.fr/compte-rendu-commissions/20130513/femmes.html>

TROISIEME PARTIE – Identités en crise depuis les années 1990

Le paysage chorégraphique des 30 dernières années connaît des changements politiques, esthétiques et identitaires majeurs d'où se dégagent des traits, des pensées, des esthétiques capables d'interagir avec le féminisme à la croisée des disciplines et aspirent à l'intersectionnalité. Jusqu'où la forme peut-elle porter un propos et émaner d'un désir de liberté et d'émancipation ? Celle-ci est-elle nécessairement radicale ? À trop vouloir dire ou démontrer ne risque-t-on pas l'impasse de l'incompréhension ?

Les créations artistiques et la médiatisation d'un artiste peuvent avoir un écho débordant un cercle militant. Que l'art joue un rôle social est depuis longtemps compris des politiques. Alors même que l'économie de la culture entre en crise, que ses acteurs se multiplient et que les pouvoirs publics se désengagent, l'art s'engage. Les processus de déconstructions que permet la danse contemporaine et la performance parlent à même le corps, objet et sujet de toutes les interrogations. Celles-ci sont signes de crises : qu'est-ce que la masculinité ? Comment se joue-t-elle et peut-elle être acceptée dans un champ où l'idée de féminin perdure ? Comment mettre à mal ce présumé et battre en brèche sexisme, racisme et homophobie ?

Nous avons fait le choix d'approfondir les caractéristiques qui nous ont paru fondamentales au regard d'un enjeu féministe. Ainsi la masculinité est-elle au centre des attentions et des enjeux, développant également la dimension *queer*. La problématique du genre ne peut se départir de celle du sexe et des sexualités et la remise en cause des catégories amène à penser également l'existence « trans ». Où se situe le féminisme dans ces mises en abîme identitaires ? L'analyse du discours et de la pratique deviennent essentielles dans la mesure où des artistes affirment leur engagement féministe perçu comme tel grâce au contexte d'exposition. Au regard de la production des spectacles et de la presse, la période très contemporaine s'est imposée.

La diversification de la création et le renouvellement générationnel sont des points communs aux espaces chorégraphique et féministe et permettent d'envisager des préoccupations communes : la parité/égalité, la prostitution, la pornographie, la question du voile, la vie quotidienne, les normes de beauté, etc. La polémique autour de la « théorie du

genre »¹⁰⁹⁷ en 2014 ravive le sujet identitaire essentiel au champ chorégraphique et montre le potentiel de réflexion du champ artistique. Nous le verrons en dialogue avec une démarche féministe ouverte à la question des hommes et du masculin, de problématiques des deux sexes, touchant également les questions LGBT et l'altérité dans sa pluralité.

Nous avons fait le choix de nous concentrer sur quelques artistes problématisant ces thématiques afin de montrer les différentes modalités d'engagement. Ce choix a été opéré à partir d'un paysage chorégraphique que nous avons voulu le plus large et représentatif possible. La presse a été un élément déterminant pour sa perception et son interrogation sur l'art militant et l'engagement féministe en danse. Le genre, la place des femmes et le féminisme se formulent. Cela réactive la question de l'existence de danses féministes. Le féminisme en danse est-il un moyen de réhabiliter le sujet face à la corporéisation des années 1990 ? La radicalité formelle est-elle une condition *sine qua non* d'une danse militante ? Comment passe-t-on d'un travail sur le genre à un travail féministe ?

Nous verrons tout d'abord l'affirmation de danses féministes développées par des artistes femmes qui questionnent leur rapport à la féminité, mais aussi leur incursion hors du genre féminin. Le travail sur le discours corporel se double d'un travail et d'un discours intellectuels jusqu'au titre donné aux œuvres. Il importe de voir que l'intime et le personnel participent à la construction de l'artiste qui produit et vit l'œuvre tout en accordant une attention privilégiée au processus de création. Le croisement entre l'œuvre, l'artiste et la réception pose les enjeux d'une pratique féministe au regard du militantisme et des avancées sociales et juridiques.

L'autre versant de ces recherches porte sur la masculinité et soulève l'hypothèse qu'elles procèdent d'une « crise » due au bouleversement des normes. La place de l'homosexualité masculine joue un rôle important qui fait ressurgir l'asymétrie des genres et la recomposition des « minorités ». La question lesbienne peut-elle avoir une place en danse ?

Les expressions *queer* et trans trouvent aussi un moyen d'ancrer la question du pouvoir et de ses renversements. L'asymétrie se retrouve dans l'investissement *queer* dominé par les hommes performant le féminin et non l'inverse. Il s'agit d'aller au-delà de la « queer attitude » déjà soulignée. Ce qu'elle peut faire bouger dans l'acceptation de l'idée de la construction des identités et la manière dont elle la rend possible et visible nous intéressent.

Cette complexité identitaire ne saurait être complète si elle excluait la dimension de la « race », d'autant plus que le milieu de la danse a toujours programmé et accueilli des artistes

¹⁰⁹⁷ En réaction à la polémique, voir LAUFER Laurie, ROCHEFORT Florence (dir.), *Qu'est-ce que le genre ?*, Paris, Payot, 2014, p. 231-244.

étrangers et que le hip-hop métisse durablement la danse contemporaine et renverse la « norme » avec une présence masculine prépondérante.

La prise en compte des évolutions de la danse contemporaine et la disparition récentes des figures tutélaires que sont Merce Cunningham, Maurice Béjart, Pina Bausch ravivent la question de leur mémoire et de la place des femmes en danse dans une histoire en construction.

CHAPITRE 9 – Les femmes exacerbent la féminité, outrance féministe ?

Dans la vie courante, les postures des hommes ne sont pas celles des femmes. Si cette incorporation ne peut être niée, elle peut être conscientisée et déconstruite. La binarité est confortée en même temps qu'elle est mise à mal. Qualifier des mouvements de féminins (gracieux, souples, fluides, sensuels, subtils...) présuppose une différence ontologique entre féminin et masculin. Or, ni l'un ni l'autre ne sont l'apanage d'un sexe. Enfin, le glissement du genre à la sexualité est courant et pose l'asymétrie notable de la production du « féminin » pour les hommes, assimilée à un signe d'homosexualité. Pendant ce temps, les femmes produisent elles aussi des signes de féminité, une féminité surinvestie comme si elles en avaient été lésées. Cela conforte le discours paradoxal du droit à « être une vraie femme » et celui, féministe, d'une volonté de retourner le regard sur une sexualité positive. Le sujet est loin d'être monolithique et interroge l'existence de danses féministes ainsi que la capacité des artistes à se dire féministe.

Nous avons vu « le féminin » qui entoure Karine Saporta et ses positionnements d'artiste et de femme ou encore le cheminement artistique de Mathilde Monnier se recentrant sur une problématique de l'altérité et de l'être femme (*Publique, Gustavia*). Une des évolutions majeures se situe dans une lisibilité féministe jusqu'alors difficilement formulée. L'essor des études de genre, de l'étude des féminismes et de nouvelles constructions théoriques se diffuse dans tous les domaines et n'exclut pas la danse. Cette affirmation féministe se décline comme autant de styles qu'affirment les chorégraphes. Nous postulons une certaine unité d'intention, à savoir celle de donner à voir des femmes-sujets ayant conscience des codes employés et voulant les subvertir. Le travail des codes peut alors être très divers comme le suggère la mise en perspectives des travaux d'Hélène Marquié et de Cécile Proust. Dans quelle mesure la modalité performative, l'intérêt porté à l'appropriation du masculin et la construction du féminin procèdent-ils d'un cheminement intellectuel ? Les chorégraphes font-elles preuve d'un militantisme hors du champ de la danse ? Le postulat d'une réduction de la distance entre les dimensions artistiques et militantes du féminisme est à mettre en relation avec l'essor des études de genre.

9-1. Artistes, universitaires : pluralité d'un « Je suis féministe » affirmé

S'affirmer artiste femme et féministe est rare. Deux artistes, radicalement différentes, mettent volontairement et de manière systématique les questionnements féministes au centre de leurs recherches : à savoir Cécile Proust¹⁰⁹⁸ et Hélène Marquié¹⁰⁹⁹, artiste médiatisée pour la première, et universitaire spécialiste du sujet pour la seconde. Toutes deux sont nées en 1959 ; leurs travaux se développent à la fin des années 1990, et plus encore à partir des années 2000 pour les *femmeusesactions* de Cécile Proust. Elles ont pour point commun leur pluridisciplinarité, intégrant tant la littérature que les arts plastiques ou la psychanalyse pour interroger leurs identités fictives, réelles et assignées. La reprise d'études sur le genre de Cécile Proust alors même qu'elle travaille sur la question féministe depuis des années montre des relations très différentes avec le monde universitaire. Le lien entre théorie et pratique est toujours un point d'achoppement. En effet, si l'universitaire qu'est Hélène Marquié est reconnue, elle n'est pas connue en tant que danseuse. *A contrario*, c'est l'artiste militante qui est connue en la personne de Cécile Proust qui se nourrit de travaux universitaires et participe à une élaboration personnelle de création mêlant pratiques et théories. Leur notoriété est relativement confidentielle tandis qu'elle croît dans les milieux féministes. Rapprocher ses deux artistes n'a *a priori* rien d'évident si ce n'est que l'ensemble de leur travail porte sur la question féministe sur le long terme et qu'elles se disent féministe sans ambiguïté et avant même qu'on ne leur pose la question.

9-1-1. À l'origine de l'engagement de Cécile Proust et Hélène Marquié

Hélène Marquié débute la danse à l'âge relativement tardif de 18 ans par la technique Graham, technique que l'on sait liée à son être femme. Son père s'était toujours opposé à ce qu'elle prenne des cours. Elle put cependant pratiquer le patinage artistique de façon relativement intensive de 11 à 18 ans, le sport étant toléré. Elle se forme en danse classique, jazz, en mime et en théâtre mais surtout en danse contemporaine. Elle choisit tout d'abord la voie de la sécurité professionnelle, intègre l'École normale supérieure, passe son DEA¹¹⁰⁰ et

¹⁰⁹⁸ Voir le site de l'artiste : www.femmeuse.org.

¹⁰⁹⁹ Voir le site de l'artiste : www.compagniehelenemarquie.com.

¹¹⁰⁰ DEA sur l'évolution des vertébrés et paléanthropologie (Université de Paris 6 - 1983).

l'agrégation de biologie. Sa mère est secrétaire, son père technicien chimiste. Il n'y a pas de sensibilité féministe ni de vocation chorégraphique dans sa famille. Elle ne sait pas comment elle-même a « attrapé le virus », mais affirme que les deux sont venus très tôt. Pour cette fille unique confrontée au machisme de la figure paternelle avec laquelle elle rompt, entrer à l'ENS, était une façon d'être indépendante très rapidement après le baccalauréat. Elle n'a jamais cessé de danser et reprend ses études avec une thèse d'esthétique en même temps qu'elle fonde sa compagnie en 1986. Soutenue en 2002, sa thèse¹¹⁰¹ articule danse, art, imaginaire surréaliste et féminisme en parcourant les œuvres de plasticiennes : Leonora Carrington, Leonor Fini, Dorothea Tanning et de chorégraphes danseuses : Martha Graham, Doris Humphrey et Carolyn Carlson.

L'exercice de style qu'est la « biographie »¹¹⁰² se pose de manière bien différente avec Cécile Proust pour qui la confrontation au féminin fut toujours assumée et explorée, plaçant son intérêt du côté de l'Éros. Le premier jalon qu'elle pose est son goût pour le mensonge, l'invention de sa vie, le refus d'une date de naissance qu'elle nous donnera néanmoins par la suite¹¹⁰³. Si elle emploie le terme de mensonge, celui-ci ne convient pas et relève peut-être plus d'un humour parfois incompris. En effet, l'artiste ne ment pas et insiste paradoxalement sur ce fait. Rien n'est inventé dans *femmeuses #19 final/ment/seule*, ni sa vie, ni ses références théoriques dont le sérieux n'est pas à mettre en doute. La question du mythe créé autour de l'artiste débute dès l'enfance. Elle affirme avoir été convaincue d'être une fille de gitan, une conviction sur laquelle sa mère laisse planer le doute. C'est d'ailleurs sur les danses traditionnelles, leurs charges fantasmatiques qu'elle s'attarde, tout en inscrivant son parcours du côté de la danse contemporaine. L'importance, la hiérarchie ou le dicible des choses sont déplacés. Pour Cécile Proust, il est plus simple de parler de sa première expérience sexuelle, totalement dépassionnée, que de fournir sa carte d'identité, réductrice. Son féminisme apparaît comme identitaire, sans élément déclencheur ou confrontation au machiste. Elle avoue avoir toujours été enchantée par sa position de fille et avoir su s'entourer d'hommes féministes, son père, ses amants et son mari. Si liberté à conquérir il y a, elle ne se trouve pas dans la revalorisation du statut féminin mais du côté de la liberté sexuelle, un désir qui a fondé ses idées féministes.

¹¹⁰¹ MARQUIÉ Hélène, *Métaphores surréalistes dans les imaginaires féminins. Quêtes, seuils et suspensions ; souffles du surréel au travers d'espaces picturaux et chorégraphiques. Parcours des œuvres de Leonora Carrington, Leonor Fini, Dorothea Tanning, Martha Graham, Doris Humphrey, Carolyn Carlson*, thèse d'Esthétique-danse sous la direction de Michel Bernard, Université de Paris 8, 2000.

¹¹⁰² Parler de trajectoire entendraient une analyse plus approfondie au sens où l'entend Bourdieu. Nous avons également conscience de l'utopie biographique et de l'illusion de son immédiateté signifiante.

¹¹⁰³ Entretien avec Cécile Proust, le 14/04/2010.

9-1-2. Naissance de l'artiste et de l'artiste féministe

Artiste femme – de fait, et artiste féministe – par choix, Hélène Marquié ne se reconnaît pas comme artiste « féminine »¹¹⁰⁴. L'accueil de ses premières créations est positif, on la trouve sensible, gracieuse, légère, fluide, c'est-à-dire très « féminine »¹¹⁰⁵. L'artiste se sent flattée mais néanmoins assignée au genre féminin, ce qui l'entraîne à travailler sur les marquages de la féminité, de manière positive puisque cela lui permet d'accéder à d'autres esthétiques et d'acquérir d'autres énergies. Ce travail peut avoir des conséquences plus négatives qui la poussent à s'interdire tout ce qui pourrait être connoté féminin : l'impulsion, le délicat, le subtil, le courbe avant d'arriver à conjuguer les deux.

Le parcours de Cécile Proust¹¹⁰⁶ est radicalement différent. Venue à la danse par le classique, elle étudie au conservatoire d'Angers. Très jeune, elle s'intéresse aux questions féministes. À 17 ans, elle intègre la compagnie de flamenco qui l'avait fait rêver enfant alors qu'elle se pensait fille de gitan, celle de Raphaël Aguilar. Elle assume ses désirs d'être géographiquement d'ailleurs, d'un autre milieu. Cécile Proust s'est formée à la technique Cunningham, asexuée, qui met en réalité en scène des corps d'hommes. En France, les années 1980 sont marquées par une danse contemporaine virile faite de puissance, de sauts, de chutes¹¹⁰⁷. Elle éprouve alors le besoin de renouer avec son corps, non pas un corps-neutre mais un corps-chair, qui n'exclut ni l'érotisme ni le féminin. C'est ce féminin qu'elle explore non seulement à travers la danse occidentale mais en se formant au katak indien, à la « danse du ventre », au flamenco, au jiuta mai, la danse des geishas, ces courtisanes formées au chant, à la danse, à la musique, à la conversation et à l'art de prendre le thé. L'artiste est éclectique par plaisir et volonté de retrouver le féminin de la danse, de rechercher un autre rapport au

¹¹⁰⁴ Entretien avec Hélène Marquié, le 15/04/2010.

¹¹⁰⁵ « J'ai créé mes premières chorégraphies sans trop me poser de questions. L'accueil fut plutôt bon. Entre autres, on me trouvait sensible, gracieuse, légère, fluide, [...] bref, très féminine. Certes, j'étais flattée ; la sensibilité, la grâce, la légèreté, la fluidité de mouvement sont de grandes qualités. Mais les estimant arbitrairement qualifiées de féminines, je me sentais d'une part en porte-à-faux avec mes convictions féministes, d'autre part et surtout, sur le plan personnel et artistique, assignée, enfermée malgré moi dans le genre féminin. Je décidai de sortir de cette assignation en me donnant les moyens d'embrasser une gamme plus vaste de façons d'être, de qualités de mouvement, d'énergies, de rapports à l'espace, etc. » in MARQUIÉ Hélène, *Dialogue entre danse et féminisme : monologues entre moi et moi*, Intervention pour le colloque franco-italien, Littératures, arts, et comparatisme de genre, 22-23 mai 2009, Université Paris 8, Vincennes à Saint-Denis. Cf. Annexes, Illustration 16.

¹¹⁰⁶ Entretien avec Cécile Proust, le 14/04/2010.

¹¹⁰⁷ Pour une réflexion et interprétation de la danse contemporaine, voir IZRINE Agnès, *La Danse dans tous ses états*, op. cit. ; ainsi que LOUPPE Laurence, *Poétique de la danse contemporaine*, Bruxelles, Contredanse, 2000.

corps que celui de la danse occidentale qui ne soit ni éthéré-classique, ni androgyne-contemporain. C'est bien l'intime qui est le point de départ pour se traduire en une histoire politique : « le personnel est politique »¹¹⁰⁸. Nous pouvons y voir une perspective essentialiste pour l'identité de sexe. Encore faudrait-il pouvoir dire si Cécile Proust est en mesure de contester les « rapports sociaux de sexe »¹¹⁰⁹. Elle affirme ainsi qu'il existe une « différence » entre les sexes mais que la fin de l'inégalité ne doit pas nécessairement passer par l'« *in-différence* ».

Cécile Proust sort de cette centration sur les « danses de femmes » et s'ouvre au travail du genre grâce à une incorporation des genres : féminin puis masculin dans la « perspective de la création d'un espace où puisse danser le corps *queer* »¹¹¹⁰. En tant qu'interprète, elle collabore avec le quatuor Knust¹¹¹¹ pour remonter des pièces historiques telles que *Le faune* de Vaslav Nijinski ou *Parades and changes* d'Anna Halprin ou encore participe à la création d'Alain Buffard *Mauvais genre* tout en travaillant la question dans ses propres créations.

Nous avons affaire à deux personnalités que leur volonté d'indépendance rapproche. Hélène Marquié est forte d'une formation universitaire et plus tardivement de danseuse avec une conscience féministe qui s'origine dans son contexte familial. Il s'accompagne d'une certaine difficulté à accepter le féminin, dévalorisé et naturalisant. À la vie professionnelle s'ajoute celle d'une femme (non mariée, sans enfant) qui vit avec une femme bien qu'elle fut hétérosexuelle plus jeune.

Le rapport au féminin de Cécile Proust est tout autre puisqu'elle dit volontiers ne pas avoir été confrontée à la « domination masculine » dans sa vie personnelle. Il n'y a donc pas d'infériorité du féminin, qu'elle cherche au contraire à explorer, y compris hors des civilisations occidentales, et à valoriser. Son moteur initial est son désir, non sa réflexion. Il en va de même pour la compagnie des femmes ; elle avoue volontiers pouvoir se passer de celle des hommes et se complaire dans un environnement féminin qui lui est familier, car elle a en effet trois sœurs et une fille. Sa rencontre avec Beatriz Preciado¹¹¹² l'amène à se définir

¹¹⁰⁸ L'idée formulée par Caroll Hanisch, (« Problèmes actuels: éveil de la conscience féminine. Le « personnel » est aussi « politique » », *Partisans*, n° 54-55, « Libération des femmes, année zéro », juillet-octobre 1970) signifiait que tout peut être remis en question par la volonté collective, que rien n'est donné une fois pour toutes. Cette instabilité est de nouveau revendiquée avec force.

¹¹⁰⁹ Nous renvoyons ici aux débats sur la formulation contestée en ce qu'elle fait référence au marxisme : BIDEZ-MORDREL Annie (dir.), *Les rapports sociaux de sexe*, Paris, PUF, 2010.

¹¹¹⁰ PRECIADO Beatriz, « Quand les corps ne sont plus dociles – Notes sur les politiques et l'esthétique *queer* », *Nouvelles de Danse*, n° 22, 2003, p. 141.

¹¹¹¹ Fondé en 1993, il participe à rendre vivante l'histoire de la danse et à revisiter, remontent des pièces symboliques où force est de constater que la dimension militante et la problématique du genre sont essentielles.

¹¹¹² Philosophe et activiste *queer*, (auteur de *Manifeste contra-sexuel*, Paris, Balland, 2000). Les productions du genre, du sexe et de la sexualité sont envisagées en tant que techniques spécifiques de gouvernement des corps

non sans humour comme « une simili lesbienne couchant avec des hommes, enfin surtout un¹¹¹³ ». Elle est d'ailleurs mariée mais refuse de porter les signes extérieurs de statuts maritaux (une alliance) contrairement à son mari. Sa discrétion sur leur collaboration artistique témoigne du refus d'inféoder une collaboration artistique à son statut marital, de l'ordre de la vie privée. Son mari, Jacques Hoepffner, artiste multimédia, est le collaborateur artistique de ses *femmeuses* actions.

9-1-3. Références féministes et arme humoristique

Hélène Marquié est universitaire¹¹¹⁴ et militante. Elle mène de front recherches sur le genre en danse et créations chorégraphiques. Elle assume certaines de ses œuvres dans une démarche purement esthétique tandis que d'autres sont l'aboutissement d'une réflexion féministe. Son travail de recherche questionne les rapports entre sexe et genre. Nous pensons à *Brouillon pour une lettre à D. B.*, commande faisant écho à l'écriture de Djuna Barnes et à *Elles disent / elles dansent / elles jouent*, en hommage à l'œuvre de Monique Wittig. Quant à la commande du colloque de l'UNESCO sur les violences faites aux femmes en 2000, elle est à l'origine de *Vos lacunes font émerger nos rêves*. L'artiste refuse de tomber dans la démonstration et souhaite créer une œuvre forte plutôt qu'une œuvre didactique. Son défi est alors de faire une chorégraphie violente, qui ne montre jamais la violence, qui ne soit pas violente pour le corps. Si le message était explicite dans le cadre de la commande et pour celles et ceux qui connaissaient le thème, hors de ce contexte, il ne l'était plus. En ce sens, ce n'est pas une œuvre militante univoque¹¹¹⁵.

Militante non seulement au sein de la création mais également dans sa vie que ce soit avec la Meute, les Chiennes de garde, ses collaborations avec le Planning familial ou diverses associations de femmes devant lesquelles elle adapte ses créations, elle joue avec la présence de références théoriques. Hélène Marquié identifie création, recherche et militantisme actif, concret, « de terrain ».

libres ; Aux techniques de production des identités sexuelles est corrélée la recherche de nouvelles stratégies de résistance à la normalisation inventées par les pratiques : décoloniales, *queer*, de lutte contre le sida, politiques performatives, les mouvements transsexuels et transgenres mais aussi les pratiques artistiques féministes.

¹¹¹³ *Femmeuses* #19.

¹¹¹⁴ Après avoir enseigné à l'Université de Nice dans le département des Arts du spectacle (2003-2004), dans les universités de Reims et de Créteil, elle renoue avec le genre et la danse. Elle est aujourd'hui MCF-HDR à l'Université de Paris 8.

¹¹¹⁵ Cf. MARQUIÉ Hélène, « Dialogue entre genre et danse, monologues entre moi et moi », Colloque franco-italien, *Littératures, arts, et comparatisme de genre*, 22-23 mai 2009, Université de Paris 8, Vincennes à Saint-Denis.

Le militantisme de Cécile Proust trouve une expression artistique qui n'est pas doublée d'un engagement au sein de groupes militants, mais elle intègre des volets théoriques et artistiques au sein de ses *femmeusesactions*. Le ton historien, grâce à des références souvent tutélaires mais toujours désacralisées, apparaît avec la récurrence de la conférence, forme universitaire par excellence. Ses *femmeusesactions* sont le volet artistique d'un projet plus vaste qui s'articule autour de « la recherche historique, théorique et artistique sur les interactions entre les pensées postcoloniales, féministes, *queer* et la postmodernité en art », d'après la présentation de l'artiste¹¹¹⁶. Elles prennent de multiples formes : spectacles, performances, vidéos, installations, programmations de spectacles, commissariats d'expositions, programmes pédagogiques. Les expérimentations s'articulent autour de trois axes de recherche et de réflexion : l'espace des femmes, la construction du genre et la confrontation des corps et de leurs images. Alors que les universités françaises peinent à s'ouvrir à la pratique de la danse, elle effectue, de manière personnelle, un travail théorique grâce à sa rencontre avec le champ universitaire.

L'aventure de *femmeuses*¹¹¹⁷ voit le jour en 2004 suite à la rencontre de l'artiste avec Beatriz Preciado à l'université Paris 8 et à ses ateliers *drag king*. La philosophe s'intéresse à la danse au prisme d'un regard *queer*¹¹¹⁸. Après des recherches documentaires historiques, le volet artistique s'ouvre à un large public. Cela consiste à problématiser le corpus obtenu à travers la danse contemporaine dans son contexte politique, social et religieux. C'est un projet que Cécile Proust n'envisage pas seule et qui est réalisé grâce à de nombreuses collaborations¹¹¹⁹. Le dialogue entre le personnel, voire l'intime et le collectif, est permanent. Il en va de même pour Hélène Marquié qui voit deux dimensions à ses réflexions¹¹²⁰. L'une va dans la direction d'une recherche plus intime, non pas d'un questionnement identitaire – expression galvaudée – mais d'une exploration de singularité de corps et d'imaginaire, et d'affirmation de cette singularité. L'autre dimension relève du collectif : engagements et recherches, partages, rencontres qui nourrissent la réflexion et le dialogue. Les artistes sont particulièrement sensibles à la réception de leurs œuvres et au dialogue qui s'instaure avec le public.

¹¹¹⁶ www.femmeuses.org, consulté le 28 décembre 2010.

¹¹¹⁷ Cf. Annexes, Illustration 17.

¹¹¹⁸ PRECIADO Beatriz, « Quand les corps ne sont plus dociles – Notes sur les politiques et l'esthétique *queer* », *Nouvelles de Danse*, n° 22, 2003, p. 14-15 et « Un regard *queer* en danse », *Bulletin trimestriel du CCNRB* (janvier/mars), 2006, n. p.

¹¹¹⁹ Avec Emmanuelle Chereil, Ghyslaine Gau, Martha Moore, Pascal Queneau, Jacques Hoepffner.

¹¹²⁰ Elle les explique dans son intervention analytique d'elle-même : « Dialogue entre genre et danse, monologues entre moi et moi », Colloque franco-italien, Littératures, arts, et comparatisme de genre, 22-23 mai 2009, *op. cit.*

On l'a vu, le comique et le burlesque sont des stratégies payantes. Ces registres vus comme masculins permettent de tourner en dérision un machisme qui s'ignore. Ils sont des outils propices pour mettre en évidence le sexisme ou l'antiféminisme.

Il n'est qu'à voir *la trente-troisième conférence de Freud* d'Hélène Marquié. L'antiféminisme se fait alors source d'inspiration, à la fois dénoncé et tourné en dérision. La pièce laisse à voir Freud – Philippe Languille, sûr de lui, de son pouvoir, de son discours – et Hélène Marquié – patiente à qui il expose ses manques à elle (de pénis, de surmoi...) – tandis qu'elle étouffe sous le poids de ses paroles. Elle s'émancipe de ce discours réducteur en redécouvrant son corps, ses ressources, sources de plaisir et de jubilation, sortant du cadre des comportements féminins. De ce décalage naît le comique de la situation.

L'arme humoristique fait partie intégrante des *femmeuses* de Cécile Proust. Le burlesque est d'ailleurs le thème central de *Femmeuses #5*, réalisées par Laurence Louppe¹¹²¹ qui signe personnellement la création. Pour cette performance où l'artiste fait participer le public, les figures hystériques chères à Foucault sont convoquées ainsi que les performances de Yoko Ono. Elle entremêle féminisme et burlesque sous forme de conférence qui, devenue spectacle vivant, déplace les codes et les discours. C'est une forme récurrente dans son œuvre, qu'elle transforme en lieu emblématique de l'articulation entre pratique et théorie. Quant aux clichés féminins, l'artiste les intègre avec plaisir, de la douceur à l'exhibitionnisme qu'elle assume comme faisant partie de sa personnalité. Éros et plaisir que la danse contemporaine a souvent perdus sont réaffirmés.

Le sexisme à l'œuvre et dans l'œuvre est tourné en dérision avec *Femmeuses #18*. Alors que le Centre Pompidou ouvre ses collections aux femmes avec l'exposition *Elles@centrepompidou*, Cécile Proust reprend un dialogue à propos de l'exposition *Dyonisiac* de 2005, exclusivement masculine, à l'image de la coupe de champagne en forme de phallus créée pour le vernissage. Il s'agit d'un dialogue¹¹²² entre Jean Marc Bustamante, artiste, Xavier Veilhan, artiste et Christine Macel, conservateur au Centre Georges Pompidou, chargée de l'art contemporain et du secteur prospectif. Cécile Proust apparaît filmée avec une perruque de couleur différente suivant la personne qu'elle interprète, un petit écriteau avec son nom à la main. L'humour de la mise en scène souligne le sexisme du dialogue qui pour paraître comique n'en est pas moins des plus sérieux.

¹¹²¹ Théoricienne de la danse, auteure de *Poétique de la danse contemporaine*, Bruxelles, Contredanse, 2000.

¹¹²² Paru dans *Bustamante*, Flammarion, coll. « La création contemporaine », 2005, p. 168-170.

9-1-4. Regards rétrospectifs et autobiographiques, « traditionnel » ou *queer*

Un autre point commun entre les deux artistes existe, à savoir celui de la rétrospective dont on peut se demander si elle est une mode à l'heure des biographies et autobiographies. Elle s'inscrit dans un vaste mouvement de recherche et de mémoire en danse¹¹²³. Rétrospective personnelle et politique, la démarche des deux femmes s'inscrit dans le paysage contemporain où la mobilisation intellectuelle devient déterminante¹¹²⁴. C'est bien le cas des *femmeusesactions* de Cécile Proust, tandis qu'Hélène Marquié s'inscrit moins dans ce cadre de la performance que dans celui du spectacle « dansé ».

La *Première rétrospective de mon vivant* (2006)¹¹²⁵ d'Hélène Marquié raconte ses engagements politiques au travers de son histoire personnelle et professionnelle, par quelques phrases empruntées (elle cite volontiers Deleuze, Foucault ou encore Bourdieu, des hommes posés en référence), par des fragments de chorégraphies antérieures et tente de montrer la contradiction de spectacles qui attirent les éloges de la critique, mais oublient de communiquer avec le public qui leur fait face. Elle pose ici la question fondamentale de l'élitisme de la danse contemporaine et de ses transgressions dont la valeur subversive est loin d'être évidente.

Le regard rétrospectif de Cécile Proust accompagne celui d'une anthologie personnelle des luttes féministes. La performance *Femmeuses #19, final/ment/seule* (2008)¹¹²⁶ annonce d'ailleurs que « la théorie va enfin pouvoir mouiller grâce au *queer* ». Fidèle au concept *femmeuses*, le spectacle accumule les références sans les sacraliser. De la conférence décalée née de sa rencontre avec Beatriz Precido, à ses ateliers *drag king*, elle performe une masculinité pour devenir « l'homme que l'on aurait aimé être... » et non celui que l'on « aimerait avoir dans son lit »¹¹²⁷. Elle tourne ainsi en dérision l'abondante exploration des genres sans portée politique et les confusions en tout « genre ». Les citations de Monique Wittig ou de Judith Butler dont les œuvres sont brandies par une improbable femme-chauve-souris à son pupitre se mêlent aux citations de Valérie Solanas et de Virginie Despentes. Pédagogique et éclectique, elle l'est certainement, mais avec humour, un humour savamment

¹¹²³ Cf. Chapitre 13.

¹¹²⁴ « Medium : danse », *Art Press*, numéro spécial, 2003. Au cœur des nouvelles tendances, des réflexions souvent conduites par les chorégraphes eux-mêmes.

¹¹²⁵ Avril 2008, théâtre Darius Milhaud, Paris.

¹¹²⁶ Final : dans le sens de rétrospective, d'une sorte de bilan faisant appel aux performances antérieures.

Ment : parce que l'artiste a toujours aimé mentir, inventer sa vie, comme cette naissance, cette certitude d'être gitane et sur laquelle sa mère laisse planer le doute.

Seule : parce qu'elle l'est en scène. Cf. Annexes, Illustration 17.

¹¹²⁷ Cité dans la pièce.

dosé, au premier et second degrés. Seule en scène, elle livre ses souvenirs, entre histoire et expérience vécue, et interpelle le public, l'invitant à voir la totalité des vidéos féministes à la fin de la représentation, que ce soient celles de Carole Roussopoulos ou de ses précédentes *Femmeusesactions* dont des extraits éveillent la curiosité. Le public peut également signer le *Manifeste contra-sexuel* de Beatriz Preciado...

Avec *femmeuses #19 final/ment/seule*, Cécile Proust réalise une rétrospective de ses *femmeusesactions* en solo et renoue avec la « danse du ventre », incitant à déplacer les regards occidentaux face à une danse de séduction vue comme une réification féminine par le regard masculin. Elle entend bousculer les préjugés de ce qui peut être un *girl power*. Si l'artiste revient à cet art, elle n'a pas pour autant l'impression de l'avoir quitté. Lors de la performance réalisée à Angers dans le cadre du colloque sur la deuxième vague féministe¹¹²⁸ pour les 40 ans du MLF, elle effectue un retour à une danse de femme, celle qui pour elle est la plus naturelle, la plus jouissive, la plus immédiate. Elle a le recul nécessaire pour la réinventer. Car il s'agit bien de cela et non de la pratiquer dans un contexte « réel », oriental, mais de la réinvestir de multiples manières, entre autres lors de réceptions. Son travail est le théâtre de déplacements, par rapport au public, à la danseuse qui ne cherche pas à « être » orientale. Jouant également avec la musique (Gossip) et le costume (plumes et perruque rose), elle sort la danse de son contexte pour la réintroduire de façon actuelle et personnelle. Le public est mixte ou essentiellement féminin, elle ne sait d'ailleurs pas si elle est prête à tenter l'expérience devant un public exclusivement masculin. Question de désir, de séduction ? Peur d'une solidarité masculine investie par une dimension sexuelle primaire ? Les échos des hommes et des femmes, émerveillés par ce concentré d'énergie et de séduction ou bien perplexes, sont semblables. La danseuse mise sur la brièveté et l'intensité de l'intervention, jouant de la frustration du spectateur.

Ces deux parcours montrent bien la diversité des motivations féministes et le sentiment d'altérité qui s'en dégage. Ces parcours croisés ont dégagé un certain nombre de problématiques caractéristiques d'une pensée féministe en danse : la conscience d'une histoire des féminismes, des luttes passées, du féminin dans la danse. Le malaise face à cet enfermement genré et le désir d'en explorer toutes les facettes se nourrit de théories *queer*. Parler à propos de Cécile Proust et d'Hélène Marquié d'artistes, de danses et de performances féministes est justifié. Parler d'une danse féministe comme d'une tendance ou d'un courant demande à ce qu'il ne s'agisse pas de cas isolés, ce que tend à démontrer les artistes sur

¹¹²⁸ BARD Christine (dir.), *Les féministes de la 2ème vague*, Rennes, PUR, « Archives du féminisme », 2012.

lesquelles nous allons nous attarder. La radicalité politique et théorique caractérise la génération des années 2000 confrontée à la médiatisation féministe¹¹²⁹.

9-2. Le « trash » d'une jeune génération

De la génération des années 2000 mais d'âges différents, Jennifer Lacey installée en France en 2000, Laure Bonicel, Gaëlle Bourges ou, parmi les plus jeunes, Perrine Valli née en 1980, développent le concept performatif au service d'un questionnement identitaire qui revendique l'instabilité et s'autorise les extrêmes. La performance de la masculinité et de la féminité entend révéler les processus de domination à l'œuvre. Le prisme féministe devient à la fois celui des artistes, de leur auto-analyse et de la presse qui trouvent leur place dans « l'espace de la cause des femmes »¹¹³⁰. Ce féminisme d'artistes reconnues côtoie des compagnies, des initiatives et des créations qui demeurent à la marge d'une large reconnaissance en France¹¹³¹. Ainsi parmi les plus engagées et radicales, pouvons nous citer Émilie Combet. Curieusement, et en dépit d'une production foisonnante, un des propos les plus radicaux et inédits en danse contemporaine est la question de l'homosexualité féminine, un sujet dont s'empare Jennifer Lacey. Comment articule-t-elle la thématique de la sexualité avec celle de « la condition féminine » ? La radicalité formelle implique-t-elle une perspective féministe ?

9-2-1. Jennifer Lacey du côté de l'Eros : un féminisme matérialiste au féminin pluriel

Jennifer Lacey fonde avec Carole Bodin la compagnie Megagloss et entame une collaboration privilégiée avec la scénographe Nadia Lauro. De cette collaboration sont issus *\$Shot* (2000), la série *Châteaux of France* (2001-2005), *This is an Epic* (2003), *Mhmmmm* (2005), ou encore *Les assistantes* (2008).

¹¹²⁹ Cf. le colloque Féminisme et médias, Paris, 15-16/01/2015.

¹¹³⁰ BERENI Laure, « Penser la transversalité des mobilisations féministes: l'espace de la cause des femmes », in BARD Christine (dir.), *Les féministes de la 2ème vague*, Rennes, PUR, 2012.

¹¹³¹ Ce retrait s'explique par l'explosion du nombre d'artistes et de compagnies mais aussi par le fait que celles-ci n'envisagent pas de forces communes militantes ni ne participent à la construction de scènes qui soient comparables à la scène artistique berlinoise ou israélienne, ce que confirme et expérimente Emilie Combet.

La chorégraphe américaine ne revendique pas son lesbianisme comme un engagement militant dans son travail. Elle s'intéresse – sans y prendre part – aux mouvements féministes tels qu'ils se recomposent au tournant du millénaire.

L'homosexualité féminine qu'elle donne à voir est suffisamment rare pour être soulignée, l'homosexualité en danse étant pensée et vue comme presque exclusivement masculine¹¹³². N'affirme-t-elle pas « Rien à foutre du féminin, ni de la sexualité féminine ! »¹¹³³ ? Ce n'est pas pour autant que l'on sort de la catégorisation première du sexe et du système binaire.

Considérant l'image des impératifs sociaux de féminité, Jennifer Lacey figure une orientation essentielle des pratiques féministes en danse. Il est possible de lui opposer le fait qu'elle perpétue le genre, le rejouant à sa manière.

Prenons l'exemple des pratiques de soins qui montrent l'évolution de la prise en compte du bien être de son corps de manière progressive par les hommes. Durant la création de *Mhmmmm*, Jennifer Lacey développe avec Barbara Manzetti et Audrey Gaisan une pratique de soins commencée au cours du *Projet Bonbonnière* et qu'elle aimerait poursuivre dans le contexte d'un cabinet d'esthétique élaboré sur mesure. Entretien, préparation et soins pour le client sont prévus. Aux Laboratoires d'Aubervilliers, le programme annonce « une séance d'esthétique ». Cette pratique est inspirée des derniers travaux de Lygia Clark et Jennifer Lacey souligne son intérêt pour « la notion de thérapie comme pratique artistique »¹¹³⁴. La référence à Lygia Clark est intéressante car elle permet d'établir un rapport entre l'art et le féminisme. L'artiste est une des fondatrices du mouvement des néo-concrétistes au Brésil qui travaillent sur des œuvres organiques et participatives, à l'adresse de l'ensemble du corps du spectateur et non pas seulement à sa vue. Le client-spectateur dispose d'une lettre fictive adressée à Lygia Clark dans laquelle Jennifer Lacey déclarait s'inspirer de la période au cours de laquelle l'artiste s'était consacrée à la question de la thérapie. Il y a là une volonté d'explicitier sa démarche et l'ancrer dans une filiation donnée à voir au public. Dans sa thèse, Fabienne Dumont confirme voir en la plasticienne un exemple de « travail dans les profondeurs psychiques » alors que « l'intime de l'expérience est érigé en symbole

¹¹³² Cela s'explique par la lecture des liens que la danse entretient avec le caractère féminin consacré au XIX^e siècle. « La catégorie psychologique, psychiatrique, médicale de l'homosexualité s'est constituée du jour où on l'a caractérisée [...] moins par un type de relations sexuelles que par une certaine qualité de la sensibilité sexuelle, une certaine manière d'intervertir en soi-même le masculin et le féminin »¹¹³². L'analyse de Foucault confirme que la figure de l'homosexuel entretient le stéréotype qui lie la danse au féminin in FOUCAULT Michel, *Histoire de la sexualité, t. I, La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, p. 59.

¹¹³³ « De Jennifer Lacey à Christine Angot, plongée abrupte dans la matière-femme », *Le Monde*, 28 juin 2002.

¹¹³⁴ <http://www.leslaboratoires.org/projet/i-heart-lygia-clark/i-heart-lygia-clark>

libérateur »¹¹³⁵. Le lien avec la *dance contact improvisation* et sa transposition dans les arts plastiques est établi pour savoir ce qu'il fait au corps contemporain. Dans *Le couple sensoriel* (1969), les protagonistes ne peuvent évoluer dans le dispositif sans tenir compte de l'autre en mouvement qui en conditionne les siens propres. Selon Fabienne Dumont, « les corps se rencontrent par le biais de ce toucher communautaire. [...] Le développement de communautés dans les années 1960 et 1970 se répercute dans ces expérimentations artistiques, ainsi que l'intérêt pour les expériences thérapeutiques liant psychisme et corps »¹¹³⁶.

Cette pluridisciplinarité s'engage du côté d'une mémoire des pratiques féministes des années 1970. Caractéristiques de la performance en danse contemporaine, ces réminiscences sont symptomatiques de la profusion de références à des artistes féministes. Cela ne crée pas pour autant une œuvre féministe. Jennifer Lacey réinterprète le soin à des fins chorégraphiques pour faire d'une séance une expérience esthétique dans un format intime. La séance de soins fait-elle naître des perceptions et des sensations dédiées à une autre sorte de beauté ? Elle quitte progressivement le cadre connu de la séance d'esthétique pour aller vers un autre niveau de sensations afin de cultiver le défi d'être soi-même dans la position d'œuvre d'art. Bien que présente, l'idée féministe est tenue à distance.

Outre cette expérience à la limite des champs chorégraphique, performatif et social, l'artiste entend travailler ses spectacles comme artefact et confrontation de l'artifice et de l'intime, comme a pu l'appréhender Alexandra Baudelot¹¹³⁷. Les signes sont au centre des dispositifs où les stéréotypes sont convoqués de manière récurrente.

L'importance des images dans les pièces, nourries d'un imaginaire social où la mode du porno chic envahit l'espace publicitaire¹¹³⁸ devient un terrain de recherche exploité par la danse. Le sexe explicite ou suggéré, la nudité des corps ou l'évocation des pratiques sexuelles sont devenus la norme des années 2000. Cette sexualisation des productions culturelles et de l'espace public est génératrice de tensions et de questionnements stratégiques auxquels les artistes tentent d'apporter des réponses. Quelles sont les influences et les conséquences de ce fait ainsi rejoué ? Cela repose l'éternel enjeu de la transgression. La monstration est-elle capable de subversion ? Celle-ci est-elle voulue et lisible ? L'expérience est-elle

¹¹³⁵ DUMONT Fabienne, *Femmes et féminisme dans les années 1970...*, op. cit., p. 275.

¹¹³⁶ *Idem*.

¹¹³⁷ BAUDELOT Alexandra, *Jennifer Lacey et Nadia Lauro, dispositifs chorégraphiques*, Paris, Les presses du réel, 2007.

¹¹³⁸ LOUBRADOU Esther, *Porno chic et indécence médiatique, contribution interdisciplinaire portant sur les enjeux communicationnels et socio-juridiques des publicités sexuelles en France et aux États-Unis*, Thèse de Sciences de l'information et de la communication, LERASS, Université Paul Sabatier – Toulouse 3, 2013.

transmissible ? Dépasse-t-on le stade de l'apparence pour aller vers un propos davantage politique ? La théorie n'est-elle pas illustrée par le corps plutôt qu'elle ne le met au travail ?

Jennifer Lacey et Nadia Lauro misent sur les images fortes, appartenant à notre quotidien mais aussi sur les « pornos stars version aseptisée »¹¹³⁹ dans *\$Shot, Châteaux of France, The Sound of Flat Things* (version Manga de *\$Shot*) tandis que les pièces convoquent aussi bien Marie-Antoinette, Fantômas, un prince de conte de fée ou un travesti façon Jackie Kennedy dans *Diskreter seitlicher Eingang – a Squatting Project*, auxquels s'ajoutent « des ersatz de sorcières de Salem et du spectre japonisant de *The Ring* d'Hideo Nakata »¹¹⁴⁰ dans *Mhmmmm*. Alexandra Baudelot ne s'y trompe pas à propos de *Châteaux of France* en décrivant des « figures inclassables, pourtant confusément identifiables, [...] portant culotte, bonnet, tee-shirt, chaussettes hautes et sabots, sorte d'excroissance d'une publicité pour la marque américaine GAP »¹¹⁴¹. L'oscillation entre le fantastique et le banal est permanente, dans une temporalité lente, hors quotidien qui entend repenser les fondements du spectaculaire et se situer hors des définitions danse / non-danse.

L'espace de l'artiste est celui de la possible circulation entre les genres dans une vision intime. Elle joue son sexe qui ne peut être dissocié de ses modes de représentations. Elle s'emploie à dénaturiser le corps, le construire déconstruire reconstruire, en naviguant entre a-sexualisation et hyper-sexualisation¹¹⁴². Employer ici le terme de jeu jette le doute sur la remise en cause des images proposées au profit d'une simple manipulation de codes existants, parmi lesquels le costume joue un rôle important.

Pour entrer dans *This a epic*, des jumelles sont mises à disposition du spectateur qui peut observer une femme nue disparaissant sous son immense anorak, anonyme, homme ou femme sous sa capuche. Assise sur une chaise, elle entrouvre ensuite une jambe avant de refermer l'autre, laissant apparaître son sexe. L'image du sexe de femme se découvrant au public n'est pas sans rappeler l'activisme de Valie Export à Munich en 1969, alors que vêtue d'un jean ouvert à l'entrejambe laissant voir son sexe, elle se rend dans un cinéma porno, mitrailleuse en main. Passant dans les rangs, elle offre son sexe au regard en se positionnant clairement comme objet sexuel dans l'attente de l'impact produit sur le spectateur. C'est le regard vide, désérotisé, qui donne la distance, en décalage avec les attentes pulsionnelles des spectateurs. Les hommes sortent progressivement de la salle, la charge érotique du sexe féminin est annulée et montre la construction mentale et sociale de la représentation du sexe

¹¹³⁹ BAUDELOT Alexandra, *Jennifer Lacey et Nadia Lauro, dispositifs chorégraphiques, op. cit.*, p. 7.

¹¹⁴⁰ *Idem.*

¹¹⁴¹ *Idem.*

¹¹⁴² BAUDELOT Alexandra, *ibid.*, p. 11.

féminin et de sa désirabilité. Aucun code n'est respecté : femme au pouvoir guerrier, sexe exposé et même surexposé. C'est bien une posture féministe que tient l'artiste, dénonçant les clichés féminins et l'instrumentalisation du corps des femmes. Plus de trente ans plus tard, la scène ne pourrait résonner avec la même charge militante, radicale et subversive. Et la chorégraphe ne se revendique pas féministe. Le genre n'est pas le lieu de l'affrontement entre nature et culture mais le lieu d'actes performatifs incorporés¹¹⁴³ tels que le pense Eric Fassin.

Le sexe est un sujet récurrent. *\$Shot* s'ouvre sur l'image de deux femmes allongées en culotte et tee-shirt. Tournées vers le public en fond de scène, jambes écartées. La pose est suggestive et obéit à des codes sexuels dans *\$Shot*, puis *Châteaux of France* et enfin *The sound of flat things*¹¹⁴⁴. Les pièces épuisent les représentations des stéréotypes féminins afin de dépasser un corps sur-féminin pour approcher la question identitaire : qui suis-je dans ce que je donne à voir ? Il s'agit de tenter d'accéder à une situation antérieure à l'identification aux genres tant sexués, sexuels qu'esthétiques. Parmi les moyens et les procédés employés, notons l'absence de mixité¹¹⁴⁵ ainsi que la répétition qui transforme l'acte subversif en une norme reconnaissable par le plus grand nombre.

Cet entre-femmes permet à Jennifer Lacey de questionner l'homosexualité féminine, particulièrement visible dans *Mhmmmm*. Une des scènes retenues par la presse est celle de trois danseuses comparées à des bacchantes en prise avec une danse lascive. Une scène, sorte de *Déjeuner sur l'herbe* de Manet est revisitée par un Eros lesbien¹¹⁴⁶. Sans narration, plusieurs tableaux se succèdent. Le premier est un pique nique¹¹⁴⁷ entre les trois danseuses se nourrissant mutuellement de bouche à bouche. Elles discutent sans que rien ne soit compréhensible ni audible pour le spectateur, s'habillent, se déshabillent de sous-vêtements et bas-résille aux couleurs éclatantes. Panorama et impression de catalogue sont des marques de quêtes en cours loin d'être propres à l'artiste.

¹¹⁴³ « Le corps existe, mais il est le produit d'une histoire sociale incorporée » Eric Fassin, préface à *Trouble dans le genre*, p. 14, éd. 2005.

¹¹⁴⁴ Les dessins exacerbent le registre codifié du féminin à travers l'univers du manga. Les danseuses sont le moteur de la création de ces personnages pour une sorte d'anthologie des représentations du corps des femmes. Les archétypes féminins sont décortiqués dans des dispositifs presque toujours non mixtes. À la différence des autres créations, celles-ci, entièrement plastique est amputée du mouvement et de sa capacité à bouleverser la représentation par la performance. Le projet d'une version masculine de *\$Shot* est lancé. Des collectifs tels Gelatin, Superamas ou l'artiste Mike Kelley ont été contactés dans ce sens.

¹¹⁴⁵ si l'on excepte la *Résonance* du film *Zombie* de George A. Romero pour cinq danseurs. Ces derniers mettent en place « des actions qui nous interpellent socialement, des actions qui ne sont des actes isolés mais des répétitions, réitérations et citations de notre environnement culturel, à partir desquelles se construisent de nouveaux schémas corporels, de nouveaux liens entre le corps intime et le corps social » in BAUDELLOT Alexandra, *op. cit.*, p. 54.

¹¹⁴⁶ Cf. Annexes, Illustration 18.

¹¹⁴⁷ Marquée par *Pique-Nique à Hanging Rock* de Peter Weir, l'artiste ne mentionne pourtant pas cette référence à propos de *Mhmmmm* dans lequel on retrouve le jeu de la construction de la féminité et de la personnalité de trois adolescentes avant qu'elles ne disparaissent, p. 59

Jennifer Lacey multiplie les dispositifs et les questionnements plus qu'elle n'apporte de réponses. Comment articuler, par exemple, le féminisme matérialiste et la pensée *queer* ? Les théories et pratiques *queer* s'intéressent aux rapports de pouvoir multiples et diffus et recherchent des subjectivités de genre et sexuelles. La dimension matérialiste entend ne pas perdre de vue les dominations systémiques et hiérarchiques, notamment dans la division sexuelle du travail et les rapports sociaux de genre. Avec l'épilation par exemple, la chorégraphe reconduit la bicatégorisation. L'érotisme généralisé ne saurait être une forme d'émancipation remettant en cause les rapports sociaux de même qu'une vision monolithique des sexes et des genres ne saurait remettre en cause les dominations. Les pensées matérialiste comme *queer* se retrouvent dans leur visée de subversion et d'abolition des inégalités structurelles entre femmes et hommes mais ne peinent-elles pas à remettre en cause ce que Nicole-Claude Mathieu nomme la « stabilité des sexes »¹¹⁴⁸ ? Sortir de l'érotisme ainsi que d'un point de vue androcentré sur la sexualité est un enjeu qui se lit parfois jusqu'au titre des œuvres.

9-2-2. Perrine Valli « pense comme une fille enlève sa robe » quand Gaëlle Bourges « baise les yeux »

Perrine Valli et Gaëlle Bourges sont des artistes qui interpellent avec les titres de leurs pièces. Ils annoncent d'emblée la sexualité dans un système androcentré. Plutôt que de s'en extraire, il s'agit de le convoquer. La dimension intellectuelle de leurs œuvres et la multiplication de leurs références sont les outils d'une recherche identitaire. Le discours des chorégraphes accompagnant leurs créations est-il indispensable à une perception féministe ? Les titres de leurs œuvres contribuent à susciter l'intérêt et justifient une étude plus approfondie. Elles convoquent la sociologie, l'histoire de l'art, la philosophie et intellectualisent l'art de l'effeuillage que le new burlesque réactive en France à partir de 2004. Comment un patrimoine culturel commun peut-il être réapproprié dans une perspective féministe ? Comment la sexualité évoquée par le titre des pièces est-elle appropriée d'un point de vue féministe ? Quel est le poids de la parole de l'artiste face à son œuvre ? L'intérêt des journalistes permet d'explicitier le féminisme des artistes. En les interrogeant directement sur

¹¹⁴⁸ MATHIEU, Nicole-Claude, « Dérive du genre/ stabilité des sexes », in CHETCUTI Natacha, MICHARD Claire (dir.), *Lesbianisme et féminisme*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 291-311.

leur engagement, la presse apporte une lecture complémentaire à l'œuvre et perpétue dans bien des cas une méconnaissance de la pensée féministe¹¹⁴⁹.

Nudité, art, prostitution, strip-tease sont autant de sujets des œuvres d'une nouvelle génération d'artistes femmes qui a conscience de la marchandisation de leur sexe et du féminin. Elles mettent en perspective ce que Foucault appelle « une intensification du corps [...], sa valorisation comme objet de savoir et comme élément dans les rapports de pouvoir »¹¹⁵⁰.

C'est ce que fait Perrine Valli, fille de médecin, formée au conservatoire avant de poursuivre sa formation à Londres et aux États-Unis en plus d'études suivies à l'Université en Arts du Spectacle à Lyon. Elle grandit dans une famille où les débats sur le féminisme font partie de la vie quotidienne et est encouragée dans sa voie d'artiste. Rapidement intéressée par les techniques liées à l'improvisation, elle crée sa compagnie en 2005 : l'Association Sam-Hester. L'artiste est reconnue par les professionnels et la presse voit dans ses créations un questionnement féministe ancré dans des préoccupations d'actualité.

Les titres de ses pièces ne peuvent que nous interpeller *Je pense comme une fille enlève sa robe*¹¹⁵¹, (emprunté à Bataille) et *Je ne vois pas la fille cachée dans la forêt* (2010), (emprunté à Magritte), explorent respectivement la figure prostitutionnelle, le motif du strip-tease et pour la seconde le personnage mythologique de Lilith. Par ces titres c'est un « je » masculin qui parle dans une confusion avec le philosophe de l'érotisme et de la transgression et le peintre surréaliste des femmes morcelées, sans tête. « Si le regard peut voir dans son ensemble, le fait de poser sa main quelque part sur le corps le parcellise. Du coup il existe de nombreux moments au fil de la pièce où le corps ne se voit pas en son entier. Cacher la poitrine, dissimuler en partie le corps, pour inviter à le percevoir dans ses morcellements »¹¹⁵², précise la chorégraphe qui engage des scènes d'habillage-déshabillage, stickers sur les tétons. En proposant le corps comme une construction au premier degré ou plutôt sa déconstruction par un morcellement volontaire, elle place son discours hors du sujet et de la sexualité par des procédés qui au contraire focalisent sur cette question.

Cela est clairement annoncé avec *Je pense comme une fille enlève sa robe*. L'artiste rencontre des « professionnelles du sexe » en Suisse où la prostitution est légale. Dans sa pièce les hommes deviennent de petits bonshommes en papier découpé à l'image des frises.

¹¹⁴⁹ MARQUIÉ Hélène, « Jeux de genre(s) dans la danse contemporaine », *op. cit.*, in <http://jda.revues.org/5853>.

¹¹⁵⁰ FOUCAULT Michel, *Histoire de la sexualité, T. I, La volonté de savoir*, *op. cit.*, p. 141.

¹¹⁵¹ Présentée en janvier 2009 à Paris dans le cadre du festival Faits d'Hiver et à Genève au Théâtre de l'Usine, ainsi que dans plusieurs lieux tels le Théâtre Sévelin à Lausanne, Südpol à Lucerne, la Maison de la Danse à Lyon, Super Deluxe à Tokyo... Cf. Annexes, Illustration 19.

¹¹⁵² <http://www.geneveactive.com/?p=606>, interview le 10/03/2010.

Des pointillés s'inscrivent à même le corps dénudés des danseuses, signifiants d'identités clivées, fluctuantes, entre le corps prostitué et le corps client. Perrine Valli y manie l'art de la suggestion. Dans sa pièce suivante, elle se rapproche du mythe et de l'histoire :

L'homme a toujours eu accès à un espace de sexualité, à la différence de la femme, qui devait rester vierge ou était marginalisée... À partir de là, pourquoi ne pas se pencher sur le premier couple de l'humanité ? La sexualité est présente dans le mythe d'Adam et Ève, avec ce postulat de la femme pécheresse et cette inégalité initiale, qui fait de la femme, sortie de la côte d'Adam, un être consubstantiel à l'homme... Puis je suis tombée par hasard sur le mythe de Lilith, la première compagne d'Adam dans l'Eden, cette femme fatale, stérile, aussi brune de peau que démoniaque dans ses pulsions amoureuses, dans sa séduction. D'où l'idée d'un trio: un homme, deux femmes¹¹⁵³.

C'est une vision manichéenne assumée qu'elle propose avec d'un côté la putain, avec la figure de Lilith, « femme de la nuit », et de l'autre la mère, la blonde Ève. Cette vision correspond pour elle à un regard masculin toujours d'actualité qu'elle entend montrer en antithèse d'une identité de femme complexe. Le risque est de conforter ces stéréotypes plutôt que de les détruire bien qu'ils s'entendent comme un moyen pour revenir à l'origine d'une structuration de la spécificité féminine.

Je ne vois pas la fille cachée dans la forêt souhaite dépasser l'idée du strip-tease comme objectivation du corps et comme violence infligée. Il n'est plus question de subir sa propre sexualité mais d'en faire une arme. Ici, l'homme n'est pas viril et la chorégraphe refuse une victimisation des femmes. Elle reinterprète le trio du *Déjeuner sur l'herbe* de Manet en inversant des rôles. Déjà en 1976, la peintre Mara McAfee revisitait de cette manière cette toile. Les artistes renversent les rapports de dominations et reconduisent un système inégalitaire. Plutôt que d'y analyser un jeu à l'instar d'Hélène Marquié¹¹⁵⁴, nous pouvons le considérer comme une étape nécessaire à la compréhension de l'asymétrie des sexes et de la « domination masculine » grâce à la relecture d'une œuvre connue.

La chorégraphe voit dans la performance « un medium où [elle pourrait] plus facilement utiliser le texte, exprimer [ses] engagements »¹¹⁵⁵ en collaboration avec des artistes partageant ses préoccupations telles qu'Axelle Remeaud. Elle veut explorer davantage ce que cette thématique cache en termes de rapports de pouvoir. Il y a bien cette obsession identitaire de la féminité que nous avons remarquée comme une caractéristique, mais est-ce un engagement politique ou une interrogation plus introspective sur son identité de femme ? Selon Perrine Valli, la danse est un médium difficile pour une quête féministe, en particulier à

¹¹⁵³ *Idem.*

¹¹⁵⁴ MARQUIÉ Hélène, « Jeux de genre(s) dans la danse contemporaine », *op. cit.*

¹¹⁵⁵ <http://www.paris-art.com/interview-artiste/perrine-valli/valli-perrine/342.html>.

cause du paramètre extrinsèque qui est le rythme de production trop rapide par rapport à une recherche.

L'artiste explore la sexualité et ses fantasmes avec *Si dans cette chambre un ami attend* (2012) où elle convoque l'attente et le désir au travers des mots de la poétesse Emily Dickinson tandis qu'elle semble prête à s'abandonner à des amours romantiques. Elle poursuit sa quête avec *La Cousine machine* puis cherche le versant identitaire masculin avec son *Cousin lointain* pour détrôner les clichés de la masculinité. Elle veut « trouver un terrain d'entente avec les hommes » puisqu'« elle est finie, cette espèce de guerre menée contre les hommes par nos mères et nos grands-mères »¹¹⁵⁶. Ses propos confirment la persistance des clichés éculés mais très répandus sur le féminisme. La chorégraphe trouve alors son inspiration chez Pierre Bourdieu et John Stoltenberg. Elle montre à quel point la guerre des sexes et le féminisme misandre sont des clichés qui ont la vie dure tout comme le tabou autour de la sexualité. Elle se sent héritière d'une lignée de femmes féministes. Elle se sent féministe mais ne se retrouve pas dans un courant radical. Sa création est nourrie de lectures médiatisées comme les écrits d'Élisabeth Badinter : *XY* et *De l'identité masculine*. La polémique sur son féminisme n'est pas relevée par l'artiste qui se positionne de manière relativement primaire et directe avec ses thématiques. Elle prend acte du clivage homme/femme¹¹⁵⁷. Connaissant bien la culture orientale, elle le perçoit comme très fort dans la culture occidentale. Elle ne croit pas à la déssexualisation du corps, nu ou habillé, chère à tout un courant artistique et se positionne clairement du côté de la sexuation et de la binarité sociale. Très remarquées en France¹¹⁵⁸, les chorégraphes helvètes, à l'image des Belges, partagent ces questionnements féministes et identitaires que nous voyons aussi bien déborder des frontières que des enjeux législatifs (parité, PACS, mariage pour tous...).

Sexualité, binarité, prostitution, domination, érotisme : Perrine Valli s'empare des thématiques chères aux chorégraphes et aux féministes, toujours d'actualité au XXI^e siècle. Les femmes prennent conscience qu'elles ont une réelle place à prendre. L'artiste travaille essentiellement avec des femmes et souligne le manque de références récentes à des artistes reconnues¹¹⁵⁹. Certes, les recherches féministes ont participé à la reconnaissance d'artistes oubliées mais ce combat n'a de sens que s'il est aussi celui du temps présent et non

¹¹⁵⁶ http://www.lecourrier.ch/112423/perrine_valli_1_homme_d_a_cote, consulté le 3/08/2013.

¹¹⁵⁷ « Aujourd'hui, je m'interroge sur la soi-disant neutralité sexuelle. Cette illusion qu'on est parvenu, notamment en art, à déssexualiser le corps, nu ou habillé. Je n'y crois pas. En Occident, le féminin et le masculin sont toujours très clivés », citée dans *Le Temps*, le 4/07/2011.

¹¹⁵⁸ NOISETTE Philippe, « La nouvelle vague helvète », *Danser*, n° 287, mai 2009, p. 28-30. Comptons aussi Cindy Van Acker.

¹¹⁵⁹ *Ibid*, p. 30.

uniquement celui d'un conservatoire de mémoire. La chorégraphe partage une réelle admiration pour une artiste telle que Louise Bourgeois, bénéficiant de ce processus de légitimation.

La recherche de l'Eros est conduite par une cérébralité et une froideur caractéristiques des jeunes chorégraphes. Pour Philippe Verrièle, « la danse a le sexe hiératique et même raide. Petite confusion entre érotisme et rituel, bien dans l'air du temps »¹¹⁶⁰. Rosita Boisseau renchérit à propos de cet exploit de « sobriété »¹¹⁶¹. Scandale, médiatisation, facilité, froide monstration, effet de mode, propos souvent obscurs pour le public, autant de points communs qui posent la question de l'engagement subversif des artistes, de leur positionnement féministe. Philippe Verrièle affirme un manque d'humour et parle crument d'un « hiératisme chorégraphique un peu pincé du cul »¹¹⁶² auquel il associe le nom de Gaëlle Bourges.

Les références à l'histoire de l'art de cette dernière sont intéressantes pour une relecture de la représentation des femmes dans la peinture. *La Belle Indifférence* dresse deux catalogues : le premier présente des nus, quasi-exclusivement de femmes, de la peinture occidentale du XVI^e au XIX^e siècle tandis que le second égrène des récits sur l'histoire de l'art et sur le travail sexuel. La pièce est une véritable machine à fabriquer une nudité dépourvue de dimension excitante. Quant au motif du strip-tease, la chorégraphe le place au centre de *STRIP* puis de *Je baise les yeux* (2007)¹¹⁶³, sorte de conférence démonstration sociologique sur le strip-tease menée par un maître de cérémonie en costume-cravate. Les trois conférencières¹¹⁶⁴, ex-danseuses de strip-tease jugées trop « artistes », savent de quoi elles parlent. Elles se souviennent avoir dû développer un vocabulaire pour représenter la féminité telle qu'elle est fantasmée par l'homme ou plutôt telle qu'on pense et qu'on la construit fantasmée par lui. Il s'agit d'un strip-tease hors normes qui déjoue les attentes et joue sur la frustration du spectateur.

Pour l'artiste la pornographie et le strip-tease devraient pourtant avoir pour effet de libérer la libido et la vie sexuelle, et non de les enchaîner. Cependant, ils tendent à avoir l'effet inverse, à véhiculer « des stéréotypes qui font que les femmes veulent toutes avoir des seins refaits ou des sexes épilés »¹¹⁶⁵.

¹¹⁶⁰ VERRIELE Philippe, « Sexe est lent, ou pas », *Danser*, n° 300, juillet 2010, p. 45.

¹¹⁶¹ « Le corps et les gestes des professionnelles du sexe », *Le Monde*, 20/01/2009.

¹¹⁶² « Sexe est lent ou pas... », *Danser*, n° 300, *op. cit.* Il fait ici un rapprochement avec les pièces d'Eléonore Didier : *Solide Lisboa* (2005), de Pascal Rambert : *Libido Sciendi* (2008) et de Gaëlle Bourges : *La Belle Indifférente* (2010).

¹¹⁶³ Cf. Annexes, Illustration 20.

¹¹⁶⁴ Gaëlle Bourges, Alice Rolland et Marianne Chargois.

¹¹⁶⁵ <http://web1.ledevoir.com/societe/actualites-en-societe/345728/festival-edgy-women-de-la-sociologie-du-strip-tease>.

Loin d'être l'apanage de Cécile Proust, la forme de « conférence » revisitée est particulièrement utilisée. Elle permet une exposition de références, littéraires et artistiques, sous couvert d'humour et de renversements didactiques. Derrière l'énonciation de Perrine Valli, une réflexion critique travaille sur la réception du spectateur. Ici, la proposition est de donner à entendre et à voir une expérience du strip-tease pratiqué par trois des interprètes dans le même théâtre érotique parisien, et de lui donner forme au gré des questions et observations surgies de la pratique, y compris du point de vue de celui qui est regardé¹¹⁶⁶. L'artiste sait ce dont elle parle, elle a travaillé pendant deux ans dans les cabarets érotiques, ce qui est bien plus qu'une observation participante. Une histoire de regard se joue. Les corps nus des femmes s'exposent, non plus sur la toile mais en « vrai » sous la voix de Daniel Arasse, historien d'art nous entretenant du sujet en train de se dérouler : le nu dans la peinture, ce qui donne une dimension didactique et documentaire à l'œuvre. Les Guerrilla Girls avaient posé la question, à la fois œuvre d'art et slogan féministe : *Do Women Have to Be Naked to Enter into the Met. Museum ?* Gaëlle Bourges fait référence à des peintres hommes, historiques, à travers la *Venus d'Urbino* de Titien, la *Maja desnuda* de Goya ou encore l'*Olympia* de Manet, sans oublier pour autant des performances d'artistes comme Vali Export... L'évolution de la pudeur¹¹⁶⁷, de la bienséance et leur transgression se mêlent au déplacement des regards par une mise en scène publique du privé. Le corps-surfaces des artistes deviennent un dispositif de monstration et projection de désirs et de fantasmes. En filigrane, l'obstination des danseuses pose l'idée de l'hystérique, cette « spécificité féminine » immortalisée par les clichés de Charcot à la Salpêtrière. Le regard du spectateur peut les convoquer, aidé par la redondance des poses et la régression des mouvements par le biais de l'utilisation du *Body Mind Centering*¹¹⁶⁸. Ce sont les rythmes les plus basiques du corps, permettant à la fois une image de douceur qui tranche avec la crudité de l'exposition. Julie Perrin¹¹⁶⁹ confirme que le nu sur la scène chorégraphique contemporaine réactive et déplace les questions soulevées par l'engagement du corps. Il transfère des mutations sociales dans la performance. Il vient troubler l'ordre esthétique, juridique et moral.

¹¹⁶⁶ Cf. BLISSON Cathy, *Télérama*, n° 3085, 28/02/2009.

¹¹⁶⁷ IACUB Marcela, *Par le trou de la serrure, Une histoire de la pudeur publique, XIX^e-XXI^e siècle*, Paris, Fayard, 2008.

¹¹⁶⁸ Le BMC est une étude du corps en mouvement qui passe par l'expérience : par des explorations de mouvement et de toucher ainsi que par l'étude de l'anatomie et de la physiologie afin de faire émerger des états de corps, des qualités de mouvement et des états spécifiques. Il entend prendre conscience des habitudes de mouvement de chacun, afin d'en élargir la gamme des possibles.

¹¹⁶⁹ PERRIN Julie, « Le nu féminin en mouvement », in BIET Christian, ROQUES Sylvie (dir.), *Communications. Performance. Le corps exposé*, Paris, Seuil, n° 92, 2013, p. 173-182.

Nombres d'artistes de cette génération et même de la précédente ont fait des études ou les reprennent. Il s'agit en particulier d'études de genre, à l'image de Cécile Proust. Cela contribue à l'importante théorisation autour des créations et à l'auto-analyse des chorégraphes, une démarche également chère à Gisèle Vienne.

9-2-3. Gisèle Vienne n'est pas « une belle enfant blonde »

La création et la déconstruction des personnages sexuellement et symboliquement chargés est également au cœur du processus de travail de Gisèle Vienne. Plutôt que de faire référence à des tableaux, elle apporte une autre dimension avec l'art de la marionnette et déploie un potentiel encore peu connu du champ chorégraphique.

Elle illustre bien le glissement de la danse vers le corps, dans une véritable pluridisciplinarité, plastique, musicale, textuelle, riche d'une formation intellectuelle et d'un milieu social ouvert sur l'art. Les frontières du genre, leur performance et la question des marges l'inspirent particulièrement. Violence, folie, mort et érotisme sont au cœur d'une réflexion singulière à l'image de sa formation. La dimension extrême de ses pièces en fait un espace de réflexion radical. Son féminisme prend le contrepied des lectures couramment faites de l'appropriation d'un point de vue patriarcal pour le mettre à mal. Elle s'élève contre un espace qui « par nature » ne pourrait être celui des femmes. Il y a dans son œuvre une sorte de suprématie de la matière, de la performance, du jeu qui exacerbe les stéréotypes à la limite de l'acceptable. Le spectateur devient acteur de ce qu'il voit. Gisèle Vienne déborde du corps réel pour annexer celui de poupées et se joue des frontières. En ce sens, son travail est porteur d'une radicalité caractéristique du XXI^e siècle. Il s'agit pour l'artiste de trouver la charge subversive à l'heure où tout semble « faisable ». Elle entend pousser le spectateur à la réflexion.

Née à Charleville Mézières en 1976 d'une mère autrichienne, artiste-peintre et sculpteur, d'un père français, professeur, elle réalise une partie de sa scolarité en Allemagne, bénéficiant de cette triple culture française, allemande et autrichienne. Dès 11-12 ans, elle pratique le dessin, la sculpture et voit des expositions. Elle affirme avoir été marquée par celle de Boltanski à Grenoble et précise que l'attrait pour la littérature et la philosophie ne viendra qu'ensuite¹¹⁷⁰. L'artiste, musicienne, débute la harpe à six ans. Elle entre ainsi dans une école à horaires aménagés en filière littéraire. En 1994, elle obtient son baccalauréat à Berlin et

¹¹⁷⁰ Entretien avec Gisèle Vienne, le 18/06/2011.

profite pleinement de la riche vie berlinoise, véritable scène underground où tout lui paraît accessible et peu cher. Les pratiques éclectiques se côtoient sans distinction de quartiers. C'est l'époque où l'artiste se tourne vers la philosophie avec en tête l'idée de travailler la marionnette. Il y a bien une école à Berlin mais celle-ci est orientée sur le jeu d'acteur, la manipulation d'objets, tandis que celle de Charleville Mézières établit plus facilement le pont avec la philosophie mais ne recrute de nouveaux élèves que tous les trois ans. Il lui faudra donc attendre deux ans pendant lesquels elle fait khâgne et hypokhâgne, prend des cours de théâtre et côtoie des plasticiens. Elle entre à l'École Supérieure Nationale des Arts de la Marionnette de 1996 à 1999. Elle juge alors le champ des arts plastiques plus riche de possibilités et réactive son désir de sculpter. Ses sculptures sont animées, mises en scène et chorégraphiées, portées par le désir de travailler le rapport au corps réel et artificiel.

En danse, elle est particulièrement marquée par le travail de Maguy Marin et de Joseph Nadj, chez qui elle réalise un stage. En 1999, elle décide de créer sa compagnie, travaille à Bruxelles dans les studios de PARTS, école d'Anne Teresa de Keersmaecker, et fait ses premiers pas dans le champ chorégraphique. Le corps rejoint pour elle des réflexions très théoriques. Elle développe une fascination pour le travestissement, la culture homosexuelle. Celle-ci lui vient de sa mère qui, conventionnelle dans sa vie de femme, a beaucoup dessiné des personnages en marge, des homosexuels, et n'est pas sans extravagance dans ses intérêts. 1993 est l'année où elle passe son baccalauréat. Elle est aussi celle des découvertes artistiques et littéraires : Jean Genet, Pierre Molinier¹¹⁷¹ et Luciano Castelli. Ce sont des hommes qu'elle cite. L'artiste avoue « avoir beaucoup fréquenté Genet » pour travailler le genre et le travestissement qui « pousse à bout la logique du déguisement »¹¹⁷². Elle chorégraphie et met en scène en collaboration avec Étienne Bideau-Rey le spectacle *Splendid's* de Jean Genet en 2000. Ces références sont pour beaucoup masculines. Elle s'en inspire, sans les remettre en cause, où les discuter¹¹⁷³.

Cette quasi-permanence du travesti est incontrôlée, « une manière de voir ce que l'on aimerait être de manière extrême, de se transformer, d'aller où l'on veut ». C'est bien le signe

¹¹⁷¹ L'artiste Pierre Molinier (1900-1976) fortement liés aux surréalistes, se consacre à partir de années 1960 à ses autoportraits et photomontages, se photographiant lui-même apprêté : épilé, maquillé, masqué d'un loup et vêtu de corsets, guêpières, gants, bas, talons aiguilles, résilles, voilette... Il photographie également ses amis, prend des clichés de mannequins, puis découpe les silhouettes ou des éléments de corps et les recompose dans une photographie finale, sorte d'image idéale de lui-même. En 1974, Pierre Molinier participe à l'exposition *Transformer. Aspekte der Travestie* en Suisse à Lucerne. Exposition à la suite de laquelle Molinier prend contact avec Luciano Castelli autre artiste dont le travail influence Gisèle Vienne. Autre rencontre marquante sur ses question identitaire est celle de Thierry Agullo qui devient le modèle privilégié de deux séries : l'une sur le thème de l'indécence, la seconde, sur celui de l'androgynie.

¹¹⁷² Entretien, *op. cit.* ainsi que les citations suivantes.

¹¹⁷³ Aucune mise en débat de l'antisémitisme de Genêt par exemple...

du jeu¹¹⁷⁴ qui est premier et non une volonté politique précise l'artiste, le résultat d'une nécessité profonde, d'un imaginaire sur les questionnements du monde. L'imaginaire appartient à la réalité. Cela est d'autant plus émouvant que le costume ne l'atteint pas et le laisse travailler. Au regard des distributions de ses pièces, Gisèle Vienne montre un intérêt secondaire accordé au sexe de l'interprète. « Une pièce ne devait avoir que des hommes, il y avait deux femmes avec qui j'avais envie de travailler, elles ont joué des hommes »¹¹⁷⁵.

Gisèle Vienne est connue pour son travail sur les poupées comme lorsqu'elle fond d'un même moule le corps pour 17 filles et trois tirages de visages différents. Un visage de fille peut donner un garçon, ce que précise l'artiste n'a rien de militant. Elle se dit hétérosexuelle, (Dennis Cooper et Jonathan Capdevielle étant homosexuels), et précise bien « ce que je dis là n'est pas notre identité ». Il n'y a pas de rapport trouble avec la vie sexuelle. Elle entend mettre en avant cette complexité : « je ne me sens pas être une artiste-femme. Je peux travailler sur les femmes mais ai aussi une part de masculinité. Ce qui m'intéresse est de brouiller l'histoire des genres ». Sa position est bien différente de celle de Cécile Proust par exemple.

Gisèle Vienne travaille sur des textes de Catherine Robbe-Grillet¹¹⁷⁶. Ainsi, une lecture misogyne a pu être faite de *I Apologize* (2004) mais mettre en scène les fantasmes masculins ne signifie en rien les cautionner. « Le féminisme peut devenir misogyne », dit la chorégraphe sans employer le terme approprié mais peu usité de misandre. Cela lui fait déplorer beaucoup de raccourcis dans les interprétations, le fait que l'on associe les fantasmes et leur production masculine, par exemple. N'y a-t-il pas un retour essentialiste en contradiction avec une pensée qui se veut féministe mais ne fait que reconduire et inverser des stéréotypes ? « Ce sont des fantasmes de femme que je mets en scène et qu'on m'enlève, puisque je suis une femme. On ne reconnaît pas ces fantasmes en considérant qu'ils sont des fantasmes d'homme »¹¹⁷⁷. Se développe alors la discussion et le travail avec Catherine Robbe-Grillet. Il devient provocant avec la prostitution. Si Gisèle Vienne reconnaît que cette dernière

¹¹⁷⁴ « Je suis un homme, une Bardot, je suis une femme qui n'existe pas » entretien avec Gisèle Vienne, *op. cit.*

¹¹⁷⁵ *Idem.*

¹¹⁷⁶ Après avoir été actrice de théâtre et de cinéma et photographe de plateau, elle se tourne vers la publication de livres traitant de BDSM. Elle écrit alors sous le pseudonyme de *Jean de Berg*. Mariée en 1957 à Alain Robbe-Grillet, elle adopte ensuite le pseudonyme de Jeanne de Berg avant de publier sous son propre nom entre autres *Jeune mariée* en 2004, récit autobiographique de ces premières années de mariage. En 2005, elle interprète son propre rôle de « maîtresse SM » dans le spectacle de Gisèle Vienne *Une belle enfant blonde / A young, beautiful blonde girl* présenté en 2005 au Festival d'Avignon. En 2007, Le cycle de George Miles poursuit cette fascination pour le sexe et la violence SM.

¹¹⁷⁷ Entretien, *op. cit.*

est surtout forcée, elle reconnaît qu'une minorité, aussi infime soit-elle, la choisit et l'aime. Elle revendique un terrain de compréhension pour cela et le fait de pouvoir en rire.

L'instrumentalisation du corps est représentée. Pourquoi un corps en papier glacé est-il désirable ? La question semble plus évidente avec une femme. « Dans mon travail, pourquoi est-ce que l'on désire une femme désincarnée, j'essaie de la libérer d'un univers fantasmatique de jugement moral. Le fantasme doit s'affranchir de la morale »¹¹⁷⁸. Pour l'artiste, un homme a le droit de fantasmer le viol. L'art dialogue avec les fantasmes, laisse ceux qui sont inavouables s'exprimer, c'est tout le geste libérateur de l'art que défend l'artiste, loin d'une confusion entre le fantasmé et le passage à l'acte. Une lecture antiféministe de son œuvre est alors impossible quand on sait ce qui gouverne la création. L'équilibre social passe par l'organisation de lieu où l'inavouable peut s'exprimer et être mis en perspective. Le problème se trouve au niveau du discours, de la connotation morale qui est donnée sous couvert d'information. Gisèle Vienne dénonce le rapport hypocrite avec les fantasmes et en repousse autant que faire se peut les limites, y compris celles de la peur dans *Jerk* (2008)¹¹⁷⁹.

Deux pièces manipulant des femmes-marionnettes peuvent être conçues comme un diptyque et la différence entre elles tient peut-être au lieu. *Une belle enfant blonde*¹¹⁸⁰ offre le cadre des maisons d'éducatrices pour jeunes filles. Le plateau rassemble une dizaine de poupées articulées au corps de préadolescentes rivées sur « une belle enfant blonde » interprétée par la danseuse Anja Röttgerkamp. Également présent, un personnage trans-genre en la personne de Jonathan Capdevielle côtoie Catherine Robbe-Grillet ainsi que ces petites « Lolita », extension en dix poupées, lectrices de Dennis Cooper. Ce tableau semble en apparence ne rien avoir en commun avec *I apologize*¹¹⁸¹, où Jonathan Capdevielle s'avère addict des mêmes poupées, une vingtaine, cloîtrées chacune dans des caisses de bois. L'imaginaire du garçon croise la route du dessinateur néo-punk Jean-Luc Verna, et toujours celles de la danseuse Anja Röttgerkamp, et de l'écrivain Denis Cooper, cette fois lui-même lecteur de ses textes. La maîtrise des codes tant narratifs que visuels, va jusque dans le hors

¹¹⁷⁸ *Idem.*

¹¹⁷⁹ La question de la fascination, du besoin de voir quelque chose qui fait peur est soulevée par l'artiste. L'imaginaire de l'artiste n'est-il pas alors dépassé par une histoire vraie ? Quant à l'auteur du texte, il n'est pas dans le plaisir en tant que spectateur, il est effrayé par ses écrits qui nourrissent les créations de Gisèle Vienne.

¹¹⁸⁰ <http://www.g-v.fr/creations/vf-ubeb>. *Une belle enfant blonde* développe, d'abord de façon linéaire, l'hypothèse d'un crime, en présence d'un auditoire de poupées articulées aux dimensions d'un corps de jeune fille d'une douzaine d'années. Sa reconstitution, où interprètes, poupées, personnages absents oscillent entre personnages réels et fantômes, la remet en question par des erreurs de logique dans la narration. Ces caractères vivent chacun leur expérience; cela les mène à s'interroger sur leur propre rapport au fantasme et à la confusion avec la réalité.

¹¹⁸¹ <http://www.g-v.fr/creations/vf-iapologize>.

champs : des voiles masquent l'action centrale dans *Belle Enfant Blonde*, des regards et des cris étran­glés s'élan­cent vers un espace invisible du public dans *I Apologize*. Elle se joue des corps en contraignant ses poupées à des poses réalistes, femmes-objets sans vie et objets de désir, mannequins d'enfants lascifs, politiquement incorrects loin des titres rassurants de ses œuvres.

La poupée¹¹⁸² matérialise un antagonisme dramatique : celui d'un corps qui fait le lien entre l'érotisme et la mort. Bien qu'incarnée, elle peut aussi évoquer l'absence, le manque, le fantôme désincarné. Son corps a un statut intermédiaire entre corps réel et un autre qui, bien qu'imaginé, simple objet, est un prodigieux tremplin à fantasmes. *I Apologize* se construit avec les écrits de Dennis Cooper et de Catherine Robbe Millet, des personnes très respectueuses aux dires de l'artiste, loin de l'image qui leur est donnée et qui, tel un miroir grossissant les assimile plus volontiers à leurs fantasmes qu'à leur être. Gisèle Vienne nous rappelle que le théâtre est un lieu de convention où ne se déroule pas la vie réelle. « L'adolescence, l'identité, l'érotisme et la cruauté prennent chez Vienne et Cooper un tour sans issue. [...] Exprimer sur scène des sentiments inavouables »¹¹⁸³, tel est le but de Gisèle Vienne. L'artiste l'explique : « je sais que je travaille sur des expériences limites, morbides, mais je ressens la nécessité de mettre en scène la mort, l'horreur, la violence, ces choses qui provoquent une excitation trouble ».¹¹⁸⁴

Dans le *Nouvel Observateur*, à propos d'*Une belle enfant blonde* présentée au festival d'Avignon en 2005, Raphaël de Gubernatis parle d'une « pièce condamnée pour incitation à la pédophilie », or il n'y eut jamais de telle condamnation. Il s'agit du travail sur le désir créé par une poupée, sa projection et non le désir lui-même. L'exemple ici est celui d'un homme qui insiste sur le travail réalisé par une femme et ne fait que révéler les préjugés à l'œuvre. Gisèle Vienne insiste alors sur le « vrai » sujet à scandale qui est à chercher dans la programmation : environ 25 hommes et trois femmes : Marina Abramović, Mathilde Monnier et elle-même¹¹⁸⁵. En 2010, six femmes sont présentes pour une vingtaine d'hommes, ce qui vaut des papiers sur « les femmes en force » au festival. Elle s'avoue « sidérée » par la réception de la pièce, les visions uniquement SM de Catherine Robbe Miller qui ferment le débat et la pauvreté du regard critique, l'absence de mise en perspective. Elle met en scène l'écrivaine en prose et en français pendant vingt minutes, expliquant clairement son rapport au

¹¹⁸² Cf. Annexe, Illustration 22.

¹¹⁸³ http://www.lemonde.fr/culture/article/2012/02/24/gisele-vienne-et-ses-poupees-cruelles_1648067_3246.html

¹¹⁸⁴ *Idem*.

¹¹⁸⁵ Entretien, *op. cit.*

fantasme, à la réalité et il en va de même pour Dennis Cooper¹¹⁸⁶, de manière presque didactique et aucun journaliste ne commente le texte.

Gisèle Vienne se dit féministe, ne craint pas le terme : « je me pose la question de ce qu'est la femme et revendique ce qu'est une femme au XX^e siècle ». Libérer le fantasme, ne préjuger de rien et réaffirmer sa distinction d'avec la vie, tel est le projet de Gisèle Vienne qui soulève toute la question du corps objet, ou plutôt des fantasmes de ce dernier ainsi que des interprétations qui en sont faites. Plus le préjugé est fort plus les femmes sont manipulables, telles les poupées de l'artiste. La radicalité est une arme militante, ce qu'Émilie Combet a également bien compris.

9-2-4. Un manifeste féministe tiré « d'une histoire vraie, Pute ! »

Émilie Combet est étudiante de la formation Essai du CNDC en 2009. Nous pourrions multiplier les exemples des artistes proposant un travail engagé, voire radical à la lumière de l'évolution de cette formation phare et unique.

C'est dans le cadre de cette formation qu'elle monte avec Pauline Brottes, *Tirées d'une histoire vraie, Pute !* Les artistes s'imposent entre autres un défi de descentes de bière qui reprend un cliché masculin par un vécu féminin. De là naît leur compagnie au nom pour le moins éloquent : Les putes¹¹⁸⁷. Les artistes performeuses fondent leurs recherches chorégraphiques sur leurs réflexions à propos du quotidien et participent au courant de pensée et d'action féministe *queer*, tel qu'en témoigne leur manifeste. Elles usent d'un procédé typique du militantisme féministe et explicitent leur propos autour de l'être féministe pro-sexe et l'agir *queer*. Il s'agit de repenser la sexualité, le sexe et le genre, les concepts et réalités de discriminations, dominations et minorités pour déconstruire les cadres hétéronormés et européocentrés :

Nous, participons au courant de pensées et d'actions Féministe pro-sex.

Nous, œuvrons pour une politique de réappropriation du sexe par les femmes, où le corps, le sexe, le plaisir et le travail sexuel sont des outils d'actions quotidiennes et professionnelles.

Nous, tentons de choisir, dans le consensus, nos propres modalités d'actions en marge et/ou au sein d'un marché chorégraphique dominant.

¹¹⁸⁶ Surtitré en français dans *I Apologize*.

¹¹⁸⁷ <http://www.lesputescie.com/>.

Nous, vendons sciemment nos corps sur scène dans une posture queer qui contribue à élaborer de nouveaux imaginaires de corps et de leurs représentations sociales. [...] ¹¹⁸⁸.

Être sur scène est envisagé comme un acte de prostitution où se vend l'image du corps. Avec *Tirées d'une histoire vraie, Pute !*, les artistes s'interrogent sur leur rôle d'interprètes-putes en transposant sur scène les actions de la prostituée : fellation, masturbation, ou encore simulation d'orgasmes... Émilie Combet ajoute même vouloir expérimenter ce qu'est être une prostituée, vouloir passer à l'acte, avoir un savoir incorporé de ce dont elle parle ¹¹⁸⁹. La beauté est évacuée dans un glissement du sexy, sensuel, attendu au masculin, viril dans son non contrôle « autorisé ». Les performeuses boivent, rotent, simulent les actes sexuels et déplacent les rôles et frontières de genre. Les stéréotypes de comportements « masculins » sont repris par des femmes, un type de performance rare et récent tandis que la réciproque est depuis longtemps explorée. Il s'agit d'une ouverture du répertoire des femmes et d'une audace inédite. Le spectateur est pris en compte avec la volonté d'abolir la distance, ce que prônait déjà le théâtre d'Artaud.

Émilie Combet et Pauline Brottes, émancipées de la pudeur sociale, poursuivent avec leur pièce suivante : *Génération con, Elles vécurent heureuses et eurent beaucoup d'amante-s* (2014), accompagnées de Thérèse Clerc, 86 ans, et de Kahina Mansouris, 10 ans. Elles travaillent les notions de liberté comportementale et corporelle avec deux femmes de générations différentes dont le point commun est d'avoir un corps supposé inapte à la reproduction. Cette question de la femme-corps stérile est en effet taboue, absente *a priori* chez l'enfant et signe de vieillesse chez la femme mûre. Quant à la femme en âge d'enfanter, le sujet a longtemps divisé les féministes et même les danseuses devant la possibilité de poursuite ou d'interruption de leur carrière. Pour Christine Bastin, cela fait partie du processus créatif d'*Affame* (1993) qu'elle danse alors qu'elle est enceinte de 7 mois. Le processus est pour elle « naturel » et non militant. Le sujet, spécifique aux femmes, peut être interprété comme la revendication du droit à la maîtrise de sa fécondité. La question de l'être femme, mère et artiste au sens militant déborde du champ de l'art chorégraphique. Karine Saporta, qui n'est pas mère, en fait le sujet d'une pièce à partir de son exposition *MATER(re)* ¹¹⁹⁰ sur le thème du sein nourricier. La peinture occidentale lui inspire aussi bien des Vierges à l'enfant que des femmes des temps modernes portant l'enfant contre leur corps. L'artiste ouvre ici un

¹¹⁸⁸ Cf. Annexe 5 : Les putes manifestent.

¹¹⁸⁹ Entretien avec Émilie Combet, Angers, 14/05/2011.

¹¹⁹⁰ Commande du Conseil Général de Seine et marne - Château Blandy.

champ car rares sont les représentations de l'allaitement dans l'art contemporain. Trop sacré, intime, pour être représenté ? La peinture même classique est force de proposition car elle fait appelle à des images d'Épinal et à des œuvres phares qui se prêtent à la déconstruction. C'est ce que réalise également Gaëlle Bourges avec les odalisques d'Ingres ou encore *Le verrou* de Fragonard comme une résistance dans un « à côté » de la représentation.

Figures majeures de la scène de la danse contemporaine, Cécile Proust, Gaëlle Bourges, Jennifer Lacey, Perrine Valli, Gisèle Vienne ou encore Émilie Combet partagent le sens de la radicalité formelle et d'un propos féministe plus ou moins affirmés. Nous pourrions ajouter les créations de Laure Bonicel qui confirme la proximité avec les arts plastiques. Sa pièce *Untitled - 1* est un hommage à Cindy Sherman. Elle se nourrit du féminisme et des avant-gardes multidisciplinaires américaines des années 1960-1970. Ces chorégraphes proposent une démarche intérieure, expliquent ce qui est parfois perçu comme l'incarnation d'un objet de désir masculin. Elles s'expriment sur leur féminisme. Se dire subversif ne signifie cependant pas que cela soit une réalité. La construction des genres est à la fois un travail d'analyse et de pratiques corporelles avec lesquelles jouer et vouloir déjouer ne suffit pas. Hélène Marquié a bien insisté sur ce leurre de l'apparente assimilation d'une problématique genrée à une problématique féministe.

Si les artistes féministes « malmènent » principalement leur « féminité » afin de l'émanciper de toutes sortes de subordinations, les hommes, de leur côté, interrogent leur masculinité alors qu'elle est en train de subir de profondes mutations. La danse n'est pas seulement un espace du féminin.

CHAPITRE 10 – Les hommes et la masculinité en crise

La masculinité, la virilité découlent d'un questionnement en filigrane, avant que le sujet ne prenne une importance inégalée au XXI^e siècle. Jusqu'alors, les hommes ont toujours composé avec le féminin de la danse dont on sait qu'elle est loin d'être l'apanage historique des femmes. Germaine Prudhommeau¹¹⁹¹ a montré la présence des danseurs sous l'Ancien Régime. Les femmes sont cependant présentes dans la genèse de ce qui va devenir le ballet de Cour mais il convient de rappeler que l'Ancien Régime consacre la place des hommes dans la danse, en particulier celle de maître à danser¹¹⁹² et de théoricien¹¹⁹³. Béatrice Massin, chorégraphe des Fêtes Galantes, une des plus importantes compagnies actuelles de danse baroque-contemporaine, affirme que le baroque était avant tout une danse d'hommes¹¹⁹⁴. Louis XIV lui-même est danseur et il s'empresse de fonder l'Académie Royale de Danse en 1661. L'entrée officielle des femmes sur la scène ne se fait qu'en 1681¹¹⁹⁵, avec la reprise du *Triomphe de l'Amour* de Lully. La danse révèle un « mécanisme du pouvoir identifiable à l'État. Obéissance, maîtrise des gestes, adoration d'un idéal¹¹⁹⁶ et abnégation, fantasme d'éternité »¹¹⁹⁷. La présence des hommes et des femmes sur scène varie suivant l'époque et aboutit au triomphe de la ballerine¹¹⁹⁸ au XIX^e siècle. Le féminin et les femmes deviennent emblématiques de la danse alors que les chorégraphes sont exclusivement des hommes. La

¹¹⁹¹ Docteure avec une thèse d'Etat sur la Danse grecque antique, elle est aussi l'auteure d'une *Histoire de la danse* en deux tomes, le premier concernant la danse des origines au Moyen-Âge et le second de la Renaissance à la Révolution, parue chez Amphora en 1986 ainsi que durablement l'auteure des rubriques historiques de la revue *Danser*.

¹¹⁹² Prévost, Regnault, Vertpré, Beauchamp, furent les célèbres maîtres à danser de Louis XIV. Quant à la période révolutionnaire étudiée par Germaine Prudhommeau in *Danser*, n° 63, janvier 1989, p. 34-39, elle connaît la rivalité des célèbres Dauberval, Gardel et Vestris pour le rôle de maître de ballet, rivalité alimentée par les intrigues de Noverre, protégé de la reine Marie-Antoinette qui fut son élève à Vienne. Voir également LECOMTE Nathalie, « Maîtres à danser et baladins aux XVII^e et XVIII^e siècles en France : quand la danse était l'affaire des hommes », in *Histoires de corps : A propos de la formation du danseur*, Paris, Cité de la musique, 1998, p. 153-172.

¹¹⁹³ Louis de Cahusac, Georges Noverre...ce dernier étant célèbre pour sa réforme du ballet au XVIII^e siècle.

¹¹⁹⁴ *Danser*, n° 225, octobre 2003, p. 10.

¹¹⁹⁵ Geneviève Vincent retrace brièvement le rôle que jouèrent les femmes dans la danse depuis le ballet de Cour du XVII^e siècle. Faut-il s'étonner que les femmes y soient tout d'abord quasi-inexistantes, tandis que les hommes se travestissent en femmes pour interpréter des rôles féminins ?, in « Événement du XX^e siècle : Les femmes et la danse, Sexe, art et pouvoir ». *Danser*, n° 189, *op. cit.*, p. 32-36. Voir l'intervention de Valérie Colette-Folliot pour le CNR de Caen en décembre 2005 sur la danse baroque et le ballet de cour. Elles sont alors délogées de tutelles parentales ou maritales. Le statut attire alors nombre de jeunes filles.

¹¹⁹⁶ L'Idéal : que ce soit de l'Etat ou d'un retour à la Nature souhaité par les pionnières de la modernité, l'axiome se perpétue : Danseurs « clones de Dieux » ? se demande Agnès Izrine, *Danser*, n° 196, février 2001, p. 30.

¹¹⁹⁷ IZRINE Agnès, *La danse dans tous ses états*, *op. cit.*, p. 115.

¹¹⁹⁸ Voir « Le XIX^e siècle : essor du ballet et consécration de la ballerine romantique », in BOIVINEAU Pauline, *La danse au prisme du genre : la revue Danser, 1983 – 2008*, *op. cit.* p. 91-98.

conquête du XX^e siècle pour les femmes est la chorégraphie. Étudier le genre dans un art, désormais considéré comme féminin et dominé par l'image de la danseuse, c'est nécessairement se poser la question de la réalité et de l'héritage de la danse classique.

Revenons au temps présent. L'intérêt pour la masculinité ou plus précisément l'identité masculine procède d'une réflexion sociale et esthétique. Certes, la NDF a rapproché les sexes et les genres. Elle a conservé la bipolarisation tout en étant fortement influencée par l'abstraction postmoderne et unisexe américaine. Cet « universalisme masculin » n'est pas remis en cause. La tentation de considérer le corps dans sa globalité comme une matière asexuée est grande, comme une recherche d'essence au-delà de la sexuation.

La danse est également capable de virilité. Martha Graham a bien su exprimer, au début du XX^e siècle, qu'elle était une qualité que les femmes pouvaient s'approprier, déconstruisant et complexifiant ainsi l'équation entre sexe et genre.

La masculinité est avant tout signe d'évolution des normes dans l'espace social. Sans propos caricatural, on ne peut cependant parler, à l'instar de l'historien André Rauch, d'une « identité masculine à l'ombre des femmes »¹¹⁹⁹. « La débâcle du masculin est-elle un phénomène réel, ou s'agit-il d'une pure construction idéologique ? »¹²⁰⁰ Par cette question, Pascale Molinier relativise la notion de crise et ce qu'elle peut signifier d'antiféminisme¹²⁰¹. Dans les performances *queer* et l'esthétique *camp*¹²⁰², s'intéresser clairement à la masculinité est nouveau et montre que les hommes ont, eux aussi, un genre.

L'exposition *Masculin/Masculin, L'homme nu de 1800 à nos jours* en 2013-2014 au musée d'Orsay témoigne de cet intérêt grandissant « alors que le nu féminin s'expose aussi régulièrement que naturellement, le corps masculin n'a pas eu la même faveur. Qu'aucune exposition ne se soit donnée pour objet de remettre en perspective la représentation de l'homme nu sur une longue période de l'histoire avant le Leopold Museum de Vienne à l'automne 2012 est plus que significatif »¹²⁰³. Le fait est très récent à l'image des études sur la virilité et la masculinité.

¹¹⁹⁹ RAUCH André, *L'Identité masculine à l'ombre des femmes*, Paris, Hachette, 2004.

¹²⁰⁰ MOLINIER Pascale, « Déconstruire la crise de la masculinité. », *Mouvements*, 1/2004, n° 31, p. 24-29.

¹²⁰¹ « D'où un discours euphorique, dans les années 1980, sur les nouveaux hommes, les nouveaux pères, les nouveaux rapports amoureux avec les femmes, etc. Retour du bâton au début des années 1990 : nous serions allés trop loin dans les revendications égalitaires, en bref l'émancipation des femmes aurait émasculé les hommes » décrit par Pascale Molinier, *ibid.*

¹²⁰² CLETO Fabio (dir.), *Camp. Queer Aesthetics and the Performing Subject: A Reader*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1999. Par l'esthétique *camp*, le transgenre se veut dépassant les catégories « imposées », qui oppose schématiquement homosexualité et hétérosexualité, masculin et féminin, et enferme les individus dans des identités pré-établies. Cela permet une relecture ironique et humoristique de la société hétérosexuelle qui repose à la fois sur le travestissement, la parodie, la théâtralité, la pose et l'artificialité.

¹²⁰³ Présentation de l'exposition in <http://www.musee-orsay.fr/>.

Que permet l'espace spécifique de la danse lorsque ces questions se posent : comment devient-on un homme ? Comment se construit l'identité masculine ? Anne-Marie Sohn¹²⁰⁴ montre déjà au XIX^e siècle le déclin d'une masculinité fondée sur la force, le courage et l'honneur, au profit d'une masculinité moins spectaculaire laissant place à la parole, la médiation. La figure du père est tout à la fois celle de modèle, de mentor et de censeur. Il en va de même pour l'art et les générations qui s'inscrivent dans un savant mélange de rupture et de continuité. Régis Revenin¹²⁰⁵ le confirme en coordonnant une histoire des hommes et de la masculinité de 1789 à nos jours alors que le sujet est devenu un véritable champ de recherches¹²⁰⁶. Son émergence est rendue possible par de préalables recherches sur l'histoire des femmes, des sexualités. À l'image des sursauts antiféministes lors des avancées pour les droits LGBT, le sentiment de perte de masculinité et encore plus de virilité s'accompagne de sursauts conservateurs. Il faut aussi prendre en compte ce qu'André Rauch appelle les « menaces viriles sur les banlieues françaises, 1989-2005 »¹²⁰⁷. L'institutionnalisation du hip-hop n'est pas étrangère à un processus de régulation sociale. Cela signifie que la masculinité est devenue accessible en tant que concept mais aussi objet et sujet artistique.

Comme le souligne Giovanna Zapperi : « pour que la masculinité puisse perdre son universalité — et son corollaire idéologique — il a fallu que le corps masculin soit inscrit dans le système de la marchandise, transformé en spectacle, érotisé et fétichisé »¹²⁰⁸. Les artistes féministes telles que Barbara Kruger ou Annika Larsson ont commencé à s'interroger sur des aspects spécifiques de la masculinité, ses mythes et ses représentations. C'est en effet un des axes majeurs travaillé par l'art chorégraphique et performatif des vingt dernières années. La perte d'autorité masculine ne s'opère-t-elle pas au prix d'une marchandisation du corps masculin, dans une recrudescence de l'importance de l'image ? Les réflexions sur la masculinité se développent également sur la virilité.

Elle se définit comme la construction culturelle des attributs du masculin, le sentiment de « ce qui fait l'homme dans l'homme et que Françoise Héritier appelle « le modèle

¹²⁰⁴ SOHN Anne-Marie, « Sois un homme ! » *La construction de la masculinité au XIX^e siècle*, Paris, Seuil, 2009.

¹²⁰⁵ REVENIN Régis, *Hommes et masculinités de 1789 à nos jours*, Paris, Autrement « Mémoires/Histoire », 2007.

¹²⁰⁶ Quelques travaux récents interrogent le masculin dont voici quelques aboutissants : AMIGORENA Horacio, MONNEYRON Frédéric (dir.), *Le masculin. Identité, fictions, dissémination*, actes du colloque de Cerisy, Paris, L'Harmattan, 1998 ; WELTZER-LANG Daniel (dir.), *Nouvelles approches des hommes et des masculinités*, PU Mirail, 2000 ; RAULT Françoise (dir.), « L'identité masculine, permanence et mutations », *Les Cahiers français*, n° 894, La Documentation française, 2003 ; MAUGUE Annelise, *L'identité masculine en crise, au tournant du siècle, 1871-1914*, Paris, Rivages, 1987...

¹²⁰⁷ RAUCH André, *L'Identité masculine à l'ombre des femmes*, op. cit., p. 267-289.

¹²⁰⁸ ZAPPERI Giovanna, « Trouble dans la masculinité », *Multitudes*, n° 23, 4/2005, p. 209-217.

archaïque dominant »¹²⁰⁹, historiquement cristallisé sur trois valeurs (*virtus*) : la force physique, le courage (guerrier), le goût de la domination (hiérarchisation des hommes et domination des femmes) ainsi que la puissance sexuelle. Pour définir la virilité contemporaine, le troisième volume de cette *Histoire de la Virilité*, intitulé *La Virilité en crise ? - XX^e-XXI^e siècle*, montre son oscillation entre malaise et affirmation. Est-ce dire qu'il y a une prétendue féminisation de l'homme et une faillite de sa virilité ? Il y a plutôt une recomposition des normes : l'apparence contribue à masquer la « domination masculine » sous un revers de féminisation. Les transformations historiques produisent ce sentiment de déperdition virile. Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine et Georges Vigarello en ont particulièrement fait état dans leur généalogie. Le sentiment d'affaiblissement ou plutôt de recompositions des marques de la virilité n'est pas propre au XX^e siècle¹²¹⁰. En danse, Sophie Necker¹²¹¹ souligne la construction d'images d'Épinal parmi lesquelles les archétypes de la ballerine et de l'homosexuel. Faire le raccourci selon lequel l'homme qui danse abandonnerait les caractéristiques de la masculinité est une idée fautive. Ces propos confirment le plafond de verre que nous avons observé et auquel sont confrontées les femmes. Le changement majeur vient du fait que des mouvements conscients entendent déconstruire le mythe de la virilité. Que les hommes s'interrogent sur la masculinité permet de mettre au jour sa dimension construite et la possibilité de faire bouger ses repères. Mais l'enjeu est-il seulement de les comprendre ou bien de les réinventer dans un rapport à l'altérité ? Cela pose alors la question de la conscience de genre, d'hétéronormativité, d'appartenance, de relations de pouvoir et de l'instabilité identitaire. Une danse d'hommes féministe est-elle possible ? Ces derniers se perçoivent-ils féministes ?

10-1. Les hommes et la masculinité : recherche en tout genre

Que les hommes s'interrogent sur la masculinité n'est pas le versant masculin d'un questionnement des femmes sur la féminité. Les femmes sont, socialement, plus sexualisées que les hommes. Il n'est qu'à voir la presse pour s'en rendre compte. Elles sont plus facilement ramenées à leur sexe avec force descriptions par les journalistes. La masculinité est

¹²⁰⁹ HERITIER Françoise, *Hommes, femmes : la construction de la différence*, Paris, Le Pommier, 2012, p. 73.

¹²¹⁰ Prenons l'exemple de l'armement lourd du chevalier. Il est remplacé par les épées d'apparat de l'homme de cour.

¹²¹¹ NECKER Sophie, « De la construction du danseur... à l'affirmation de l'homme », p. 235-247, in « Masculinités », *Sextant*, n° 27, 2009.

encore plus visible lorsqu'elles l'explorent. Nous avons vu les femmes affirmer une féminité positive, ni soumise, ni dominée. Plus récemment, certaines s'emploient à performer le masculin qu'elles articulent au pouvoir symbolique qu'il représente.

La masculinité apparaît comme un espace de questionnements n'ayant rien d'évident, y compris pour les hommes eux-mêmes. La féminisation de l'homme qui danse est-elle un leurre qui ne mettrait pas à mal les rapports entre les sexes ? Rendre possible les écarts à la norme, se réappropriier la masculinité, la virilité autant que l'autorisation à s'en extraire sont des enjeux dont on peut se demander s'ils remettent en cause les rapports de domination. Nous pouvons postuler que le travail de la masculinité est une étape nécessaire à la conscientisation des valeurs attribuées au masculin et dont l'enjeu est bien la mise en évidence d'une construction sexuée, inégalitaire, qui n'a rien d'universel. Si l'on ne naît pas femme, on ne naît pas plus homme, on le devient, d'après l'écho de Françoise Héritier¹²¹² à la célèbre citation de Simone de Beauvoir.

Valérie Urréa a mis cela en évidence dans un documentaire de 2004 sur la place des hommes et de leur réflexion identitaire dans la danse contemporaine¹²¹³. Il s'agit d'une première compilation sélective sur un sujet largement développé les dix années suivantes. L'intérêt pour un tel regard sur la danse, autant que la volonté des chorégraphes à travailler leur être homme au quotidien et en danse, montrent un tournant historiographique et artistique. « Travesti, seul, avec d'autres hommes, avec des femmes, l'homme contemporain danse avec plus de liberté, plus de sensualité. Cette même année, la revue *Mouvements*¹²¹⁴ consacre un numéro à la question qui, nous le voyons, est un véritable phénomène de réflexion et d'actualité. Ne serait-il pas une figure dérangeante qui s'impose en dehors des normes de genre ? »¹²¹⁵. Le film interroge ces hommes, ce qui fait un homme, ce qui fait un danseur, ce qu'ils ont à dire, à montrer, ce qu'ils cherchent, ce que leur attitude nous dit de leur rapport au monde d'aujourd'hui. La façon dont les chorégraphes hommes sont confrontés à cette question dans leur démarche artistique et le désir de savoir s'ils cherchent à échapper aux stéréotypes de genre sont les questions principales du documentaire alors pionnier dans l'espace français¹²¹⁶.

¹²¹² HERITIER Françoise, *Masculin/Féminin. La pensée de la différence*, Paris, Odile Jacob, 2002, p. 200.

¹²¹³ *L'homme qui danse*, 2004, 59', documentaire, Conception : Valérie Urréa, Rosita Boisseau. Réalisation : Valérie Urréa. Production : Les Films Pénélope, Arte France. Participation : CNC, CNDP, ministère des Affaires étrangères, TV5, Procirep.

¹²¹⁴ « Les hommes en crise ? Le masculin en question », *Mouvements*, des idées et des luttes, Paris, La Découverte, n° 31, 1/2004.

¹²¹⁵ Programme de la chaîne Arte.

¹²¹⁶ Voir l'intérêt pédagogique porté au sujet : http://www.numeridanse.tv/fr/themas/34_feminin-masculin. Rappelons que l'historiographie anglo-saxonne est pionnière sur les questions de genre en danse (Sally Banes,

Le choix des personnalités et des œuvres survole un champ vaste de questionnements et d'approches à travers les voix et le travail d'Angelin Preljocaj, Christian Bourigault, Dimitri Chamblas, Mark Tompkins, Josef Nadj, Alain Buffard, Felix Ruckert, François Verret, Philippe Decouflé ou encore Kader Belarbi. Chacun évoque un peu sa réflexion, invoquant la qualité d'un geste, le jeu avec les stéréotypes, l'empreinte d'une identité culturelle ou encore la figure du père. Le poids de l'image est bien montré par Étienne-Jules Marey avec ses « chronophotographies » qui renvoient à des représentations du corps de l'homme ancrées dans la conscience collective et auxquelles s'ajoute le point de vue théorique de l'anthropologue Franco La Cerda. Le film est complété par de nombreux extraits de chorégraphies des artistes : l'autoportrait d'Alain Buffard, les chorégraphies d'Angelin Preljocaj (*MC 14/22 « Ceci est mon corps »*, 2000 ; *Noces*, 1989 (1993, nouvelle version) ; *Le sacre du printemps*, 2001), Christian Bourigault (*Masculin pluriel*, 2002), Mark Tompkins (*Hommages* 1989-1998 ; *En chantier*, 2001-2004), Felix Ruckert (*Gender observation*, 2002), Josef Nadj (*Journal d'un inconnu*, 2002 ; *Les philosophes*, 2001), François Verret (*Kaspar Konzert*, 1998 ; *Chantier Musil*, 2002) et Philippe Decouflé (*Solo*, 2003) figurent un panel de interrogations sur la masculinité au tournant du millénaire. De plus, nombre de créateurs actuels figurent ou figurèrent parmi leurs interprètes. Si les choix de la réalisatrices, certes incomplets, peuvent être remis en cause, ils ont le mérite de broser un large panel de l'appréhension du sujet avec des personnalités de la danse. L'intérêt pour l'autoanalyse y est clairement établi et provoqué par Valérie Urréa. Elle s'efface derrière la parole des chorégraphes mais s'affirme par ses choix et en premier lieu celui de broser la question dans un ensemble le plus large possible. C'est cette diversité et cette somme de questionnements qui nous importent mais qu'il convient d'élargir.

Une des principales idées reçues consiste à dire que l'homme qui danse abandonne les caractéristiques de la masculinité. Rien n'est moins sûr et la création au sein d'un entre-soi, entre hommes, montre bien la recherche d'un « en commun » partagé. À l'image d'une recherche entre femmes, des recherches entre hommes se développent à côté d'une création majoritairement mixte. Il peut sembler paradoxal que la différenciation entre les sexes, y compris lorsqu'il s'agit de la remettre en cause, s'affirme en même temps que l'idée d'une plus grande égalité entre les sexes. Celle-ci passe finalement assez peu par l'aspiration à une dimension a-genrée.

Ramsay Burt, Ann Daly, Susan Foster, Susan Manning...) y compris pour la dialectique entre danse et homme et masculinité. Force est de constater que cette dernière s'intéresse peu à l'espace français.

Danseurs et danseuses ont rarement le même rôle, il n'y a qu'à voir les offres d'auditions. Il est presque toujours mentionné la recherche d'un danseur ou d'une danseuse. Cette division entre hommes et femmes est même radicale au niveau de l'examen d'aptitude technique exigé pour devenir professeur de danse. Les variations imposées sont différentes pour les hommes et les femmes.

Peu d'artistes cherchent à renier le genre. Sexe et genre sont présents, ne pas l'acter relève de l'utopie. Nous avons déjà souligné chez les artistes féministes l'absence de stratégie qui passerait par la neutralité. Les stéréotypes sont mis à plat, elles s'en emparent aussi bien qu'elles les repoussent, ce qui ne peut être sans incidence sur l'identité masculine. L'enjeu de la déconstruction des rapports hiérarchiques ne signifie pas une « renonciation » à la masculinité. Qu'elle soit une spécificité au même titre que le féminin en fait un enjeu féministe. Chercher à comprendre cette masculinité permet d'approcher les mécanismes de domination et d'en interroger les valeurs.

C'est ce que fait Christian Bourigault lorsqu'il dit s'intéresser à « l'être homme » avec ses clichés, ses pudeurs, ses impudeurs, sa sociabilité masculine¹²¹⁷. Le chorégraphe entend déconstruire le stéréotype des hommes agissants et des femmes pensantes : « les hommes, on n'est pas si simple que cela, on est encombré dans la tête de beaucoup de choses »¹²¹⁸. Dans sa démarche, il se fait anthropologue, rencontre, interroge des hommes dans les villes où il travaille. Il est loin d'être le seul à s'approprier les méthodes des sciences humaines et sociales, à la recherche d'une parole verbale et corporelle la plus proche du sujet. Le point de départ sera néanmoins la nudité puisque pour lui, « la définition d'un homme, c'est un homme nu, dans toute sa simplicité ». Il s'agit de partir d'un élément morphologique, le montrer et jouer avec cette nudité apparente qui définit un être biologique anatomiquement mâle. Cela explique en partie le titre de l'œuvre de 2002 : *Masculin pluriel*¹²¹⁹. L'encombrement dont parle l'artiste est à la fois une référence à l'appareil génital masculin et à l'encombrement intellectuel. Il témoigne des questions qu'il se pose en tant qu'homme, y compris intimes, son rapport au couple, aux hommes, au sexe, à la mort, aux autres, à son père. Il parle bien de l'intime et non de l'intimité « qui se passe sous les draps » et regarde chacun, c'est l'analyse, le discours dont il est ici question. Au-delà de l'œuvre le chorégraphe

¹²¹⁷ Au-delà du film de Valérie Urréa, les heures de rush permettent d'approfondir le sujet : URRÉA Valérie, *Nu et encombré, la question du masculin* vu par Christian Bourigault, 2006, CND.

¹²¹⁸ *Idem.*

¹²¹⁹ « *Masculin Pluriel* est né de la difficulté de la circulation d'une parole intime entre hommes, du désir de faire émerger le sensible dans cet échange au masculin. Ceci implique un changement d'attitude fondamental par rapport aux rôles sociaux, professionnels et familiaux derrière lesquels ils s'abritent pour prouver qu'ils existent en tant qu'hommes », in <http://bourigault-alambic.com/>.

remarque le changement induit sur sa vie privée, sa relation de couple (hétérosexuelle). Isabelle Ginot confirme l'importance de l'altérité et de la recherche de soi chez l'artiste¹²²⁰.

Le moteur de la pièce est loin d'être seulement postural, fait d'attitudes et de comportements. Il est aussi et surtout verbal : par le texte mis en scène autant que par la communication dans l'intimité du chorégraphe avec ses proches. Pourquoi les hommes n'arrivent-ils pas à parler entre eux de choses intimes, ni à dépasser la pudeur en scène, ni à rire de l'orgueil et des traits communs ? Cet environnement est voulu exclusivement masculin au point même d'interdire les répétitions à l'administratrice au début du processus de création pour que la sociabilité masculine puisse s'exprimer plus facilement. « Je ne sais pas si je suis un homme », une incertitude qui pousse à s'intéresser de plus près à des paroles d'hommes, non énoncées, non échangées, appartenant à l'intime. Quelle partie de votre corps préférez-vous ? Comment vivez-vous la paternité ? Quelles sont les relations d'intimité avec votre femme ou votre partenaire ? Avez-vous déjà été humilié ?... L'endroit que traverse la danse peut être le non-dit du corps à explorer, y compris dans ses failles. La multiplicité des accès à l'être fait éclater la représentation monolithique du corps au profit de ce que l'on pourrait nommer des corps semblables aux identités différentes. Il faut en passer par la peur, la gêne d'exposer son identité. Le mouvement offre une réelle diversité de situations pour se dire, dans ses contraintes, ses brutalités, ses attentes mais aussi ses tendresses dans une histoire entre-hommes. Ils se racontent à leur manière et rendent hommage à leur(s) femme(s), leur(s) compagnon(s). Un certain détachement permet d'envisager leurs infidélités sur fond de « We love you... Vous êtes à l'écoute de Radio Pénis... fréquence 69... ». De l'enfance explorée, des jeux de garçons et de leur sociabilité à la féminisation du masculin sur un extrait d'opéra de Puccini, l'instabilité masculine passe par la jumeauté et par la solitude.

Nous observons l'importance du toucher, tabou entre hommes ou indice d'homosexualité dans notre société occidentale. Cette pièce est pour Christian Bourigault le moyen de se réconcilier avec lui-même, d'oser dépasser ses propres modèles et ses propres craintes en faisant de la prise de paroles entre hommes pour dire l'intime la question centrale. Le rapport au père refait surface chez l'artiste, le regret ou du moins le constat de ce qui n'avait pas été dit. Toute une généalogie masculine se met en place et la pièce se manifeste presque comme une thérapie du chorégraphe¹²²¹, comme une aspire à déconstruire la domination, l'orgueil, la pudeur verbale qu'il ressent chez les hommes. Les relations aux

¹²²⁰ GINOT Isabelle, « Christian Bourigault, Soi entre autres », paru dans *Portraits - Christian Bourigault*, Macon, W, 1998 in www.danse.univ-paris8.fr.

¹²²¹ URREA Valérie, *Nu et emcombré*, op. cit. « Ma compagne est ravie depuis que j'ai fait cette pièce, j'ai changé et je parle aussi beaucoup plus avec elle »

hommes, mais aussi aux femmes, en sont ainsi bouleversées sur un plan artistique et personnel dans une plus grande compréhension féministe.

L'identité masculine est également le sujet d'*Un Baiser sans moustache* (2014) de François Grippeau et Stéphane Pauvret, artistes hétérosexuels¹²²². Il s'agit de redéfinir son identité. La pièce se heurte à la difficulté à dépasser les clichés de la masculinité¹²²³. Nous constatons donc, plus de dix ans après la pièce de Christian Bourigault, que le rapport des hommes à leur virilité, à leur identité, au jeu du paraître et de la honte est toujours d'actualité d'autant plus qu'une certaine « déviance » face à la norme semble « autorisée ». Cela ne se produit pas sans polémiques ; il n'est qu'à voir celle qui se constitue autour des « hommes en jupe »¹²²⁴ et de la « théorie du genre » en 2014. Plus que jamais objet d'études, le genre est aussi envisagé de manière érudite dans la construction des œuvres. Les références en particulier sur les théories *queer* nourrissent les auteurs. Dans sa création posthume *Un baiser sans moustache*, François Grippeau collabore avec Aurélie Marchand¹²²⁵ pour engager un processus de réflexion sociologique qui se retrouve sur scène où elle demeure présente dans son rôle. La scénographie est pensée comme un espace tranché entre un dedans et un dehors. Un studio de radio, sorte de « maison des hommes »¹²²⁶, se comprend tour à tour comme un bar, une cabane, un cabinet de psychanalyse, où les hommes se retrouvent avec la sociologue-ethnologue. Engagée dans les résidences de création où elle provoque les réflexions et mobilise les récits de vie chez les danseurs. Elle apporte un regard sur la circulation entre le corps réel, le corps imaginaire et le corps symbolique à partir de la fabrication de danses exclusivement masculines. Aurélie Marchand témoigne de la difficulté à être la seule femme projetée dans un vase clos masculin décuplant la solidarité entre hommes et confirme l'importance de cette absence de mixité mesurée par Christian Bourigault¹²²⁷.

Le récit de vie se pose comme un outil au service d'un processus de création réflexif où les interprètes sont aussi auteurs de la pièce tandis que la masculinité est associée à ce qu'Erving Goffman nomme « la production sociale du genre comme pratique »¹²²⁸. Comme le confie la sociologue, « on cherche ensemble les petites échappées belles, les interstices où se

¹²²² Scénographe de la pièce, il signe également la pièce qu'il poursuit à la mort du chorégraphe au cours de la création.

¹²²³ Exemple de scène des hommes jouant à la guerre.

¹²²⁴ Cf. l'association des Hommes en Jupe, HEJ, la jupe au masculin, créée en 2007 pour promouvoir le retour de la jupe dans la garde-robe masculine, <http://asso.i-hej.com/>.

¹²²⁵ « *Un baiser sans moustache* : des danses masculines », communication lors de la journée d'études : *Corps réel, corps imaginaire, corps symbolique : esthétiques et cliniques du corps*, Angers, juin 2013 ; suivi de création et rencontres avec Aurélie Marchand.

¹²²⁶ Cf. WELZER-LANG Daniel, *Nous, les mecs*, Petite bibliothèque Payot, 2013.

¹²²⁷ Entretien avec Aurélie Marchand, Nantes, le 13/01/2014.

¹²²⁸ GOFFMAN Erving, *L'Arrangement des sexes*, Paris, La dispute, 2002, p. 32.

mélangent des codes masculins et féminins sans jugement, sans parti pris moral. L'échange est libre et chacun vient se défendre tout en étant désarmé. L'entretien permet de naviguer dans des codes de virilité¹²²⁹ (libido intellectuelle, puissance physique, fermeté morale, puissance sexuelle...), il contient en substance ce qui se passe sur le plateau »¹²³⁰. *Un baiser sans moustache* rassemble six hommes (quatre danseurs, un chorégraphe et un scénographe) autour de la notion flottante « d'entre soi masculin ». Dans cette perspective, deux questions centrales rassemblent les danseurs et la sociologue : comment les danseurs fabriquent-ils un groupe au masculin ? Comment le langage des corps des danseurs peut-il interroger les représentations collectives du masculin ? Que peut apporter le corps dans le travail de dé-construction d'un corps masculin exposé ? Si les normes sexuées sont incorporées et traduites sous la forme de discours et de gestes quotidiens, l'enjeu est de créer des espaces artistiques entre le parcours biographique des danseurs et la représentation réelle et symbolique de leur corps sur scène. Plus que la nudité, point de départ pour Christian Bourigault, le vêtement¹²³¹ initie la réflexion et le discours des danseurs. Ainsi, en relation avec le corps rêvé, le corps vécu et le corps projeté, il nous est permis de supposer que la danse contemporaine propose, dans le dispositif de représentation scénique, un droit de regard sur la construction sociale du corps sexué.

Notre propos n'est pas de reprendre toutes les œuvres déclinées par Valérie Urréa mais de dégager un vaste ensemble de réflexions sur la masculinité et leurs écueils. Nous reviendrons dans le chapitre suivant sur la réflexion *queer*. Le cas de Mark Tompkins explore une autre facette du travail sur la masculinité, une dimension plus visible qui ne cessera de s'exacerber : celle du jeu de genre dont l'enjeu est de savoir si l'écart à la norme fait autre chose que de poser les identités masculine et féminine comme interchangeable.

Notons que Valérie Urréa s'intéresse à un artiste peu connu en France, dont le travail est intéressant pour le lien qu'il établit entre théorie et pratique. Il s'agit de Ruckert Felix, travaillant à Berlin. Ses recherches invitent le spectateur à jouer un rôle actif dans la performance conçue comme autant de propositions expérimentales et controversées. Il paraît en effet intéressant de pouvoir proposer une analyse comparative sur les lieux de création. Le cas de l'Allemagne se manifeste d'emblée comme un terrain de recherches particulièrement

¹²²⁹ JEAN Patric, *La domination masculine*, Film cinématographique, UGC film, 2009.

¹²³⁰ MARCHAND Aurélie, « *Un baiser sans moustache* au prisme du genre », intervention lors du colloque La recherche en danse entre France et Italie : approches, méthodes et objets, Turin-Nice 2-6 avril 2014.

¹²³¹ « Le livre de l'historienne Christine Bard *Ce que soulève la jupe* est largement utilisé principalement en référence au travail de différenciation des sexes qui se renforce à partir du XIX^e siècle. Ainsi, la jupe et le pantalon, sont évoqués comme autant d'outils de normalisation que comme des lieux d'expérimentation » in MARCHAND Aurélie, « Un danseur est-il un homme qui danse ? », *Recherches en danse*, n° 3, 2015, in <http://danse.revues.org/965>.

riche, comme en témoignent les danseurs ou performeurs français lors de leurs tournées. Felix Ruckert est bien représentatif de ce courant et transpose en effet les codes de la sexualité comme en 2002 avec *Gender observation*. Pour ses projets, il développe un système d'outils d'improvisation et de composition qui donne une entrée pragmatique à son observation des sexes. À partir de 2004, en collaboration avec Caprice Dilba, il est commissaire de l'atelier¹²³² annuel qui étudie et présente des formes performatives et le rituel de la sexualité, sans équivalent en France.

Les exemples choisis témoignent de réflexions évidentes, volontaires, nourries plus ou moins directement des travaux menés dans le champ des sciences humaines et sociales. Plus que des réponses, le processus introspectif importe. L'espace quotidien se confronte aux stéréotypes sans mettre en évidence des espaces de domination dans une perspective féministe. Si certains comme Christian Bourigault font de l'altérité un moyen de connaissance de soi certains, comme François Grippeau, peinent à dépasser le stade de l'énonciation verbale et formelle.

La centration sur le dialogue entre sexe et genre ne peut faire l'économie des sexualités. Entrent-elles en lien direct avec la création et comment ? Quelle place occupe l'homosexualité masculine ? Le trauma du sida a bouleversé le paysage chorégraphique à partir de la fin des années 1980. Il pose frontalement la question de l'homosexualité exclusivement du point de vue des hommes. Cela marque historiquement le champ chorégraphique dont l'interaction avec un militantisme homosexuel et LGBT est loin d'être évidente.

10-2. Montpellier danse : luttes homosexuelles et défi du sida

Pour que nous puissions tisser les liens entre une expérience militante et l'art chorégraphique, il est important d'en étudier l'origine. Cela permettra de comprendre l'engagement militant de Jean-Paul Montanari, directeur du festival Montpellier danse. Il contribue à rendre visible le défi du sida. Il est en effet très jeune engagé dans les combats homosexuels.

Durant les années 1970, les luttes féministes s'unissent aux luttes contre l'homophobie et pour les droits homosexuels portées entre autres par le FHAR (Front Homosexuel d'Action

¹²³² www.xplore-berlin.de, consulté le 14/02/2013.

Révolutionnaire)¹²³³. Ce dernier donne alors une visibilité radicale au combat gay et lesbien à partir de 1971. Ce terrain de revendications se recompose en groupes non-mixtes. La présence de plus en plus significative des hommes au sein du FHAR ainsi que des divergences de point de vue incitent les femmes à se séparer du mouvement, Monique Wittig en tête. Résultat de la scission, la création du groupe des Gouines rouges naît au sein du MLF. Peu après la dissolution du FHAR en 1974, des militants se regroupent au sein de Groupes de Libération Homosexuelle qui se créent dans les principales villes françaises.

Ces minorités, sujettes à discriminations, défendent leur sexualité. La lutte contre l'homophobie est donc la lutte principale. Leur militantisme est, par ce fait, plus visible. La question lesbienne, doublement minoritaire, est en retrait. La forte présence de l'homosexualité masculine dans la sphère culturelle déjoue d'une certaine manière la dimension minoritaire.

Parallèlement, le FHAR a su inventer un style d'action particulier, à la fois festif, subversif, provocateur et créatif qui se retrouve dans les *Gay Pride* et influencera l'art, en particulier celui de la performance. En France, c'est en 1981 qu'a lieu la première véritable marche. 10 000 personnes manifestent à l'appel du CUARH (Comité d'urgence anti-répression homosexuelle). Le militantisme permet une sortie de la « clandestinité ». Il faut attendre 1982 pour que Robert Badinter, garde des Sceaux, dépénalise l'homosexualité et ce, à contre-courant d'une opinion publique majoritairement homophobe. Il faudra attendre 1990 pour que l'Organisation Mondiale de la Santé (OMS) retire l'homosexualité de la liste des maladies mentales.

À partir des années 1980 le militantisme homosexuel adopte progressivement une position intégrationniste. Délaissant les références à la « libération homosexuelle », l'accent est porté sur les droits des gays et lesbiennes, puis dans les années 1990 sur les droits LGBT : lesbiennes¹²³⁴, gays, bisexuels et transsexuels. Les femmes redeviennent visibles. Les luttes se poursuivent du côté des droits de la famille et de la reconnaissance du couple homosexuel. L'évolution de la législation¹²³⁵ confirme qu'il s'agit d'un sujet sociétal essentiel. La visibilité

¹²³³ Cf. ERIBON Didier, « FHAR », *Dictionnaire des cultures gays et lesbiennes*, Larousse, 2003. Il a fallu attendre les années 50 pour que soit créée la première association homosexuelle qui prend la forme d'un club littéraire avec la revue *Arcadie* soucieuse de ne pas choquer l'opinion.

¹²³⁴ Cf. BARD Christine, « Le lesbianisme comme construction politique », dans *Le siècle des féminismes, op. cit.*, p. 111 ; cf. la revue *Lesbia*.

¹²³⁵ - 15 septembre 1999 : Suite à une proposition de loi socialiste défendue par Patrick Bloche et Jean-Pierre Michel, le Parlement crée un statut pour les couples du même sexe, le pacte civil de solidarité (PACS).
- 15 juin 2000 : Une loi autorise les associations de lutte contre l'homophobie à se porter parties civiles lorsqu'un crime a été commis, « en raison de l'orientation sexuelle de la victime ».

- 27 juin 2001 : Le tribunal de grande instance de Paris accepte pour la première fois l'adoption par une femme homosexuelle des trois enfants de sa compagne.

est donc double, dans le champ social et dans le champ artistique. Elle demeure moindre pour les femmes y compris au XXI^e siècle. Ce retrait existe en danse contemporaine, chez les artistes féministes également¹²³⁶.

L'engagement se manifeste aussi du côté des programmeurs que nous savons être majoritairement des hommes. L'impact est d'autant plus fort que la manifestation ou la structure est importante. Les lignes directrices des festivals, lieux considérés pour beaucoup comme des théâtres d'avant-garde, sont représentatives de ce qui est rendu visible et médiatisé auprès du public. Cela prend place au sein d'une véritable politique culturelle en partenariat avec les collectivités voire l'État. Le festival de Montpellier danse est l'exemple pionnier d'un engagement à la fois artistique et politique. Il n'est pas ici question de refaire la généalogie du festival qui fut objet d'études et de bilan¹²³⁷, d'autant plus qu'il fêta ses 30 ans en 2010. Nous explorerons plutôt l'investissement de cet événement par les luttes homosexuelles et soulignons d'ores et déjà le rôle fondamental de son directeur : Jean-Paul Montanari¹²³⁸.

Son militantisme investit progressivement son engagement professionnel. Jean-Paul Montanari est né en Algérie (en 1947). Ayant vécu la guerre enfant, il arrive en France en 1962. À Lyon, il obtient une licence de lettres modernes parallèlement à l'étude du chinois et la découverte du théâtre dans une ville qui en est déjà une capitale. Les événements de mai 1968 lui ouvrent les portes du militantisme et de la prise de positions politiques.

Alors qu'il est engagé comme chargé de relations avec le public au CDN de Lyon, il fonde en 1975 le GLH (Groupe de Libération Homosexuel) de Lyon et participe à son animation jusqu'à sa dissolution en 1979¹²³⁹. Il existait déjà une antenne d'Arcadie dit Rhône

- 18 mars 2003 : Les peines infligées pour les crimes homophobes sont alignées sur celles prévues pour les crimes racistes.

- 30 décembre 2004 : La loi réprime les propos homophobes au même titre que les propos antisémites ou racistes et crée la Haute Autorité de lutte contre les discriminations et pour l'égalité (Halde).

- 24 février 2006 : La Cour de cassation accepte qu'un parent homosexuel délègue l'autorité parentale à son partenaire homosexuel.

- 22 janvier 2008 : La Cour européenne des droits de l'homme condamne la France pour le refus d'adoption par une homosexuelle.

- 17 mai 2013 : Loi sur le mariage pour tous.

¹²³⁶ Cf. Chapitre 9.

¹²³⁷ MONTANARI Jean-Paul (dir.), *Montpellier danse(s), trente ans de créations*, Arles, Acte Sud, 2010. Voir également les articles in *Danser*, n° 46, 68, 90, 101, 123, 134, 145, 156, 167, 222, 234, 244, 266, 303, 310.

¹²³⁸ Cf. les entretiens de la danse. Dirigés par Mathilde Monnier et Geneviève Vincent, ils ont été réalisés en 1994, à un moment où le milieu professionnel de la danse contemporaine commence à s'interroger sur la constitution d'une histoire qui lui serait propre, donc d'une mémoire. Jean-Paul Montanari est le premier à s'être prêté au jeu. Pour cet entretien, il s'est inscrit dans un dispositif où l'homme, le militant, l'acteur culturel développe un récit, celui de son parcours professionnel lié à une partie de l'histoire de la danse marquée notamment par le chorégraphe Dominique Bagouet.

¹²³⁹ L'association dont les statuts ne sont déposés que le 24 septembre 1978 n'existe que sur un plan politique, ayant pour objectif la compréhension de ce qui préside au rejet ou à l'acceptation de l'homosexualité. Elle

Alpes qui en 1974 organisait des réunions de 120 à 150 personnes ainsi que des conférences publiques. L'antenne est à l'origine du groupe de Grenoble puis de Saint Etienne. Quant au GLH, il compte seulement quelques militants se réunissant régulièrement le samedi dans un restaurant de la Croix Rousse parmi lesquels le dramaturge Alain Neddam¹²⁴⁰ qui collaborera avec Dominique Bagouet. Les militants contre l'homophobie et pour les droits des homosexuels font preuve d'initiatives en dehors de la capitale. Lors de sa mission au CDN, Jean-Paul Montanari découvre la danse et prend en main la programmation trois ans après son arrivée dans la structure. Il invite Brigitte Lefèvre, Maguy Marin, Quentin Rouillier... mais la rencontre marquante sera celle de Dominique Bagouet. Il part à Montpellier où travaille le chorégraphe.

Jean-Paul Montanari dirige le festival soutenu par la municipalité¹²⁴¹ et en devient directeur en 1983. Ses choix feront sa notoriété. La danse dit « l'instant du monde » par son caractère éphémère. Le ton est donné dès la première programmation. Le Théâtre du Silence, intégrant Cunningham à son répertoire ainsi que Quentin Rouillier, via sa compagnie Moebus participent à la diffusion de la danse moderne américaine au contact de Carolyn Carlson. Maguy Marin et Dominique Bagouet¹²⁴² sont les deux autres artistes français prometteurs remarqués par le directeur du festival. En 1990, le festival se sépare de Bagouet sur un malentendu à propos de la Constitution du CCN. Montanari y voit la possibilité d'un souffle nouveau, moins européocentré¹²⁴³, tout en montrant des chorégraphes internationaux de France : Hideyuki Yano, François Verret, Maurice Béjart. Rarement un festival ne s'est autant identifié à son directeur qui avoue « être sauvé par [sa] vie privée plutôt décalée »¹²⁴⁴, de même qu'il affirme une passion pour Pasolini et ce besoin de « jeter son corps dans la

entend combattre des causes d'où sont issues les discriminations et de libérer le vécu homosexuel au sein de la société. En refusant un volet médical par le biais d'assistance, c'est une prise de position qui affirme une pensée politique plus proche de celle des hétérosexuels de gauche que des homosexuels de droite. Cette position complexe entraîne l'auto-dissolution de l'association en 1979. En 1977, le GLH édite le premier magazine gay lyonnais : *Interlopes*¹²³⁹. Ce dernier ne survit pas à la dissolution du GLH. À peine un an plus tard, c'est au tour des femmes d'assumer et de revendiquer leur droit à l'homosexualité au sein d'une revue à l'initiative lyonnaise intitulée *Quand les Femmes s'aiment*. Lancée à l'initiative du Groupe de lesbiennes du Centre des Femmes de Lyon en avril 1978, la revue est la première à se revendiquer comme lesbienne en France. Toutefois, sa durée d'existence est tout aussi limitée que celle d'*Interlopes* puisqu'il n'y aura que 6 numéros entre 1978 et 1980.

¹²⁴⁰ Il fait des études de psychologie puis se dirige vers le théâtre (maîtrise d'études théâtrales). De 1982 à 1988, il est assistant à la mise en scène auprès de Claude Régy (7 créations) et aussi de Roger Planchon, Hans-Peter Cloos, Alain Ollivier, Edith Scob... En danse il est assistant de Catherine Diverres pour la création de *fruits* en 1996. Il est collaborateur artistique de Dominique Bagouet sur trois créations : *Mes amis*, *Le saut de l'ange* et *Meublé sommairement*.

¹²⁴¹ Georges Frêche, élu socialiste, est maire de la ville en 1977. En 1993, Montanari est nommé chargé de mission pour les affaires culturelles au cabinet de Georges Frêche, poste qu'il occupera jusqu'en 1995.

¹²⁴² Programmation déjà présentée à Lyon au théâtre du 8^e en 1978 au sein du CDN.

¹²⁴³ *Montpellier danse(s), trente ans de créations, op. cit.*, p. 17.

¹²⁴⁴ *Idem*.

bataille » repris par Hoghe. Le directeur assume la fusion de ses engagements pour la danse et la liberté de la sexualité : « entre 1991 et 1993, le sida commence à remodeler les imaginaires. Mais cette identification de la danse au désir et à la liberté ne s'est effondrée que plus tard »¹²⁴⁵. Par ce regard rétrospectif, il analyse l'évolution du champ chorégraphique et de ces engagements parmi lesquels le lien entre homosexualité, danse et sida.

L'édition 07 du festival¹²⁴⁶, 15 ans après la disparition de Dominique Bagouet, mort du sida en 1992 est ainsi annoncée par son directeur : « soyez gentils de ne pas parler d'hommage ; il s'agit d'une série de clins d'œil » ; et de poursuivre : « je n'ai pas à donner les clefs [de ma programmation] ; Si vous trouvez tant mieux, si vous ne trouvez pas, tant pis pour vous »¹²⁴⁷. La programmation s'accompagne d'une journée de réflexion intitulée *Ce que le sida a fait à la danse. Ce que la danse a fait du sida*¹²⁴⁸. L'occasion de redécouvrir des parcours, des deuils¹²⁴⁹ et d'appréhender en quoi la création est investie par cette problématique au-delà d'un fait qui ne toucherait que ses acteurs. La journaliste Chantal Aubry rappelle le choc de la mort de Dominique Bagouet et d'Hideyuki Yano. Une présentation de l'association *Sida solidarité spectacle* par deux anciens de ses membres, l'administrateur Emmanuel Serafini et la journaliste Fabienne Arvers, rappelle la mémoire du journaliste de *Gai pied* Patrick Bossatti, mort accidentellement. Ariane Dollfus, venant juste de publier une biographie de Rudolf Nouriev¹²⁵⁰ montre le tabou d'une maladie révélée peu de temps avant son décès et qui tranche avec l'image de l'icône de jeunesse et de beauté, de technicité au caractère trempé.

Des chorégraphes étrangers prennent part au débat élargi à la question de la maladie. Anna Halprin fut aux États-Unis une pionnière dans le travail avec des malades, auquel participa Alain Buffard, également atteint du sida et décédé en 2013. Une des artistes mondialement connue pour son engagement, Robyn Orlin, parle de son cancer surmonté mais aussi de son regret que deux danseurs de sa compagnie qu'elle pense être séropositifs ne se soient pas confiés à elle, recontextualisant la violence de l'homophobie en Afrique du Sud. Des témoignages d'artistes séropositifs montrent l'évolution des mentalités sur le sujet et la possibilité d'en parler en 2007. Le flamand Thierry Smits n'a aucun souci pour commencer

¹²⁴⁵ *Ibid.*, p. 18.

¹²⁴⁶ De 2007 dans la nouvelle numérotation des éditions.

¹²⁴⁷ Discours de lancement du festival cité in <http://www.espacesmagnetiques.com/2012/06/grandeur-et-decadence-de-montpellier.html>.

¹²⁴⁸ Voir sur le sujet GERE David, *How to Make Dances in an Epidemic: Tracking Choreography in the Age of AIDS*, University of Wisconsin Press, 2004.

¹²⁴⁹ Une des conséquences rarement mentionnées et qui est celle de la journaliste est sa prise de distance par rapport au milieu de la danse. Son émotion est encore vivace 15 ans après.

¹²⁵⁰ DOLLFUS Ariane, *Nouriev, l'insoumis*, Paris, Flammarion, 2007.

son intervention en indiquant qu'il est gay et séropositif depuis de nombreuses années. Il parle aussi de son récent cancer.

La journée de Montpellier Danse consacrée au sujet n'est pas sans limites et concentre encore une fois l'attention autour de stars : Dominique Bagouet, Rudolf Noureev et Hideyuki Yano. L'absence de danseurs et chorégraphes français est-il le reflet d'une certaine peur à être enfermés dans la catégorie d'un art-sida comme cela peut être le cas pour l'art féministe ? Le risque encouru est que la création ne soit réduite à une logique biographique, associant œuvre et caractéristiques sexuelles. Évoquer une certaine « pudeur » est un moyen de masquer les dimensions politiques et sociales de la maladie. Y-a-il donc toujours une menace à rendre publique sa séropositivité face aux professionnels : programmeurs, ou encore Ministère de la Culture, collectivités publiques pourvoyeurs de subventions ? Il y a la crainte de se voir réduit-e au statut de personne séropositive. On ne meurt plus en masse du sida. Cela tend à éluder la question en même temps que celle-ci se retrouve au cœur d'une réflexion existentielle par des chorégraphes tels qu'Alain Buffard¹²⁵¹. Les témoignages montrent la volonté de battre en brèche les tabous par une parole qui ne soit pas qu'artistique mais également verbale et personnelle.

Le débat n'est pas nouveau, il a débuté en 1990 dans le milieu de la danse. La revue belge *Nouvelles de Danse*¹²⁵² lui consacre un numéro dès 1991. L'appréhension est alors renouveler et s'éloigne de la victimisation : « du côté des artistes, ça a été assez interpellant, d'autant plus qu'on avait traduit un article d'Anna Halprin qui amenait quelque chose de novateur comme rapport à la maladie: pas dans la plainte ou la médicalisation mais dans un processus artistique pour aider les gens à se guérir, se revitaliser par la danse. Suite à ce numéro, certains danseurs, chorégraphes sont allés voir Anna Halprin aux États-Unis »¹²⁵³. Elle s'interroge sur l'influence de la maladie sur les formes esthétiques et chorégraphiques. Jusqu'ici, la danse véhiculait des représentations du corps dans sa santé, sa forme et même sa séduction. Une désérotisation de la nudité est travaillée. « Le corps nu est un masque inexpressif qui cache la vraie nature de chacun. Il n'y a pas d'autre nudité que celle qui se redouble dans les signes »¹²⁵⁴ écrit Jean Baudrillard, donnant à penser et à travailler le rapport au corps du danseur à la recherche de sa « vérité ».

¹²⁵¹ <http://www.liberation.fr/culture/2003/10/20/alain-buffard-ode-aux-disparus-du-sida;> « Décès d'Alain Buffard, figure magnétique de la danse française », *Le Monde*, 02/01/2014.

¹²⁵² « Danse et Sida », *NDD*, n° 8, novembre 1991.

¹²⁵³ *NDD*, n° 30, 2005, p. 10.

¹²⁵⁴ BAUDRILLARD Jean, *L'échange symbolique et la mort, op. cit.*, p. 163.

Diffuser une œuvre sur un sujet faisant débat de société est susceptible d'intéresser les programmateurs et surtout la critique qui peut ainsi renouveler le sujet. Le contexte des années 2000 est d'autant plus favorable que les débats sur le PACS et le mariage pour tous entretiennent le sujet et les polémiques dans une sphère politique, sociale et médiatique¹²⁵⁵. Didier Eribon et Daniel Borrillo¹²⁵⁶ tissent le lien entre la dénonciation de l'homophobie et la revendication d'égalité des droits. Suite aux débats sur le PACS, la mobilisation pour le mariage relance le débat et les réactions homophobes. La lecture en est politique, centrée sur les notions d'égalité et de citoyenneté¹²⁵⁷. Elle questionne les enjeux de citoyenneté sexuelle et donc de responsabilité préventive et collective. Une forte présence d'artistes gays, à l'identité assumée, ne vivent pas de manière aussi frontale l'oppression homophobe. Celle-ci se vit essentiellement à l'extérieur du champ tant il est attendu du danseur qu'il soit homosexuel. Plus qu'ailleurs, l'association entre sida et homosexualité masculine perdure dans le milieu de la danse, non sans « raison » historique.

10-3. « Ce que le sida fait à la danse, ce que la danse fait au sida »

De fait, le sida est devenu un paramètre de la danse. « Tout le monde connaît un danseur, un chorégraphe atteint du sida » affirme Catherine Atlani¹²⁵⁸. L'engagement de Jean-Paul Montanari a contribué à montrer la présence d'un sujet politique de la danse. Quant à l'investissement sur un terrain purement militant, il fait figure d'exception. Du côté des artistes, le sujet est-il seulement celui de personnes vivant elles-mêmes la maladie ? Les femmes s'emparent-elles du sujet ? Y-a-t-il une dimension au-delà du personnel ? En quoi cela déborde-t-il du cadre ? Le sida peut-il devenir au XXI^e siècle une problématique commune d'hommes et de femmes chorégraphes afin de décloisonner les frontières entre les sexes et les sexualités ?

Des artistes non atteints dans leur corps propre par la maladie travaillent le sujet, comme Maurice Béjart ou Thomas Lebrun avec une pièce au titre significatif : *Trois*

¹²⁵⁵ En 2004, la mobilisation contre l'homophobie et en faveur de l'ouverture du mariage aux couples de même sexe se met en place visiblement suite à l'agression homophobe dont a été victime S. Nouchet dans le nord de la France en janvier. Elle culmine surtout avec le mariage de deux hommes par Noël Mamère, alors maire de Bègles (Gironde), en juin 2004. Ces deux événements médiatisés ont permis une large mobilisation associative et intellectuelle.

¹²⁵⁶ BORRILLO Daniel, ERIBON Didier, « Manifeste pour l'égalité des droits », *Le Monde*, 17/03/2004.

¹²⁵⁷ CHAUVIN Sébastien, « Les aventures d'une « alliance objective ». Quelques moments de la relation entre mouvements homosexuels et mouvements féministes au XX^e siècle », *L'Homme et la société*, n° 158 4/2005, p. 111.

¹²⁵⁸ Entretien, *op. cit.*

décennies d'amour cerné (2013). *Le Presbytère n'a rien perdu de son charme, ni le jardin de son éclat* (1997)¹²⁵⁹, est un hommage de Maurice Béjart à son compagnon et danseur mythique Jorge Donn¹²⁶⁰, sur des musiques de Freddy Mercury. La création, ouverte à un large public comme sait le faire le chorégraphe, s'ouvre sur les corps allongés, recouverts de draps blancs-linceuls. Symboliques, ils ont été utilisés dans *Drap-housse* de la Camionetta, qui rendait hommage à Dominique Bagouet. Frontale la question l'est dans la bouche de Gil Roman sur scène : « Vous nous avez dit faites l'amour pas la guerre. Pourquoi l'amour nous fait-il la guerre ? ».

Le sida devient un prisme de lecture *a posteriori* éclairant les périodisations de l'œuvre de Dominique Bagouet. Nous renvoyons pour cela à l'étude exhaustive d'Isabelle Ginot¹²⁶¹. Ainsi *Assai* réalisée en 1986 alors qu'il vient d'apprendre sa séropositivité est également analysée par Gérard Mayen comme sombre et pessimiste face aux précédentes¹²⁶². Christian Bourigault¹²⁶³ qui reste dans la compagnie jusqu'en 1989 ne note pas encore l'urgence de créer, dictée par ce sentiment de finitude. Une de ses pièces les plus célèbres, *So schnell* (1990), est éloquente par son titre. L'artiste ne fait pas du sida un sujet de l'œuvre mais porte la trace d'une personne marquée par la maladie. Elle oriente l'œuvre tandis que parmi la génération suivante, nous voyons des artistes questionner la maladie de manière frontale. Le lien se fait avec la sexualité, l'homosexualité, et met à nu le corps qui se montre résistant et déchu.

Cela confirma la pertinence du désir de Gérard Mayen à vouloir constituer un « autre type de sources », grâce au dispositif d'aide à la recherche et au patrimoine en danse (2011)¹²⁶⁴. Pour lui, « le sida, sexuellement transmissible, touche aux dimensions désirantes s'attachant à ces représentations. « Ce que le sida a fait à la danse – ce que la danse a fait du sida »¹²⁶⁵ se présente donc comme problématique pertinente pour qui voudrait saisir les évolutions de l'art chorégraphique au cours des dernières décennies »¹²⁶⁶. Parmi les artistes

¹²⁵⁹ « Les costumes de Gianni Versace ont parfois une fâcheuse tendance à accentuer le côté folklore homo avec des cuirs aussi désespérément clichés que le tutu de la ballerine », peut-on lire sous la plume de Marie-Christine Vernay dans *Libération* le 21/01/1997.

¹²⁶⁰ Décédé du sida en 1992 quelques jours avant Dominique Bagouet.

¹²⁶¹ GINOT Isabelle, *Dominique Bagouet, un labyrinthe dansé*, Pantin, CND, 1999.

¹²⁶² MAYEN Gérard, « Treize pièces de danse lues au prisme du sida », Service Recherche et Répertoires chorégraphiques / janvier 2013, p. 3-4.

¹²⁶³ Rencontre avec Christian Bourigault à Saint Barthelemy d'Anjou, 30/03/2014.

¹²⁶⁴ MAYEN Gérard, « Treize pièces de danse lues au prisme du sida », *op. cit.*

¹²⁶⁵ Une journée d'études y est consacré à Montpellier danse en 1997.

¹²⁶⁶ MAYEN Gérard, « Treize pièces de danse lues au prisme du sida », *op. cit.*, p. 1.

français les plus concernés par le sujet, il souligne l'œuvre d'Alain Buffard¹²⁶⁷ qui cristallise les réflexions contemporaines majeures, clairement personnelles et politiques.

10-3-1. Le militantisme « anglo-saxon » et sud africain

Le combat pour les droits LGBT, contre le sida et les discriminations débutent dans l'espace anglo-saxon. Dans les années 2000, c'est dans l'espace sud-africain que se développe un important militantisme, en lien avec le contexte politico-social. Gérard Mayen l'a bien souligné dans son étude¹²⁶⁸. Les artistes étrangers se produisent ou tournent en France, échappant pour certains à la censure de leur pays. Ils apportent un regard chargé de leur histoire personnelle, vécue dans un contexte propre. Seule l'une des pièces est l'œuvre d'une femme et montre bien que la question se décline au masculin. L'engagement de Robyn Orlin¹²⁶⁹ est décuplé au regard du contexte socio-historique (apartheid, VIH) d'Afrique du Sud. Sa reconnaissance en Europe où elle a la possibilité de s'exprimer sans censure s'établit au début des années 2000. Dix ans plus tard, elle est une figure très prisée de la programmation française. Féministe, elle symbolise l'activisme contre toutes les discriminations, y étant personnellement confrontée. Dans *We Must Eat our Suckers with the Wrappers on*¹²⁷⁰, elle abolit la distance entre danseurs et spectateurs dans la volonté afin que ces derniers soient activement concernés. Ainsi prenons l'exemple d'une scène où l'on peut voir les interprètes exhiber des sucettes rouges, symbole explicitement sexuel, avec ou sans leur emballage, qui renvoie au préservatif et invite même les spectateurs à les lécher.

La tragédie du sida en Afrique du Sud est également mise en perspective par le chorégraphe sud-africain Boyzie Cekwana dans *Ja, nee /The Floating Outfit Project*, une

¹²⁶⁷ Voir chapitre suivant, les articles in *Danser*, n° 222 et n° 266 et <http://www.alainbuffard.eu/>.

¹²⁶⁸ *Assai* (Dominique Bagouet)

Le presbytère n'a rien perdu de son charme ni le jardin de son éclat (Maurice Béjart)

Dead Dreams of Monochrome Men (Lloyd Newson)

Jérôme Bel (Jérôme Bel)

Tombeaux (Santiago Sempere)

Still/Here (Bill T. Jones)

We Must Eat our Suckers with the Wrappers on (Robyn Orlin)

Éros délétère (Thierry Smits)

Gravures (Daniel Larrieu)

Good Boy (Alain Buffard)

Good for (Alain Buffard)

Mauvais Genre (Alain Buffard)

Witness (Mark Tompkins)

¹²⁶⁹ HESPEL Olivier, *Robyn Orlin, fantaisiste rebelle*, Pantin, Éditions de l'Attribut - Centre national de la danse, 2007.

¹²⁷⁰ Cf. Annexe, Illustration 23.

pièce présentée au CND à Paris en 2003. Son compatriote Steven Cohen doit également être cité dans cette démarche. En 2013, il apparaît sur le parvis du Trocadéro à Paris, haut perché sur ses chaussures, revêtu d'un costume d'oiseau, dansant le sexe enrubanné, relié à un coq avant d'être arrêté par la police et de comparaître devant le tribunal correctionnel de Paris pour exhibition sexuelle en mars 2014. Les gallinacés au cœur des expressions artistiques ont un capital symbolique fort si l'on pense aux nombreux précédents artistiques depuis Tatsumi Hijikata (*Kinjiki*, 1959), qui met en scène un adolescent en slip simulant un acte sexuel avec une poule, qu'il étouffe ensuite entre ses cuisses. L'actionnisme viennois des années 1960 n'est pas en reste pour ne citer que la performance d'Otto Muehl jouant du violoncelle pendant que des acteurs torturent puis égorgent une poule. L'acte de Steven Cohen se déplace dans l'espace public. La permissivité n'est plus la même, les enjeux non plus. Tout un chacun est concerné, amené au trouble et à la réflexion. L'art se confronte à la loi et la volonté de maintien de l'ordre public. Comment peut-on concilier la vision du corps humilié, sali, moqué, avec une volonté d'émancipation et de respect de la personne humaine ? Les artistes expriment la construction sociale de la « salissure » du corps. Les tabous lui sont imposés par l'éducation : on inflige des préceptes, des interdits au corps que l'artiste tente de libérer aux yeux du monde.

Cette problématique lie directement la sexualité et la notion de marge. L'accent est porté sur des espaces militants au sens géographique et culturel. En Grande-Bretagne, le travail de Lloyd Newson se distingue. En 1989, trois ans après la création de sa compagnie DV8¹²⁷¹, il « procède à un *coming out* esthétique, en élaborant une représentation dramatisée, sans rien de complaisant ni d'édulcoré, où la danse devient le vecteur d'un théâtre des pulsions et passions, dans un univers homosexuel hanté de flamboiements érotiques tourmentés »¹²⁷². Si l'auteur ne travaille pas en France, le film tiré de l'œuvre *Dead Dreams* s'est imposé comme référence sur le sujet, et ce encore aujourd'hui puisqu'il donne comme sujet, plutôt que la maladie elle-même, le contexte sociétal qui l'entoure. En 2008, trois ans après *Just For Show*, le DV8 Physical Theatre revient à Paris au Festival d'Automne avec *To Be Straight With You*. Il prend appui sur des dizaines d'heures d'enregistrement d'entretiens¹²⁷³ réalisés avec des personnes ayant fait l'objet de persécutions en raison de leur orientation sexuelle ou de leur origine. Son travail fait preuve d'une vraie dimension sociologique soutenue par le

¹²⁷¹ Phonétiquement, DV8 se prononce comme le mot anglais "deviate" qui signifie dévier.

¹²⁷² MAYEN Gérard, « Treize pièces de danse lues au prisme du sida », *op. cit.*

¹²⁷³ Qu'en est-il des droits ou des dénis des homosexuels, des lois et des pratiques ? Comment les gens se démerdent-ils au quotidien avec la contrainte et les faits de culture ? Témoignages en temps réel ou enregistrés, tableaux, statistiques, planisphère..., le tout en anglais et sans traduction.

support filmique. Bien que dans une forme sans comparaison possible, ce médium n'est pas sans rappeler le travail d'Yvonne Rainer qui y voit un médium plus propice au militantisme, plus explicite.

Lloyd Newson sonde les questions de tolérance, de religion et de sexualité. Il développe une lecture politique de la question, appuyée sur une multiculturalité sociale et religieuse. Les rapports entre l'islam et l'homosexualité occupent une très grande place dans le spectacle. Se demander « s'il n'entre pas beaucoup de bonne conscience dans l'enthousiasme avec lequel cette salle – cultivée, blanche et parisienne – recevait le propos de Newson »¹²⁷⁴ n'est pas illégitime. Les hommes sont au cœur d'une réflexion d'emblée et explicitement politique sans équivalent en France. Aucune chorégraphe ou metteur en scène féministe ne rivalise avec un tel engagement. Le chorégraphe est un des premiers à contester une danse devenue trop virtuose, trop technique et trop complaisante, n'abordant aucun sujet de société et ne présentant aucune dimension politique. Il concrétise l'ambition de créer des pièces issues d'un processus de travail collectif, des pièces radicales et provocantes, avec des danseurs aux fortes personnalités et non des corps athlétiques correspondant aux normes. En 2014, les préoccupations politiques de DV8 sont plus que jamais d'actualité et sont présentées à la biennale de la danse de Lyon avec *John*.

Lloyd Newson ne prend pas de gants pour cogner sur l'hypocrisie et le goût des catégories formelles. Point de départ de sa toute dernière création : cinquante hommes racontent leurs histoires d'amour, de sexe et balancent leurs luttes intimes. Une fois encore, ça devrait dégraisser les yeux et les consciences. Matière première ? L'entretien. Une méthode documentaire inaugurée au début des années 90 par cet ex-psychologue et travailleur social, avant que le corps et la danse ne viennent s'en mêler pour de bon¹²⁷⁵.

La mobilisation outre-Atlantique est effective avec des œuvres qui déclenchent « un phénomène d'attraction-désaffection autour de l'énonciation du sida »¹²⁷⁶.

La pièce de *Still/Here* de Bill T. Jones est emblématique par les polémiques qu'elle déclenche. Comment être pertinent en cherchant à retranscrire par la danse un certain esthétisme voire la « beauté » du corps malade sans risquer l'écueil de l'association danseur et homosexuel ? David Gere¹²⁷⁷ examine en profondeur l'interaction du sida et de la chorégraphie aux États-Unis, en particulier en ce qui concerne les gays. Bill T. Jones est un des premiers danseurs afro-américains à assumer cette condition. Il l'aborde dans ses pièces

¹²⁷⁴ 23/10/2008, in <http://www.telerama.fr/>.

¹²⁷⁵ <http://www.biennaledeladanse.com/>, consulté le 12/11/2014.

¹²⁷⁶ MAYEN Gérard, « Treize pièces de danse lues au prisme du sida », *op. cit.*, p. 6.

¹²⁷⁷ GERE David, *How to Make Dances in an Epidemic : Tracking Choreography in the Age of AIDS*, University of Wisconsin Press, 2004.

auxquelles s'ajoute le fait d'être noir. Il est l'auteur du premier ouvrage qui examine l'interaction entre sida et chorégraphie aux États-Unis, en particulier en ce qui concerne les hommes homosexuels. Il pose ainsi la question de faire coïncider l'art et la politique et établit un continuum entre danse et protestation pour faire face au sida et à ses significations. La question est abordée de manière plus frontale qu'elle ne l'est en France où la dimension militante n'est pas clairement établie. L'auteur craint d'être réduit à une production didactique. La métaphore est essentielle, l'interprétation également. Le débat peut arriver ensuite de manière plus directe. Le questionnement est emblématique du croisement des champs de minorités que développe le *black feminism*. Aux États-Unis, Angela Davis, militante du mouvement noir américain, féministe et révolutionnaire ouvrait déjà la question des dominations à celles de classe et de race¹²⁷⁸. Ce décloisonnement des discriminations complexifie le champ de réflexion tout en contribuant à mieux le comprendre. L'intersectionnalité anglo-saxonne est une réflexion construite par la présence des minorités et s'inscrit directement dans les créations artistiques. Le cas français est sensiblement différent parce qu'il est sans tradition militante.

10-3-2. Une expérience masculine française au plus près du corps

En France, Reine Prat souligne l'élargissement du chantier « égalitéS » à de nouvelles problématiques, « les autres types de discriminations, essentiellement liées aux patronymes et aux couleurs de peau »¹²⁷⁹ et pose l'intersectionnalité comme une nécessité. En danse comme dans la société, le sida est largement lié à l'homosexualité masculine et contribue à exclure les femmes. Si le sujet est lié à l'homosexualité masculine, l'enjeu scénique est aussi celui de ne pas l'y circonscrire, Thomas Lebrun l'a bien compris. Robyn Orlin est une des rares femmes à aborder le sujet en interaction avec l'espace sud-africain.

La problématique du sida est loin d'être absente de l'espace français où se développent des options esthétiques – la crudité, la radicalité – déjà évoquées. « Le corps y est investi comme appareil d'énonciation de signes culturellement construits [...] On peut trouver à cette entreprise des éléments d'examen clinique, de lecture diagnostic des signes corporels, d'implication responsabilisée du spectateur en lien à celle du performer »¹²⁸⁰. Par cette analyse

¹²⁷⁸ DAVIS Angela, *Femmes, race et classe*, Paris, Des Femmes, 1983.

¹²⁷⁹ Cf. PRAT Reine, *op. cit.*, p.35.

¹²⁸⁰ MAYEN Gérard, « Treize pièces de danse lues au prisme du sida », *op. cit.*, p. 5.

Gérard Mayen le confirme. Il n'est qu'à voir la presse à la découverte de *Jérôme Bel* qui pose un regard sur le corps, prenant le contre-pied du corps esthétique sans pour autant lier directement la pièce à la question du VIH. Car la maladie pose expressément la question du corps, de sa trahison, de son a-normalité et de son adéquation avec le sujet en perte de maîtrise. La pièce interroge la véracité du corps et plus encore du corps nu. Est-il ce « masque inexpressif qui cache la vraie nature de chacun »¹²⁸¹ lorsqu'il n'est pas marqué et n'entre pas dans un système de signification ? Qu'est-ce que le dévêtu apporte ou dit du corps que le vêtement ne dit pas ? La nudité est-elle la vérité du corps ? Le vêtement, en signant le corps, lui donne-t-il la vérité qui lui manquait ou bien à l'opposé de ce qu'avance Baudrillard le vêtement est-il une trahison du corps nu ? Ce dernier porte son histoire, ses cicatrices. La « marque » ne se situe pas au même niveau mais les deux peuvent être considérées, à l'instar de Friedler¹²⁸², comme un revêtement du corps originel. Les deux disent quelque chose et mettent en scène le corps y compris dans ce qu'il peut avoir d'« inesthétique ». Autant de paradoxes que soulève Jérôme Bel dans une exploration et recherche du degré zéro du corps. S'il en passe par la nudité, la marque ne peut-elle être un degré zéro du corps ? Elle ne serait pas une zone de neutralité mais une base pour tous les possibles. Ce sont ces possibles qui intéressent l'artiste et le corps malade en est un, la construction du genre également. Cette pensée face au corps affaibli est une exclusivité masculine. Ce n'est pas le l'objet d'une réflexion féministe.

Au plus près du corps, nous pouvons rapprocher ce travail de celui d'Alain Buffard qui attaque frontalement le sujet¹²⁸³. Sa pièce radicale, *Good Boy*, présentée au festival Les Inaccoutumés à la Ménagerie de Verre à Paris en 1998, fait figure de manifeste, y compris par son titre. Elle devient la matrice des déclinaisons suivantes. *Good for* (2001) apparaît comme une diffraction pour quatre danseurs et *Mauvais genre* (2003)¹²⁸⁴ va chercher jusqu'à plus d'une vingtaine d'interprètes hommes et femmes. L'ordre sexuel s'expose comme un lieu de passages. Pour cela le corps nu est donné à voir, traité comme une machine. Un alignement de corps nus, hommes et femmes, ouvre la pièce. La nudité devient un costume non uniforme et signifiant du genre, de la différence des sexes. Les hommes se rhabillent, les femmes ne le font qu'à moitié. L'inégalité des sexes s'affirme par cette semi-nudité et met en jeu notre regard (inégal) vis-à-vis de la nudité d'un homme et d'une femme. Rejoue ou déjoue-t-il le

¹²⁸¹ BAUDRILLARD Jean, *L'échange symbolique et la mort*, op. cit., p. 163.

¹²⁸² Greg Friedler, artiste américain.

¹²⁸³ www.alainbuffard.eu/.

¹²⁸⁴ Cf. Annexes, Illustration 24.

pouvoir de l'assignation ? La réponse n'est pas si simple et il semble de nouveau difficile de sortir d'une bipolarité homme-femme.

Le nombre de danseurs décuple la puissance des images proposées. Des boîtes de médicaments anti-VIH sont chaussées, le sexe est exploré comme traqué par les mains, des slips blancs kangourou sont enfilés les uns sur les autres puis sont ôtés. Le propos est « localisé », s'attaque directement au sida et à la façon dont le corps devient instrumentalisé. L'œuvre est en perpétuelle métamorphose suivant le moment, l'espace, le nombre et l'identité des interprètes. Ces derniers apportent leur propre marquage de genre, d'esthétique. La pièce est revisitée par les étudiants du CDC de Toulouse et perturbe le processus alors même que les matériaux de la pièce ont été transmis et demeurent parfaitement reconnaissables¹²⁸⁵. L'improvisation s'est imposée ainsi que la reprise de la nudité par les seize étudiants. La volonté de transmission pédagogique est marquée par le désir de mettre en place un questionnement autour de la complexité du concept de genre. Parler d'un sujet d'actualité demande un engagement, une prise de conscience qui amène l'artiste à se révolter contre ceux qui « cherchent à parler du sida en déployant de belles arabesques sans aucun rapport avec cette maladie »¹²⁸⁶. Selon lui il faut en passer par le choc pour parler du virus du sida. Le choc est effectif si l'on en croit sa médiatisation.

La séropositivité confronte le corps à sa dégradation. Le vécu est individuel mais également collectif, social, culturel, sanitaire et touche de manière particulière la communauté des artistes. Le sida prend une forme active par l'acte créatif. Depuis les années 1990, représentations et pratiques ont largement évolué vis-à-vis de cette problématique et renouvellent l'esthétique. Il ne faut pas circonscrire le sujet à une préoccupation de chorégraphes séropositifs. Le sida peut être objet de l'œuvre de différentes manières ainsi qu'à des degrés variables. Ainsi Gérard Mayen précise t-il que « ce que le sida a fait à la danse est immensément plus large que la façon dont certaines pièces se chargent d'exposer une manifestation directe du sida »¹²⁸⁷. Il est évident que la biographie des auteurs ne peut constituer à elle seule une explication aux préoccupations d'une pièce. Le corps malade, prosthétique participe à un regard nouveau sur le corps en proie au morcellement et à la violence. S'il ne faut pas annoncer trop rapidement la mort du « corps glorieux », ce dernier cesse d'être l'unique norme idéologique, au profit du corps ordinaire, y compris dans ses faiblesses, ses peurs.

¹²⁸⁵ Cité sur la brochure « Parcours Alain Buffard » du festival du CDC de Toulouse, in <http://www.cdctoulouse.com/>.

¹²⁸⁶ IZINE Agnès, *Repères-Adage. Cahier de danse*, Vitry-sur-seine, n° 13, mars 2004, p. 15.

¹²⁸⁷ MAYEN Gérard, « Treize pièces de danse lues au prisme du sida », *op. cit.*, p. 2.

C'est la hantise du sida, avec laquelle a grandi Thomas Lebrun, qui pousse l'artiste à travailler sur le sujet. En 2013, alors qu'il dirige le CCN de Tours, le chorégraphe se penche « enfin » sur la question avec une pièce au titre sans équivoque *Trois décennies d'amour cerné* où il est chorégraphe et interprète. Très jeune, il se perçoit homosexuel et dit avoir été marqué lorsqu'il entend parler du sida pour la première fois avec angoisse¹²⁸⁸ alors qu'il se sent déjà homosexuel : « Je ne savais évidemment pas ce qu'était vraiment l'homosexualité mais je me sentais déjà homosexuel. Je ne pouvais pas en parler mais je pensais que j'étais malade et que j'allais mourir ». Cette terreur, nourrie par le non-dit, a hanté Thomas Lebrun pendant des années. « J'ai commencé ma vie d'ado avec cette crainte-là, poursuit-il. J'avais besoin de faire une sorte d'état des lieux de la maladie »¹²⁸⁹. Il témoigne ainsi de la façon dont la maladie a modelé sa façon de voir et vivre le désir, la sexualité et l'amour. *Trois décennies d'amour cerné* navigue de l'intime au collectif, et comme l'indique le titre engage une lecture générationnelle. Les années 2000 apparaissent comme une ère « post-sida » où l'inquiétude semble balayée. Réactiver la question aujourd'hui n'est pas anodin. Cela tend à réengager une prise de conscience chez la nouvelle génération. La création de Thomas Lebrun fait traverser plusieurs états d'être aux spectateurs, par l'intermédiaire des danseurs. Le premier est incarné par un danseur, jeune homme ordinaire, habillé en jean et sweat-shirt à capuche. Son corps, loin d'une maigreur attendue par l'incarnation du malade montre le danger caché, d'autant plus que le regard du danseur ne rencontre jamais celui du spectateur. Le corps n'est pas « marqué » au sens où Jean Baudrillard¹²⁹⁰ l'entend. Chez Thomas Lebrun, la trace reste symbolique, celle de la peur d'aimer l'autre. Dans un autre état, la danseuse s'empare de la violence externe sur le corps, se frappe elle-même le ventre, le pubis... jusqu'à l'hystérie. Le corps dansant contemporain incarne quelque chose d'obscène, loin de la logique idéalisatrice et de l'esthétique médiatique contemporaine. Homme et femmes deviennent concernés. Le sujet intéresse le chorégraphe au-delà de son histoire personnelle ; il collabore avec Lucille Toth, chercheuse à l'université de Los Angeles sur la représentation du corps malade dans la littérature. Le texte fait là encore partie de la bande son : « les gens dans cette salle qui deviendront homosexuels... », cette époque où l'on pensait que c'est « le mode de vie des homosexuels qui avait engendré l'épidémie », constat sans agressivité alors que le monde change. Le solo *Les Yeux ouverts*, pour le danseur malien Moussa Camara, poursuit cette exploration.

¹²⁸⁸ BOISSEAU Rosita, « Le sida, ce tenace partenaire de danse », *Le Monde*, 10/06/2013.

¹²⁸⁹ BOISSEAU Rosita, *Télérama*, n° 3341, 23/01/2014.

¹²⁹⁰ Chapitre 4 : « Le corps ou le charnier de signe », in BAUDRILLARD Jean, *L'échange symbolique et la mort*, Paris, Gallimard, 1976.

Cette quête n'est rendue possible que par le fait d'assumer son identité car Thomas Lebrun n'est pas seulement un danseur et chorégraphe¹²⁹¹. En tant qu'homosexuel, il est confronté à ce sentiment de marge. Il l'est aussi par son physique. La danse contemporaine a beau dire accepter tous les corps, la chose est plus difficile lorsque l'on s'écarte de la norme, même pour un homme. Par *Itinéraire d'un danseur grassouillet* (2009), s'appuyant sur son parcours, il pose son regard sur la « révolte, l'exhibition, un certain militantisme (diantre!), l'injustice, la jalousie, l'humour, qui est une de [ses] premières défenses, et aussi le moyen d'assumer et d'exposer »¹²⁹². L'artiste fait indirectement état de la résilience grâce à la danse. D'abord connu pour la « légèreté », l'humour de ses pièces comme *Le Show*, *La Trêve(s)* ou *Itinéraire d'un danseur grassouillet*, il en affirme la nécessité : « il a bien fallu faire passer mon apparence par le rire en jouant à l'amuseur public »¹²⁹³.

À l'excès de sérieux reproché à la danse conceptuelle se mêlent en effet l'humour, le rire et le travail du corps dans ses extrêmes : de la nudité à la surabondance de signes d'une esthétique *queer*. Le féminisme, la « crise de la masculinité », le corps malade participent à la création de nouveaux rapports au corps, à la sexualité, à la définition de l'identité et à ses normes. Les hommes chorégraphes sont des figures de plus en plus présentes et surtout deviennent des références conceptuelles. Deux directions *a priori* antagonistes se rejoignent et s'exacerbent à savoir la recherche d'une corporéité qui relègue le genre et le sexe à un second plan et au contraire la centration sur le sujet par ses normes et ses écarts, ses rapports à la masculinité. La sexualité est un point névralgique des rapports humains en prise avec la maladie.

La remise en cause des discriminations comme la revendication d'une identité qui ne soit pas hétéronormée et androcentrée se manifestent aussi par une queerisation de la danse. L'approche historique du sujet est essentielle¹²⁹⁴.

¹²⁹¹ En 2000, il fonde sa compagnie Illico.

¹²⁹² <http://www.ccntours.com/thomas-lebrun/repertoire/itineraire-dun-danseur-grassouillet>, consulté le 15/03/2013.

¹²⁹³ *Idem*.

¹²⁹⁴ « L'histoire pense [l'identité] comme un processus en perpétuel changement, un état fluide : non pas quelque chose qu'on serait, dès le départ, mais quelque chose que chacun fabrique (performe) au quotidien (Butler) ; elle se place d'emblée dans une temporalité et une historicité ; elle est donc instable et fluide. Sur le plan théorique, il ne s'agira donc plus d'en repérer les signes, mais de comprendre comment elle se fabrique » in GINOT Isabelle, « L'identité, le contemporain et les danseurs », version française de « L'identità, il contemporaneo e i danzatori », I discorsi della danza, a cura di Suzanne Franco e Marina Nordera, Utet Libreria, Torino, 2005. Cité d'après la version électronique publiée sur le site Paris 8 Danse : www.danse.univ-paris8.fr, p. 4.

CHAPITRE 11 – Performances transgenres

Une partie des créations féministes, des recherches sur les sexualités et les identités de genre s'intéressent à une réflexion *queer* en particulier du côté des hommes. D'une forte importance artistique, elle se heurte à un effet de mode, déjà souligné par Roland Huesca¹²⁹⁵ qui affirme un manque de mobilisation vis-à-vis des rapports binaires et hiérarchiques entre les sexes. Nous rejoignons ce point de vue en affirmant que le travestissement militant ne saurait être réduit à une démarche d'imitation, de parodie des hétérosexuels et d'accumulations d'artifices qu'ils utilisent pour manifester leur appartenance à leur genre¹²⁹⁶. Cela est d'autant plus vrai que l'espace scénique autorise ces écarts à la norme et que cette esthétique s'est banalisée au sein de la danse contemporaine au XXI^e siècle. Que le « trouble dans le genre »¹²⁹⁷, pour reprendre l'expression de Judith Butler, mette à mal les dominations est loin d'être une évidence artistique. Notre propos est donc d'en analyser des expressions parmi les plus importantes et les plus médiatisées tout en discutant cette reconnaissance de certains artistes.

Nous avons vu les appropriations récentes du *drag* chez les artistes femmes articulées aux enjeux de « queeriser le féminisme »¹²⁹⁸ en s'attaquant « à la naturalisation de la notion de féminité qui avait initialement été la source de cohésion du sujet du féminisme »¹²⁹⁹. En France, Monique Wittig le contestait déjà à la fin des années 1970 (voir *La pensée straight*¹³⁰⁰). Le renouvellement de la pensée féministe (*black feminism, queer*) est dite post-féministe en ce qu'elle enregistre le déplacement du lieu de l'énonciation d'un sujet universel « femme » vers une multiplicité de sujets situés. Cet éclatement du sujet est confronté à l'emploi des catégories homme et femme, quand bien même il entend les contester. Moins radical, l'enjeu n'est-il pas aussi de les ouvrir, de refuser la marginalisation, plutôt que de les

¹²⁹⁵ PRECIADO Beatriz, « Multitudes queer : pour une politique des anormaux », *Multitudes*, consulté le 12/06/2013.

¹²⁹⁶ « Judith Butler, philosophe d'un autre genre », *Le Monde*, 1/09/2004.

¹²⁹⁷ BUTLER Judith, *Trouble dans le genre. Pour un féminisme de la subversion*, *op. cit.*

¹²⁹⁸ Cf. BOURCIER Marie-Hélène, *Queer zones 2*. Elle déplore que la notion de « discrimination de genre » ne se réfère qu'aux femmes en excluant d'autres types de discrimination de genre (par exemples, les discriminations que subissent les transgenres, transsexuelles...). Nous verrons dans le Chapitre 12 l'importance de la problématique de la « race » et l'ouverture à une problématique intersectionnelle, et soulignons que les artistes féministes les plus visibles sont des artistes blanches occidentales.

¹²⁹⁹ PRECIADO Beatriz, « Multitudes queer : pour une politique des anormaux », *op. cit.*

¹³⁰⁰ WITTIG Monique, « La pensée straight », *Questions féministes*, n° 7, 1980, p. 45-53 repris in *The Straight Mind and Other Essays*, Boston, Beacon Press, 1992, trad. de Marie-Hélène Bourcier, Paris, Balland « modernes », 2001.

détruire ? Des femmes¹³⁰¹ sont à l'origine de cette pensée de la remise en cause des catégories, mais force est de constater que le *queer*¹³⁰² doit beaucoup à la mise en scène par des hommes à des mises en scène de la virilité, du travestissement et du *camp*¹³⁰³.

S'il est difficile pour des femmes d'entrer dans des bastions masculins, notamment le sportif¹³⁰⁴, les hommes ne se confrontent pas à une résistance similaire des femmes. C'est donc bien vis-à-vis de leur écart aux normes de masculinité qu'il leur faut composer.

Nous avons déjà cité les travaux d'Hélène Marquié qui montre à quel point les propositions formelles, sous couvert d'audace et de manipulation des genres, sont loin de les mettre systématiquement à mal. Il nous faut souligner l'utopie d'une création hors de toute considération hiérarchique et de considération de sexes ou de « race ». Les corps donnés à voir ne peuvent se soustraire à la sexuation ni au poids séculaire des rapports entre les sexes. De plus les enjeux personnels diffèrent : acceptation d'une sexualité considérée comme marginale, d'une sexualité positive : prostitution et pornographie comprises, de l'incertitude du sexe et du genre, du droit de construire une identité hors de ces normes imposées par le sexe et même d'en changer. Le désir a-genré se confronte au désir d'adoption d'un genre, d'un sexe. L'art devient un théâtre privilégié de la construction identitaire transsexuelle, rendue visible par la diffusion, la médiatisation et la parole engagée de Phia Ménard.

Face à la surabondance de signes sexués, la nécessité de la sobriété hors de toute performance démonstrative se pose. Ce que ces échappées artistiques proposent comme discours politique est-il également féministe ? La performance et l'art chorégraphique sont ici envisagés comme vecteurs d'une révolution des politiques des identités par la transgression du genre et de la sexualité masculine hétéronormée. Notre choix de chorégraphes à la fois danseurs et performeurs est représentatif de la question dans l'espace français, d'un artiste pionnier, Mark Tompkins à la figure incontournable de la scène actuelle, François Chaignaud en passant par Alain Buffard.

¹³⁰¹ Citons les Américaines Teresa de Lauretis, Donna Haraway ou Judith Butler, la Française Marie-Hélène Bourcier, les lesbiennes chicanas comme Gloria Andalzua ou la féministe noire Audre Lorde...

¹³⁰² Elsa Dorlin a montré que la généalogie du *queer* est à chercher dans les quartiers populaires blacks et latinos de New York dans les années 1970 où se développaient les ballrooms qui permettaient de défiler et de se travestir le long d'un podium lors de compétition, afin d'y pratiquer différentes « masculinités » et « féminités ». Ils démontrent alors que les féminités et les masculinités sont vécues comme une expérience de performance, d'une « mise en scène » qui signe sa proximité d'énonciation avec les pratiques artistiques mettant en jeu le corps.

¹³⁰³ CLETO Fabio (dir.), *Camp. Queer Aesthetics and the Performing Subject: A Reader*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1999. Par l'esthétique *camp*, le transgenre se veut dépassant les catégories « imposées », qui oppose schématiquement homosexualité et hétérosexualité, masculin et féminin, et enferme les individus dans des identités pré-établies. Cela permet une relecture ironique et humoristique de la société hétérosexuelle qui repose à la fois sur le travestissement, la parodie, la théâtralité, la pose et l'artificialité.

¹³⁰⁴ Pour une synthèse historiographique, voir TERRET Thierry, « Le genre dans l'histoire du sport », *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, n° 23, 2006, p. 209-238.

11-1. Le « mauvais genre » d'Alain Buffard

« Qui voudrait s'attacher aux richesses et sinuosités de la danse contemporaine française depuis trois décennies pourrait en repérer les aspects et évolutions les plus saillants dans le parcours du seul Alain Buffard »¹³⁰⁵, né en 1960. C'est en ces termes que Gérard Mayen décrit l'intérêt suscité par l'artiste. Le journaliste est loin d'être le seul à la souligner, au regard de la quantité d'articles de presse et en particulier d'une presse analytique qui lui est consacrée.

Good Boy d'Alain Buffard présenté en 1998 peut en effet symboliser ce renouveau esthétique et problématique. L'artiste est alors connu comme danseur des chorégraphes des années 1980 : Philippe Decouflé, Brigitte Farges, Daniel Larrieu, Régine Chopinot et autres avant de s'éloigner de la scène caractéristique de la NDF. Il annonce par une formulation restée célèbre le tournant conceptuel de la danse contemporaine : « j'en ai eu assez de sauter comme un cabri »¹³⁰⁶. La question de savoir quoi danser perd de son sens face à celle de l'engagement. La performance apparaît alors comme un moyen d'explorer son identité, son au plus près de soi-même, de sa propre chair. Alain Buffard collabore en parallèle avec une galerie d'art pendant une dizaine d'années. Sa rencontre avec Anna Halprin¹³⁰⁷ le pousse à renouer avec la danse, de même que les recherches d'Yvonne Rainer et du Quatuor Albrecht Knust avec lequel il collabore de 1996 à 1998. Il n'est certes pas le premier à rompre avec des codes contemporains et la profusion du mouvement de la NDF. *Jérôme Bel*¹³⁰⁸ a posé les jalons de cette entreprise d'exploration corps-chair non sans rappeler l'Arte Povera des années 1960 et il devient emblématique de la diffusion de la danse française à l'étranger¹³⁰⁹.

Le dressage corporel est le sujet primordial de *Dispositif 3.1* (2001)¹³¹⁰ mettant à l'honneur les assignations de genre. Ce dispositif qui fait référence au « dispositif de

¹³⁰⁵ MAYEN Gérard, « Alain Buffard : Au scalpel des genres », Centre Ressource/Agenda Artishoc // date de publication : 11/02/2009 in <http://www.mouvement.net>.

¹³⁰⁶ Cité sur la brochure « Parcours Alain Buffard » du festival du CDC de Toulouse, *op. cit.*

¹³⁰⁷ Il signera avec elle le film *My lunch with Anna* en 2005.

¹³⁰⁸ HUESCA Roland, « Danser nu : usage du corps et rhétorique postmoderne », Symposium, *Canadian journal of continental philosophy*, vol. 10, n° 2, 2006, p. 569-586. Voir également le catalogue raisonné, suite d'entretiens analytiques avec Christophe Wavelet in <http://www.jeromebel.fr/>.

¹³⁰⁹ Cf. l'analyse de Patrick Germain Thomas, *Politique et marche de la danse contemporaine en France (1975-2009)*, thèse de doctorat sous la direction de Philippe Urfalino, Paris, EHESS, 2010. p. 237-238. C'est en premier lieu par l'étranger qu'il construit sa réputation en France. De 2001 à 2007, *The show must go on* est présenté 81 fois dont seulement 9 en France.

¹³¹⁰ Cf. PROKHORIS Sabine, *Le chant des gestes indomptés, «Dispositifs 3.1»*, in <http://www.mouvement.net>, 01/04/2001.

sexualité » de Michel Foucault¹³¹¹. Le masculin et le féminin, inscrit dans l'ordre sexuel, est mis à mal dans la pièce par un jeu de rôles fait de contraintes corporelles pour trois femmes (Laurence Louppe, Claudia Triozzi, Anne Laurent) et un homme (Alain Buffard). Le titre annonce la différenciation en dépit du désir de dire l'incertitude. Bien que Laurence Louppe affirme « on ne sait plus qui est qui »¹³¹², les corps sont différents, plus menus chez les femmes et on ne peut feindre de l'ignorer. La sexuation est surtout donnée à voir par la poitrine dénudée des interprètes que ne peut faire oublier l'artifice de la perruque, y compris lorsqu'elle recouvre le visage, lui apportant un anonymat qui ne s'étend pas à la sexuation. Hélène Marquié y voit des « hiérarchies préservées sous de nouveaux masques »¹³¹³.

La pièce est une sorte de match où les protagonistes ne font jamais face aux spectateurs. Ils portent le même uniforme : genouillères et tablier blanc, lequel peut être interprété comme un symbole de travail et de docilité. L'incontournable se fait par la perruque blonde portée à l'envers : une sorte de « Tchador Barbie », comme l'a définie Sabine Prokhoris¹³¹⁴. La figure démultipliée de cette poupée servile exécute « des exercices d'apprentissage pervers, entre rapport de pouvoir et de savoir, jusqu'à son épuisement physique et psychique [...] Le chorégraphe semble régler des comptes à une instruction qui passe par l'exercice de la reproduction et de la répétition. On s'aperçoit, ici, que la copie devient plus intéressante que le modèle »¹³¹⁵. L'évolution vers une singularité met à mal l'idée de formatage et explique que la perruque tombe. Du point de vue du genre, c'est une servilité féminine qui est donnée à voir jusqu'à l'effritement. Il semble difficile d'en faire une lecture féministe en dépit de la monstration de l'absurdité de la discipline du corps. Les pièces d'Alain Buffard proposent un panel des accessoires couramment utilisés : talons aiguilles¹³¹⁶, rouge à lèvres, perruques mais surtout la nudité. Le ton employé est aussi caractéristique : cérébralité, humour, autodérision avec différents degrés de lecture.

Alain Buffard place le corps et le « sexuel »¹³¹⁷ au cœur de son œuvre. Nous pourrions continuer en évoquant une pièce plus récente : *Les Inconsolés* (2005). Le désir socialement perçu comme « anormal » y est abordé sans manichéisme et aborde le trouble. Etreintes consenties, imposées, jeux érotiques voire sadiques, Alain Buffard touche à un sujet tabou en

¹³¹¹ Cf. FOUCAULT Michel, *Histoire de la sexualité*, Paris, Gallimard, 1976-1984, 3 tomes.

¹³¹² In *Art Press*, n° 270, juillet-août 2001, p. 35.

¹³¹³ MARQUIÉ Hélène « Jeux de genre(s) dans la danse contemporaine », *Journal des anthropologues* [En ligne], n° 124-125, 2011, consulté le 16 juillet 2014.

¹³¹⁴ Cité par VAN HOVE Anne, BUFFARD Alain : « Corps sous contrainte, « Dispositif 3.1 » », Les éditions du mouvement, in <http://www.mouvement.net>, 2008.

¹³¹⁵ *Idem*.

¹³¹⁶ GOUMARRE Laurent, « Talons aiguilles », *Danser*, n° 268, septembre 2007, p. 40.

¹³¹⁷ PROKHORIS Sabine, « Le corps sexué », <http://www.mouvement.net>, 01/11/2004.

même temps que l'actualité pose la question de la pédophilie. L'évocation de la sexualité confrontée à l'homosexualité et au sida a-t-elle contribué à faire exploser médiatiquement les recherches d'Alain Buffard ? Mark Thompkins posait déjà la question dans les années 1980. Le chorégraphe, fort d'une expérience de danseur et d'une approche par le milieu de l'art et donc du *body language* et de la performance, renouvelle la forme du sujet. Le regard sur le corps, l'érotisme, les contours d'une identité sexuée sont autant de points travaillés dans et par ses œuvres peuplées de *drag queens*, de stars imaginaires, de personnages emperruqués aux identités incertaines. Quinze ans plus tard il est loin d'être le seul à explorer le sujet. François Chaignaud obtient lui aussi un véritable succès médiatique, il n'est pas étonnant de les voir proposer ensemble *Self&others*. Des artistes femmes comme Gisèle Vienne, radicale, dérangeante et polémique, ne bénéficient cependant pas d'une même reconnaissance. La provocation, si elle est vue en tant que telle, n'est pas ce que recherchent les artistes. Elle n'est qu'un outil au service du propos. Il en va de même pour l'humour corrosif. Ces personnages sont emplis de doutes. Cela pousse Agnès Izrine à se demander : « le danseur n'est-il pas ce troisième sexe, cet être indéterminé qui ne peut s'identifier à lui-même et se refuse à distinguer le corps anatomique du corps imaginaire ? »¹³¹⁸ Ce dialogue extrait de *Wall dancin' – Wall fuckin'* est bien représentatif d'un sentiment d'emprisonnement dans les stéréotypes de la danse venus s'ajouter aux assignations sociales:

« -Régine Chopinot ; « J'aimerais une vraie danse »

-Alain Buffard : « Body »

-[...]

-Régine Chopinot : « Don't forget that tout doit être très très très très joli ! » ».

Pour le chorégraphe, le corps est doué d'une capacité politique agissante comme pouvait l'envisager Yvonne Rainer. Le corps est prometteur alors que celui d'Alain Buffard est limité, fragilisé, ce qui fait une grande différence. La remise en cause de sa durabilité réunit ici sexe et genre. Il pose la question de la minorité, de sa résistance et de son indéfinition identitaire. Dans les notes rédigées à propos de *Good Boy*, Alain Buffard indique : « fabriquer un corps inutile [...] et faire éclater l'idéal esthétique-héroïque hérité de Winckelmann »¹³¹⁹. Les problématiques éthiques soutenues par les avancées des biotechnologies, du clonage, couronnées par la naissance de Dolly en 1996, permettent d'envisager un corps machine qui ne soit pas un corps de science fiction mais pose celui de l'humain augmenté et les paradoxes d'un nouvel héroïsme du corps comme échappatoire à un

¹³¹⁸ Biographie d'Alain Buffard par Agnès Izrine, in www.lestreizearches.com/, 2008.

¹³¹⁹ <http://www.alainbuffard.eu/fr/productions/good-boy.html>, consulté le 5/10/2013.

corps soumis aux discriminations et à la maladie. Le cyborg¹³²⁰ déconstruit les binarismes sur la maîtrise et le manque de maîtrise du corps, l'objet et le sujet, la nature et la culture, dans un sens que Donna Haraway a montré être utile à la pensée féministe. L'artiste nous rappelle que la période n'est plus à la libération sexuelle mais à l'impératif du « safe sex ». Elle est aux avancées des droits des homosexuels et aux contre-manifestations que cela soulève. Le corps en scène est, chez Alain Buffard, mais cela est valable pour les autres chorégraphes, un corps qui se veut non assignable à une identité sociale et sexuelle tout en devant composer avec ce qui est donné à voir.

L'esthétique *queer* démonstrative côtoie la recherche de la chair, du corps totalement dépouillé d'artifices. Elle devient un lieu « ouvert aux circulations et à la polymorphie du sexuel »¹³²¹. Pour Roland Huesca, il est clair qu'Alain Buffard « invente des mouvements en visitant des surfaces et en découvrant des configurations et des intensités non couvertes par les instances traditionnelles du sexe »¹³²². Cela permet à l'artiste homosexuel de s'extraire de la normativité¹³²³ et l'auteur de poursuivre qu'« en déjouant les usages de la sexualité, il veut mettre à distance les valeurs d'un pouvoir incarné par la figure de l'hétérosexuel, faisant du seul sexe, le paradigme de toutes les relations possibles ». L'importance du corps et la condition homosexuelle rapprochent Alain Buffard de la pensée de Michel Foucault lorsqu'il écrit que « c'est de l'instance du sexe qu'il faut s'affranchir si, par un retournement tactique des divers mécanismes de la sexualité, on veut faire valoir contre les prises de pouvoir, les corps, les plaisirs, les savoirs, dans leur multiplicité et leur possibilité de résistance. Contre le dispositif de la sexualité, le point d'appui de la contre-attaque ne doit pas être le sexe-désir, mais les corps et les plaisirs »¹³²⁴. Il s'agit de repenser le corps et l'incorporation du plaisir en cherchant de nouvelles zones de possibles. Il y a une dimension virtuelle à ce projet qui s'inscrit hors de l'hétéronormativité et son naturalisme. Comme le pose Roland Huesca, « qu'est-ce que la vérité du sexe, sinon des modalités discursives prises dans des conjonctures sociohistoriques qui les organisent et leurs donnent sens ? »¹³²⁵

L'évolution du travail du créateur vers des propositions pluridisciplinaires, très théâtrales, d'une apparence plus légère par leur forme, ne réduit en rien cette dimension

¹³²⁰ HARAWAY Donna, *Manifeste cyborg et autres essais : Sciences – Fictions – Féminismes*, Paris, Exils, 2007.

¹³²¹ Interview Alain BUFFARD , Selooua BOULBINA et Sabine PROKHORIS, *Vacarme* n° 7, janvier 1999, p. 92-95.

¹³²² HUESCA Roland, « Michel Foucault et les chorégraphes français », *Le Portique* [En ligne], 13-14, 2004, p. 6.

¹³²³ Cf. HUESCA Roland, « Homme, danse et homosexualité », *Revue d'Esthétique* n° 45, 2004, p. 139-151.

¹³²⁴ FOUCAULT Michel, *La Volonté de savoir. Histoire de la sexualité*, T. I, Paris, Gallimard, 1976, p. 208.

¹³²⁵ HUESCA Roland, « Michel Foucault et les chorégraphes français », *Le Portique*, op. cit., p. 7.

politique. Après une excursion sur la possibilité d'une comédie musicale contemporaine avec *(Not) A Love Song* en 2007, Alain Buffard signe son retrait du plateau. Il prolonge son travail sur les possibilités de résister face aux systèmes coercitifs avec les étudiants du CNDC. De ces recherches naît par antithèse *Tout va bien* en 2010. Il met en scène huit interprètes qui déclinent les cadres et les ordres absurdes de la mise au pas (le racisme, les humiliations absurdes, les ordres contradictoires), puis les stratégies de détournement et d'évitement qui peuvent la mettre en échec. L'arme du comique de situation est un outil majeur de la pièce faisant également référence au cinéma¹³²⁶ et au cabaret berlinois. Le chorégraphe effectue un lien entre son inquiétude face à des phénomènes de destruction du savoir, de la culture, et un univers militaire, soldatesque, entendu comme métaphore de domination masculine¹³²⁷. Ce n'est pas une vision pessimiste de l'humain qu'entend donner le chorégraphe. Il inverse constamment les rôles de dominants et dominés. De ces « pirouettes d'émancipation face à l'ordre absurde »¹³²⁸ naît aussi le comique. Le jeu de genre n'est pas exclu comme le manifeste l'injonction faite à l'un des interprètes d'aller en embrasser une autre au fond de la scène. Il se retourne alors et embrasse le garçon qui le forçait à le faire. Les ordres se grippent sans en avoir l'air. Quand au fameux « Kiss my ass », il peut être quelque chose de totalement humiliant ou relever du jeu érotique. Le théâtre est celui de l'insoumission et de l'absurde.

La pièce fait appel chez le spectateur à une actualité récente comme celle d'Abou Ghraïb¹³²⁹. L'artiste avoue être marqué par la volonté de « décomplexer » le racisme de son époque. Exemple à l'appui, Alain Buffard souligne l'évolution d'une sorte de honte et de contournement du vocabulaire alors qu'« aujourd'hui on peut voir un homme condamné pour propos racistes continuer à faire partie du gouvernement »¹³³⁰. Cette question du racisme est combinée à celle de la domination de genre. L'empilement de vêtements, réalisé à la création par Raphaëlle Delaunay, danseuse d'origine martiniquaise et star de Pina Bausch, l'exprime. Référence est faite à la Guyane et au phénomène des touloulous qu'explique le chorégraphe : « pendant la semaine du carnaval chaque jour est consacré à une inversion. Il y a l'inversion noir-blanc, maître-esclave, etc. Et il y a un jour où les femmes se recouvrent entièrement le corps, d'où l'impossibilité de les reconnaître. Elles ont le droit de tout faire et elles se

¹³²⁶ Par le film de Stanley Kubrick, *Full Metal Jacket*, il dénonce le phénomène d'acculturation généralisée.

¹³²⁷ Le chorégraphe témoigne du public y lisant des références à l'actualité, à Abou Ghraïb.

¹³²⁸ Plaquette *Parcours Alain Buffard*, 2011, in www.cdctoulouse.com, consulté le 5/10/2013.

¹³²⁹ Le scandale des violations des droits de l'Homme par les Etats-Unis (tortures, abus sexuels, exécutions) à l'encontre de détenus irakiens dans la prison d'Abou Ghraïb est publiquement médiatisé en été 2003.

¹³³⁰ Propos recueillis le 9 décembre 2010 à Nîmes in brochure du festival CDC de Toulouse, *Parcours Alain Buffard*, *op. cit.*

permettent de draguer de façon éhontée les hommes dans une sorte de renversement de la domination machiste »¹³³¹.

Le parcours d'Alain Buffard se concentre sur l'idée et la corporéité identitaire, genrée et opprimée, de manière externe – dans la société – ou interne – face à la maladie. La démarche de l'artiste déborde du personnel bien qu'il commence son parcours par un solo, intime. Son ouverture à d'autres artistes, interprètes, n'est pas anodine et ce sont des rencontres avec des femmes qui marquent durablement son parcours. Il y a tout d'abord Yvonne Rainer rencontrée lors de la réactualisation de sa pièce *Continuous project - altered daily* par le Quatuor Albrecht Knust en 1996 et Anna Halprin¹³³² à qui il consacre un film en 2005 : *My Lunch with Anna*. Une autre personnalité féminine ayant marqué son parcours est Régine Chopinot pour qui il danse dans les années 1980. C'est ensemble qu'ils interprètent *Wall Dancin' – Wall Fuckin'* (2003)¹³³³. Le titre doit son nom au mur qui se dresse au milieu du plateau, le coupant en deux, de face à fond de scène. Il sépare les deux interprètes que seuls les spectateurs peuvent voir simultanément. Chacun des interprètes est condamné à n'évoluer que d'un seul côté, définitivement séparé de l'autre. La dualité se complexifie : « Buffard, avec sa commissure de lèvres délicieusement sophistiquée - pas très masculine - et Chopinot avec ses moues butées d'intrépidité - pas si féminines [...] Ils procèdent à un déversement, renversement, et non pas simple inversion des symboles du masculin et du féminin »¹³³⁴. Parmi les scènes, retenons Régine Chopinot chorégraphe. Elle donne ses consignes à Alain Buffard, puis dans un deuxième temps c'est lui qui ordonne d'accomplir des exercices impossibles, voire sadiques. Elle se soumet, mais ne peut les mener à bien physiquement donc symboliquement. Les talons aiguilles sont de nouveaux présents, portés par lui, par elle, avec élégance et hystérie dans une paradoxale érotisation. Les différentes pièces de l'artiste proposent un espace de résistance à l'ordre formellement énoncé. Il représente les assignations aux normes parmi lesquelles celle du corps sain, de l'hétérosexualité et de la coïncidence entre sexe et genre. Les artistes qui collaborent avec lui partagent ses engagements : notons Cécile Proust, Claudia Triozzi ou encore François

¹³³¹ *Idem.*

¹³³² Cf. article d'Alain Buffard consacré à Anna Halprin in *Mouvement*, 1998. Il travaille avec elle en 1996 en tant que lauréat de la « Villa Médicis hors les murs ». Il la retrouve indirectement en 2008 lors de la recréation de *Parades & Changes replay*, œuvre interdite en 1965 pour cause d'indécence. C'est elle qui l'a ramené au mouvement suite à la rupture avec son passé de danseur. Elle travaille le mouvement quotidien ou *task oriented* ainsi que l'improvisation dans une conception non héroïque du corps. Ils se retrouvent dans une recherche d'harmonie du physique et du psychique. Alain Buffard approche également les potentialités thérapeutiques de la démarche et l'on sait Anna Halprin a guéri d'un cancer.

¹³³³ MAYEN Gérard, « Je te tiens, tu me tiens , Wall dancin, wall fuckin », www.mouvement.net, 12/02/2003.

¹³³⁴ *Idem.*

Chaignaud dans *Mauvais Genre* mais aussi Vera Mantero qu'il réunit à Claudia Triozzi dans *(Not) A Love Song*¹³³⁵.

Le propos de Gérard Mayen selon lequel le travail d'Alain Buffard porte en lui l'essentiel des questionnements contemporains est confirmé par un parcours artistique allant du personnel au collectif. La différence des sexes reste clairement présente comme le souligne Hélène Marquié¹³³⁶. L'abolir sans en passer par l'abstraction mais au contraire en préservant une réflexion identitaire ne relèverait-il pas de l'utopie ? La multiplicité des équations performatives s'impose comme renouvellement de la danse contemporaine, y compris par des artistes portant depuis longtemps ces questionnements identitaires. C'est le cas de Mark Tompkins depuis les années 1970.

11-2. Mark Tompkins : un précurseur qui traverse les générations

Pionnier de la performance de genre, Mark Tompkins, né en 1954, poursuit sa réflexion en France depuis plus de trente ans. À l'image d'Alain Buffard c'est à partir d'une histoire personnelle qu'il développe un engagement politique.

Chorégraphe de la génération de la NDF, il crée au Festival d'Avignon *Nouvelles* d'après le roman *Ida* de Gertrude Stein dont les trois lettres forment les initiales de sa compagnie. En écrivant *Ida* en 1940, Gertrude Stein poursuit son idée de faire entrer dans la légende des personnages anonymes. En 1988, Mark Tompkins est contacté par Karine Saporta qui organise la programmation pour le Festival d'Avignon sur les rapports de la danse avec le texte et la narration. La pièce se constitue à partir d'improvisations de ses danseurs et d'extraits de partitions dansées que ces derniers choisissent, « fidèles aux thèmes favoris de la romancière : la description de la réalité extérieure et intérieure, l'identité et la répétition »¹³³⁷. Le choix de Gertrude Stein, Américaine, n'est pas anodin pour un artiste performeur polymorphe qui s'intéresse avant tout aux jeux d'identités. Elle est une figure homosexuelle fascinante pour les militantes féministes qui la redécouvrent et l'étudient. *Les Cahiers du Grif* lui consacrent un numéro en 1978¹³³⁸ avec la publication des traductions, accompagnées de

¹³³⁵ Elles y incarnent deux ex-divas croyant encore à leur gloire faisant apparaître Patti Smith, Angela Davis, Marguerite Duras, Janis Joplin, Maria Callas, Valeska Gert, Pina Bausch, Yvonne Rainer, Marlene Dietrich, Gloria Swanson, Gena Rowlands, Bette Davies, Rosa Parks, et d'autres... L'hommage aux femmes joue aussi bien les clichés que l'hystérie.

¹³³⁶ MARQUIÉ Hélène, « Jeux de genre(s) dans la danse contemporaine », *op. cit.*

¹³³⁷ *Nouvelles*, programme, CNAC Centre Pompidou, Archives DP 2002030(1), mars 1991.

¹³³⁸ *Les Cahiers du Grif*, n° 21/22, septembre 1978.

notes, de chronologies, de bibliographies. *Gertrude morte cet après-midi*, texte du télégramme laconique de sa compagne Alice Toklas en 1946, est le titre donné à des textes adaptés et mis en scène par Rachel Salik et Monick Lepeu¹³³⁹. Si Marie-Jo Bonnet souligne que les « artistes lesbiennes ont éprouvé moins d’entraves dans leur création »¹³⁴⁰, cela n’est pas sans ambiguïté pour la position féministe. Créatrice et obscure compagne bien souvent, « une femme donne généralement son appui à un homme mais elle peut aussi le donner à une femme »¹³⁴¹. C’est le cas de Gertrude Stein et Alice Toklas. « Gertrude Stein est un(e) écrivain(e) d’une novation fondamentale, mais Alice Toklas lui est à ce point inféodée que l’Autobiographie d’Alice Toklas est écrite et signée impertinemment par Gertrude Stein. [...] Gertrude écrit, Alice tape les manuscrits »¹³⁴². La domination ne se pense pas qu’entre les sexes et Françoise Collin montre par cet exemple l’asservissement au profit d’une femme et la complexité des processus de domination et du mythe de Pygmalion décliné au féminin pluriel. Les processus de dominations sont très différemment perçus qu’ils soient travaillés par un homme ou une femme. Là où une femme revendiquera une féminité affirmée, féministe, en s’emparant de stéréotypes, la même approche par un homme risque d’être comprise comme une reconduction patriarcale. L’ambiguïté de la subversion est bien permanente. Aborder l’homosexualité d’un point de vue artistique avec une référence féminine et féministe par un homme est suffisamment rare pour être souligné. Il est d’ailleurs un des premiers à s’intéresser à des femmes, figures libres de la danse du début du XX^e siècle à savoir Valeska Gert et Joséphine Baker. Il traverse clairement la frontière du genre en les incarnant dans de véritables performances *queer*.

Le chorégraphe-danseur réalise une série de quatre soli en *Hommages* – nom de la pièce – à Joséphine Baker, Vaslav Nijinski, Harry Sheppard et Valeska Gert. Ils sont réunis en 1998¹³⁴³. Ces quatre figures ne sont pas choisies au hasard, elles ont modelé l’imaginaire de Mark Tompkins. Elles s’inscrivent dans un présent qui construit un autoportrait de l’artiste à partir de quatre figures décédées. Toutes sont des « bêtes de scène » dans des contextes et échelles précises. Objets de fascination, elles exacerbent la dimension sexuée voire la portée sexuelle de leur représentation. Les transgressions sont rendues possibles par le corps de Mark Tompkins face au glamour de Joséphine Baker, le grotesque de Valeska Gert, le « sublime »

¹³³⁹ *Lesbia*, n° 15, 03/1984. C’est durant cette même année que la figure de Camille Claudel est aussi mise à l’honneur au musée Rodin.

¹³⁴⁰ COLLIN Françoise, KAUFER Irène, *Parcours féministe*, Bruxelles, Labor, 2005, p. 144.

¹³⁴¹ *Idem*.

¹³⁴² *Idem*.

¹³⁴³ *La Valse de Vaslav*, « hommage à Nijinski », 1989, *Witness* « hommage à Harry W. Sheppard », 1992 ; *Under my skin* « hommage à Joséphine Baker », 1996 ; *Icons*, « hommage à Valeska Gert », 1998.

de Vaslav Nijinski. L'invasion de son propre corps par celui des autres meut l'artiste dans ce voyage où le plaisir d'exposer se mêle à celui de s'exposer. Les contraires se rejoignent, homme et femme, dominant et dominé, souffrance et jouissance dans un moi réinventé. La Belle Epoque et les Années folles ont nourri les fantasmes et l'imaginaire de figures transgressives, icônes de féminité autant que créatrices de la figure de la garçonne¹³⁴⁴. Usant de l'artifice et du travestissement pour se dévoiler, extravagant, impudique, par le cabaret il se joue de la vulgarité avec plumes et paillettes.

Stéréotype de l'image de la danseuse noire, Joséphine Baker s'impose comme « clown érotique »¹³⁴⁵ selon la plume volontiers grinçante et ironique de Gérard Mayen, un ton qui séduit le performeur, moulé de nylon noir. Transposé dans l'univers d'une boîte de nuit, il-elle s'allonge sur une fourrure, écarte les jambes, micro dans la bouche. L'image outrancière entend déjouer un jugement de vulgarité. Reste dans les mémoires la figure de l'artiste aux seins nus dans *la danse sauvage*, ses cambrures exagérées et son chapelet de bananes en guise de jupe, alors qu'elle danse au théâtre des Champs-Élysées (1925). Il-elle devient autre. Valeska Gert nous fait entrer dans un registre tout autre du cabaret par le grotesque. Mark Tompkins est alors un des premiers à redécouvrir cette personnalité oubliée¹³⁴⁶. Du côté des hommes, Nijinski est une icône incontournable convoquant les Ballets Russes et la folie. La masculinité et la sexualité audacieuse de son faune se masturbant sur le voile d'une nymphe¹³⁴⁷ suscitent nombre de relectures des chorégraphes contemporains et néoclassiques¹³⁴⁸ et une vaste entreprise de reconstruction et de mémoire.

À ces icônes du début du XX^e siècle auxquelles Mark Tompkins s'intéresse, s'ajoute celle de l'ami et amant chorégraphe noir américain Harry W. Sheppard, décédé du sida en 1992. Gérard Mayen souligne la rupture avec « la tradition de la valorisation idéalisée de

¹³⁴⁴ BARD Christine, *Les garçonnnes, modes et fantasmes des Année folles*, Paris, Flammarion, 1998.

¹³⁴⁵ MAYEN Gérard, « Joséphine Baker : icône équivoque », *Danser*, n° 256, juillet-août 2006, p. 21.

¹³⁴⁶ Cf. Extrait *Icons*, « Hommage à Valeska Gert », 1998 : « Ça vous plaît, les petites lumières dans mes cornes ? Regardez-moi, je vous tiens. M'aimez-vous ? A mon signal, sentez la caresse du satin sur ma peau. Hop, là vous aimez moins. Je vous emmerde, je fais ce que je veux. Tout ça est tellement dramatique. J'ai mal, je crie, vous me regardez, personne ne viendra m'aider, je crie, à l'aide, ça fait mal, aidez-moi, au secours... Ah ? Vous trouvez que c'est trop ? Moi j'aime bien. Coup de poing, coups de sexe. Je suis seule et je vous tiens. Sourire. Vous pensiez que je n'oserais pas ? Je n'ai peur de rien, et surtout pas de vous. Someday, when I'm feeling low, quand je me sens basse. Trébucher. Je sais, vous me laisserez tomber. Mais je n'ai pas peur, la chute, c'était au tout début. Maintenant il va falloir me regarder tomber. Vous me trouvez ridicule ? Regardez-vous. Ce n'est pas moi, après tout, que vous voyez. Je chante aveugle. Je me fous de vous, je vous aime, je vous ai bien eus ».

¹³⁴⁷ Voir l'étude qui en est faite in *Mémoire et histoire en danse*, p. 64.

¹³⁴⁸ Parmi eux notons Boris Charmatz qui questionne la virilité jusqu'à l'énoncer verbalement. Quant à Jennifer Lacey, elle brouille son identité, mêlée à celle de la nymphe tandis qu'Emmanuelle Huynh endosse pantalon moulant et talons. Elle le fait dans un élan de rapprochement avec Prince par association de sensations provoquées par le chanteur. Il s'agit d'improvisations, variation autour d'un sujet, objet de recherches historiques menées par le quatuor Knust. Le *Sacre du printemps* de Nijinski décline un Eros qui se veut primitif et compte plus de 200 relectures. Cf. BOISSEAU Rosita, « Dans les pas de Nijinski », *Le Monde*, 23/05/2013.

corps dansants coulés dans la grâce et la vigueur. Ce corps autorisé au fil du temps, ce corps paradoxalement voué à la durée, pourrait être l'une des traductions manifestes de ce que la danse a fait du sida, quand le sida est venu interférer dans les échelles conventionnelles des temporalités existentielles »¹³⁴⁹. La place de ce solo pourrait être décalée si ces hommages réunis n'étaient au final un moyen pour l'artiste de se créer lui-même, de se dévoiler non sans la jouissance de la performativité lui autorisant toutes les outrances du féminin et du masculin. La figure de Valeska Gert lui permet par exemple de s'approprier le grotesque à 60 ans d'intervalle. Isabelle Ginot¹³⁵⁰ témoigne de son admiration pour le travail de l'artiste : « le discours *queer* qui me remplit l'esprit à son sujet, est hors sujet : il en invente l'expérience depuis des années. C'est-à-dire : l'efficacité politique du projet *queer* est en retard sur la pratique de Mark Tompkins. Je renonce à ses balises et m'en remets aux troubles de mon regard ». Désir, perte, outrage, autant de terme qui peuvent qualifier l'œuvre de Tompkins dans ses successives explorations qui accompagnent la séduction des icônes par définition porteuses d'une charge érotique décuplée.

La labilité des genres dans ces incarnations laisse encore à l'artiste un terrain notoire à explorer : celui de la masculinité, de ses archétypes et de son identité d'homme. Poussée dans les retranchements du masculin, sa dimension construite jusqu'à l'absurde plaide pour une révision des rapports identitaires à soi-même et à autrui. Mark Thomkins compte alors sur l'établissement d'une dialectique entre ce que le corps produit et ce que sa vision produit en retour.

Animal donne le ton en 2005 et annonce « mettre en scène la tyrannie du verbe et la résistance du corps. La relativité du dominant sur le dominé. L'illusion des apparences que nous interprétons d'après notre propre histoire et la résistance de l'autre afin de préserver son monde. Le dialogue des perceptions et des sensations qui nous guident »¹³⁵¹. La pièce prend le nom *a posteriori* d'*Animal mâle* suite à la création d'*Animal femelle* en 2007¹³⁵², pièce non envisagée au départ mais dont la nécessité s'imposa d'elle-même « en introduisant le désir et le trouble que nous inspirent les femmes »¹³⁵³, cherchant à comprendre une spécificité féminine au prisme d'une même violence. Peu diffusé, *Animal* a suscité la réticence des programmeurs, ce qui résulterait selon le chorégraphe d'une vision d'un questionnement de genre, au lieu de la question du pouvoir. Il semble impossible de dissocier ces deux notions,

¹³⁴⁹ MAYEN Gérard, « Treize pièces de danse lues au prisme du sida », *op. cit.*, p. 7.

¹³⁵⁰ GINOT Isabelle, *Art Press* numéro spécial « Medium Danse », 2002, p. 56-59.

¹³⁵¹ Présentation de la pièce par le chorégraphe in <http://www.idamarktompkins.com/>.

¹³⁵² Cf. Annexes, Illustration 25.

¹³⁵³ <http://www.idamarktompkins.com/>, *op. cit.*

celle de pouvoir étant impossible à évacuer de celle du genre. Pour Mark Tompkins il s'agit de voir « ce que le mode spectaculaire fait au corps qui s'expose, ce que ce corps qui s'expose fait à nos corps et à nos désirs qui se cachent. [...] avant tout de stimuler la production propre du regard, par l'effet direct de comparaison entre ces deux pièces »¹³⁵⁴ non mixtes. « Dramaturgies plurielles sur les pulsions instinctives humaines et le rapport dominants dominés dans *Animal Mâle* où le public assiste au combat de danseurs catcheurs : bestial. Son style teinté de culture populaire est toujours *on edge*, excessif, politiquement très incorrect : paillettes et *camp* »¹³⁵⁵ d'après les propos d'Ophélie Landrin. Mark Tompkins lui-même conserve son rôle. Il est la figure allégorique de lui-même, comme hors de cette division des sexes et agissant avec les systèmes de pulsions et de dominations auxquels il se trouve confronté. *Animal* parodie les comportements d'agressivité et de domination, de lutte. L'imitation par la personne du sexe *a priori* correspondant tend à dénaturiser des requis entendus comme ceux des hommes. Le jeu exacerbé laisse à penser que le masculin est un rôle et que la scène n'en est qu'une mise en abîme. Les corps ne sont pas donnés à voir comme une simple perception de l'ordre des pouvoirs, des tabous transgressés. La danse produit ces corps en dialogue avec ce que le spectateur interprète des assignations de tout ordre. Il y a donc bien un effet de régulation de l'ordre du politique.

Mark Tompkins s'avère être un expert du travestissement, de la dé-re-construction des identités. Son parcours artistique montre qu'il élargit et renouvelle son champ d'expérimentation faisant résonner son histoire personnelle à celle de l'histoire et en particulier de celle de la danse par ces *Hommages*¹³⁵⁶. Rien d'étonnant à ce qu'il remonte à nouveau dans le temps pour interroger une histoire de la danse américaine trouvant un écho contemporain évident renouvelé par le *black feminism*. L'artiste américain pose des jalons de la question « raciale » par une inspiration des *minstrel shows*¹³⁵⁷ et du *blackface*¹³⁵⁸ du XIX^e

¹³⁵⁴ GINOT Isabelle, « Livin' is deadly » in *Medium Danse*, hors série n° 23, *Art Press*, 2002, p. 56-59.

¹³⁵⁵ LANDRIN Ophélie, « Mark Tompkins », Centre Ressource/Agenda Artishoc, 12/03/2009.

¹³⁵⁶ Cf. Annexes, Illustration 25.

¹³⁵⁷ Le *minstrel show* est une forme de divertissement populaire qui s'est développée aux Etats-Unis au 19^e siècle, et dont on voit encore aujourd'hui les formes dérivées. Le *minstrel show* est né dans les années 1830 quand l'acteur et homme de théâtre Blanc, Thomas Dartmouth Rice, crée un numéro de *song and dance blackface* dans lequel il personnifie un vieil esclave Noir du nom de *Jim Crow*. Ce personnage devient un succès foudroyant et sera repris par beaucoup d'autres acteurs. En 1843, les Christy Minstrels, un groupe d'acteurs et musiciens Blancs, créent le premier véritable *minstrel show*, et le phénomène se propage à une vitesse extraordinaire, créant des dizaines de troupes à travers le pays. Cf. TOLL Robert, *Blacking up : The minstrel Show in the nineteenth century america*, new York, Oxford University Press, 1974.

¹³⁵⁸ Le *blackface* fut une tradition importante pendant près de cent ans dans le théâtre populaire américain. C'était d'abord un style de maquillage utilisé par les Blancs afin de prendre l'apparence des Noirs, et surtout ceux du *happy-go-lucky darky on the plantation* (*l'esclave heureux dans la plantation*), et du *dandy coon* (*le nègre dandy*). Les acteurs Blancs utilisaient du liège brûlé et plus tard du cirage pour noircir leur peau, exagéraient

siècle aux États-Unis. Il réactive une mobilisation minoritaire qu'il décale d'emblée par la performance, non pas d'un autre genre, mais d'une autre culture et d'une autre couleur de peau. Mark Tompkins poursuit son idée selon laquelle l'identité d'un individu se compose aussi de tout ce qu'il n'est pas (une femme, un noir, un bébé) mais en quoi il peut se dédoubler. S'il n'est pas noir, Mark Tompkins est Américain. Ce n'est pas le désir de performance qui l'amène à revisiter un volet de l'histoire de son pays mais le désir de travailler sur le racisme découvert enfant dans le quartier de son grand père à Détroit¹³⁵⁹. Le souvenir de *minstrel show* vu enfant est le point de départ. Cette farce des Blancs grimés en Noirs imitant des Noirs qui imitent des Blancs était le reflet d'attitudes racistes culturellement présentes. Mais ne contribuait-elle pas à former les préjugés en redistribuant des images caricaturées de dandy, clown et autres caricatures ? C'est ce que nous fait revivre Mark Tompkins avec la distanciation temporelle qui tend à montrer la continuité de la question du racisme imbriqué dans un ensemble de dominations dans *Black'n blues minstrel show* (2010). La pièce ne peut être jouée aux États-Unis à cause de l'usage du *blackface* qui reste encore tabou.

Si *Animal* avait posé les jalons de la question du bouleversement des dominations et des puissances, le *minstrel show* peut être perçu comme celui des signes de l'identité et du pouvoir également. Des personnages « opposés » - Blanc-Noir, homme-femme, maître-esclave - interrogent avec légèreté les notions de race, de classe et de genre, confirmant les dires d'Elsa Dorlin, à savoir que « le sexisme et le racisme ne sont pas tant théoriquement comparables qu'inextricablement liés d'un point de vue historique »¹³⁶⁰. L'artiste nous rappelle ainsi une forme historique qui préfigure d'autres formes de divertissement américain du XX^e siècle que cela soit le vaudeville, le burlesque, le *slapstick*, la *stand up comedy*, voire même le rap. La parodie déploie des forces critiques à un second degré de lecture. Le travail puise dans la mémoire collective d'une imagerie populaire autant que dans le vécu des interprètes. Une certaine chronologie des formes employées est ponctuée par l'irruption de références au présent et inscrit la représentation dans une actualité où s'exprime la nécessité de lutter contre le sexisme et le racisme.

Par une forme ancienne qu'il se réapproprie à l'image du cabaret par le new burlesque, il montre que la lutte contre le sexisme et le racisme est toujours d'actualité. Se réapproprier

leurs bouches, et portaient souvent des perruques *nègre*, des gants blancs et des vêtements déchirés afin de compléter la transformation.

¹³⁵⁹ Cf. Interview in <http://mutualise.artishoc.com/cite/media/5/entretien-avec-tompkins.pdf>, consulté le 12/06/2014.

¹³⁶⁰ DORLIN Elsa, *La matrice de la race. Généalogie sexuelle et coloniale de la nation française*, Paris, La Découverte, 2006, p. 12.

un art, signe d'oppression ou au contraire de libération d'une minorité, permet de l'historiciser. Des formes populaires intègrent ainsi l'espace de la danse contemporaine. Autre exemple américain, non plus issu d'un groupe dominant mais d'une minorité en quête de liberté d'expression identitaire, le *voguing*. Déjà performance à son origine, sa redécouverte en fait un espace d'expression qui élargit celui de la danse contemporaine à l'instar de la performance issue des arts plastiques. Le danseur-chorégraphe et performeur François Chaignaud ne s'y est pas trompé.

11-3. François Chaignaud : le triomphe médiatique de la transgression des genres

François Chaignaud est né en 1983. Artiste d'une nouvelle génération, il s'inscrit dans celle d'une troisième vague féministe et absolument *queer* à la ville comme à la scène, une identité qu'il revendique dans une performance de tous les jours. C'est dans cette dimension performative qu'il focalise son travail sur le genre et les sexualités qui lui vaut une importante médiatisation et une large diffusion dans les festivals et lieux à la pointe de la nouveauté chorégraphique. Son répertoire est aussi large qu'improbable et sujet à polémique. Jusqu'où peut aller l'art dans la création des identités qui ne soient pas assujetti à la norme hétérocentrée ? D'une recherche de danse libre du début du XX^e siècle à celle du *voguing*, son travail ne peut être réduit à une « queer attitude » et contribue à historiciser le *queer* en collaboration quasi-permanente avec Cecilia Bengolea et son vécu de femme. La découverte du *voguing* le rapproche des performeurs américains tels que Trajal Harrell.

Danse née dans les années 1960 à Harlem grâce à l'initiative d'homosexuels et transsexuels latinos et blacks new-yorkais, elle se situe dans la culture nord-américaine des bals travestis (*drag bals*) qui émergent à la fin du XIX^e siècle. Ce sont des lieux de compétitions sous forme de duels dansés où les groupes s'affrontent en parodiant les poses des mannequins blancs des magazines de mode américains tels que *Vogue*. L'exclusion des vogueurs, du fait de la conjonction des paramètres race-classe-genre-sexualité est intrinsèque au contexte de naissance de ces performances. Leur marginalisation devient alors intelligible et racontable par la proposition de nouveaux codes catégoriels, à la fois linguistiques et chorégraphiques.

La reprise du *voguing* déborde de sérail *queer*, particulièrement aux Etats-Unis¹³⁶¹. C'est ce que nous rappelle *(M)imosa*¹³⁶², le spectacle des chorégraphes Cecilia Bengolea, François Chaignaud, Marlene Monteiro Freitas et Trajal Harrell, alors perçu comme une révélation lors du festival d'Avignon 2011, loin des conventions habituelles. Le militantisme LGBT entre en scène par une forme exclusivement artistique. L'histoire du *voguing* revisitée et commentée donne à penser une identité LGBT assumée et inscrite dans l'espace social. La construction changeante de l'identité en passe ici par le costume qui n'échappe pas à la construction d'une identité LGBT surchargée de signes genrés. Le risque de reconduire les stéréotypes tend à être évacué par des propositions inédites et la monstration du caractère construit des identités avec différents degrés de lectures.

Parmi les jeux de métamorphoses, François Chaignaud portant une robe longue de soirée, ganté et poudré, maquillé et paré de bijoux, interprète *a capella* un air classique adapté sur la déclinaison du mot « fuck ». Inhabituel, le travestissement masculin est une performance au sens propre et figuré de Marlene Monteiro Freitas pastichant le chanteur Prince dans une chanson explicite : *last but not least*. Quant à Cécilia Bengolea, elle donne à voir un solo romantique et chante un tube orientaliste des années 1980. Art total multipliant les tableaux, l'ensemble provoque une réelle belle humeur chez le spectateur, bluffé par les métamorphoses qui lui sont offertes. *(M)imosa* s'inscrit aussi dans la série de l'américain Trajal Harrell *Twenty Looks or Paris is Burning at The Judson Church* déclinée en cinq formats (de XS à XL). Cette série s'articule autour d'une fiction historique : que se serait-il passé en 1963 à New York si une figure de la scène *voguing* de Harlem était descendue jusqu'à Downtown pour danser aux côtés des pionniers de la *post modern dance* ? Il y a là une rencontre entre un désir d'Histoire, de mémoire, et un dialogue avec une problématique identitaire lue au temps présent. Elle souligne une continuité bien plus qu'une nouveauté par cette résurgente via la scène contemporaine. Si les références sont encore américaines, elles sont largement présentes en France. Nous l'avons vu, le chorégraphe Mark Tompkins s'y installe dès les années 1970 et François Chaignaud, issu d'une formation au conservatoire de Paris, y trouve une place rapidement médiatisée.

Depuis 2003, il danse auprès de nombreux chorégraphes conceptuels parmi lesquels Alain Buffard, Boris Charmatz, Emmanuelle Huynh, Gilles Jobin... Il présente parallèlement des performances et « concerts » (là encore nous voyons un point commun avec Mark

¹³⁶¹ Le phénomène a été repris par Madonna dans son fameux clip *Vogue*, dans le clip de Beth Ditto, *I wrote the book*, le groupe *Vogue Evolution* avec sa participation au concours "American Best Dance Crew". Le *voguing* a aussi désormais son rendez-vous régulier à Paris au Social Club lors des soirées *House of Moda*.

¹³⁶² Cf. Annexes, Illustration 26.

Tompkins), travaille avec la *drag queen* Rumi Missabu. Également historien, François Chaignaud se spécialise dans une recherche sur le féminisme et publie aux PUR en 2008 un ouvrage issu de son Master 2 : *L’Affaire Berger Levrault, le féminisme à l’épreuve (1897-1905)*. Il forme un duo artistique très remarqué et avant-gardiste, avec Cecilia Bengolea¹³⁶³. Depuis 2004, les deux danseurs-chorégraphes, donnent vie à *Pâquerette* (2005-2008), *Sylphides* (2009), *Castor et Pollux* (2010), *Danses Libres* (2010), *(M)imosa* (2011), créations cosignées avec Trajal Harrell et Marlene Monteiro Freitas. Ils fondent leur compagnie, basée à Poitiers, en 2005, et reçoivent en 2009 le prix du Syndicat de la Critique à Paris, Révélation Chorégraphique pour leurs pièces *Pâquerette* et *Sylphides*.

De *Pâquerette*, où ils s’interrogeaient sur leur idéal sexuel, à *Danses Libres*¹³⁶⁴, où leurs corps contemporains idéalisent un mouvement naturel et sans entrave, les deux artistes associés du Quartz montrent le panel élargi de leurs recherches. La première œuvre est le véritable déclencheur de polémique comme le rappel Rosita Boisseau dans *Le Monde* en 2008. « Quand la rumeur autour d’un spectacle finit par le tuer dans l’œuf tout en remplissant la salle. Ce paradoxe fait le lit de *Pâquerette*, duo faussement virginal des danseurs-performers Cecilia Bengolea et François Chaignaud à l’affiche du festival Les Inaccoutumés de la Ménagerie de verre à Paris. À force d’en entendre parler, on savait déjà tout (ou presque) de cette pièce à sensation censée faire danser tous les orifices du corps. Tous, sans exception ! Plus qu’un duo, *Pâquerette* est un quatuor pour deux interprètes et deux godemichés bien utilisés »¹³⁶⁵. Il y a là une manifestation de la perplexité du regard posé sur la création dont on voit qu’elle bouscule les conventions. Jusqu’où peut-on aller ? Quel est le message si ce dernier existe et est-il transmis voire transmissible ? Derrière la provocation y a-t-il volonté de subversion ? Celle-ci peut-elle être lue comme telle ? Le « croustillant » de la forme ne joue-t-il pas contre le fond ?

La réussite se trouve dans le fait que la pièce dérange, ne laisse pas indifférent, ce qui est la volonté première d’un art engagé. Car il est impossible de voir la pièce sans savoir ce qui la tend, même si l’obscène, au sens littéral est dans un premier temps caché par des robes chatoyantes. Les yeux sont vagues, les râles étouffés, les interactions deviennent nerveuses et les tremblements pâmés. Les artistes savent que le public sait. On ne saurait nier l’audace de la démarche. Il s’agit de savoir où mène cette radicalité. Il n’y a en effet aucune raison pour

¹³⁶³ Née en Argentine, installée à Paris depuis 2001, elle se forme en danse jazz et anthropologique tout en suivant un cursus à l’Université de Buenos Aires en philosophie et histoire de l’art. Elle danse pour Claudia Triozzi, Mark Tompkins, Alain Buffard, Yves-Nöel Genod, Mathilde Monnier et présente ses propres performances.

¹³⁶⁴ Cf. Annexes, Illustration 26.

¹³⁶⁵ « « Pâquerette », performance ambiguë pour danseurs et godemichés », *Le Monde*, 27/11/2008.

que la danse s'interdise de telles explorations avec godemichés. Montrer dédramatise voire desérotise le propos. Les deux danseurs s'efforcent de conserver inchangée leur relation avec les objets, faisant passer au second plan l'expression du plaisir. Beaux, fragiles, drôles. Voilà les termes entendus à leur sujet, vraie fausse candeur pour un épisode marquant qui, finalement, joua plus le buzz médiatique que la réflexion théorique qui existe pourtant. On ne peut ignorer la réflexion de la philosophe *queer* Beatriz Preciado sur le gode dans le *Manifeste contra-sexuel*, grand succès à sa sortie en français en 2011. L'esthétique concentre l'attention au point d'oublier qu'il est donné à voir une métaphore certes démonstrative de liberté sexuelle et de genre.

La danse s'est emparée de la pornographie, de la prostitution, et participe au débat entre soumission et revendication positive. Concernant en premier lieu les femmes elle est aussi une question LGTB et François Chaignaud y ajoute celle du tabou du libertinage. *Sous l'ombrelle* (2011) en duo avec Jérôme Marin, chanteur et performeur, s'attaque au sujet. Le libertinage des chansons s'enchaînent à la manière d'une revue, il se joue des costumes et des incarnations outrancières coquines. Le public, pris dans cette mécanique divertissante, applaudit à la fin de chaque performance chantée. La question que François Chaignaud nous adresse par le biais de sa dernière chanson – *Suis-je belle ?* – une question d'ordre sociologique sous-tendu par la dialectique sous-culture / culture dominante. Le registre est cependant réduit à l'outrance, à une dimension parodique, décalée.

De références toutes autres, mais non moins centrées sur l'idée de jouissance de son corps, les *Danses Libres* font appel à l'histoire de la modernité en danse et active une figure masculine de cette danse lue jusqu'alors quasiment uniquement sous le prisme du féminin duncanien. Sans caricature ni surenchère de costume, le lyrisme, la courbe, la liaison du mouvement, son caractère organique perdent de leur identification genrée. Cette recherche de la nature lue *a priori* comme féminine fut aussi portée par des hommes tels que Malkovsky¹³⁶⁶ et nous rappelle que François Chaignaud est historien de formation, spécialiste du féminisme.

C'est bien un clin d'œil féministe qui le fait incarner Marguerite Durand¹³⁶⁷ dans la création (*M*)*imosa*. Son parcours est intéressant en ce sens qu'il passe au crible de l'art ses réflexions sur l'identité de genre rendue possible par un espace français qui ne le soumet pas à la censure. Militant LGBT, pour les hommes en jupe, sensible à la généalogie des luttes, il

¹³⁶⁶ Chorégraphe tchécoslovaque, il vient à Paris en 1910 pour poursuivre des études musicales et rencontre Isadora Duncan. Il se consacre alors à la danse libre. Qui n'est pas une liberté totale de mouvement sur la musique mais danser avec un corps libre, détendu, réceptif dans le respect de la physiologie des lois organiques du mouvement, dans l'économie d'effort, la recherche le geste juste par le bien être qu'il procure.

¹³⁶⁷ Journaliste féministe fondatrice de *La Fronde* dont le premier numéro sort en 1897.

s'empare de ce foisonnement de connaissances, de vécus et d'engagements qu'il emmène dans des propositions décalées aux multiples degrés de lecture. Son travail peut être considéré avec le recul d'une perspective socio-historique comme un manifeste exubérant des luttes LGBT des années 1970 et de la problématique *queer* avec un intérêt marqué pour la Belle-Époque et les Années folles. Il participe à rendre visible des enjeux loin de n'être qu'esthétiques et montre que les réflexions *queer* portent aussi celles du transgenrisme.

11-4. La question « trans » à corps, une visibilité militante

Dans la problématique « trans », il nous faut distinguer la pratique ponctuelle du danseur transgenre.

Certes, elle s'inscrit dans une réflexion et une esthétique *queer* mais aussi dans une affirmation identitaire MtF¹³⁶⁸ qui refuse le travestissement comme n'étant qu'un jeu d'apparence. Phia Ménard montre en effet combien le sujet est inscrit dans la chair. L'identification au féminin n'est pas un jeu mais est un vécu comme une réelle métamorphose. La danse contemporaine peut, dès lors, être un lieu de ce passage et de l'affirmation du sentiment d'être une femme. L'art du corps participe à une lutte pour l'acceptation transgenre tout en étant un lieu de sa construction qui met au jour la complexité du sujet.

11-4-1. Un combat vers l'acception

Transgenre, transsexualité, transsexualisme, transidentité... autant de termes qui, formés à partir du préfixe latin *trans-*, signifient le passage, l'inadéquation entre une identité sexuelle et le sexe physique de naissance, la non synergie de l'inné et de l'acquis dans le processus identitaire. Nous utiliserons de préférence le terme « transgenre » accepté par les militants, plus neutre et plus englobant. « Transsexualisme »¹³⁶⁹ pathologise le sujet et

¹³⁶⁸ Biologiquement homme à la naissance et qui se sent de genre féminin et réalise la transformation physique qui va lui permettre de s'y reconnaître. Force est de constater que l'inverse n'est pas visible sur la scène chorégraphique, il l'est également moins dans l'espace social.

¹³⁶⁹ Associé à une pathologie d'après le Manuel diagnostique et statistique des troubles mentaux. Les définitions depuis le début du XX^e siècle n'ont cessé d'évoluer. D'une maladie mentale, nous sommes passés à une définition d'un trouble de l'identité sexuelle. Aujourd'hui le transsexualisme peut donc être défini comme une discordance entre l'identité de genre et l'identité de sexe ressentie d'un individu. C'est avec les repères de l'efféminé et de la virilité que les individus peuvent remettre en cause leur identité sexuelle, ils peuvent se sentir tout aussi

« transsexualité » est d'une trop forte connotation sexuelle pour parler d'un « objet frontière, pluridisciplinaire et controversé »¹³⁷⁰. Nous refuserons également le terme de « troisième sexe »¹³⁷¹, largement dépassé. Le terme est rejeté par une certaine partie du militantisme « trans' », celui de transidentité et de transgenre tendent alors à s'imposer et mettent en avant la construction sociale de l'identité, celle-ci étant sans incidence sur l'orientation sexuelle. Le droit montre ces écueils¹³⁷². La personne transgenre peut ou non entreprendre une opération de réattribution de sexe.

Le changement transidentitaire passe généralement par le besoin de porter des vêtements du sexe auquel la personne s'identifie, par l'opération, que ce soit pour des transformations esthétiques ou pour la construction un nouvel appareil génital, la première étape est le recours à des traitements hormonaux. Le besoin d'être en cohérence physique avec son identité de genre confirme la bicatégorisation des sexes plutôt qu'un au-delà de cette catégorisation. Ainsi nous voyons les créations de l'artiste Phia Ménard évoluer vers une identité femme qui explose avec sa création *Belle d'hier* (2015), sans jamais passer par une esthétique *queer*. Cela corrobore l'affirmation que le genre précède le sexe tel que peut le penser Christine Delphy¹³⁷³. Elle peut aussi bien éprouver le besoin de revendiquer leur identité trans' comme partie intégrante de leur personnalité. Nous verrons comment ces deux cas se manifestent dans l'art chorégraphique. Si cette identité peut être « simple », à savoir « homme » ou « femme », elle peut être perçue comme beaucoup plus complexe « homme et femme », « ni l'un ni l'autre », « plus l'un que l'autre », etc. L'intersexe¹³⁷⁴ montre que la division de l'humanité en deux groupes totalement distincts peut être remise en cause. Arnaud

masculins ou féminins sans pour autant avoir une forme identitaire commune. Il ne faut pas confondre l'identité de genre avec le mélange de potentialités dites « féminines » et de potentialités dites « masculines » que l'on trouve chez chaque être humain.

¹³⁷⁰ ALESSANDRIN Arnaud et FRANQUET Laetitia, « Quand la sociologie visuelle ausculte les normes de genre » in <http://halshs.archives-ouvertes.fr/docs/>, consulté le 10/06/2012.

¹³⁷¹ Karl Heinrich Ulrichs le défini comme une femme dans un corps d'homme et inversement. Quant à Hirschfeld, l'un des premiers à reconnaître le désir de changer de sexe, il utilise le concept pour désigner les sexualités « intermédiaires », « déviantes », « inclassables » tels que hermaphrodites, androgynes, homosexuels, transvestistes. Cf. MURAT Laure Murat précise dans *La loi du genre, Une histoire du « troisième sexe »*, Paris, Fayard, 2006, p. 398 : elle précise que « le troisième sexe a été et s'est inventé en tant que sujet » entre 1835 et 1939

¹³⁷² Cf. FAURE Georges, *Transsexualisme et Droit : « État des lieux »* in <http://www.espace-ethique-picardie.fr/assets/files/transsexualisme%20et%20droit.pdf>.

¹³⁷³ DELPHY Christine, *L'ennemi principal*, t.2 « Penser le genre », Paris, Syllepse, Paris, 2001, p. 251-252.

¹³⁷⁴ Personnes dont il est difficile de définir le sexe biologique selon les critères habituels. À l'instar de L. Bereni, S. Chauvin, A. Jaunait et A. Revillard, in *Introduction aux gender studies*, 2008, (p. 25), nous préférons le terme « intersexuation » au mot « intersexualité » qui coure le risque d'un amalgame avec l'orientation sexuelle. À souligner les travaux de la biologiste et théoricienne Anne Fausto-Sterling ainsi qu'en 2003 naît l'OII (Organisation Internationale des intersexués) et en 2006 que le recensement national australien autorise les personnes intersexuées qui le désirent à s'identifier en tant que personnes « androgynes » et pas uniquement en tant qu'homme ou femme. Cf. « À qui appartiennent nos corps ? Féminisme et luttes intersexes », *NQF*, Antipodes, mars 2008.

Alessandrin¹³⁷⁵ constate que le concept de transsexualisme ne renvoie pas à l'épaisseur des expériences trans'. Il présente le glissement d'une question médicale qu'est le transsexualisme à une question sociale et politique envisagée par les « devenirs trans' ». Selon lui, « les processus d'identification de genre trans', irréductibles au transsexualisme, se redistribuent au profit de nouvelles formes d'expressivités et de revendications trans' allant jusqu'à perturber la hiérarchisation entre trans' et non-trans'¹³⁷⁶. La question est particulièrement pertinente au sein de l'art qui est en mesure d'être un lieu de transformation. Outre l'enjeu de sortir le sujet des tabous, il est un partage d'expérience indispensable à sa compréhension.

Le militantisme trans' est à la fois politique et personnel mais il faut attendre la fin des années 1980 pour assister à l'émergence d'une forme revendicative. Une mémoire, une culture trans' se constituent¹³⁷⁷.

Nous connaissons des artistes transgenre telles que la chanteuse pop israélienne Sharon Cohen plus connue sous le pseudonyme de Dana International qui remporta le prix de l'Eurovision en 1998 en représentant Israël ou encore la célèbre figure de Bambi, actrice trans' de cabaret¹³⁷⁸ étudiée par Maxime Foerster¹³⁷⁹ dans ce mouvement qui tend à donner de la visibilité. Les arts visuels, plastiques, photographiques, performatifs, proposent une vision complexe du vécu du transgenrisme notamment par l'image du travesti, de la *drag queen* et plus rarement du *drag king*¹³⁸⁰ auquel il risque toujours d'être réduit. Il y a deux niveaux à situer : un vécu par identification à l'autre sexe et à l'autre genre ou une simple expérience performative dans le champ artistique. Pour Cécile Proust, il s'agit d'une expérience qui ne remet pas en cause son sentiment d'être une femme. Elle ouvre le champ des possibles, non restreint par la norme. Elle travaille une image d'elle-même dans un contexte d'enjeux de représentations de soi et de liberté d'expression. La monstration de corps invisibles est un premier acte visant sa reconnaissance¹³⁸¹ puisque « l'image [restitue] donc des pratiques

¹³⁷⁵ ALESSANDRIN Arnaud, *Du « transsexualisme » aux devenirs Trans*, thèse de Sociologie, Bordeaux, 2012.

¹³⁷⁶ *Ibid*, in résumé de thèse.

¹³⁷⁷ C'est ce que montre Karine Espineira in *La transidentité : de l'espace médiatique à l'espace public*, L'Harmattan, 2008. Une culture trans' devient possible, en témoigne la semaine *Culture Trans* dans le cadre des manifestations de la campagne internationale STP *Stop Trans Pathologization-2012*.

¹³⁷⁸ Notons le *Queer X show* d'Emilie Jouvét et Wendy Delorme porté par sept performeuses et artistes *queer* européennes et américaines.

¹³⁷⁹ *Elle ou Lui. Histoire des transsexuels en France*, la Musardine, ré-ed. 2012. L'Histoire des transidentités y est étudiée en trois temps: 1- La « naissance » des transidentités, 2- Les répressions transphobes, 3- Les résistances trans'.

¹³⁸⁰ Pour exemple : D. Arbus, *A young men in curlers at home*, 1966 ; Nan Goldin, *Misty et Jimmy Paulette dans un taxi*, 1991.

¹³⁸¹ Pour ex. : Loren Cameron expose sa masculinité dénudée, cf. HOENES Josh, « Images et formations de corps d'hommes Trans... », in BOURCIER Marie-Hélène (dir.), *Les fleurs du mâle : masculinités sans hommes ?*, Cahiers du genre, Paris, L'Harmattan, 2008.

situées, contextualisées et qui n'existent qu'en lien avec l'artiste-modèle qui les rend visibles »¹³⁸².

Notons en cela un célèbre précédent chorégraphique hors Occident. Ancien colonel de l'Armée chinoise puis danseur étoile, Jin Xing¹³⁸³ est le premier de son pays à obtenir une bourse pour étudier la danse moderne aux États-Unis. Il change de sexe à son retour à Pékin en 1995 et devient la première danseuse et chorégraphe de Chine à créer une compagnie de danse moderne, l'Ensemble de Danse Moderne de Pékin en 1996, puis la première compagnie de spectacle indépendante en Chine : le JinXing Dance Theatre, en 1999. Ses créations sont présentées sur la scène française à partir de 2004¹³⁸⁴ et entretiennent un lien particulier avec un pays qu'elle considère comme faisant « partie des nations les plus ouvertes vis-à-vis à l'art »¹³⁸⁵. Le transexualisme ne remet pas nécessairement en cause le binarisme de la catégorisation de sexe mais bat en brèche l'idée qu'il soit un invariant biologique. La variabilité de normes suivant les cultures¹³⁸⁶ est grande et l'Occident est loin d'être pionnier bien que la France soit le premier pays au monde à ne plus considérer le transgenrisme comme pathologie mentale¹³⁸⁷. Les revendications sont encore nombreuses comme le souligne l'inter-LGBT¹³⁸⁸, notamment vis-à-vis de la suppression de la mention du sexe à l'état civil.

¹³⁸² ALESSANDRIN Arnaud et FRANQUET Laetitia, « Quand la sociologie visuelle ausculte les normes de genre » in <http://halshs.archives-ouvertes.fr/docs/> *op. cit.*

¹³⁸³ XING Jin, *Rien n'arrive par hasard*, Paris, Robert Laffont, 2005. Née homme en 1967 à Shenyang et diplômé en 1984 de l'Institut des Arts de l'Armée populaire de libération, il danse sept années passées dans les meilleures compagnies de danse moderne, à New York, Rome et Bruxelles. En 1995, Jin Xing rentre en Chine où il est consacré à 18 ans « meilleur danseur étoile de Chine » et se fait alors opérer. Elle vit aujourd'hui à Shanghai avec son mari allemand et ses trois enfants adoptés.

¹³⁸⁴ En présentant *Shanghai tango*, en France en 2004, elle entend présenter le Shanghai d'aujourd'hui où elle vit à travers un mélange de passions, d'affrontements, d'amour et de séduction féminine par le tango. Il n'est donc pas question de transgression de genre, les rapports hommes-femmes sont au contraire reconduits.

¹³⁸⁵ Voir l'interview de la chorégraphe sur <http://www.ambafrance-cn.org/>.

¹³⁸⁶ Par exemple, la Thaïlande accepte socialement qu'un homme change de sexe pour devenir femme, sans que la réciprocité ne soit là encore envisagée.

¹³⁸⁷ Décret du 10 février 2010 dont se félicite alors publiquement Joël Bedos, responsable français au comité IDAHO (International Day Against Homophobia and transphobia). Le décret du ministère de la Santé supprime « les troubles précoces de l'identité de genre » d'un article du code de la Sécurité sociale relatif aux « affections psychiatriques de longue durée ». L'association OUTrans rappelle que ce décret « ne va pas dans le sens d'une dépsychiatisation de la transidentité ».

¹³⁸⁸ Inclure l'identité de genre parmi les motifs de discriminations reconnues par la loi.

► Mettre en adéquation l'ensemble des lois françaises avec la résolution 1728 (2010) votée par la France au Conseil de l'Europe en matière de droits pour les personnes trans⁷.

► Permettre le changement d'état civil des personnes trans en application de la résolution 1728 (2010) qui demande que les pays accordent « des documents officiels reflétant l'identité de genre choisie, sans obligation préalable de subir une stérilisation ou d'autres procédures médicales comme une opération de conversion sexuelle ou une thérapie hormonale » (point 16.11.2).

► Permettre le retrait des « troubles de l'identité de genre » de la liste des maladies mentales de l'OMS.

► Permettre la prise en charge des transitions, faites en France ou à l'étranger, pour celles et ceux qui le souhaitent en garantissant le libre choix du ou des médecins.

Cette visibilité récente devient un objet médiatique. Judith Halberstam a bien analysé que « le corps transgenre offre une image significative du moment historique où il est devenu brusquement et spectaculairement visible »¹³⁸⁹. C'est en 1979 que se met en place le premier protocole de changement de sexe en France. La psychiatrie permet alors aux personnes diagnostiquées¹³⁹⁰ « transsexuelles » de bénéficier d'une opération remboursée dite de « réassignation ». Les conditions d'accès à ces opérations sont extrêmement strictes¹³⁹¹ et la majorité des personnes trans' se font opérer à l'étranger. Quant au changement d'état civil, il passe par la preuve d'un syndrome de « transsexualisme ». À cela s'ajoute une stérilisation de l'individu: hystérectomie pour les garçons trans' et vaginoplastie pour les filles trans'. Le combat pour la libre disposition de son corps se poursuit bien après que les féministes des années 1970 en aient fait leur fer de lance. Les conditions de refus de l'opération montrent à quel point les préjugés et les droits acquis par les luttes LGBT sont fragiles. Il faut attendre 1992 pour que soit pris en compte le « transsexualisme » au nom du respect de la Convention européenne des droits de l'homme¹³⁹². En 2012, la question est plus que jamais d'actualité. La STP (Stop Trans Pathologisation)¹³⁹³ insiste sur le retrait du « trouble de l'identité sexuelle » des manuels internationaux de diagnostic comme ce fut le cas pour l'homosexualité. L'OMS ne supprimera l'homosexualité de la liste des maladies mentales que le 17 mai 1993, date qui sera retenue pour la commémoration de la journée internationale contre l'homophobie. L'abolition des suivis psychiatriques imposés aux personnes transgenres et intersexuées est un combat permanent. Il s'accompagne d'une demande de libre accès aux traitements hormonaux et chirurgicaux, sans tutelle psychiatrique ainsi que de la mise en œuvre d'actions contre la transphobie et de la reconnaissance de la transphobie comme discrimination. C'est ce à quoi concourent les artistes par le poids qu'ils peuvent avoir dans l'espace public.

► Afin de protéger la vie privée des personnes, rendre effective la possibilité d'utiliser un pseudonyme dans le cadre des études ou du travail lorsque les personnes n'ont pas leur changement d'état-civil, in <http://marche.inter-lgbt.org/>

¹³⁸⁹ HALBERSTAM Judith, « Technopias : Representing Transgender Bodies in Contemporary Art » in HALBERSTAM Judith, *Queer Time and Place - Transgender Bodies, Subcultural Lives*, New York, Londres, New York University Press, 2005, p. 97-124.

¹³⁹⁰ Le diagnostic est fondé sur la souffrance provoquée par le « transsexualisme » et sur la persistance de la volonté de changer de sexe.

¹³⁹¹ Ne pas avoir d'enfants, ne pas être homosexuel dans le sexe d'arrivée, ne pas être prostitué ou séropositif...

¹³⁹² Pour une étude de cette législation voir FAURÉ Georges-Michel, « Le transsexualisme », <http://www.u-picardie.fr/labo/>, le 20/02/2012. Si les arrêts du 11 décembre 1992 montrent une avancée dans la prise en compte des personnes trans'. La définition juridique du sexe n'est pas remise en cause et le sexe ne se définit toujours qu'à partir de sa seule composante génétique.

¹³⁹³ Cf. ALESSANDRIN Arnaud, « La question trans' : constat et perspectives », *La Revue du Projet*, n° 15, mars 2012, <http://projet.pcf.fr/>

11-4-2. Le courant belge en France, pionnier pour la visibilité trans'

Le belge Alain Platel¹³⁹⁴ est un des premiers à collaborer avec une artiste trans' : Vanessa Van Durme pour *Tous des indiens* en 1999¹³⁹⁵. La pièce est présentée au festival d'Avignon. L'artiste y incarne Tosca, une mère de quatre enfants. Après avoir abandonné sa carrière de comédienne, l'artiste fut opérée en 1975 au Maroc alors qu'elle avait 27 ans. Il lui faudra attendre vingt ans pour renouer avec l'art du spectacle, étant devenue entre temps une figure populaire de la radio belge durant cinq ans. Elle poursuit cette collaboration par *Regarde maman, je danse* joué à travers le monde et où elle y parlait de son changement de sexe sans détour. Issu de l'ouvrage autobiographique éponyme, le texte, épuré, devient un monologue mis en scène par Frank Van Laecke au sein des Ballets C de la B en 2006 et est ensuite joué en quatre langues en Europe¹³⁹⁶ et aux États-Unis. La visibilité du combat trans' est ainsi hissée au rang de question sociale qui ne peut plus être considérée comme marginale. La force tient en la véracité d'une histoire personnelle et directe où la parole s'avère être le premier langage de compréhension.

Gardenia signe l'apogée de cette collaboration en 2010. Parallèlement, la législation belge¹³⁹⁷ a continué de travailler sur la question, avec, en 2007, la « loi relative à la transsexualité »¹³⁹⁸. Elle donne le droit au changement de prénom et de sexe et assure la prise en charge administrative. La thématique est tout autant d'actualité en France. Il est plus difficile de mesurer l'impact de créations artistiques d'un point de vue juridique que social. Forte de son succès au festival d'Avignon¹³⁹⁹, la pièce tourne durant plusieurs années, médiatisée. La forme de ce théâtre dansé, parfois presque documentaire, fait sa force et touche

¹³⁹⁴ Chorégraphe né en 1959, également orthopédoclogue, il fonde en 1984 les Ballets C de la B (Les Ballets Contemporains de la Belgique) créés sous la forme d'un collectif intégrant des approches plastiques et scéniques de divers horizons. Christine De Smedt, Sidi Larbi Cherkaoui ou encore Hans Van den Broeck participèrent à l'aventure dans les années 2000. cf. <http://www.lesballetscdela.be/>

¹³⁹⁵ La pièce est contemporaine d'un essai juridique. En Belgique, durant la législature 1995-1999, Bert Anciaux introduit une « Proposition de résolution relative à la reconnaissance juridique de la transsexualité » au Sénat qui sera rendue caduque par la dissolution du Parlement. Proposition de résolution concernant la reconnaissance juridique de la transsexualité, introduite par Monsieur Anciaux, Sénat belge, Séance 1998-1999, 28 avril 1999 (pièce législative 1-1416). MORBE Eric, *Mevrouw / mijnheer. De wet betreffende de transseksualiteit*, Bruxelles, UGA, 2008, p. 11.

¹³⁹⁶ Dont 7 fois en France en 2007.

¹³⁹⁷ Cf. MOTMANS Joz (dir.), *Etre transgenre en Belgique. Un aperçu de la situation sociale et juridique des personnes transgenres*, Bruxelles, Institut pour l'égalité des femmes et des hommes, 2009.

¹³⁹⁸ Elle a été approuvée le 25 avril 2007 à la Chambre des Représentants et ratifiée le 10 mai 2007 par le Roi.

¹³⁹⁹ « Au Festival d'Avignon, de vraies réussites, quelques déceptions et un succès public », *Le Monde*, 28/08/2010.

le public¹⁴⁰⁰, y compris les non spécialistes de danse et ceux qui ne s'étaient jamais intéressés à la question trans'. Quant à ceux qui se sentent concernés par le sujet personnellement ou par connaissance interposée, le bienfait d'en parler et d'en rire, ou même seulement de l'exposer, fait de l'œuvre une aventure participative. L'intérêt se situe dans la frontière un peu floue entre la réalité et la fiction du spectacle. Si elle ne signe pas le projet, c'est pourtant bien Vanessa Van Durme qui en est à l'origine. Elle propose à Alain Platel et Frank Van Laecke de se pencher sur son passé de travesti et relève le défi de réunir deux metteurs en scène qui se connaissent peu. D'univers différents, ils travaillent ainsi sur un thème chargé de clichés avec des personnes sans grande expérience artistique.

Ce retour sur le passé permet de mesurer le décalage et l'évolution comportementale face à la question trans'. « Très vite on a compris pendant les répétitions qu'il y avait des tragédies incroyables dans ces vies. Être homo ou trans' il y a 30 ans, cela n'a rien voir avec la relative tolérance de notre époque »¹⁴⁰¹. Le fil conducteur de l'œuvre est inspiré d'un documentaire, *Yo soy asi*¹⁴⁰², qui conte les déboires d'un cabaret barcelonais de travestis qui ferme ses portes. Le spectacle procède par une succession de tableaux, à l'image d'une revue avec des séances de maquillage, d'effeuillage et d'habillage. Les actrices sont sept sexagénaires, trans' ou travesties ainsi que Timur, un jeune garçon représentant la jeunesse de Vanessa Van Durme ainsi qu'elle-même. Outre le trouble entre masculin et féminin, c'est la question du vieillissement qui est posée, de la solitude dans laquelle enferme l'âge mais aussi de l'espoir malgré la mort qui approche. Mettre en scène des sexagénaires est un défi largement relevé et fait état de l'évolution de l'art scénique qui n'a pas lieu d'être associé à la jeunesse comme le voudrait une certaine vision traditionnelle de l'art chorégraphique. Les acteurs et actrices ne cherchent pas à cacher les maladroites qui ne sont pas simplifiées par le fait de jouer leur propre rôle. Ils quittent leurs costumes cravates pour revêtir les robes à paillettes de stars féminines mythiques : de Gina Lollobrigida à Joséphine Baker, en passant par Zizi Jeanmaire ou encore Dalida. Le pari est de parler d'un sujet de manière inédite, de le rendre visible sans aucun misérabilisme. Dans les revues de presses et des témoignages de spectateurs, c'est la tendresse vis-à-vis des personnages qui se dégage. Elle emporte l'adhésion grâce à la mise en scène dont le défi était de gérer les stéréotypes et d'éviter le

¹⁴⁰⁰ Vanessa Van Durme : « C'était évident que le public allait craquer pour cette bande de vieux messieurs dans leurs robes de soirée ! Et puis je leur ai expliqué qu'Avignon, comme Edimbourg, c'est LE festival de théâtre. Ils connaissaient de nom, sans plus. Ce que je n'avais pas en tête, c'est que les spectateurs nous arrêteraient dans la rue d'Avignon pour nous dire qu'ils nous aiment, qu'on les a touchés », in <http://www.lesinrocks.com/2010/11/17>.

¹⁴⁰¹ Platel in <http://www.lesinrocks.com/2010/11/17>, *op. cit.*

¹⁴⁰² De Sonia Herman Dolz, 2000.

voyeurisme. Il ne s'agit pas de nier les clichés, mais de les utiliser afin d'entrer dans un climat d'intimité, raconter non pas des histoires littérales, mais des émotions par une forme hybride entre chant danse et théâtre. L'originalité se situe également dans le fait que le travail mis en scène n'est pas orchestré par un artiste trans' et comprend donc une démarche de prise de connaissance et de voyage dans l'intimité des performeurs. Cela fait partie du processus de création¹⁴⁰³. La démarche est moins politiquement et collectivement militante qu'introspective et libératrice.

Elle montre le vécu du travestissement, de la performance de genre la plus radicale. Ce parcours personnel ne saurait être une généralité bien qu'il s'inscrive dans le stéréotype de la perception trans'. Le sujet peut être abordé par un autre registre, tout aussi personnel et loin d'une appropriation d'un univers de travestissement. En France, Phia Ménard est l'artiste trans' emblématique d'une métamorphose exprimée par l'art et accompagnant le processus MtF. Sa reconnaissance est aujourd'hui internationale et permet à l'artiste d'exprimer son féminisme et son engagement pour les droits LGBT.

11-5. Phia Ménard, le militantisme d'une artiste transgenre : entre danger et métamorphose

L'esthétique et l'engagement de l'œuvre de Phia Ménard sont à comprendre dans son parcours qui pose l'art comme une question existentielle. Fils d'un père travaillant dans les chantiers navals et d'une mère couturière, Philippe Ménard est né en 1971 à Nantes et passe son enfance à Redon. Rien ne le prédisposait à une quelconque pratique artistique, ce que confirment ses études en microtechnique. Le contexte est d'autant plus difficile pour un garçon qui se pose clairement les questions de son identité depuis l'âge de dix ans. Elles ne

¹⁴⁰³ « F. Van L. — Nous leur avons demandé de faire une petite boîte de choses personnelles, un point de départ pour se raconter. Dans leur boîte, il y avait des CD, des vidéos, des lettres personnelles et des photos. C'est drôle, ils étaient tous convaincus qu'ils n'allaient pas raconter une histoire triste. (D'ailleurs, ils voulaient au départ faire un spectacle amusant.) Mais tous, après cinq minutes à présenter leur boîte, se mettaient à pleurer. Nous avons alors compris l'importance de la tristesse dans leurs vies et en même temps, qu'il ne fallait pas que ce soit les travestis et les transsexuels qui racontent cette tristesse.

A. P. — Frank et moi avons alors eu l'idée d'un personnage qui apporterait une tension et qui deviendrait le porte-parole de la tristesse.

F. Van L. — De là la présence du jeune homme en dialogue avec une femme. Il est notre intermédiaire, notre détour, pour aborder les questions existentielles douloureuses que nous vivons tous : la solitude, l'isolement, la beauté dans le regard de l'autre, la quête d'amour. Si nos travestis avaient posé ces questions, le public aurait pensé : si vous êtes malheureux, c'est de votre faute à cause de vos choix de vie... » Propos recueillis et mis en forme par Paul Lefebvre, février 2011 in dossier de presse de *Gardenia*.

feront que s'amplifier¹⁴⁰⁴ au fil du temps, y compris à partir du moment où des mots sont mis dessus. Le champ artistique se trouve alors être un moyen et un lieu de re-naissance comme elle le dit elle-même : « être artiste. C'est le seul endroit où je savais que je pourrais vivre, survivre »¹⁴⁰⁵.

C'est à 20 ans, en 1991, que Philippe Ménard voit le spectacle *Extraballe* de Jérôme Thomas. De là naît le désir de se former à la jonglerie qui se révèle être un exutoire salvateur. Elle se forme au Conservatoire d'Angers en danse classique et poursuit sa formation à Paris. À cela s'ajoute des formations en mime et jeu d'acteur et en danse contemporaine. Elle est même interprète de deux pièces courtes des chorégraphes Hervé Diasnas et Valérie Lamielle. Trois ans après la rencontre artistique décisive de Jérôme Thomas, Philippe Ménard étudie à ses côtés et intègre sa compagnie avec laquelle elle parcourt les continents. Elle y aiguise son regard sur les différentes formes d'art et les différentes sociétés. Son désir de création se concrétise au sein de la compagnie jusqu'en 2003. De ses tournées, elle munit une prise de conscience aiguisée sur la question de l'identité et de la place des femmes dans la société. Il n'est pas question pour elle de penser un troisième sexe. Elle est, se sent « femme » et développe volontiers les caractéristiques attribuées au féminin.

Entre temps, elle fonde la Compagnie Non Nova en 1998. « Non nova, sed nove » : « Nous n'inventons rien, nous le voyons différemment », est le précepte fondateur de la compagnie, montrant l'importance de la tolérance et du regard porté sur les choses et les êtres. C'est à cet endroit qu'il s'agit d'intervenir, de bousculer le spectateur. Il faut attendre le solo pour un jongleur et un dispositif vidéo, *Ascenseur, fantasmagorie pour élever les gens et les fardeaux*, créé en 2001, pour qu'elle se fasse connaître comme auteure. Le solo est joué 92 fois en France et à l'étranger depuis sa création¹⁴⁰⁶.

La singularité de sa démarche fait qu'elle est invitée comme « artiste associée » à la scène nationale Le Carré à Château-Gontier durant trois saisons (2003/2006). Elle y développe une nouvelle relation avec le public et un travail scénique où l'image spectaculaire de la jonglerie est remise en cause. Elle propose une œuvre originale, pluridisciplinaire, qu'elle juge correspondre à sa vision d'hybridation des sociétés. Anne Quentin voit en elle la seule représentante du travail de la question du genre dans le cirque français contemporain,

¹⁴⁰⁴ « Et plus j'avance dans la vie, plus elles sont là au quotidien. Quand vous êtes transgenre, vous ne pouvez pas fuir votre corps. » Propos recueillis aux Subsistances de Lyon en novembre 2007.

¹⁴⁰⁵ Propos de l'artiste recueillis aux Subsistances (Lyon) en novembre 2007.

¹⁴⁰⁶ Notamment en tournée avec le soutien de l'Institut Français au Mexique, Moyen-Orient, Italie, Finlande, Indonésie, Grèce, Argentine, Uruguay, Chili, Equateur, Brésil, Haïti, Afrique de l'Ouest, et Afrique de l'Est, Australe et Centrale.

lieu privilégié de l'hybridation artistique¹⁴⁰⁷. Le succès et la reconnaissance sont au rendez-vous avant que l'artiste ne soit étiquetée médiatiquement comme « transgenre ».

11-5-1. Trans' et féministe au-delà des frontières en terrain médiatique

L'artiste reconnaît le trouble induit par cette identité mouvante, psychologiquement et physiquement sans négliger que les conséquences des hormones sur les humeurs éloignent d'autant plus d'elle le garçon qu'elle dit n'avoir jamais été. Elle note l'évolution la plus spectaculaire à cet endroit des humeurs et non sur les aspects physiques, attendus. Elle déplace l'interrogation bien au delà de la dimension physique et confirme sur ce point l'expérimentation de Beatriz Preciado¹⁴⁰⁸. Existe-t-il des humeurs féminines et des humeurs masculines ? Y a-t-il des humeurs communes ou distinctes, des humeurs sociales ? Ces humeurs sont-elles physiologiques ? Le trouble existe en présence d'un processus inconnu qui nécessite implicitement une explication. C'est cette compréhension passant par l'expérience du corps propre que cherche Beatriz Preciado, philosophe féministe *queer* proche des mouvements transgenres. Désormais Paul B. Preciado¹⁴⁰⁹, il questionne les technologies du corps tant hormonales que de chirurgie plastique, leurs usages médicaux en tant que potentiel de subversion du système de genre par de nouveaux codages corporels. Avant même d'affirmer cette nouvelle identité, elle développait des ateliers *drag king* qui sont une approche importante pour le vécu de Cécile Proust. Là n'est pas la question puisque qu'il ne s'agit pas de performer les apparences d'un genre en lien ou en décalage avec son sexe mais bien d'être, sans caricature, avec soi-même et sa métamorphose profonde. Comme pour le *drag*, la visibilité des MtF est quasi exclusive. Leur lien l'explique en partie.

L'appartenance générationnelle entre en ligne de compte. Malgré nombre de difficultés, la situation n'est pas comparable avec celle vécue dans les années 1970 par Vanessa Van Durme. Législation et mentalités ont évolué mais le combat à mener reste entier comme le souligne l'artiste en insistant sur la difficulté à se nommer ou plus précisément à

¹⁴⁰⁷ Il faut souligner l'originalité de l'artiste venant du cirque pour le champ chorégraphique. Ce dernier ne cesse de s'y ouvrir mais Phia Ménard est pionnière dans ce mélange des disciplines. Le cirque est une forme d'art « transgenre », une forme entre les genres. Le cirque est hybride, tant dans sa forme que dans son contenu. Il combine les éléments du large spectre de différentes formes artistiques. Le transgenre et le cirque ont en commun la non-conventionnalité de leurs identités. Cf. QUENTIN Anne, « Les femmes dans le cirque contemporain », novembre 2009, <http://www.territoiresdecirque.com/>.

¹⁴⁰⁸ Sa thèse en théorie de l'architecture est publiée en 2011 sous le titre *Pornotopie : Playboy et l'invention de la sexualité multimédia*. Elle enseigne entre autres à l'Université de Paris 8.

¹⁴⁰⁹ En août 2014, Beatriz Preciado se dit « trans *in between* non opéré », puis décide en janvier 2015 d'utiliser le nom de « Paul B. Preciado » et choisit le masculin pour s'identifier.

être nommée : « jusqu'à peu j'ai conservé mon nom, Philippe Ménard, comme pseudonyme artistique parce qu'il existait et que je ne souhaitais pas renier mon vécu dans la peau d'un homme. Cette peau m'aura permis de parcourir le globe et de frôler le monde des hommes. Aujourd'hui encore les épreuves de la bureaucratie et le fait que la transidentité soit encore en France discriminée, font que je ne peux faire modifier mes papiers. C'est pour cette raison que je me déclare Phia Ménard »¹⁴¹⁰. Il a fallu attendre 2010 pour que le Conseil de l'Europe adopte la résolution 1728¹⁴¹¹ demandant aux États membres de garantir le droit des personnes transgenres à obtenir « des documents officiels reflétant l'identité de genre choisie, sans obligation préalable de subir une stérilisation ou d'autres procédures médicales comme une opération de conversion sexuelle ou une thérapie hormonale ». En France, le changement d'état civil¹⁴¹² reste une procédure uniquement basée sur la jurisprudence malgré le vote de la résolution.

Affirmer son identité transgenre et son « être femme » est une chose qu'il est difficile de « négocier » avec les médias. Depuis cette révélation, la presse¹⁴¹³ titre systématiquement sur le fait que l'artiste est transgenre. Si les articles sont toujours respectueux, il ne peut être fait abstraction du fait que cela soit « vendeur ». L'artiste n'a cependant pas besoin de cette presse là. Elle tourne en effet dans le monde entier¹⁴¹⁴, y compris dans des pays où les droits des femmes sont quasi-inexistants et *a fortiori* ceux des homosexuels et des trans' sont entravés. Le contexte spatio-temporel impose une lecture et des enjeux différents de l'œuvre. Il exacerbe la question identitaire comme l'exprime Phia Ménard : « durant une décennie j'ai vécu un apprentissage artistique où la confrontation à différents publics (notamment lors des tournées hors de l'hexagone) n'a fait que consolider ma nécessité de décrire ce voyage hors du commun qu'est de se sentir autre »¹⁴¹⁵. La limite du dicible se définit face à l'expérience de la censure. L'expérience se traduit par une première monstration de l'œuvre devant un comité de censure et impose parfois une adaptation de la pièce qui ne sera pas prise en compte le jour de la représentation si personnalité officielle ou comité de censure ne sont pas présents dans la salle.

¹⁴¹⁰ Présentation de *P.P.P.* in <http://www.cienonnova.com/>.

¹⁴¹¹ 29 avril 2010, cf. alinéa 16.11.2

¹⁴¹² Nécessité d'avoir subi une ablation de ses attributs sexuels natifs (stérilisation) et/ou la création d'organes artificiels.

¹⁴¹³ « Phia Ménard, artiste transgenre, raconte sa métamorphose », *Ouest-France*, 25/04/2012.

¹⁴¹⁴ À ce jour les spectacles de la Compagnie Non Nova ont été joués en Argentine, Chili, Brésil, Mexique, Uruguay, Équateur, Mali, Sénégal, Cap Vert, Niger, Nigeria, Burkina Faso, Togo, Bénin, Liban, Yémen, Jordanie, Indonésie, Taïwan, Hongrie, Bulgarie, Grèce, Italie, Haïti, Belgique, Émirat du Brunei, Émirats Arabes Unis, Kosovo, Slovaquie, Finlande, Burundi, Namibie, Madagascar, l'Ile Maurice, Croatie, Thaïlande, Danemark, Allemagne Cameroun, Gabon et en Afrique du Sud.

¹⁴¹⁵ <http://www.filetetes.com/>, consulté le 25/06/2013.

Phia Ménard se souvient d'une représentation devant un responsable syrien à Beyrouth pour savoir si sa pièce allait être intégralement présentée¹⁴¹⁶. Une lecture au premier degré est toujours possible, sans que la véritable dimension subversive ne soit soulevée. L'expérience de l'ailleurs est fondatrice pour Phia Ménard. Les souvenirs de la condition des femmes rencontrées au Yémen, au Pakistan ou encore en Afghanistan se font violents et l'empathie certaine. Parmi ses souvenirs, Phia Ménard relate celui d'une Afghane en burqa, achetant à boire et allant se cacher dans un coin d'immondices pour pouvoir boire à l'abri des regards. L'artiste avoue ne pouvoir qu'être militante pour la condition des femmes avec ce vécu-là en plus de son vécu personnel. Elle milite également dans des associations trans', pour les sans papiers, n'hésite pas à inciter les gens à aller voter à la fin d'un spectacle.

L'artiste trans' doit encore lutter pour être respectée. Les procès engagés le montre. L'humour ne donne pas tous les droits et l'artiste s'insurge à propos de l'utilisation de son image par Laurent Gerra sur RTL. L'intention de Fabienne Arvers¹⁴¹⁷ parlant d'elle au masculin n'est pas mauvaise, elle se sent néanmoins attaquée personnellement en tant que femme. Comment ne pas y lire une négation d'elle-même ? Ce combat s'avère nécessaire. Être féministe est une évidence, le dire également. Elle se sent d'ailleurs proche du groupe d'action féministe la Barbe¹⁴¹⁸. Rendre publique son identité témoigne de la capacité et la volonté de dire « moi, je ».

La succession de ses pièces est autant d'étapes de l'évolution de son identité physique MtF. Nous le verrons plus en détail avec le cycle I.C.E. Les soli sont alors les seules formes qu'elle puisse réaliser, interrogeant l'identité en faisant corps avec les éléments. Ce n'est qu'avec *Belle d'hier* (2015) qu'elle se sent en capacité de parler des femmes et de faire exploser son féminisme sous le signe de l'eau.

11-5-2. L'œuvre trans' du devenir femme : I.C.E.

La question de la métamorphose corporelle engagée par l'artiste est présente dans ses réflexions comme intrinsèquement liée à son être et devenir femme. Elle devient centrale en 2006 avec une création au titre évocateur : *La mue*, présentée en ces termes : « nous avons

¹⁴¹⁶ Entretien avec Phia Ménard, *op.cit*, Angers. Il faut entendre la danse contemporaine comme une forme d'expression récente au Liban et en Syrie. Le festival BIPOD (Beirut International Platform of Dance) sous la direction d'Omar Rajed frappé par le vide laissé par l'absence de création contemporaine n'existe que depuis 2004.

¹⁴¹⁷ Dans *Les Inrockuptibles*, cf. entretien avec Phia Ménard le 23/05/2012, Angers.

¹⁴¹⁸ <http://www.labarbelabarbe.org/>

exploré le moment de l'entre-deux corps, entre le corps visible, actuel et le corps mémoire qu'il secrète ; le changement de peau, pour construire une danse de transformation et de dépôt : une mue »¹⁴¹⁹. Celle-ci questionne la mémoire du corps, sa poésie, son évolution, les recherches de tous les états intermédiaires, entre l'horizontal et la verticale, la recherche d'un nouvel équilibre, métaphore d'une identité en construction, d'un processus complexe où se mêlent corps réels et corps virtuels.

En dévoilant sa nouvelle identité en 2008 et sa volonté de changer de sexe, Phia Ménard développe alors le concept de I.C.E. (Injonglabilité Complémentaire des Éléments)¹⁴²⁰ : « un projet d'exploration artistique par le biais de recherches sur nos relations aux éléments, glace, eau, vapeur, air. Il a pour base la possibilité d'appréhender un certain imaginaire de la transformation au travers de ce qui à la base n'est pas manipulable ou n'est pas référencé comme tel »¹⁴²¹. La forme du solo est un choix induit par cette question intime qu'elle ne peut alors partager et par le danger pris en scène qu'elle ne veut ni ne peut non plus imposer à un autre artiste. L'introspection n'est possible dans un premier temps que solitaire¹⁴²².

Elle le concrétise avec *P.P.P.* (2008)¹⁴²³. Pour mieux comprendre les enjeux de cette pièce à la scénographie originale et efficace qui tient le spectateur en tension durant toute la pièce, en voici une rapide description : une robe noire suspendue vide. Phia Ménard, de dos, en manteau de fourrure et chapka. Une boule de glace tombe. Elle s'assoit sur un bloc de glace, en sort une boule d'un des trois frigos sur scène, la mange. Une autre tombe elle la rattrape, le frigo s'illumine, semble parler. Il s'éteint. Elle se déshabille. Elle est en culotte, soutien-gorge, laissant apparaître un ventre très musclé. Des guêtres sur les jambes et les bras, elle fait rouler, jongle avec cette boule de glace, la bloque sur le ventre en apnée avant de reprendre avec frénésie ce jonglage énervé et rapide, exacerbé au rythme de la musique. Elle

¹⁴¹⁹ www.cienonnova.com, consulté le 12/ 12/2014.

¹⁴²⁰ *Idem*. Cf. Dossiers de création et dossiers de presse.

¹⁴²¹ *Idem*

¹⁴²² Cf. entretien avec Phia Ménard, *op. cit.*

¹⁴²³ En 2010, *P.P.P.* est présenté plus de 50 fois en France, Colombie, Brésil, Finlande, Belgique, Allemagne, Danemark et Croatie. La création fait suite à un travail de résidence qui l'amènera à Amiens et à Johannesburg en Afrique du Sud. Durant la saison suivante, elle tourne le spectacle en Europe et en Amérique du Sud et confirme son statut d'artiste internationale. L'année suivante elle collabore avec le CDC – La Termitière à Ouagadougou au Burkina Faso pour les formations professionnelles avec des jeunes danseurs et chorégraphes de l'Afrique de l'Ouest et crée en 2009 *ShowTime*¹⁴²³, duo avec Boukary SERE, danseur burkinabè. De 2006 à 2011, la Compagnie est accueillie en résidence à l'Hôpital Psychiatrique de Ville Evrard à Neuilly-sur-Marne dans le cadre d'une « mutualisation » des espaces de travail avec la Compagnie Vertical Détour. La Compagnie est accueillie en résidence longue (2008-2012) à L'étoile du Nord – Scène Conventioonnée Danse/CDC Paris Réseau et en résidence au Théâtre Louis Aragon, Scène Conventioonnée Danse à Tremblay-en-France, dans le cadre du projet "Tremblay, Territoire(s) de la danse 2009". Pour la saison 2010|2011 la compagnie est en résidence aux Journées Danse Dense à Pantin(93) et au Théâtre À Châtillon dans le cadre du dispositif Mission Résidence soutenu par le Conseil Général des Hauts-de-Seine (92). Cf. Annexes, Illustration 27.

laisse tomber cette boule de glace, exténuée. Changement de scène, elle entre dans un frigo illuminé, sorte de cabine d'essayage qui nous laisse l'apercevoir. Elle en ressort vêtue d'une longue robe d'un sombre violet, une écharpe de plume autour du cou. D'un autre frigo elle ressort une boule de glace encore plus grande, la porte. Elle réaccouche de cette boule, jambes écartées avant de la porter à bout de bras, de la porter sur sa nuque les mains de part et d'autre sous sa robe telle une femme enceinte, la remonte jusqu'à sa poitrine, la redescend avant de simuler un accouchement, haletante, la boule remonte dans son dos suite à un passage de jouissance. Elle la lance, la porte sur sa nuque, la fait rouler au sol, la récupère à genou entre ses cuisses, la promène de ses pieds au sol. Elle entre de nouveau dans le réfrigérateur illuminé, sorte de cabine d'essayage en mouvement et se change, en ressort en peignoir et va s'asseoir sur un petit bloc de glace qui glisse au sol sous le poids de ses mouvements et permis par sa fonte. Après ce semblant d'euphorie, elle en tombe se rassoie dessus enlève sa capuche, met un cache oreille, mime l'action de se faire les ongles et se met à jongler avec une petite balle de glace de la grosseur d'une balle de golf alors qu'elle sursaute et l'on entend le bruit de la glace se décrochant du plafond par sa fonte et s'écrasant au sol...

« Comment continuer à vivre sans porter le fardeau de trop de souvenirs voire même de nostalgie ? Peut-être alors me faudra-t-il les laisser fondre pour pouvoir en conserver de prochains ?... », voici l'avant propos de l'artiste à sa pièce *P.P.P.* Se débarrasser de ses souvenirs accumulés pour accepter le monde qui change est donc le point de départ de cette pièce au cœur de laquelle se lit la question de la perte mais aussi la volonté de questionner l'identité de genre. La glace est un symbole violent et fort qui met à mal toutes certitudes préétablies. Les différents degrés de lecture et l'implication du public face à la mise en danger de l'artiste entre souffrance et jouissance se mettent en place. En perdant une balle sur scène, la jongleuse sait que les spectateurs ne regardent que celle-ci. Ils regardent l'erreur, ce à quoi est éduqué le regard. Celle qui est par terre est cassée non sans une certaine jouissance. Phia Ménard brise ses balles comme pour s'affranchir de leur chute, telle une « épée de Damoclès du jongleur »¹⁴²⁴ symbole d'une tentative d'émancipation et d'existence. L'idée de départ est celle d'un jongleur dans un espace sec, qui se remplirait de glace au fur et à mesure, d'une totale liberté de mouvement et de jeu. Elle diminue au fur-et-à-mesure que l'espace se remplit de glace et d'eau et que l'artiste est exposée au danger. Maintenir non pas l'équilibre des objets mais le sien propre : il faut être capable de rester debout malgré les difficultés, les entraves. En dernier choix : rester immobile comme le propose le dernier strip-tease. Tout est

¹⁴²⁴ Expression de Julie Bordenave dans l'interview réalisée avec l'artiste, in *Territoire du cirque*, 10/12/2008.

devenu trop dangereux à cause de la fonte de la glace suspendue au plafond. Le public vit avec l'artiste cette crainte et se raidit au fur-et-à-mesure de la pièce qui se clôt sur une image où le bloc de glace la rattrape, sa robe reste collée, comme rappelant que la matière gagne.

Une lecture relativement primaire de la pièce peut être faite puisque l'humour n'en n'est pas exclu. Elle peut être réduite à un complexe jeu de jonglerie et de jeu d'habillage et de déshabillage. Aucun message explicite n'est donné, ni aucune revendication énoncée. C'est au spectateur d'en faire la démarche suivant sa sensibilité, son vécu, sa capacité à accepter la déstabilisation. La pièce exprime la difficulté d'être transgenre et la violence de vouloir être soi. L'artiste ne réussit d'ailleurs pas à s'affranchir de la matière. Au final, une fois débarrassée de la glace, le danger est encore plus grand, glissant et incontrôlable. La dernière masse qui arrive est un siège sur lequel elle se re-pose. C'est la fin mais non la victoire : elle est clouée, collée à la glace comme sous le poids symbolique de la société hétéro-patriarcale et des normes sociales. Il s'agit bien d'un combat, la volonté exprimée par l'artiste est avant tout de le faire comprendre. S'allonger dans la glace renvoie à notre propre implication dans la douleur et à la prise de conscience du corps quand ce dernier est entravé dans son bon fonctionnement ou sa santé.

Le contexte d'exposition de l'œuvre est essentiel. À Johannesburg, les spectateurs viennent après la performance coller leur peau contre le bloc de glace, pour découvrir la sensation produite, comme pour une tentative de dédramatisation. Or le fait reste dangereux puisque l'artiste doit veiller à ce que sa peau ne soit pas mouillée et qu'elle n'entre pas en contact avec le bloc au risque de rester collée. Par cette hostilité des éléments, elle montre bien que personne ne voudrait être à sa place

Dans un monde régi par l'uniformité, la peur et la curiosité guident l'humain face à ceux dont le genre n'est pas clairement identifiable. En réponse à ce sentiment, à la fin de *P.P.P.*, Phia Ménard s'adresse au public et lui intime « N'ayez pas peur » après avoir questionné l'état de la matière humaine, au sens propre et figuré.

Nous avons vu avec *P.P.P.* le travail de l'élément eau et glace. *Ice Man* (2009) et *Black Monodie* (2010) poursuivent ce cycle. Le second volet de I.C.E s'ouvre au vent avec *L'après-midi d'un foehn version 1* (2008) et *version 2* (2011). C'est la pièce qui consacre Phia Ménard dans le monde entier approchant les 800 représentations¹⁴²⁵, par la magie de sacs plastiques prenant vie avec des ventilateurs. Le spectateur voit en direct la naissance d'un être construit puis animé sous ses yeux. La métaphore est la même, celle d'une identité construite

¹⁴²⁵ Rencontre avec Claire Massonnet, chargée de diffusion de Phia Ménard, 6/11/2014.

qui s'adresse tant aux enfants qu'aux adultes tout en évitant le didactisme. Des sacs plastiques découpés, collés prennent vie avec une allure humaine troublante. Ils s'envolent avant que le créateur ne les détruisent, détruit par la même occasion cette identité qu'il venait de créer. La poésie de la pièce masque la violence symbolique.

Avec *Vortex* (2011), c'est à l'air que s'attaque de nouveau l'artiste puisqu'un vortex est un tourbillon aérien de nouveau créé avec des ventilateurs. Les courants d'air, domptés en quelque sorte, donnent vie à des formes inertes, soutenues par la musique. *Vortex* est l'histoire d'un géant difforme, enveloppé de bandelettes tel un homme invisible, naissant par mues successives dans un corps de femme. C'est un corps beau, conquis sur une identité sexuelle apparente. Travailler sur les éléments est travailler sur un au-delà des genres, une donne *a priori* naturelle mais manipulable, à l'image de l'identité de sexe. C'est sûrement là que se situent l'importance et la puissance de la réflexion de l'artiste. La provocation ne l'intéresse pas. Sa volonté est de réveiller le spectateur, non de le choquer et elle ne se sent pas proche non plus de la forme actuelle privilégiée de la performance improvisée ou organisée dans des lieux publics. Elle est convaincue que le happening n'est pas la forme de son propos. Ce projet sur les éléments et en solo est l'étape obligatoire pour vivre pleinement sa transition corporelle. C'est une période où il lui est impossible de créer pour autrui ni de transmettre. Ce qui n'est plus le cas aujourd'hui et l'artiste entreprend un travail qui entend « déposséder les hommes du mot puissance »¹⁴²⁶.

Dans *Belle d'Hier* (2015)¹⁴²⁷, le mythe du sauveur s'évanouit. La parole féministe dit aussi aux hommes de s'émanciper de leur rôle de sauveur auxquels ils sont eux aussi assignés. La pièce s'attaque à ce projet clairement féministe comme l'annonce le programme de Montpellier danse 2015 : « Sur le plateau cinq « rageuses » déferont le mythe, allégeant leurs carapaces le temps d'un bal à la poésie débarrassée de mièvrerie. À moins qu'il ne s'agisse d'un champ de bataille. « Nous relèverons-nous ? » s'exclame Phia Ménard »¹⁴²⁸. Elle s'attèle à la transformation du mythe de la Vierge qui est aussi celui de la fille rencontrant le prince charmant.

Aussi anodine que puisse paraître cette petite phrase, elle n'en est pas moins l'ébauche du mythe hétéro-patriarcal qui voudrait que la femme soit sauvée de ce monde par l'arrivée de l'homme ! [...] Je suis d'une génération nourrie de révolutions inachevées. Celle d'une libération de l'être plus que d'une revendication de son égalité. Je suis une femme en devenir et je pense l'être jusqu'à la fin. Je m'approprie chaque jour de nouveaux codes pour les tester, les

¹⁴²⁶ Entretien avec Phia Ménard, 23/05/2012, Angers

¹⁴²⁷ Cf. Annexes, Illustration 27.

¹⁴²⁸ <http://www.montpellierdanse.com/spectacle/phia-menard.html>, consulté le 12/06/2015.

digérer et les reproduire pour faire disparaître les doutes quant à mon identité »¹⁴²⁹.

Cette pièce de l'eau et de la vapeur initie un troisième volet d'I.C.E qui questionne l'immuable et ses transformations, la reconduction du mythe et de ce qu'il représente. C'est une nouvelle manière de se situer, de trouver sa place, de déjouer la chimère. Et si la destruction était salvatrice ? Sans didactisme, Phia Ménard interroge les codes de la société à partir de quelque chose de commun à tous : les éléments, les matières. Ces codes ne sont pas immuables à l'instar de l'identité, de son identité de femme qui ose enfin s'exprimer.

L'engagement trans' se manifeste dans des expressions artistiques très diverses que l'on peut schématiser en deux directions : celle du travestissement qui tend alors à rompre avec les stéréotypes mais aussi la mise à nu au plus près de corps d'une transformation physique qui tend à faire coïncider sexe et genre. Cette bipolarité n'a alors rien d'essentialiste mais montre au contraire son caractère construit. Être MtF signifie faire l'expérience de l'abandon du pouvoir¹⁴³⁰.

Nous avons vu Phia Ménard se confronter à l'altérité culturelle à travers sa diffusion internationale. Nous verrons les perspectives de cette problématique en France.

¹⁴²⁹ www.cienonnova.com, consulté le 12/12/2014.

¹⁴³⁰ Phia Ménard le souligne dans l'interview filmée de Véronique Giraud, in <http://www.naja21.com/fr/espace-journal/phia-menard-belle-dhier-comme-une-declaration-damour-aux-femmes/>, consulté le 9/07/2015.

CHAPITRE 12 – Altérité culturelle et genre

La pluridisciplinarité et l'intersectionnalité permettent d'articuler le racisme au sexisme, la bipolarité à l'enjeu *queer* et LGBT. Une recherche sur la portée féministe de l'art ne peut exclure la multiplication et le croisement des luttes. Il en va de même pour la compréhension des identités. Les difficultés économiques (statut des intermittents, explosion du nombre d'artistes, enjeux de diffusion...) sont-elles susceptibles de décupler les enjeux sociaux et de redéfinir un besoin d'engagement, ce que le collectif Espace Commun porte sur le devant de la scène. La création est touchée et répond à cette réaction à l'incertitude par des réflexions identitaires précédemment étudiées. De manière récurrente le rapport à l'altérité est présent, une altérité qui n'est pas seulement celle d'un rapport au sexe et au genre mais aussi à une culture et au racisme. Cécile Proust a exploré une multitude de formes de féminité ; Phia Ménard s'est confrontée à la condition des femmes en parcourant la planète avec ses créations, Mark Tompkins a mis en évidence le racisme en rappelant son américanité. La diffusion d'artistes étrangers, parfois établis en France, a toujours été importante. L'articulation entre genre, « race » et féminisme s'impose dans le contexte politique de la montée de l'extrême droite, des difficultés rencontrées dans certaines banlieues, d'institutionnalisation du hip-hop, du renouvellement des positions féministes. Il s'agit d'une mixité qui met à mal les frontières, réelles et symboliques.

Les rapports entre la France et le Maghreb, inspirent un développement culturel mutuel sans pour autant en gommer les spécificités. L'art est historiquement un moyen de traverser les frontières au sens propre comme au figuré, ce que Christophe Charles a su analyser dans la circulation des intellectuels¹⁴³¹. La danse contemporaine s'ouvre à des artistes venus d'ailleurs.

La problématique récurrente des banlieues, exacerbée depuis la marche de beurs en 1983, s'intéresse à l'immigration. La danse est un moyen de mettre en perspective l'identité culturelle. Le sujet est récemment réactivé par l'attention portée au « printemps arabe »¹⁴³². Il s'agit d'en comprendre l'impact sur les relations entre les sexes et les genres. L'ouverture de

¹⁴³¹ CHARLE Christophe, *Les intellectuels en Europe au XIX^e siècle. Essai d'histoire comparée*, Paris, Le Seuil, 1996.

¹⁴³² Ensemble de contestations populaires, qui se produisent dans de nombreux pays du monde arabe à commencer par la révolution en Tunisie à partir de décembre 2010.

la danse contemporaine à ce métissage¹⁴³³ rencontre des polémiques féministes comme celle du port du voile.

Enfin, l'institutionnalisation du hip-hop, nouvelle culture chorégraphique venue de la rue travaille le genre de manière inédite. L'enjeu de la déconstruction d'une binarité hétéronormée et androcentrée s'y pose frontalement, alors que le poids des hommes coïncide avec l'arrivée en masse des hommes à la direction des CCN et réactive la nécessité d'un regard féministe sur la danse.

12-1. Maghreb/Orient – France : aller-retour militant

La danse est un espace de liberté qui acquiert un enjeu particulier dans une société où la ségrégation sexuelle et la dichotomie des rôles maintiennent de fait les femmes dans une dépendance vis-à-vis des hommes. Pour l'ethnologue Safaa Monqid, « la danse est un de ces moyens subtils dont se servent les femmes marocaines pour s'exprimer et pour contourner le pouvoir masculin »¹⁴³⁴. Qu'est-ce qu'être chorégraphe aujourd'hui dans le monde arabe ? Qu'est-ce que notre identité, notre modernité ? Ces questions dépassent la sphère artistique. Elles concernent l'ensemble de la société, féministes incluses.

Les artistes confrontent une culture traditionnelle à la modernité pour en faire une source d'émancipation. L'inspiration traditionnelle est motrice et la condition des femmes est une question politique réfléchie. Monter sur scène devient un acte politique comme le souligne Bouchra Ouizgen¹⁴³⁵ dont la diffusion en France fortement médiatisée justifie qu'elle retienne notre attention.

En 2002, elle crée avec Taoufiq Iziddiou et Saïd Ait El Moumen *ANANIA*, la première compagnie marocaine de danse contemporaine qui propose une formation gratuite, « Al Mokhtabar, à de jeunes Marocains âgés de 18 à 24 ans. En 2004, elle suit la formation E.X.E.R.C.E. initiée par Mathilde Monnier au Centre chorégraphique de Montpellier et

¹⁴³³ Le terme « métissage » réfère à une « société multiculturelle » et au « multiculturalisme », avec le désir de transgresser les clivages culturels liés aux processus historiques pluriséculaires du colonialisme et du nationalisme. Henri-Victor Vallois emploie le mot métissage en 1944, dans *Les Races humaines*, pour décrire le « mélange » des races, d'abord biologique mais aussi culturel. La perspective d'enrichissement, de compréhension mutuels et de tolérance est poursuivie par l'art dans une visée sociale mais aussi esthétique.

¹⁴³⁴ MONQID Safaa, « Les marocaines et la danse : un espace d'expression des femmes », p. 121-145, in DENIOT Joelle, DUSSET Annie, DUTHEIL Catherine, LOISEAU Dominique (dir.), *Femmes, identités plurielles*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 121.

¹⁴³⁵ Rencontre au Quai, Angers lors de la création de *Madame Plaza*, le 18/03/2011. Née en 1980 à Ouarzazate elle participe de 1998 à 2002 à de nombreux stages de danse contemporaine avec Bernardo Montet, Georges Appaix, Mathilde Monnier, Salia Sanou.

participe à « Bocal/Études » de Boris Charmatz. L'année suivante, elle organise avec Taoufiq Izeddou l'atelier du monde qui regroupe divers chorégraphes du monde arabe. Il est organisé par ANANIA en partenariat avec l'AFAA et les Instituts français de Fès et Marrakech. Elle est également associée à la création d'un festival international en 2006, celui de danse contemporaine de Marrakech : *On marche*. Bouchra Ouizgen crée en 2009 *Madame Plaza* (du nom d'un ancien cabaret de Marrakech), qui rend hommage à des femmes fortes par leur personnalité, leur voix et leur carrure, à la fois adulées et méprisées. Bouchra Ouizgen crée ainsi un espace de rencontre entre la danse contemporaine et la danse de l'aïta¹⁴³⁶, avec des femmes artistes engagées, âgées de plus de 45 ans, ouvertes à de nouvelles expériences. Les aïtas perdent en réputation ce qu'elles gagnent en autonomie. Libres de disposer de leur image, elles subissent en retour la condamnation des leurs, victimes d'une moralité édictée par les hommes. Ces derniers sont partagés entre la vision idéale de la femme – épouse et mère – et l'attirance sensuelle qu'elle génère. Une actualité très marquée par la question du voile et la « Journée de la femme » qui suit la première du spectacle au Centre Pompidou en 2010 pose *Madame Plaza* comme une réflexion politique sur la condition des femmes et leur droit à la liberté. Les minorités que sont les aïtas ont croisé le bref parcours de danseuse orientale de Bouchra Ouizgen. Elle observe alors que « très majoritairement masculin le public leur parle de manière vulgaire, à la limite des mots qu'on prononce pour parler aux prostituées. Cette trivialité assumée par ces femmes mûres représente peut-être une figure transgressée de la mère : les hommes s'y laissent entraîner et leurs réactions vulgaires sont à la hauteur de leurs contradictions... »¹⁴³⁷. L'artiste ne pose pas pour autant le terme de féminisme sur cette démarche comme si cette dernière était spontanée, viscérale quand le féminisme aurait quelque chose de construit, d'intellectualisé et de vindicatif, avant tout politique. *Mme Plaza* est largement diffusée en France, notamment au festival *Danse d'ailleurs*, mais également en Suède, Allemagne... et aussi au Maroc. Avant même la création du spectacle, il s'agit de surmonter les difficultés à monter sur scène dans son propre pays. On l'aura compris, cette diffusion en France est politique et entend déplacer le regard.

Il est important de souligner que des compagnies et des festivals de danse contemporaine naissent au Maghreb et en Orient dans la décennie 1990. La presse occidentale

¹⁴³⁶ « Dans ma courte vie antérieure de danseuse orientale je les ai souvent croisées, jouant et dansant en groupe. Je ressentais notre proximité et la différence entre nos façons d'être. Le public, très majoritairement masculin, leur parle de manière vulgaire, à la limite des mots qu'on prononce pour parler aux prostituées. Ce qu'elles ont de touchant dans leur art, c'est cette capacité à dédramatiser la vie, à la chanter au plus profond, à faire rire l'audience là où ça dérange ; cette trivialité assumée par ces femmes mûres sont comme une figure transgressée de la mère ... » Bouchra OUIZGUEN in <http://www.africultures.com>, consulté le 29/02/2012.

¹⁴³⁷ ADOLPHE Jean-Marc, *Geishas marocaines*, 17/12/2014 in <http://www.mouvement.net/>.

s'en fait l'écho. Les compagnies sont invitées à leur tour, traversant la Méditerranée dans les deux sens.

Le Caire est un des lieux de naissance de la danse arabe contemporaine avec la création en 1993 de l'Egyptian Modern Dance Theatre Company dirigé par Walid Aouni¹⁴³⁸. Au Liban, Omar Rajeh, créateur de *Bipod*, un festival de danse contemporaine est également à l'origine du lieu *Takwîn*, où de jeunes artistes du Proche-Orient se forment. En Syrie, Mey Sefan reste la principale actrice de la danse contemporaine. Elle crée en 2009 *Tanwîn*, une plate-forme pour la danse qui permet de présenter le travail de compagnies syriennes. Nous pourrions multiplier les exemples de cette dernière décennie et terminer par celui de l'Iranien Afshin Ghaffarian¹⁴³⁹ accueilli en France par le CND après avoir fui l'Iran en 2009. La danse est bien conçue comme un espace politique et un espace de liberté au sein duquel le féminisme est une facette du combat pour la démocratie. Il apparaît ici comme largement secondaire alors même que le sexe de l'artiste joue un rôle déterminant.

Un lien particulièrement important est tissé avec la France via *Les Rencontres Chorégraphiques de Carthage* qui naissent en 2002¹⁴⁴⁰. « La confrontation des différentes expériences et des diverses expressions artistiques apparaît plus que jamais comme un moyen privilégié pour féconder le dialogue entre les cultures, le rapprochement des peuples » selon Syhem Belkhodja, directrice artistique de ces *Rencontres*¹⁴⁴¹. La première édition en 2002 est dédiée à « la paix et la tolérance », en écho direct avec les événements politiques mondiaux. La création a lieu après le choc du 11 septembre 2001, tandis que les danseurs ne peuvent plus travailler à l'étranger, faute de visas. La chorégraphe décide de ramener « l'ailleurs » chez elle. Danseuse et chorégraphe, Syhem Belkhodja est une militante hors du commun, très dynamique dans sa lutte contre les discriminations : « je voulais que les garçons ne soient pas

¹⁴³⁸ Danseur passé par la compagnie de Maurice Béjart entre 1983 et 1990, le chorégraphe libanais continue de créer des spectacles inspirés de thématiques politiques telles que la guerre du Liban. La vie de la résistante algérienne Djamilia Bouhired, emblématique de la lutte du FLN eut une action qui, en tant que femme à fait se tourner vers elle l'attention des féministes dans la complexité des circonstances. Le chorégraphe se penche sur ce sujet sans que l'angle féministe que celle-ci refuse ne soit pensé.

¹⁴³⁹ Voir l'article publié le 28 janvier 2010 par *Le Monde*, témoignage de l'artiste.

¹⁴⁴⁰ IZRINE Agnès, « Festival de Carthage : la méthode Syhem », *Danser*, n° 243, mai 2005, p. 21. Ce festival s'inscrit dans l'état d'esprit d'une autre manifestation : le Dama, Danser dans la Méditerranée Arabe, créée en 1998 à l'initiative du réseau euro-méditerranéen de danse DBM (Danse Bassin Méditerranée), faisant suite aux rencontres de 1993 et 1995. Cet engagement militant serait réduit à néant s'il ne pouvait bénéficier de soutiens. C'est en France qu'elle va les chercher auprès de Guy Darmet qui préside le festival (directeur de la Biennale de danse et de la Maison de la danse de Lyon), Antoine Monoglou, Maguy Marin, Catherine Denoyer de Segonzac (Directrice de Danse à Lille) et surtout Patrice Peteuil, directeur de l'Institut Français de coopération.

¹⁴⁴¹ Depuis 2010, le relai est pris par Hafiz Dhaou et Aïcha M'Barek après qu'elle eu fondé en 2002 à Tunis l'association *Ness el-Fen*, ouvre une École des arts et du cinéma, un Centre méditerranéen de danse contemporaine en 2007, première école de danse contemporaine en Afrique. Après la création du festival de danse *Les Rencontres Chorégraphiques de Carthage* en 2002, elle créé un festival de cinéma documentaire, *Doc à Tunis*, en 2006

traités d'homosexuels ni les filles de prostituées, parce que je suis arrivée à une période où la danse était vue uniquement sous cet angle. Mon combat était déjà qu'on respecte mes danseurs ». Héla Fattoumi rappelle avoir « dansé aux *Rencontres chorégraphiques* et [se] souvient combien Syhem Belkhodja, sa directrice a dû ruser pour faire enlever du théâtre le portrait de Ben Ali car il était hors de question de danser sous cette image »¹⁴⁴². La portée politique de la danse contemporaine et de l'art en général sont ainsi décuplés. Héla Fattoumi l'a bien compris et entend faire donner une place à cette parole de l'altérité en France, questionnant elle aussi son identité et sa liberté en tant que femme née en France de parents tunisiens. C'est également le cas de Latifa Laâbissi¹⁴⁴³ qui pense le lien entre la France et l'Afrique depuis l'espace français postcolonial.

Avec *Self portrait camouflage*¹⁴⁴⁴, la chorégraphe-performatrice s'approprie non sans humour les imageries encombrantes de la colonisation et avoue une prédilection pour le travail sur les minorités. Elle met en scène une question d'autant plus d'actualité qu'elle est réactivée par les polémiques suites aux lois mémorielles. Ainsi peut-on lire dans le programme : « Marianne mène à sa manière l'enquête parmi ces parages hantés des universaux de la République. Qu'on se rassure cependant : entre cannibale et vahiné, une intégration garantie... ». Latifa Laâbissi expose sa nudité à un mur de projecteurs. Elle déambule dans un dispositif intégralement blanc pour arriver à une tribune d'orateurs, parée d'une coiffe gigantesque de chef indien. Elle enchaine dès lors les discours à force de caricature allant de celle de « mamma maghrébine », balayant les sujets de l'immigré, du délinquant, de l'islamiste pour aboutir à l'orchestration d'une classe où l'on retrouve pour élève Nicolas Sarkozy et Ségolène Royal, Jack Lang ou encore Jean-Marie Le Pen. Une classe dissipée va jusqu'à entonner *Les jolies colonies de la France...* La classe politique est tournée en dérision par son corps surexposé ceint d'une écharpe tricolore. Elle incarne la prise de position politique et publique d'une femme, arabe de surcroît, écho des surmédiatisations successives de Rachida Dati, Rama Yade, Fadela Amara et plus récemment Najat Vallaud Belkacem, ministre des Droits des femmes et porte-parole du gouvernement en 2012 avant d'être nommée ministre de l'Éducation nationale en 2014. C'est l'universalisme en tant que mythe que nous montre la chorégraphe à l'heure où la crainte du communautarisme obsède le discours politique. Cette mise en scène travaille de manière audacieuse le sujet selon les

¹⁴⁴² VERNAY Marie-Christine, *Libération*, 30/01/2011.

¹⁴⁴³ Voir le site de l'artiste : <http://figureproject.com/>

¹⁴⁴⁴ Création du solo les 5,6,7 avril 2006 au Centre Pompidou, conception et réalisation : Latifa Laâbissi
dispositif scénographique : Nadia Lauro, dramaturgie : Christophe Wavelet.

journalistes pourtant rompus à la création contemporaine¹⁴⁴⁵. La nudité de l'artiste offre un focus accentué par la scénographie et expose un corps grimaçant, scandé de contorsions, tensions et autres convulsions défigurantes. Ce corps grotesque n'est pas sans rappeler celui de Valeska Gert sur laquelle elle a beaucoup travaillé.

Un processus de domination et de mise à disposition du corps est rendu visible. La danseuse tente de s'en extraire en s'imposant à travers le rôle qui lui est donné. Elle nous rappelle que c'est le discours et le regard occidental qui crée l'exotisme en essentialisant une différence culturelle et géographique. L'amalgame de l'exotisme et de l'érotisme est plus profond qu'une dérive sémantique¹⁴⁴⁶ (*exotic/erotic dance*). L'exotisme largement issu des expositions coloniales qui assurent cette confusion, est à replacer dans un contexte largement exploré par les *postcolonial* et *gender studies*, à savoir que la colonisation est affaire d'hommes et que cette aventure est aussi sexuelle. Dans la hiérarchie de la domination, femmes et indigènes sont pensés comme inférieurs. La danse porte intrinsèquement une dimension érotique à laquelle s'ajoute celle de l'exotisme, des costumes, de l'altérité lointaine, sujet de fantasmes. S'ensuit une considération de disponibilité contestée loin de l'imagerie du harem. La danse orientale, ainsi que d'autres types de danses appartenant à la tradition sont un moyen d'éprouver un espace de liberté. L'érotisme peut être lu de manière paradoxale : femme soumise au désir masculin et femme de pouvoir avec ce potentiel de séduction. Elle est admirée et en retour méprisée.

Tout autre est l'approche de Cécile Proust¹⁴⁴⁷ à la recherche d'une féminité archaïque, émanant d'un désir spécifique de compréhension de la condition féminine déplacée dans un corps contemporain. Le dialogue de la danse contemporaine avec le monde arabe ne saurait évacuer la religion et la démocratie qui font surgir les polémiques.

12-2. Ce que la polémique du voile provoque et révèle

Avec les années 1990, une seconde génération de jeunes, enfants des immigrés musulmans des Trente Glorieuses revendique une double culture : française et musulmane. Ils

¹⁴⁴⁵ Voir les articles de Gérard Mayen in *Mouvement* n°40 – juil/sept 2006 ainsi que dans *Danser*, juin 2006 ainsi que celui de Christophe Wavelet sur le site de l'artiste.

¹⁴⁴⁶ STASZAK Jean-François, « Danse exotique, danse érotique », *Annales de géographie*, mai-juin 2008.

¹⁴⁴⁷ BONIS Bernadette, « Volubile Cécile », *Danser*, n°116, p.31. Mue par la volonté de retrouver le féminin de la danse, elle recherche un autre rapport au corps que celui de la danse occidentale qui ne soit ni éthéré-classique, ni androgyne-contemporain. Il n'est pas question d'un quelconque exotisme mais d'un voyage dans le temps, où elle découvre un rapport au féminin beaucoup plus fort, comme elle le confie à la journaliste.

se démarquent de la culture de leurs parents tout en se l'appropriant et réclament un islam compatible avec les règles de la laïcité républicaine. L'islam devient un élément de débat central largement confondu avec l'intégrisme religieux, ce qui modifie durablement la perception de l'immigration. Cette visibilité devient particulièrement médiatique à propos du voile. Au même moment, l'islam politique surgit sur la scène internationale manipulant les idées de justice, de démocratie, de fanatisme et de violence. Comment l'art chorégraphique prend-il acte de ce contexte ? Il s'agit de voiler, se voiler, cacher ou se cacher mais aussi dévoiler son identité par la danse, par son corps, notamment son sexe, ce qui implique aussi sa représentation. Le costume y participe pleinement en intégrant des tenues oscillant entre extravagance et dénudé. L'habit du quotidien et le plus polémique à savoir le voile (ou hijab¹⁴⁴⁸) trouve un écho chez les chorégraphes.

Avant même la signification du voile, il y a l'expérience physique, point de départ de *Manta*¹⁴⁴⁹ de la chorégraphe Héla Fattoumi qui se confronte aux paradoxes du voile. À travers la gradation entre l'opaque et l'invisibilité totale, le corps se devine. Les formes féminines sont accentuées par le mouvement et les jeux de lumières. La blancheur du niqab¹⁴⁵⁰ est déjà un premier déplacement de l'objet qui trouble le regard. Jeux de voile et de lumière font partie des premières recherches de la danse moderne du début du XX^e siècle avec les artistes féministes que sont Isadora Duncan et Loïe Fuller¹⁴⁵¹. Le rapprochement n'est pas anodin. La première danse nue, à peine voilée de drapés qui se veulent antiques à la recherche d'une essence de la danse plaçant les femmes du côté de la nature. Elle transgresse ainsi un tabou majeur pour tenter de faire « sortir la nudité féminine du registre de l'érotisme dans sa version androcentrée et sexiste »¹⁴⁵². Il en va de même pour Loïe Fuller¹⁴⁵³ qui inclut des jeux de lumières à celui des drapés ondulants à l'heure où l'électricité révolutionne la vie quotidienne. La lumière joue ici avec la transparence et l'érotisme. Les problématiques d'Héla Fattoumi sont autres puisqu'il s'agit davantage de déplacer les regards et les assignations identitaires. En 2010, la tourmente médiatique autour de la burqa bat son plein en France. Cela pousse Héla Fattoumi à s'emparer du sujet. Le port de la burqa peut-il être un acte féministe¹⁴⁵⁴ ?

¹⁴⁴⁸ Formé sur la racine arabe «hajaba», qui signifie « cacher », « dérober aux regards ».

¹⁴⁴⁹ Cf. Annexes, Illustration 28.

¹⁴⁵⁰ Voile intégral complété par une étoffe ne laissant apparaître qu'une fente pour les yeux.

¹⁴⁵¹ Yannick Ripa dans la préface de *La danse de l'avenir*, textes d'Isadora Duncan choisis et traduits par Sonia Schoonejans, Bruxelles, ed. Complexe, 2003. Hélène Marquié le souligne également dans son article « Danse et féminisme: réflexions sur les approches françaises et anglo-saxonnes » : « On peut faire remonter le lien entre féminisme et danse à Loïe Fuller, Isadora Duncan et aux danseuses pionnières de la danse moderne », p. 1.

¹⁴⁵² Cité par Hélène Marquié in *Femmes et danses : émancipations, conquêtes et résistances. Les enjeux de corps créateurs* (cours 2002-2003 en ligne).

¹⁴⁵³ Voir son autobiographie, *Ma vie et la danse*, L'œil d'Or, 2002, [1908].

¹⁴⁵⁴ « Féministe en niqab », *Sciences humaines*, n° 214, avril 2010.

Pour la chorégraphe Héra Fattoumi¹⁴⁵⁵, il faut certes continuer à créer du débat mais surtout minimiser le phénomène de l'islam politique et insister sur la diversité de l'islam.

12-2-1. Le déploiement artistique d'Héra Fattoumi et Majida Khattari

Expérience sociale et signe d'appartenance, de croyance, de culture, le port du vêtement peut aussi être envisagé comme expérience corporelle. Héra Fattoumi, dans *Manta* en 2009 au Festival Montpellier Danse, veut savoir ce que fait physiquement le port du niqab, ce que cet élément physique induit, ses sensations et particulièrement celle d'enfermement. L'œuvre réalisée par une des chorégraphe reconnue au CCN de Caen est un symbole médiatisé, le premier à poser frontalement le sujet au cœur de la danse contemporaine. C'est pourquoi nous le prenons en exemple. La chorégraphe explique¹⁴⁵⁶ ce choix par le sentiment d'être personnellement concernée quoique indirectement puisque n'ayant jamais porté le voile. Sa mère l'a également abandonné en France. Les femmes de sa famille le portent et la recrudescence observée en France de jeunes filles qui l'adoptent lui pose question. Comment en est-on arrivé là ? Si le modèle de la femme voilée se répand, il met la pression sur celles qui ne le sont pas et se transforme en une sorte d'injonction tout comme les mannequins mettent la pression sur celles qui ne leur ressemblent pas. Héra Fattoumi est marquée par ce retour du voile et son ambiguïté. Sa grand-mère portait un maillot de bain alors que se diffuse au XXI^e siècle le burkini. C'est le principe d'interdit et le rapport au corps qu'elle interroge à travers le niqab et *in fine* la liberté face à sa propre vie.

Ces questions font qu'elle se considère comme féministe, en « état de vigilance ». Rien n'est acquis définitivement pour les femmes, ni leurs droits, ni leur liberté. Reste à trouver le ton, ni une apologie, ni une condamnation mais une transgression puisque le vêtement est fait pour cacher celle qui s'y glisse. Cachée mais sur-visible, une femme en niqab l'est dans la rue comme elle l'est sur scène. C'est un dédale de questionnements qui déborde l'expérience physique : « qu'y a-t-il dessous, ou plus justement, qu'y a-t-il là dedans ? Comment vit-on à l'intérieur de cette membrane, quel est ce corps ? Que signifie n'exister que par le regard ? Ne pas pouvoir sentir le monde ? Peut-on être français-e et musulman-e ?... » Troublée du seul fait de croiser une femme intégralement voilée, Héra Fattoumi recherche l'expérience sensible du port du niqab et explore le potentiel plastique de

¹⁴⁵⁵ Entretien avec Héra Fattoumi, *op. cit.*

¹⁴⁵⁶ *Idem.*

ce « vêtement refuge ». Comment réagit un être libre de ses mouvements et de son apparence en disparaissant sous les voiles ? *Ce que le mouvement induit* aux tissus est-il neutralisé par un repli sur soi ? Pourquoi, alors que l'évolution veut une progressive libération du corps des femmes, cette recrudescence de femmes et surtout de jeunes filles voilées ? Où est la marge entre obligation et choix ? Pourquoi faire ce choix de vêtement qui symbolise « l'ordre physique et social entièrement organisé selon le principe de division androcentrique »¹⁴⁵⁷ ? Ce n'est pas tant d'apporter des réponses qui préoccupe les chorégraphes que de soulever des questions cruciales de leur époque. À cet égard, *Manta* ne fait qu'initier, un nouveau cycle de recherches sur le genre. Comment déconstruire artistiquement les représentations des femmes dans la société afin d'ouvrir un nouvel espace de représentation et de pensée ?

La généalogie des tensions politiques se lit non seulement dans les œuvres mais aussi dans leur diffusion. Nous pouvons mettre en relation le travail d'Héla Fattoumi avec celui de Majida Khattari avec qui elle collaborera dans un second temps. La styliste marocaine réalise son premier défilé en 1996¹⁴⁵⁸. Elle perçoit ensuite une certaine résistance de 1998 à 2001 qui se manifeste par la peur d'évoquer la question du voile. Son second défilé se déroule en 2001 au centre Georges Pompidou. En 2004, les portes se ferment pour son troisième défilé, VIP (Voile Islamique Parisien). Le débat atteint alors une phase paroxystique lorsque le président Jacques Chirac annonce une série de mesures parmi lesquelles une loi sur l'interdiction des signes religieux à l'école. En décembre 2003, un appel et une pétition contre le voile islamique au nom de l'égalité entre les sexes est lancé. La loi est votée le 15 mars 2004 et approuvée par une large majorité des députés¹⁴⁵⁹. Le collectif contre l'islamophobie dénonce « la souffrance de jeunes filles déchirées entre leurs convictions profondes et leur soif d'instruction et de réussites sociales »¹⁴⁶⁰. De l'intérêt pour l'intégration républicaine, les débats se déplacent sur la problématique de la liberté d'expression et des rapports hommes/femmes.

¹⁴⁵⁷ BOURDIEU Pierre, *La Domination masculine*, op. cit., p. 41.

¹⁴⁵⁸ « Je tente de comprendre la situation ambiguë de la femme musulmane placée entre sacralisation et menace. L'idée de dessiner des robes qui figurent la situation des femmes dans l'islam contemporain m'est venue en 1995, au moment des polémiques sur le foulard islamique. Je présente ces robes dans des défilés conçus comme des performances (...) mon travail résulte du goût que j'ai toujours eu, depuis mon adolescence à Casablanca, pour le contraste de l'apparat moderne du corps féminin avec les normes de la tradition islamique. » in <http://www.majidakhattari.com/biographie>.

¹⁴⁵⁹ 494 pour, 36 contre, 31 abstentions. En conséquence, à la rentrée 2004, 110 jeunes filles sont recensées par le ministère comme refusant d'enlever leur voile soit dix fois moins que l'année précédente selon Isabelle Rigoni in « Le voile en débats. Une nouvelle identité islamique féminine dans la France Laïque » in COENE Gily, LONGMAN Chia (dir.), *Féminisme et muticulturalisme. Les paradoxes en débats*, Bruxelles, P.I.E. Peter Lang, 2010, p. 97.

¹⁴⁶⁰ Il déclare la loi « discriminatoire », *Libération*, 15/03/2005.

Le voile renvoie alors une image trop lourde assimilant islam et terrorisme. Majida Khattari doit attendre 2008 pour pouvoir programmer VIP avec l'aide d'une amie. Consciente d'être provocante dans ses créations, elle joue l'audacieux pari de mêler la question du voile à la mode. La chorégraphe et la styliste ont pour point commun de travailler l'apparence en la déplaçant de son espace habituel d'énonciation. Ici, les injonctions sont dénoncées que ce soit l'enfermement sous la burqa ou la « dictature » de la mode. La sociologue Agnès de Féo¹⁴⁶¹ l'a bien montré, la burqa peut alors apparaître comme un instrument de pouvoir au même titre que la performeuse qui se manifeste dans la rue. Le spectateur est gêné, ne sait comment se comporter, ce qui confère une situation de domination et un sentiment de pouvoir de la part de l'artiste ou la femme voilée. Loin d'être invisible, elle est sur-visible.

Les féministes elles-mêmes sont divisées sur le sujet. Depuis « l'affaire du foulard »¹⁴⁶², de nouveaux clivages¹⁴⁶³ au sein des mouvements féministes sont apparus. Certaines mettent en avant son caractère sexiste, au nom de la défense de la laïcité¹⁴⁶⁴, et s'y opposent également comme marque spécifique de l'oppression des femmes. Elles y voient une régression par rapport aux acquis sociaux, en particulier depuis les années 1970. D'un autre côté, certaines analysent les dénonciations du voile et de la burqa comme une instrumentalisation du féminisme à des fins racistes. Elles considèrent le voile comme une manière personnelle de vivre sa religion et non le signe d'une oppression à caractère sexiste. Entre ces deux conceptions, d'autres féministes essaient de concilier ces deux interprétations et prônent une position dite « ni loi, ni voile » comme ce fut le cas d'Alternative libertaire. Les sociologues Nacira Guénif-Souilamas et Éric Macé¹⁴⁶⁵ ont également noté la focalisation sur le stéréotype du « garçon arabe » qui voile et viole.

Héla Fattoumi dit de son spectacle qu'il « ne traite pas du religieux mais de la tradition. [Elle] veut parler de ce patriarcat qui pèse très lourd dans la vie des femmes. Le poids de la tradition est au-delà de l'islam. Une jeune fille arabe, voilée ou pas, sera empêchée de sortir le soir »¹⁴⁶⁶. La pièce est créée dans un contexte qui met en évidence la peur du communautarisme et de l'extrémisme islamiste.

¹⁴⁶¹ Cf. les documentaires d'Agnès Di Feo : *Sous la burqa*, 2010 et *Niqab hors la loi*, 2011.

¹⁴⁶² L'élément déclencheur est le renvoi de trois élèves d'un collège de Creil en octobre 1989 pour avoir refusé d'ôter leur foulard en classe, ce qui déclenche une controverse nationale durable.

¹⁴⁶³ « Les recompositions politiques du mouvement féministe français au regard du hijab », 2007 in <http://sociologies.revues.org/>

¹⁴⁶⁴ Voir GASPARD Françoise, KHOSROKHAVAR Farhad, *Le foulard et la République*, Paris, La Découverte, 1995.

¹⁴⁶⁵ GUENIF-SOUILAMAS Nacira et MACE Eric, *Les féministes et le garçon arabe*, Paris, L'Aube, 2004.

¹⁴⁶⁶ Propos recueillis par Laure Constantinesco le 23 mars 2010.

Dans *Manta*, Héla Fattoumi est seule en scène pour une prise de parole dansée : il s'agit d'une réflexion artistique et politique vécue comme un acte de résistance pour toutes les femmes qui n'ont pas choisi de porter le voile intégral. *Manta* le titre même laisse place à l'imaginaire et porte en lui les ambivalences relative au sujet : la mante est à la fois le manteau et l'insecte - faut-il le préciser « religieuse » - mais aussi l'amante. Soutenue par une scénographie qui s'appuie sur des vidéos et des photographies de femmes voilées parfois dans des situations inattendues telles que se baignant en bord de mer, mais aussi sur la projection de sourates du Coran, l'artiste explore les possibles offerts par le voile entre contraintes physiques, constructions symboliques et détournements. Il est à noter que le voile est de couleur chair, ce qui en fait un voile métaphorique qui se démarque de la burqa noire portée par les femmes. Par le mouvement dansé, Héla Fattoumi dérègle le régime des significations rattachées à la burqa.

En France, alors que le voile devient un signe identitaire, l'artiste rappelle l'idéal d'intégration de sa génération¹⁴⁶⁷. L'échec constaté par les générations suivantes tend à justifier cette revendication identitaire. Là encore, la chorégraphe se pose personnellement contre le port du voile quand celui-ci est imposé en considérant qu'il participe à l'oppression de celles qui ne le choisissent pas.

Héla Fattoumi et Eric Lamoureux poursuivent leur réflexion avec *Lost in Burqa*, une création réalisée à partir des vêtements-sculptures de Majida Khattari précédemment citée. Celle-ci est programmée en écho à l'exposition *Captives*¹⁴⁶⁸ dans le cadre du VI^e festival Danse d'Ailleurs qu'ils organisent à Caen. Héla Fattoumi et Eric Lamoureux la présentent comme une « performance pour huit danseurs (hommes et femmes) [qui] prendra appui sur les vêtements-sculptures. Ces pièces uniques déclinent la symbolique du voile islamique et questionnent la problématique qui découle de son inscription dans l'espace social [...]. Ces vêtements seront donc comme des stimuli, des activateurs de sensations, d'imaginaire pour faire surgir des danses inquiètes et surprenantes »¹⁴⁶⁹. Par sa mise en scène de la burqa, Héla Fattoumi explore la dimension performative de son port dégagé de sa dimension religieuse. Loin de *Manta*, *Lost in burqa* se présente comme un dispositif de défilé de mode à l'École d'Art de Caen. Des sculptures mouvantes frôlent les spectateurs. La puissance signifiante du costume s'accompagne de l'économie des gestes avant que la performance ne se développe, que des déhanchés ne s'insinuent. Les défilants sont au nombre de huit, dont quatre garçons,

¹⁴⁶⁷ Entretien avec Héla Fattoumi, *op. cit.*

¹⁴⁶⁸ Présentée à l'Artothèque de Caen du 31 mars au 14 mai 2011.

¹⁴⁶⁹ *L'ici et L'ailleurs*, n° 19, janvier - juin 2011.

et installent petit à petit un « soupçon » quant à la nature du sexe de la personne portant le vêtement en laissant paraître un poignet, une pilosité, une épaule via les éclairages sans qu'aucun message clair ne se dégage. Le genre est performé par cette déclinaison du voile *a priori* assigné aux femmes. Pourtant, il n'en a pas toujours été ainsi comme le rappelle Daniel Faivre en dirigeant l'ouvrage *Tissu, voile et vêtement*¹⁴⁷⁰. Le voile est toujours un objet de questionnements contemporains politiques et artistiques tant dans les arts plastiques, la performance, la mode que la danse. Mettre artistiquement la proposition en réseau et en écho entre les créateurs est une ouverture au dialogue.

Avec l'exposition *Captives*, Majida Khattari¹⁴⁷¹ propose un dispositif inédit mêlant burqas, croquis, dessins préparatoires, miniatures et photographies d'essayages de ses vêtements-sculptures. Depuis 1996, elle crée des défilés-performances inspirés de la situation des femmes dans les sociétés arabes. Son travail est né des polémiques sur le voile. À cela s'ajoute une dimension critique sur l'orientalisme, mouvement littéraire et pictural à la mode né au XIX^e siècle. Elle fait rejouer à ses modèles des poses alanguies de femmes des harems. Ces mêmes images sont recréées, décalées par *Masculines* ou encore *La Belle Indifférente*¹⁴⁷² de Gaëlle Bourges qui les transpose dans un champ occidental. La persistance du mythe se déploie au-delà de son contexte d'exposition. Le détour par l'orientalisme interroge les représentations du masculin et du féminin, de l'imaginaire de la femme arabe tel qu'il a pu nourrir l'Occident sous les oripeaux d'une féminité normative. Le corps féminin est surdéterminé dans un espace social où l'identité sexuelle des femmes est la signification première. La burqa se manifeste comme le versant opposé de femmes sans visage ni voix, « marquées » avant tout par leur sexe, qu'elles soient nues ou qu'elles disparaissent derrière le costume.

Ici, l'Eros est sous-jacent et rappelle l'exotisme fantasmé de l'Occident sur l'Orient. L'orientalisme du voile renvoie à l'idée d'un occidentalisme androgyne. Pudeur et érotisme du voile en font un élément de controverses et d'ambiguïtés susceptibles de brouiller les genres. Le jeu du caché/découvert provoque l'érotisme comme l'affirme Roland Barthes : « C'est l'intermittence qui est érotique, [...] la mise en scène d'une apparition/disparition »¹⁴⁷³. La dimension érotique est présente à partir du moment où le corps

¹⁴⁷⁰ L'Harmattan, 2007. Ils rappellent entre autre que dans l'Égypte ancienne le vêtement était drapé, que les clercs ont continué à porter, la soutane, jusqu'à Vatican II et que le styliste belge Martin Margiela a même introduit dans sa collection Hiver 2009-2010.

¹⁴⁷¹ Née en 1966 au Maroc, Majida Khattari a fait ses études à l'École des Beaux-Arts de Casablanca, puis aux Beaux-Arts de Paris.

¹⁴⁷² Cf. Annexes, Illustration 20.

¹⁴⁷³ BARTHES Roland, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1970, p. 10.

est soustrait au regard. Les formes, un morceau de peau visible deviennent sujet à fantasmes. Le voile qui cache la femme pour la préserver du regard de l'homme devient un objet, sujet de tentation. Parmi les images projetées dans *Manta* se trouve *L'origine du monde* de Courbet qui apparaît fugitivement alors que la sexualité est centrale.

La possibilité de *dévoiler* la vérité ou de *déchirer le voile* quand il n'est pas utilisé dans sa dimension religieuse, offre une malléabilité et un « aspect déguisement »¹⁴⁷⁴ propice à la danse.

12-2-2. Les intérêts précoces d'Héla Fattoumi pour le genre et « l'arabité »

Les pièces d'Héla Fattoumi s'inscrivent dans un cheminement personnel de l'artiste. Elles découlent de réflexions antérieures qui prennent racine dans son parcours d'artiste et de femme féministe. Née à Tunis en 1965, elle n'a pas deux ans quand ses parents arrivent en France. Elle grandit à Argenteuil. C'est là qu'à 5 ans, elle débute la danse classique au conservatoire. Sa formation de danseuse est occidentale, ce qui explique sa curiosité et son intérêt pour ces « danses d'ailleurs » pour reprendre les termes du festival éponyme. Des souvenirs familiaux, elle retient une éducation traditionnelle, une enfance heureuse, un souci constant d'équité, « un frangin qui faisait tout » et une « mère féministe à sa façon qui ne servait pas [son] père »¹⁴⁷⁵ même si elle élevait les quatre enfants. Son père est comptable au siège parisien du journal *Jeune Afrique* dont il deviendra rédacteur en chef. Plus que du poids de la religion, c'est de la pression sociale et de la conscience de devoir « sauver [sa] peau » et goûter à la vie des autres dont elle témoigne. Avant la danse, l'émancipation se fait par la lecture, celle de Bataille et de Sade, en particulier de tout ce qui a trait au corps et à l'interdit. Artistiquement parlant, elle est marquée par *Nelken* de Pina Bausch ou encore, dans un autre registre, Lucinda Childs.

À dix-huit ans, le besoin d'émotions la travaille, assouvi non pas seulement par une pratique artistique mais toujours par ses rencontres littéraires avec Michaud et Artaud. Elle suit peu les combats féministes, ne se sent pas directement concernée. Le contexte n'y est pas particulièrement favorable : elle a 20 ans en 1985, période de *backlash* et non de visibilité des mouvements. Quant au racisme, elle dit ne pas en avoir souffert et avoir ressenti sa différence

¹⁴⁷⁴ ROELENS Nathalie, *Sémiotique du voile : le cas de Maison Martin Margiela*. Nouveaux Actes Sémiotiques [en ligne]. Analyses sémiotiques, 2009.

¹⁴⁷⁵ Entretien avec Héla Fattoumi, 18/01/2011.

comme une valeur ajoutée et non comme un handicap¹⁴⁷⁶. Titulaire d'un baccalauréat scientifique en 1983, elle poursuit ses études à l'université dans la filière STAPS¹⁴⁷⁷ et découvre le monde parisien de la danse. C'est là qu'elle rencontre Éric Lamoureux¹⁴⁷⁸ qui deviendra son compagnon à la vie comme à la scène puisqu'ils co-signent et co-crément leurs pièces ensemble. Le tropisme de l'Université Paris 5 est alors réel pour la filière sportive et l'attrait de la salle de danse vaut pour les deux sexes. C'est l'époque de plein essor de la danse contemporaine. Les enseignants sont à l'affût du mouvement. Selon l'artiste, il y avait « presque plus d'hommes »¹⁴⁷⁹ dans les cours de danse contemporaine et, quitte à faire un anachronisme, le syndrome *Billy Elliot*¹⁴⁸⁰ est manifeste. Les garçons non inscrits en danse mais côtoyant les danseurs franchissent le pas de la salle de danse par hasard et un certain nombre y reste. C'est le cas d'Éric Lamoureux, initialement inscrit dans un cursus tourné vers le football. C'est également le cas d'Yves Gaudin, athlète et nageur mais également éclairagiste, de Sophie Perez¹⁴⁸¹ ou encore de Sophie Lenoir¹⁴⁸² qui débute la danse via leur cursus universitaire. C'est là qu'Héla Fattoumi intègre un premier groupe de recherche. En 1986, elle crée un solo, *Foirolle*, qui remporte le premier prix du Festival de danse contemporaine de Cagliari (Italie).

La première pièce commune qui naît de la collaboration avec Éric Lamoureux est *Husais*. Il s'agit pour ce dernier d'affirmer sa féminité en tant qu'homme. La pièce les fait connaître deux ans plus tard à Bagnolet en 1990¹⁴⁸³. C'est le début d'une écriture commune que le milieu de la danse retiendra comme celle des « Fatlam ». Le succès est immédiat. Il se traduit par six mois passés au Japon en tant que boursiers de la villa Kujoyama, puis le couple multiplie les résidences d'artistes dans le monde entier¹⁴⁸⁴. L'altérité devient l'axe essentiel de

¹⁴⁷⁶ Voir ROQUET Christine, *Fattoumi-Lamoureux, danser l'entre l'autre*, Paris, Séguier, 2009.

¹⁴⁷⁷ Les chorégraphes feront référence à cet univers sportif avec *1000 départs de muscle en 2007. C'est le fait de société* et non une écriture qui est donné pour point de départ avec la recrudescence des salles de sports, l'injonction d'être bien dans son corps. La machine apparaît, affectée au travail du corps qui travaille un corps fragmenté. C'est ce que le tandem Delgado-Fuchs montre également à force d'humour et de clichés sexués. Ici la pièce renvoie également à une autre actualité, plus politique cette fois, la campagne présidentielle qui utilise le vocabulaire sportif... gagnant, gagnant...

¹⁴⁷⁸ Né en 1967 à Montreuil.

¹⁴⁷⁹ Entretien avec Héla Fattoumi, *op. cit.*

¹⁴⁸⁰ Film de Stephen Daltry sorti en 2000. L'histoire est celle de Billy, onze ans, vit dans le Nord-Est de l'Angleterre avec son père et son frère aîné, qui participent aux grèves de 1984 paralysant les exploitations minières de la région. Il souffre de la mort récente de sa mère et son père l'oblige à pratiquer la boxe. C'est dans le gymnase qu'il découvre le cours de danse qui se tient à côté de ses entraînements de boxe. Il intègre le cours comme l'avis paternel et découvre sa vocation

¹⁴⁸¹ Elle fonde la Compagnie du Zerep en 1997 et se lance dans la mise en scène de spectacles.

¹⁴⁸² Elle mène à la fois un parcours d'artiste de cabaret, de danseuse contemporaine et de comédienne.

¹⁴⁸³ Prix SACD de la première œuvre en 1991 également. Repris et transmis en 2009 sous le titre *Express 2 Temps* met en travail le passé et interroge les processus de « reprise ». Pour une réflexion sur leur parcours voir ROQUET Christine, *Fattoumi-Lamoureux, Danser l'entre l'autre, op. cit.*

¹⁴⁸⁴ A Tokyo, Séoul, Tunis, Tel-Aviv, Ramallah, Bratislava, Le Caire....

leur œuvre comme le montre *Solstices*¹⁴⁸⁵ en 1996, soit deux soli qui engagent la réflexion sur la part de masculinité de l'une et la féminité de l'autre, notamment par les portés où la danseuse se fait également porteuse. Elle est l'égale de l'homme techniquement parlant, ce qui est loin d'être une évidence. L'intérêt pour l'altérité se manifeste également entre personnes de même sexe. Dans le monde arabe, les hommes ont une homosocialité spécifique. Ils peuvent avoir des contacts physiques comme seules les filles en ont dans la culture occidentale sans que cela n'ait aucune connotation homosexuelle. C'est ce qu'explore *La Danse de Pièze*¹⁴⁸⁶, pièce créée en 2006 sur les relations entre deux hommes proches et rivaux, enlacés et rejetés, jouant de la sensualité et de la confrontation. C'est déjà cette question du lien que pose *Wasla*, créé dix ans avant *Manta*. À travers le thème de la Méditerranée¹⁴⁸⁷ associé plus particulièrement au monde arabo-musulman, deux modes d'être au monde s'entrecroisent, marqués par les racines des artistes, orientales pour Héra Fattoumi, occidentales pour Eric Lamoureux. Consciente d'être vue sur scène comme une « femme arabe », elle exprime sa crainte d'être prise pour un porte-drapeau, sorte de femme-arabe-alibi du monde chorégraphique. Il ne s'agit pas de nier ses origines et cette question identitaire est bien présente : « la question de l'arabité, cette partie de moi-même qui apparaît dans la pièce, par exemple cette notion d'homosensualité et tous les contacts un peu « border line » quand nous n'appartenons pas à cette culture, y transparaissent »¹⁴⁸⁸ confie Héra Fattoumi à Agnès Izrine. Il n'est pas que la dimension d'arabité qui intéresse l'artiste mais bien aussi l'importance du lien entre genre et culture où se construisent des identités personnelles et collectives.

12-3. « Danse d'ailleurs » et condition des femmes

L'ailleurs culturel est multiple. Nous venons de voir comment il stimule le féminisme artistique. Des pôles de résistance de la danse contemporaine se dessinent et trouvent un lieu d'expression en France. Héra Fattoumi et Éric Lamoureux, sensibles à cette ouverture, ont bien compris le potentiel d'enrichissement de la danse et de la pensée contemporaines par un

¹⁴⁸⁵ Pièce de 1996 re-créée en 2010 sous le titre de *Solstice (remix)*.

¹⁴⁸⁶ Cf. Annexes, Illustration 28.

¹⁴⁸⁷ Solo créé à la Biennale de la Danse de Lyon en 1998 et dont le thème est La Méditerranée. Dans *La Madâ'a*, ils interrogent également le monde méditerranéen musulman qui fait figure de thème récurrent.

¹⁴⁸⁸ Entretien avec Agnès Izrine, *Danser*, n° 285, mars 2009, p. 54-58.

art venu d'ailleurs, la danse africaine sera à l'honneur dans leur festival Danse d'Ailleurs initié en 2005, où se produiront entre autres Latifa Laâbissi et Robyn Orlin.

Les chorégraphes africains émergent sur la scène internationale dans la décennie 1990 et métissent la danse contemporaine de leur culture que ce soit en Afrique ou en France. Cette tendance se confirme dans les années 2000.

Initiées en 1995 par Afrique en création, les premières Rencontres Chorégraphiques d'Afrique et de l'Océan Indien se sont déroulées à Luanda en Angola. Elles sont rééditées en 1998 avant de l'être à Madagascar à partir de 1999. En 2000, Afrique en Création fusionne avec l'AFAA et Salia Sanou succède à la pionnière Germaine Acogny¹⁴⁸⁹ à la tête de la direction artistique de ces rencontres. Les lauréats¹⁴⁹⁰ sont censés bénéficier d'une tournée internationale dans les établissements culturels français en Afrique puis en France. De 1995 à 2003, sur cinq éditions et quinze lauréats, seules deux femmes sont primées : Béatrice Kombe-Gnapa¹⁴⁹¹ (décédée en 2007) et Robyn Orlin.

Robyn Orlin figure parmi les artistes les plus médiatiques et diffusées dans les plus grandes salles françaises, du Théâtre de la Ville au festival d'Avignon. Elle le doit à la force de son œuvre militante, ce que confirme Gérard Mayen : « ainsi décape-t-elle les représentations post-coloniales de la société de l'après-apartheid. Sans ménagement, avec un humour féroce, elle bouscule les images installées, y compris celles que les Noirs aiment entretenir d'eux-mêmes »¹⁴⁹². Pionnière d'un féminisme artistique clairement intersectionnel, l'artiste est née en 1955 à Johannesburg. Son père, lituanien, sa mère, danseuse polonaise, ont émigré en Afrique du Sud. Elle étudie la danse contemporaine à Londres¹⁴⁹³ avant de poursuivre des études d'art visuel à Chicago de 1990 à 1995. Elle débute sa carrière de chorégraphe en 1980 et impose déjà ses thèmes de prédilection en lien avec son pays et les combats à y mener. L'apartheid – elle rejoint en 1982 le FUBA (Federate Union of Black Artists) –, le sida, le déracinement ... sont des sources d'inspiration qui font d'elle

¹⁴⁸⁹ Germaine Acogny fonde son premier studio de danse africaine à Dakar en 1968 et met au point sa propre technique de danse. De 1977 à 1982, elle dirige la première école panafricaine de danse, Mudra Afrique, créée par Maurice Béjart et le président Léopold Sédar Senghor à Dakar.

¹⁴⁹⁰ Les lauréates du concours en 1999 : Robyn ORLIN Afrique du sud avec la pièce « Daddy » et Béatrice Kombe de Côte d'Ivoire avec « sans repère ».

¹⁴⁹¹ Née en 1972 en Côte d'Ivoire d'un père professeur de danse, elle est autodidacte et s'intègre dans des troupes locales à partir de 1984. En 1997, elle crée avec Jeety Lebri Bridgi, l'une des premières troupes africaines composées exclusivement de femmes baptisée TchéTché, « l'aigle » en bété. Ce symbole de puissance entend mener les femmes vers la liberté et la reconnaissance. Sa création majeure créée en 1998, *Dimi* (Douleur), est un hymne à la solidarité féminine. Mêlant danses contemporaines, urbaines et africaines, elle met en scène quatre femmes au crâne rasé, athlétique, loin de l'image des danseuses africaines traditionnelles pour dénoncer la pression familiale, patriarcale, sociale et les conflits intergénérationnels.

¹⁴⁹² <http://www.franceculture.fr/evenement-robyn-orlin-au-theatre-de-la-ville>, consulté le 6/05/2015.

¹⁴⁹³ Si elle va en Angleterre pour éprouver la liberté, elle se rend compte qu'étant blanche et sud africaine, elle est considérée comme une afrikaner, favorable à l'apartheid.

l'une des artistes les plus controversées et provocatrices¹⁴⁹⁴ d'Afrique du Sud. *Have you hugged, kissed and respected your brown Venus today ?* (2011) est sa « Vénus hottentote ». Elle peut être considérée comme un manifeste s'interrogeant sur le croisement des oppressions à partir des catégorisations de « sexe », de « race » et de « classe »¹⁴⁹⁵. Et elle n'est pas la seule à revisiter cette figure dans une concordance étonnante de calendrier. Nelisiwe Xaba, noire et Sud-africaine, Chantal Loïal, Guadeloupéenne, s'emparent de la figure de Sara Baartman. Annabel Guérédrat, Martiniquaise, explique son appropriation de la figure pour signifier son cri lancé pour la dignité des femmes noires ou métisses : « j'avais aussi envie d'exposer mon corps dans une tenue un peu indécente pour questionner la façon dont les gens et en particulier les décideurs majoritairement blancs, regardent ma performance. Il y a une relation parfois presque néocoloniale entre ceux qui ont le pouvoir et les artistes du continent noir »¹⁴⁹⁶. Dans les années 2000¹⁴⁹⁷, la reconnaissance en Europe est spectaculaire pour Robyn Orlin. Fidèle à sa ligne de conduite artistique, elle soutient que « l'art ne sert à rien s'il n'est pas en prise avec le réel »¹⁴⁹⁸. Cette pièce est une manière de parler des relations entre l'Afrique du Sud et la France. Faire revivre la Vénus Hottentote ou une quelconque autre figure réelle ou imaginaire est un prétexte aux visées plus larges. L'artiste l'a bien compris : « Sara Baartman catalyse, je crois, de nombreux problèmes qui sont survenus plus tard et ont à voir avec le colonialisme, les femmes, l'humanité. C'est pourquoi j'ai abordé ce sujet, mais je ne suis pas sûre que je l'aurais fait si je vivais encore en Afrique du Sud où il a été beaucoup traité »¹⁴⁹⁹. Elle utilise aussi bien les armes du théâtre d'intervention, de l'ironie, du kitsch que de la prise à partie du public. Sa question ultime semble être de savoir ce qu'être Africain-e signifie. Elle la pose via des réflexions sur l'humanité, le racisme, le sexisme, le féminisme, le politique.

¹⁴⁹⁴ En 2000 elle obtient le prix Jan Fabre de l'œuvre la plus subversive aux Rencontres Chorégraphiques Internationales de Seine-Saint-Denis puis en 2003, le Laurence Olivier Award de la réalisation la plus marquante de l'année.

¹⁴⁹⁵ Le cumul des « stigmates » pour reprendre l'expression d'Erving Goffman (*Stigmate. Les usages sociaux des handicaps*, Paris, éd. de Minuit, [1963] 1975) enferme-t-il toujours dans des positions subalternes ? Comment renverser la donne ? faut-il les concevoir dans leur analogie ou plutôt leur imbrication ? Voir également Elsa Dorlin pour le rapprochement de ces « catégories ».

¹⁴⁹⁶ BOISSEAU Rosita, *Nous sommes toutes des Vénus Hottentote*, 21/11/2011 in <http://www.lemonde.fr/>.

¹⁴⁹⁷ Elle présente au Théâtre de la Ville:

2001: *Daddy, I've seen this piece six times before and I still don't know why they are hurting each other.*

2002: *We must eat our suckers with the wrapper on* – coproduit par le Théâtre de la Ville

2002: *Ski-Fi-Jenni... and the frock of the new*

2005: *When I take off my skin and touch the sky with my nose, only then can I see little voices amuse themselves...*

2005: *Hey dude... I have talent... I'm just waiting for God...* interprété par Vera Mantero.

¹⁴⁹⁸ HESPEL Olivier, *Robyn Orlin fantaisiste rebelle*, Toulouse, éd. de l'attribut, 2006, introduction.

¹⁴⁹⁹ <http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/have-you-hugged-kissed-and-respected-your-brown-Venus-today/ensavoirplus/>, consulté le 12 mars 2013.

Elle crée *Daddy, I've seen this piece six times before and I still don't know why they're hurting each other* (1999) comme une dernière pièce, plaçant les difficultés rencontrées par la chorégraphe et ses danseurs au moment de la création au cœur du spectacle. Elle s'emploie alors à des jeux de détournements du chorégraphe et réalisateur américain Busby Berkeley par la parodie des *chorus line*. Nous avons vu Mark Tompkins déconstruire le sujet à sa manière, jouant de la répétition et des écarts qu'il peut générer avec humour. Par analogie avec l'industrialisation des années 1930, Mark Franco¹⁵⁰⁰ relie les *chorus line* à la démarche tayloriste. Julie Perrin souligne l'habileté de Robyn Orlin à employer des formes au service de son propos :

Par une référence au kitsch moderne, à cette culture de divertissement conformiste et populaire, et par une relecture contemporaine qui met en évidence le mauvais goût de ces comédies musicales, pour travailler sur le démodé, le vulgaire, le clinquant désuet [Robyn Orlin] dénonce alors au passage la mièvrerie d'un cinéma occidental qui reconduit sans cesse des normes et idéologies qu'elle combat (en particulier concernant la construction du genre dont elle démonte la prétendue nature biologique par des jeux de travestissements) [...]. La chorégraphe se dégage de tout voyeurisme dans la mesure où sa déconstruction du modèle conduit à une multiplicité de niveaux de lecture¹⁵⁰¹.

Elle compte montrer une troupe de danseurs noirs et blancs qui n'arrivent pas à s'entendre sur un projet commun malgré tous leurs efforts. Elle le dit elle-même : « je voulais dénoncer les tensions raciales entre les noirs et les blancs en Afrique du Sud, que peu de gens veulent reconnaître et dépasser »¹⁵⁰².

Finalement, qu'est-ce qu'être une danseuse noire ? Quelle place a-t-elle en tant que femme et noire ? C'est peut-être une danseuse noire, vêtue d'un tutu blanc, qui effectue des pas classiques, sur un fond de *Lac des Cygnes* de Tchaïkovski, et se roule littéralement dans la farine pour ressembler au cygne blanc. L'entreprise plus récente de sa consœur sud-africaine Dada Massilo est de réviser des classiques avec des danseurs et danseuses noirs. Les succès à la Biennale de Lyon de sa *Carmen* (2014) féministe et plus encore de *Swan Lake* (2010) sont à souligner¹⁵⁰³ autant que les questions sociopolitiques qui agitent son pays : le tabou de l'homosexualité ou les ravages du sida¹⁵⁰⁴.

¹⁵⁰⁰ FRANKO Mark, *The Work of dance. Labor, movement, and identity in the 1930's*. Middletown : Wesleyan University Press, 2002, p. 21.

¹⁵⁰¹ PERRIN Julie, « Du conformisme au kitsch : de Robin Orlin à Busby Berkeley », *Funambule*, Anacrouse, Université Paris 8, Saint-Denis, n° 6, juin 2004, www.danse.univ-paris8.fr, consulté le 15/06/2014.

¹⁵⁰² « Danse contemporaine : Robyn Orlin à grands pas vers la mixité culturelle en Afrique du Sud », La lettre d'Afrik.com, [http : www.afrik.com](http://www.afrik.com).

¹⁵⁰³ <http://www.telerama.fr/sortir/dada-masilo-le-succes-fou-d-une-choregraphe-effrontee,120404.php>, « Swan Lake », *Télérama*, n° 3275, 20/10/2012.

¹⁵⁰⁴ « Swan Lake de Dada Masilo : exotique, « black » et « gay » », *Le Nouvel Observateur*, 8/09/2013.

La « question africaine » dans la danse se propage. Le festival Danses et Continents Noirs signe sa treizième édition en 2011 sous la direction de James Carlès, chorégraphe installé à Toulouse. Il participe à la reconnaissance de la culture des « afro-descendants », du jazz au coupé-décalé¹⁵⁰⁵ orchestré avec Robyn Orlin. Cela a lieu dans une ambiance commémorative à l'occasion des 10 ans de la loi du 21 mai 2001 déclarant la traite négrière et l'esclavage comme crime contre l'humanité. Elle est aussi celle du dixième anniversaire de la mort de Léopold Sédar Senghor et de l'entrée au Panthéon d'Aimé Césaire. Si le concept de négritude est au cœur du sujet, la dimension sexuée n'est pas pensée. En 1978, Awa Thiam soulevait la triple exploitation (sexisme, racisme et rapport de classe) dans *La Parole aux négresses*¹⁵⁰⁶, et combien l'analogie entre sexisme et racisme a pour conséquence l'invisibilisation des femmes noires. C'est bien à ce sujet que s'attaquent les artistes que nous venons de citer. Elles sont sensibles, par exemple, à la place grandissante du hip-hop dans la danse contemporaine.

12-4. Hip-hop et métissage artistique au masculin

Né dans les années 1970 aux États-Unis en réaction à la violence des ghettos new-yorkais, le hip-hop s'affirme comme une culture de la résistance. Il va rapidement s'universaliser puis dans un second temps se métisser avec la danse contemporaine. En France, il prend son essor dans les années 1980 grâce à la diffusion de l'émission Hip Hop de Sidney mais aussi des musiques en discothèque et sur les radios avec DJ Chabin, Dee Nasty, DJ Rebel. Quant à la danse et aux « looks » selon le vocable consacré, elle est à la fois danse de rue, danse debout, danse au sol, mise en place du défi, le tout accompagné d'un style vestimentaire distinctif.

En franchissant la porte des théâtres, le hip-hop ne devient-il pas une danse contemporaine ? Il en prend le chemin institutionnel et participe à l'évolution de la « culture française ». Créer du lien social, voilà une des missions officiellement dévolue à la danse

¹⁵⁰⁵ 2014, création éponyme.

¹⁵⁰⁶ THIAM Awa, *La parole aux négresses*, Paris, éd. Denoël Gontier, 1978. L'ouvrage est préfacé par Benoit Groult qui publia *Ainsi soit-elle* en 1975. Elle est une des fondatrices de la Commission pour l'abolition des mutilations sexuelles et de la Coordination des femmes noires ou Mouvement des femmes noires (1976-1982), le premier groupe militant à s'être constitué, et dont les activités portaient sur les droits des femmes immigrées en France, les luttes des femmes, les luttes de classe, les luttes anti-impérialistes et contre l'apartheid. Le Mouvement pour la défense des droits de la femme noire (1982-1994) prendra en quelque sorte le relais avec pour objectif premier de lutter contre le racisme et le sexisme, et en faveur de l'émancipation des femmes noires.

comme en témoigne le projet « Banlieues 89 »¹⁵⁰⁷. Il s'agit en effet d'encourager et valoriser les pratiques urbaines comme moyen social d'intégration. Est-ce une récupération politique ? Le hip-hop entrant dans le réseau institutionnel¹⁵⁰⁸, la même crainte que pour la danse contemporaine se manifeste : cela va-t-il ralentir son innovation, son renouvellement ? La notion de chorégraphie apparaît. Une ouverture est-elle possible pour les femmes grâce à cette évolution ?

La première vague de diffusion du hip-hop concerne principalement les garçons des classes populaires, habitant les cités de logement social en banlieue avec une forte identification aux minorités américaines, tandis que la « marche des Beurs »¹⁵⁰⁹ de 1983 connaît un grand retentissement en France. Le passage de la rue à ce que les journalistes considèrent comme un courant de la danse contemporaine n'est pas uniquement une affaire de « labellisation » et de reconnaissance institutionnelle. L'idée est de casser les stéréotypes et de sortir de « la violence réelle et fantasmée »¹⁵¹⁰ des banlieues. Et les filles semblent y avoir conquis un peu de liberté dans les années 1980. Fadela Amara, alors présidente de la Fédération nationale des Maisons des potes proche de SOS Racisme, commente : « tout s'est peu à peu effondré dans les années 1990 avec le chômage de masse, la montée du fondamentalisme et du repli communautaire. Et au bout du compte, ce sont les filles qui trinquent »¹⁵¹¹. La question de la place des filles est alors secondaire, il s'agit de « contrôler » voire « d'émanciper » leurs frères. L'insécurité¹⁵¹² devient un « slogan », une loi est votée sur la sécurité quotidienne en novembre 2001. Jean-Marie Le Pen passe le second tour des élections présidentielles le 21 avril 2002.

¹⁵⁰⁷ Banlieues 89 fut un moment fort de la politique publique française d'urbanisme et de construction.

¹⁵⁰⁸ KAUFFMANN Isabelle, « Éléments pour une histoire des relations entre le politique et la danse hip-hop », in DENIOT Joëlle et PESSIN Alain (dir.), *Les peuples de l'art*, Paris, L'Harmattan, coll. « Logiques sociales/Sociologie des arts », 2006, p. 385-40.

¹⁵⁰⁹ La Marche marquée en amont par les émeutes des Minguettes et en aval par les affrontements à l'usine Talbot-Poissy, s'est inscrit dans la mémoire des luttes de l'immigration et fut à l'origine d'un espoir de fusion black-blanc-beur qui donnera d'ailleurs le nom à l'une des premières Cie hip-hop françaises. En 1983, suite à des émeutes, réponses à des violences policières, une quinzaine d'habitants du quartier entamèrent une marche pour l'égalité et contre le racisme qui fut depuis rebaptisée « Marche des beurs ». Elle draina 100 000 personnes à Paris le 3 décembre 1983 et une délégation fut même reçue à l'Élysée. Cf. BEAUD Stéphane, MASCLÉ Olivier, « Des « marcheurs » de 1983 aux « émeutiers » de 2005. Deux générations sociales d'enfants d'immigrés », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 4/2006, p. 809-843.

¹⁵¹⁰ MOÏSE Claudine, *Danse hip hop, Respect !*, Montpellier, Indigène, 2004, p. 16

¹⁵¹¹ DESERTS Sophie des, « Ni putes ni soumises », *Le Nouvel Observateur*, 7 mars 2002. C'est en avril 2003 que Fadela Amara publie le manifeste « Ni putes ni soumises ».

¹⁵¹² MUCCHIELLI Laurent, *Violences et insécurité. Fantasme et réalités dans le débat français*, Paris, La découverte, 2002.

Le hip-hop vu au départ comme un moyen d'insertion, un modèle d'intégration, de sécurisation¹⁵¹³ est néanmoins reconnu comme une expression artistique qui se codifie, évolue, se structure au contact de la scène et du politique¹⁵¹⁴. Au même moment la dimension sociale du hip-hop fait l'objet d'une enquête ministérielle¹⁵¹⁵ qui distingue les débuts du hip-hop dans les années 1990 et dont le corollaire est la mise en place des équipements, et l'institutionnalisation, la gentrification de la discipline à partir des années 2000. Depuis les années 1990, des chorégraphes contemporains, loin d'être uniquement des hommes, posent leur regard sur le hip-hop, de Montalvo-Hervieu à Régis Obadia en passant par Blanca Li¹⁵¹⁶. Karine Saporta participe régulièrement avec ses créations au Festival Suresnes Cités Danse créé en 1993¹⁵¹⁷ ou encore aux Rencontres de cultures urbaines à la Grande Halle de la Villette¹⁵¹⁸ à Paris existant depuis 1999. Il s'agit pour des chorégraphes contemporains de mettre en scène des danseurs hip-hop choisis sur audition. Le concept est alors étranger au hip-hop – c'est là le véritable pari – qui se veut idéalement détaché des contraintes des conditions de production. Le métissage se fait bien dans les deux sens, des chorégraphes contemporains vers les artistes hip-hop et vice-versa.

En 2011, le CND recense 57 compagnies classées dans la catégorie hip-hop ayant la totalité ou une partie de leur esthétique concernée. Parmi elles, 12 sont dirigées par des femmes et 6 à la fois par un homme et une femme. Les femmes sont donc loin d'être absentes mais la classification surestime sans doute leur nombre. En effet, s'y trouve des chorégraphes telles que Marie-Claude Piétragalla ou encore Anne-Marie Porras.

Le caractère inédit de cette danse d'hommes basée sur la virilité et la puissance reformule des enjeux féministes autant qu'artistiques. Nous rejoignons Isabelle Kauffmann et

¹⁵¹³ VIVANT Elsa, « Sécurisation, pacification, animation. L'instrumentalisation des scènes culturelles *off* dans les politiques urbaines », *Terrains & Travaux*, « Art et politique », n° 13, 2008, p. 169-188.

¹⁵¹⁴ *Mouvements*, « Hip-hop. Les pratiques, le marché, la politique », n° 11, septembre-octobre 2000, p. 22-27 ainsi que LAFARGUE de GRANGENEUVE Loïc, *Politique du hip-hop. Action publique et cultures urbaines*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2008.

¹⁵¹⁵ SHAPIRO Roberta, KAUFFMANN Isabelle, MCCARREN Felicia, *La danse hip-hop : Apprentissage, transmission, socialisation. La transfiguration du hip-hop, Élaboration artistique d'une expression populaire*, Rapport pour la Mission du patrimoine ethnologique Ministère de la Culture et de la Communication, Laboratoire architecture, usage, altérité (LAUA), octobre 2002.

¹⁵¹⁶ Elle ouvre en 1999 le Festival Suresnes Cités Danses avec *Macadam Macadam* ou encore réalise le film *Le Défi*.

¹⁵¹⁷ Il bénéficie du soutien non démenti d'une municipalité de droite. Le festival est créé deux ans après l'impulsion pionnière de Christian Tamet, directeur du Théâtre Contemporain de la Danse qui propose dès 1991 des studios de répétition gratuitement aux danseurs hip-hop et contribua ainsi à son introduction sur scène. Le festival est en quelque sorte l'exemple de l'establishment se saisissant du hip-hop.

¹⁵¹⁸ Il s'agit là d'une stratégie descendante et d'une initiative politique et personnelle de son futur directeur le programmeur aguerri : Olivier Meyer. Le succès est plus que présent et contribue à l'insertion professionnelle de nombreux danseurs et à leur professionnalisation, en témoigne l'augmentation suivie du budget (260.000 euros de budget en 2004, 452.000 en 2007, 509.300 euros en 2008).

Loïc Lafargue de Grangeneuve¹⁵¹⁹ qui, dans leurs travaux sur le hip-hop, montrent son intégration par l'Institution. Ils soulèvent les paradoxes liés à sa reconnaissance, mettant en évidence le point d'achoppement entre le confort de création et la portée contestataire de l'œuvre. Les artistes hip-hop intègrent eux aussi une démarche engagée qui travaille l'identité et la tolérance mais l'enjeu féministe ne pénètre que lentement cet art dominé par les hommes. La vie personnelle, l'enfance, les injustices, le vécu de l'immigration sont au cœur des créations et ne laisse pas insensible Jean-Paul Montanari : « les artistes de hip-hop sont parmi les rares à venir porter encore sur la société qui les entoure une revendication... Au fond de moi, sans doute parce que je suis né en Algérie, je porte une mémoire très aiguë, liée à cette souffrance des premières générations d'immigrés, souffrance totalement silencieuse »¹⁵²⁰. Montpellier Danse dont il est le directeur a toujours soutenu les nouvelles formes et les nouveaux talents.

La danse hip hop est en effet apparue en France dès le début des années 1980 sous l'impulsion de jeunes issus majoritairement de l'immigration. Le hip-hop n'est plus un « phénomène » nouveau. Parmi les changements notables, il faut souligner son ouverture aux femmes.

12-4-1. Quand la problématique du genre jaillit du hip-hop

Le hip-hop s'est construit sur les performances de jeunes hommes. L'espace urbain est leur espace de défi. La tradition des *battles* est masculine, porteuse de valeurs guerrières. Les filles n'en sont pas exclues mais elles sont très peu nombreuses et les *battles* ne sont d'ailleurs pas mixtes. Les jeunes filles doivent conquérir leur place : « j'essaie de ne pas imiter les mecs, j'essaie de rester moi-même, féminine »¹⁵²¹ témoigne l'une d'elles. Si les règles sont les mêmes, elles ne sont pas vécues de la même manière et la rareté des filles entraîne un mouvement de solidarité qui exclut une volonté de domination et de rivalité constitutive de l'exercice. La figure de la breakeuse fait recette au cinéma. Dans *Faire kifer les anges*, de J.-

¹⁵¹⁹ Cf. LAFARGUE de GRANGENEUVE Loïc, *Politique du hip-hop. Action publique et cultures urbaines*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2008 ; KAUFFMANN Isabelle, *Génération du hip-hop. Danser au défi des assignations*, thèse de sociologie, Cens-Université de Nantes, 2007 ; SHAPIRO Roberta, KAUFFMANN Isabelle, MCCARREN Felicia, *La danse hip-hop : Apprentissage, transmission, socialisation. La transfiguration du hip-hop, Élaboration artistique d'une expression populaire*, Rapport pour la Mission du patrimoine ethnologique Ministère de la Culture et de la Communication, Laboratoire architecture, usage, altérité (LAUA), octobre 2002.

¹⁵²⁰ Cité par Claudine Moïse in *Danse hip hop, Respect !*, Montpellier, Indigène, 2004, p. 10.

¹⁵²¹ *Ibid*, p. 36.

P. Thorn (1996), la danseuse évoque les difficultés rencontrées pour s'imposer en tant que breakeuse. La fiction de Blanca Li, *Le Défi*, (2001), met en scène une jeune breakeuse, amie du héros. Si les filles se font une place, cela demeure sur le mode de l'exception et les différents styles restent profondément genrés. La danse debout est préférée par les filles. Les femmes témoignent de leur persévérance pour s'imposer, comme le montre dans *Le Monde*, le portrait de Karima Khelifi¹⁵²², pionnière du groupe Aktuel Force de Gabin Nuissier.

Les hommes sont eux-aussi confrontés à des obstacles d'ordre sociaux. L'un d'entre eux, Hafiz Dhaou, déclare par exemple : « le hip-hop m'a apporté une virilité, une masculinité qui m'ont aidé à me définir en tant que danseur en Tunisie »¹⁵²³. Celui-ci souligne ici une des principales difficultés quand il choisit la voie du contemporain en intégrant le CNDC d'Angers. La virilité du hip-hop n'exclut pas pour autant les difficultés pour les hommes quand le choix se fait professionnel. Son défi fut de convaincre ses parents en cassant les tabous de la danse associée à l'homosexualité. Ce sont les normes de virilité, de masculinité, de pouvoir qui, enfant, l'ont attiré : « à cette époque, nous, garçons, avons un rejet total de la danse contemporaine puisqu'elle ne représentait ni notre identité ni notre virilité [...] Au fil des années, je me suis rendu compte que c'était un langage qui ne m'appartenait pas, un phénomène de mode »¹⁵²⁴.

Même difficulté pour Najib Guerfi, de la Compagnie Mayada qui témoigne de l'importance de l'intégration pour des parents issus de l'immigration :

La culture d'origine et les dérives des textes sacrés tels que ceux cités dans le Coran poussent les parents à interdire à l'enfant tout acte artistique. Depuis près de quatorze siècles, nombreux sont ceux qui confondent religion et tradition. Et on en vient à rejeter son enfant car la pratique de la danse est, d'après eux, réservée à la femme ; On ne peut être un homme, au sens noble du terme, si on pratique une activité féminine (d'après eux toujours !). Il me faudra cacher ma profession pendant une décennie à la manière d'un James Bond de banlieue¹⁵²⁵.

Le hip-hop, en dépit du caractère inégalitaire fondé sur des caractéristiques de domination masculine n'est pas qu'un espace à conquérir pour les femmes, il l'est aussi pour les hommes confrontés à la tradition. S'ouvrir au contemporain complexifie encore des rapports de sexe et de genre en instaurant la mixité et la remise en cause des valeurs de domination.

L'absence de mixité est caractéristique de nombre de groupes et les filles font figure d'exception par leur présence. Faire valoir les valeurs masculines est le meilleur moyen

¹⁵²² Dans un article du 25 janvier 1995.

¹⁵²³ Interview d'Hafiz Dhaou, <http://www.afribd.com/> consulté le 1/03/2012.

¹⁵²⁴ *Op. cit.*, <http://www.afribd.com/>

¹⁵²⁵ MOÏSE Claudine, *Danse hip hop, Respect !, op. cit.*, p. 64.

d'intégration. Dans cet art de rue, l'aval des hommes, de la fratrie est nécessaire, tacite. Faire sa place est un acte quasi-transgressif. Le métissage de la danse contemporaine avec le hip-hop s'ouvre à la possibilité de « dire », et de mettre en perspective son histoire, un désir de liberté qui n'ose pas souvent se dire féministe et ne se conscientise pas comme tel. Si les nouvelles générations comptent plus de filles, cela cache mal des difficultés sociales que commente la chorégraphe Dominique Rebaud : « j'ai vu en dix ans disparaître les filles, notamment les maghrébines. Je trouve que l'état s'est resserré autour d'elles d'une manière incroyable dans leur quartier, dans leur famille »¹⁵²⁶.

Du côté des chorégraphes contemporains y compris lorsqu'il s'agit de femmes, féministes de surcroît, déjouer les stéréotypes sans renier la virtuosité n'a rien d'évident. La création de Karine Saporta pour la première édition des Rencontres de la Villette est un duo entre un danseur hip-hop et une danseuse classique¹⁵²⁷. Paradoxalement, elle rejoue les stéréotypes de genre dans leur virtuosité. Elle est néanmoins une des premières à reconnaître et utiliser le hip-hop pour qu'il contribue à insuffler une dynamique nouvelle à la danse contemporaine tout en lui reprochant « un machisme pénible, un ostracisme à l'encontre des filles, toutes sortes de préjugés détestables qui sont un frein à son épanouissement. Et de poursuivre : mais ce qui me frappe, c'est son rapport au sol : voilà le signe d'une culture d'exclus, à l'instar du flamenco, qui exprime ses refus dans cette façon de frapper le sol, d'y imprimer sa violence »¹⁵²⁸. Les filles apparaissent comme doublement dominées et exclues, ce que conteste l'artiste qui, dans cette création, joue le jeu de la conformité des genres. N'est-ce pas deux versants de mêmes « maux » ? Virtuosité gratuite, comportements stéréotypés, succession ostentatoire de prouesses individuelles : on admire ce que l'on avait fini par « mépriser » dans le ballet classique. Après une raréfaction du mouvement dans la danse contemporaine, le hip-hop signe le retour d'une certaine virtuosité qui revitalise la danse.

Ni dominatrice, ni soumise, la place des filles semble difficile à trouver. Il est volontiers admis qu'elles « sensualisent » le hip-hop, lui apportent une certaine « féminité ». La binarité des genres est loin d'être mise à mal. Rares sont cependant les femmes chorégraphes qui se tournent alors vers la culture hip-hop. C'est pourtant ce que réalise la pionnière Christine Coudun.

¹⁵²⁶ « Radio libre », émission pour France Culture de Laurent Goumarre, mars 2004.

¹⁵²⁷ GUBERNATIS Raphaël (de), *Le Nouvel Observateur*, 21/10/1999.

¹⁵²⁸ *Idem*.

12-4-2. Se faire une place dans un bastion masculin

Christine Coudun est atypique dans la sphère du hip-hop chorégraphique en France. Née en 1961 d'une mère infirmière et d'un père enseignant, l'artiste est mère de trois enfants. Mariée, elle garde son nom de jeune fille qui l'a fait connaître en tant que chorégraphe et y accole celui de son mari Jean Djemad quand elle se présente. C'est ensemble qu'ils créent la compagnie professionnelle B3, l'une des premières en France et au succès¹⁵²⁹ non démenti depuis. Elle est chorégraphe et son mari assure la production. L'originalité des créateurs en raison de leurs origines sociales, en fait un exemple à part et pourtant fondateur. La restriction *a priori* de « race » et « classe sociale » de cette culture hip-hop n'est donc pas recevable quand on voit qui sont les fondateurs de cette compagnie et de quelle manière les décrit Philippe Verrière :

Une femme, il faut le noter, Christine Coudun, chorégraphe et licenciée en histoire – donc assez éloignée d'une rebelle afro-américaine du ghetto new-yorkais – et un karatéka médecin, Jean Djemad – loin d'un modèle de rappeur – en voyant danser à Elancourt les émules de Sidney¹⁵³⁰, créent Black Blanc Beur (B3), compagnie de danse mythique du mouvement hip hop¹⁵³¹.

Les premières chorégraphies sont signées de chorégraphes invités, parmi lesquels des chorégraphes contemporains : Corinne Lanselle, Charles Cré-Ange, Moïse mais à partir de 1994, seule Christine Coudun signe les pièces de la compagnie.

Le premier contact de Christine Coudun avec la danse se fait par le classique à l'âge de six ans et son parcours est donc loin de celui d'une enfant de banlieue ayant grandi et appris le hip-hop dans la rue. Elle se souvient plutôt des sorties avec sa grand-mère qui l'emmenait une fois par an voir les danses russes. Elle allait aussi très régulièrement voir au cinéma associatif des programmations Connaissances du monde avec des spectacles de danses du monde entier. À partir de 16 ans, sa curiosité la conduit à « aller voir tout ce qui était possible d'aller voir »¹⁵³² et donc de suivre le début de la danse contemporaine en France, marquée par Maurice Béjart puis Carolyn Carlson et Pina Bausch. Cela ne l'empêche pas de poursuivre des études d'histoire (avec une spécialisation en histoire de l'Afrique avant la création de la compagnie) et d'arts plastiques. Elle suit quelques cours de danse pendant deux ans après la naissance de son premier fils et envisage d'autres voies que la danse :

¹⁵²⁹ Avec près de 1500 représentations en France et à l'étranger en 25 ans.

¹⁵³⁰ C'est sur radio 7 que Sidney propose les premiers disques de rap. En 1984, il est sur TF1 et c'est là que la découverte se produit.

¹⁵³¹ « Du Hip-hop, de l'art et des danseuses », *Bordeaux Culture*, Octobre 2007.

¹⁵³² Entretien avec Christine Coudun le 6/01/2012.

l'anthropologie ou encore la réalisation et aujourd'hui étudie le massage chinois thérapeutique et la médecine énergétique.

À 23 ans, elle monte cependant sa compagnie. Confrontée aux rapports entre hommes et femmes parmi ses interprètes, elle dit avoir « travailler plusieurs chorégraphies qui ont amené à faire progresser le débat entre hommes et femmes dans la compagnie »¹⁵³³ et de citer les exemples *Si je t'm* (2004) sur le thème du break et du couple sachant que « la notion de couple n'existe pas vraiment dans la danse hip hop, ni dans la danse africaine, ni dans la danse orientale » précise-t-elle. Les journalistes sont unanimes sur l'originalité de l'œuvre qui brise les clichés¹⁵³⁴. Elle ose questionner les relations entre les sexes sur fond de musique d'Opéra, induire de la légèreté et créer des relations humaines dans un espace traditionnellement individualiste. Travailler dans la mixité avec un contact et plus encore des relations entre les artistes est déjà une transgression pour des danseurs rodés au hip-hop. Elle les amène progressivement à se rencontrer sans reproduire les codes virils de la danse. La journaliste Geneviève Thivat y note la capacité d' « une œuvre à couper le souffle, et à couper court toute idée préconçue que peut véhiculer le hip hop. Mouvements vifs et spectaculaires puis des arrêts sur images, entre rencontres, séductions, confrontations des corps. Des hommes et des femmes se découvrent. Un appel à accepter ses différences, à danser l'hymne à la tolérance de Black Blanc Beur »¹⁵³⁵. Elle impose un style aujourd'hui reconnu autant par les B-Boys que par les publics de la danse contemporaine. Femmes sur scène, musique classique, mouvements mesurés sont autant de voies nouvelles qu'elle réussit à faire accepter.

Il lui faudra attendre les années 2000 pour faire de la question identitaire, de femme comme de danseuse, un sujet central de son œuvre. Le solo *Ballade* pour Marilyn Berry créé en 2000 exprime cette exploration. Elle récidive avec *Au féminin* (2006), salué par la revue *Danser* : « qui aurait pu penser qu'une pièce de hip hop pouvait évoquer la maternité ? Et soudain, après une sorte de défi, une grossesse et un bébé qu'on berce »¹⁵³⁶. La chorégraphe met en scène la rencontre de quatre « breakeuses », de style plus couramment masculin et d'une danseuse debout, plus traditionnelle à la culture féminine du hip-hop, dont les mouvements sont néanmoins naturalisés, laissant aux hommes le soin des plus grandes prouesses techniques. Celle-ci découvre petit à petit l'espace des « breakeuses », de leur proximité du sol, à l'opposé de l'image éthérée de la danseuse. Il s'agit de convaincre la

¹⁵³³ *Idem.*

¹⁵³⁴ Cf. revue de presse in <http://www.blackblancbeur.fr/>.

¹⁵³⁵ *La Montagne*, avril 2010.

¹⁵³⁶ *Danser*, n° 261, janvier 2007.

danseuse « debout » d'aller au sol dans une image inversée d'émancipation non pas verticale mais horizontale pour la danseuse et pour la femme.

Avec *Défilles* (2001), « Marilyn Berry et Malika Zgaren cachent l'exploit physique derrière une forte dose d'humour et exposent sur scène une part d'intimité féminine »¹⁵³⁷. L'introspection est lue par les journalistes comme féminine et naturalise ce décalage par rapport à un attendu de la *breakdance* performative, masculine et abstraite. Le mélange des genres artistiques et musicaux est mis en valeur comme autant d'audace au service de la création. Le nom des danseurs est largement mentionné et de manière quasi-systématique en ce qui concerne les femmes et confirme ce caractère d'exception. Derrière les compliments, un étonnement devant les performances physiques des danseuses se lit et plaide en la capacité physique des femmes, battant quelque peu en brèche la bicatégorisation des sexes.

Avec *My tati freeze* (2010)¹⁵³⁸ et une équipe de 8 danseuses en 2009, elle développe l'idée de l'émancipation, de savoir ce que cela veut dire concrètement et se montre sensible aux principales thématiques du féminisme. Elle conçoit ses résidences comme des « stages d'initiation aux grandes questions qu'une jeune femme doit se poser pour composer les choix essentiels de sa vie »¹⁵³⁹. Le dialogue intervient avec le personnel. Elle poursuit :

Je suis née chorégraphe dans des conditions un peu particulières : je chorégraphie pour la danse hip hop, et j'ai créé la Cie B3 en 1984. La danse hip hop est principalement pratiquée (et a été inventée) par des danseurs donc des jeunes hommes vivant dans les ghettos américains et à l'époque il n'y avait pas de légitimité pour une femme, jeune, blanche, de classe moyenne à vouloir chorégrapheur et donc diriger des jeunes danseurs passionnés par leur danse mais assez indifférents au travail chorégraphique. La question de l'engagement s'est posée tout de suite et d'une manière extrêmement concrète¹⁵⁴⁰.

Elle se considère clairement comme féministe à l'instar de sa mère. Elle grandit avec la littérature féministe et se confronte à la difficulté de lier ses principes et ses idées à sa propre vie. Elle ne recule pas devant le terme : « je me sens féministe car je crois avoir intégré les principales idées du féminisme mais je ne suis pas militante et je ne construis pas de discours féministe »¹⁵⁴¹. Dans son travail, à partir du moment où la compagnie a toujours fait une place pour les danseuses, cela peut déjà être considéré comme une lutte. La chorégraphe insiste sur « le sentiment de vivre une expérience particulière où les vertus sociales et culturelles spécifiques font que [son] propos pour qu'il passe doit d'abord passer par un gros travail de

¹⁵³⁷ *Les Saisons de la Danse*, juin 2001.

¹⁵³⁸ Cf. Annexes, Illustration 29.

¹⁵³⁹ *Idem.*

¹⁵⁴⁰ *Idem.*

¹⁵⁴¹ Entretien avec Catherine Coudun, *op. cit.*.

pédagogie auprès des danseurs et danseuses qui possèdent une culture limitée sur ce genre de sujet »¹⁵⁴². L'émancipation n'est pas pour elle uniquement formelle et d'autres chorégraphes suivent cette voie¹⁵⁴³.

L'influence de la danse contemporaine dans le hip-hop permet le développement d'une trame narrative qui exacerbe le rôle des genres ou le brouille. Ce métissage n'est pas surprenant chez Max-Laure Bourjolly quand on sait que l'artiste de formation autodidacte comme l'essentiel des danseurs hip-hop de la première génération est danseuse dans la compagnie B3 dès 1984. Elle le reste mais crée à son tour sa propre compagnie Boogi Sai en 1991 avec Alex Benth également danseur et chorégraphe issu des B3. La compagnie est vue comme l'une des plus « féminines »¹⁵⁴⁴ malgré sa constante mixité où le nombre des garçons dépasse le plus souvent celui de leurs homologues femmes. L'artiste est repérée et reconnue par le milieu de la danse française grâce à *Une basket pour Cendrillon* montrant des femmes hip-hop en talons aiguilles¹⁵⁴⁵. Ce procédé prisé de relecture est l'occasion de détourner un classique, de mettre en avant l'élégance y compris celle des hommes. Les apparences corporelles et vestimentaires sont un marqueur important d'appartenance identitaire. L'enquête de la sociologue Dominique Pasquier¹⁵⁴⁶ le confirme. Baggy, casquette, tee-shirt immense et démarche chaloupée, vêtements de marque, voire diamants aux oreilles et collier déclinent autant de sous-divisions de styles. Les filles, quant à elles, sont généralement en baggy. Si la beauté féminine peut être accusée de jouer le jeu de la domination masculine, le hip-hop retourne la question¹⁵⁴⁷. L'élégance même féminine n'est pas de mise et c'est une sorte de droit à la féminité qui est revendiqué dans un univers où les femmes se « masculinisent » pour entrer. C'est d'ailleurs un lieu de recherche plein d'humour pour les femmes en hip-hop. Encourager la constitution de groupes exclusivement féminins peut sembler être une volonté institutionnelle lorsque l'on voit la commande d'*Une basket pour Cendrillon* en 1998 à la Villette. La féminisation de cette danse dans son interprétation masculine est une approche portée par des femmes.

En dépit de la place que se frayent progressivement les femmes, elles sont minoritaires et aucune ne bénéficie d'une reconnaissance aussi forte que la génération pionnière qui a

¹⁵⁴² *Idem.*

¹⁵⁴³ « Elles s'affranchissent des thématiques habituelles du genre et s'approprient le break de façon inédite », cité par Thomas Hahn, « Les « meufs » relèvent le défi » in *Cassandra*, Janvier / Février 2002.

¹⁵⁴⁴ Voir l'interview de l'artiste sur le site: <http://www.hiphopflow.com/> lors des rencontres 2001 de la Villette.

¹⁵⁴⁵ GOUMARRE Laurent, « Talons aiguilles », *Danser*, n° 268, *op. cit.* p. 40.

¹⁵⁴⁶ PASQUIER Dominique, *Cultures lycéennes, la tyrannie de la majorité*, Paris, Autrement, 2005.

¹⁵⁴⁷ Cf. BARD Christine, *Ce que soulève la jupe. Identités, transgressions, résistances*, Paris, Autrement, 2010.

accédé aux CCN avec Kader Attou et Mourad Merzouki. Ce dernier est bien conscient du chemin parcouru et qu'il reste encore à parcourir :

Quand j'ai commencé, nous étions quatre garçons à danser ensemble, je ne me voyais pas dire : viens, si on travaillait sur la séduction, la sensualité ? [...] C'est une question de contexte et de maturité. Aujourd'hui, il y a des chorégraphes qui en parlent très bien, qui font des spectacles avec du contact, avec des vraies questions de fond qui sont posées, sur la mixité, l'homosexualité, sans gêne. À l'époque, on avait les mains moites rien qu'à l'idée d'en parler¹⁵⁴⁸.

En effet, la sexualité, la sensualité, sont peu explorées dans le hip-hop. Paradoxalement, cette danse exclut en partie un certain rapport au corps. Céline Lefèvre qui compte parmi les chorégraphes de premier plan fait une petite révolution avec *Vous désirez* à Suresnes, en 2013. La critique ne manque pas de relever l'audace de jouer « la carte de la sensualité et de la séduction, en allant jusqu'au strip-tease ! Un pari intrigant dans le contexte hip-hop peu porté à badiner avec la chose »¹⁵⁴⁹, ce qui au contraire, est très courant en danse contemporaine. Corroborant ces propos, Mourad Merzouki de poursuivre : « je n'en suis pas à mettre des danseurs nus dans mes spectacles, mais il y a quinze ans, plus les danseurs hip-hop étaient habillés large, mieux c'était. Dernièrement, j'ai mis mes danseurs en justaucorps »¹⁵⁵⁰ parce que la société est prête à le recevoir. En se rapprochant de la danse contemporaine mais aussi en gardant ses spécificités, le hip-hop touche les mêmes problématiques. Le combat n'est pas pour la reconnaissance d'une esthétique désormais acquise mais pour une émancipation par rapport aux valeurs patriarcales et hétéronormées.

Ces quelques échappées artistiques montrent l'ampleur du chemin à parcourir avant même de pouvoir intégrer l'idée d'une construction identitaire mettant à mal la bipolarité des sexes et des genres. La principale transgression est la mise en scène de femmes fortes, valorisées. Les filles intègrent les codes « masculins » du hip-hop avec un refus croissant de le faire au détriment de leur personnalité, de leur « spécificité féminine ». La « féminité » exacerbée, séductrice, court le risque d'une image négative¹⁵⁵¹. Cela témoigne de l'intériorisation de cette asymétrie du genre face à la séduction qui renvoie face à face le « Don Juan » et la « pute ».

¹⁵⁴⁸ Propos recueillis par Charlotte Pudlowski in <http://www.slate.fr/story/80463/mourad-merzouki-hip-hop>, consulté le 15/03/2015.

¹⁵⁴⁹ http://sortir.telerama.fr/evenements/spectacles/vous-desirez,98182.php?zone_geographique=paris, consulté le 19/09/2014.

¹⁵⁵⁰ *Idem*.

¹⁵⁵¹ MOÏSE Claudine, *Danseurs du défi, rencontre avec le hip-hop*, Montpellier, Indigène, 1999. Une danseuse témoigne à propos d'*Amazonnes* d'Anthony Egea, de sa déception dans la perception du spectateur ou plutôt de la spectatrice, négatif, femme forte et séductrice. p. 129.

Anthony Egea entre malgré lui dans ce schéma avec *Amazones* en manipulant les codes hip-hop avec une distribution majoritairement féminine. Un duo masculin est accompagné de quatre danseuses qui évoluent avec sensualité. Le propos oscille entre image convenue – involontaire ? – et hommage à des femmes fortes, maîtresses de leurs émotions. Le thème n'est pas innocent, les amazones sont des guerrières. C'est une démonstration de puissance, caractéristique première du hip-hop, qui joue le jeu du pouvoir. Cela n'empêche pas la sensualité et l'érotisme de se dégager de la performance physique. Les femmes triomphent par une force considérée comme masculine. Claudine Moïse souligne que « ces danseuses ne sont ni voilées ni putes ni soumises, elles sont résolument femmes »¹⁵⁵². Il ne faut pas confondre une libération avec ce qui serait un renversement d'un système de domination et deviendrait alors misandre. Il n'est en aucun cas question de gommer les différences sexuées et les attributions réciproques mais de montrer que les femmes ont le niveau en break, tout en apportant une sensibilité artistique et le chorégraphe de poursuivre : « C'est peut-être un fantasme de mec ce spectacle, mais c'est un coup de pied aux conventions. Je voulais parler de sexe, d'homosexualité, de sensualité. En hip-hop, le contact est tabou »¹⁵⁵³.

Un regard d'hommes nous laisse à voir des jeux/je différents, d'autant plus autobiographiques que le nombre d'interprètes diminue avec un processus d'introspection qui favorise la forme du solo. Des histoires de banlieue, de guerre, de colonisation, sont parfois stéréotypées dans des recherches maladroites de racines personnelles. L'apport d'une culture orientale, maghrébine, apporte un regard particulier et une fraternité qui se manifeste par ce que Malek Chebel définit comme l'homosensualité, cette proximité masculine qui n'a aucune connotation homosexuelle. Le toucher est inexistant et l'homosexualité taboue dans le milieu viril du hip-hop. La danse contemporaine bouscule ses normes avec tact.

Le solo est en effet une forme autobiographique qui se développe. Celui de Yiphunn Chiem¹⁵⁵⁴ propose une « intégration » humoristique de la gestuelle et de l'attitude hip-hop et joue avec la réception qu'en fait le public, y compris ses rires. Ainsi, la construction de la masculinité est décortiquée étape par étape. Celui-ci devient le miroir où se reflètent les expérimentations intimes des positions masculines du hip-hop. L'apprentissage commence par le « costume », puis les attitudes et les positions de mains. Le fait qu'elles soient reproduites et distancées par une femme tourne en dérision nombre de clichés et souligne

¹⁵⁵² MOÏSE Claudine, *ibid.*, p. 15.

¹⁵⁵³ MOÏSE Claudine, *ibid.*, p. 122.

¹⁵⁵⁴ *Apsara*.

l'importance du paraître : de son sweet-shirt trop court qu'elle tire en permanence à sa casquette qu'elle remet continuellement en passant par son jeans à la taille trop haute qu'elle descend au risque de le perdre. L'appropriation de la masculinité est un signe d'intégration permettant la conquête d'un espace sous revers d'humour. Cet exemple parmi tant d'autres montre que l'investissement de la pensée *queer* est encore loin d'avoir ouvert les portes du hip-hop mais qu'une réelle évolution est en marche. Ce qu'Hélène Marquié avait remarqué n'être qu'un simple jeu de genre et d'échange de stéréotype dans la danse contemporaine prend ici une charge transgressive voire subversive si les hommes osent la féminité. Car en arrière plan demeure toujours le « soupçon » d'homosexualité masculine, tandis que celle des femmes n'est toujours pas envisagée.

Ce que nous avons appelé dans ce chapitre l'altérité par l'ailleurs montre que des questionnements que la danse contemporaine de la NDF, des jeunes chorégraphes et des conceptuels européens pensaient subversifs bénéficient d'un contexte d'énonciation favorable, hors de censure et plus encore ils intègrent une mode esthétique. Cela facilite d'autant plus le militantisme de certain-e-s artistes, hommes, femmes, trans' qui développent une danse féministe. Le hip-hop et la diffusion d'artistes tels que Robyn Orlin montrent des enjeux propres aux contextes d'énonciations où les luttes contre le racisme, l'homophobie, le sida, le sexisme sont décuplées. L'histoire personnelle rejoint une histoire collective. La danse peut ainsi être un lieu de monstration des enjeux sociétaux. Si l'espace de la danse est mondialisé, la danse féministe a encore beaucoup à dire et se heurte à la difficulté des artistes à se positionner vis-à-vis du féminisme.

Envisager et affirmer le féminisme de la danse la confronte indubitablement à son histoire ainsi qu'à sa mémoire. L'espace de la pratique et de la théorie construit un discours à soumettre à la vigilance d'enrichissements permanents et réciproques qu'il importe de réaliser au prisme du genre.

CHAPITRE 13 – La mémoire de la danse contemporaine : un enjeu féministe

La danse ne reste pas à l'écart de la dimension historique et mémorielle¹⁵⁵⁵. La question apparaît pour l'époque contemporaine avec les recherches de Maurice Agulhon¹⁵⁵⁶ et l'entreprise de Pierre Nora sur les lieux de mémoire dont la parution s'échelonne de 1984 à 1992¹⁵⁵⁷. C'est à cette même période qu'apparaît le sujet avec les Carnets Bagouet et la réflexion sur la pérennisation de l'œuvre du chorégraphe décédé en 1992. La mémoire de l'œuvre transmise par les interprètes, leur prisme de lecture suivant leur marge de liberté orchestrée par le chorégraphe et l'intention de ce dernier sont les enjeux de la pérennisation d'une œuvre et de sa possible réinterprétation. Cette mémoire corporelle s'inscrit dans un contexte qui est tant celui de l'histoire de la danse que de l'histoire politique et sociale. Le champ de la danse n'échappe pas à la concurrence entre histoire et mémoire face à la parole des artistes témoins et à la construction de ce que Claire Andrieu nomme une « « identité » mémorielle également tirée d'une histoire sélective »¹⁵⁵⁸. Que ce soit dans l'histoire de la danse, la notation, la transmission et la mémoire vivante des œuvres, la méthode critique et la recherche exhaustive des sources sont le moteur d'une recherche historique en danse. La désacralisation d'œuvres, d'artistes, de constructions symboliques doit rendre possible une histoire au plus près de l'exercice contextualisé de l'art chorégraphique. Une lecture genrée et le choix de remonter certaines pièces, renouvellent ainsi une histoire de la danse qui ne peut être figée. Cela renseigne sur le passé de la danse mais aussi sur le temps présent où se manifeste la volonté de ces ré-interrogations. Les entreprises mémorielles telles que les pose le quatuor Knust montrent bien que la problématique du genre, l'engagement féministe et le questionnement identitaire de la danse sont au cœur des problématiques actuelles.

¹⁵⁵⁵ La question est véritablement introduite en 1967 par René Rémond par sa communication « Histoire et mémoire » à l'Académie des sciences morales et politiques, cité in « Mémoire », DELPORTE Christian, MOLLIER Jean-Yves, SIRINELLI Jean-François (dir.), *Dictionnaire d'histoire culturelle de la France contemporaine*, op. cit., p. 528.

¹⁵⁵⁶ AGULHON Maurice, *Marianne au combat. L'imagerie et la symbolique républicaines de 1789 à 1880*, Paris, Flammarion, 1979 ; *Marianne au pouvoir. L'imagerie et la symbolique républicaines de 1880 à 1914*, Paris, Flammarion, 1989.

¹⁵⁵⁷ NORA Pierre, *Les lieux de mémoire*, Paris, Quarto Gallimard, trois volumes, [1984-1992] 1997.

¹⁵⁵⁸ ANDRIEU Claire, « Mémoire » in DELPORTE Christian, MOLLIER Jean-Yves, SIRINELLI Jean-François (dir.), *Dictionnaire d'histoire culturelle de la France contemporaine*, op. cit., p. 529.

L'intérêt pour la mémoire de la danse s'est décuplé dans les dernières décennies et penser en termes genrés invite non seulement à combler des manques, redécouvrir des artistes mais aussi à enrichir l'histoire de la danse. Le décalage entre l'historiographie française et anglo-saxonne sur le sujet est important, Hélène Marquié l'a souligné à maintes reprises et notamment dans son habilitation à diriger la recherche¹⁵⁵⁹. Riche des recherches de Sally Banes, Ramsay Burt, Ann Daly, Susan Foster, Susan Manning sur la question du genre, y compris de la masculinité, du féminisme, de l'approche *queer*. Leurs travaux enrichissent une réflexion qui est à développer dans l'espace français. L'enjeu n'est pas seulement de développer une telle recherche critique en France mais bien de s'intéresser à l'art chorégraphique et plus largement dans un espace qui ne soit pas seulement anglo-saxon. L'enjeu se situe également dans une perspective historique alors que les travaux se situent majoritairement sur un plan esthétique.

Outre un vide historiographique certain à combler en France, l'approche genrée est indispensable, que cela soit dans une relecture de l'histoire de la danse où dans sa recherche des « oubliées » à l'instar de l'histoire des femmes. Nous pouvons ici souligner l'écueil de la division entre théorie et pratique qui demande au contraire d'affirmer des méthodologies propres pour construire une recherche interdisciplinaire. L'approche historique dans laquelle nous inscrivons cette thèse montre un intérêt certain pour l'œuvre, le processus chorégraphique et la parole des artistes à propos desquels nous avons vu qu'ils ne sauraient exister en dehors d'un contexte culturel, social, politique et économique. Dans l'approche de l'œuvre, nous développerons un sujet particulièrement d'actualité qui, plutôt que diviser histoire et mémoire les rassemble. L'importance de sa construction par les acteurs et actrices dans une perspective personnelle de rétrospective ou d'hommage en est une direction, celle de la reprise ou de la recréation d'une œuvre en est une seconde. Le point de vue du regard contemporain sur l'œuvre plus ou moins ancienne peut-il montrer l'inflexion d'une réflexion féministe sur la danse ? Cela participe-t-il en retour à la construction d'une histoire genrée de la danse ou la dimension militante trouve sa place ?

La mémoire de la danse s'inscrit dans un contexte aux dynamiques multiples : celle de la discipline historique, de la danse elle-même confrontée à la disparition de figures tutélaires mais aussi à une dimension mémorielle politique à visée sociale. Elle ravive la question postcoloniale que nous avons vu très présente dans la danse contemporaine, particulièrement de ses deux dernières décennies.

¹⁵⁵⁹ MARQUIÉ Hélène, *Danse et genre: un espace de recherche à déployer*, HDR, soutenue à l'université de Nice le 20/09/2014.

Les lois mémorielles diffusent un « devoir de mémoire »¹⁵⁶⁰ non sans débats polémiques entre politiques et historiens. Cette préoccupation se retrouve dans tous les champs y compris artistiques. Elles ont entre autres fonctions de justifier et de reconnaître la responsabilité des États dans l'oppression des communautés minoritaires. En effet, ces dernières font de plus en plus entendre leur voix. Le principe de reconnaissance voire de revendications des minorités est en marche. La « loi Gayssot » de 1990 est la première loi mémorielle. Elle « tend à réprimer tout acte raciste, antisémite ou xénophobe » et confirme l'actualité des luttes contre ces discriminations qui recoupe les préoccupations féministes des militant-es comme des artistes. Elle est suivie en 2001 par plusieurs autres lois. Une première a permis à « la France [de reconnaître] publiquement le génocide arménien de 1915 » tandis que la « loi Taubira », officialisait « la reconnaissance de la traite et de l'esclavage en tant que crime contre l'humanité ». En 2005, la « loi Mekachera » porte sur « la reconnaissance de la Nation et contribution nationale en faveur des Français rapatriés » d'Afrique du Nord et d'Indochine. L'article 4, dans son alinéa 2 a déclenché des polémiques et des débats par sa maladresse en instaurant que « les programmes scolaires reconnaissent en particulier le rôle positif de la présence française outre-mer, notamment en Afrique du Nord ». La guerre d'Algérie pose depuis longtemps la question des responsabilités que l'ouverture récente d'archives permet d'approfondir. La place des femmes durant ce conflit est loin d'être une exploration majeure. Françoise et Dominique Dupuy l'engagent pourtant dès 1973 en créant *Visages de femmes* et réactivent sa mémoire en 1985.

Nous faisons le choix d'étudier cette œuvre oubliée du processus de reprises, de créations et plus encore de relectures qui serait un terrain de recherche à lui seul tant il s'est développé. Nous en verrons les singularités comme les traits récurrents avec le processus mémoriel. Le choix de ces artistes pionniers, étudiés dans notre première partie est également induit par l'ampleur à la fois artistique et théorique de leur œuvre.

13-1. *Visages de femmes* ou l'Histoire comme inspiration

¹⁵⁶⁰ Cf. FERENCZI Thomas (dir.), *Devoir de mémoire, droit à l'oubli ?*, Bruxelles, Complexe, 2002. « La notion de responsabilité et le devoir de mémoire sont à la base de plusieurs programmes ministériels dans des directions contradictoires : nourrir une histoire qui soit le passage direct des Etats-nations européens à l'Europe ; critiquer l'histoire coloniale mais en soulignant les aspects positifs apportés par la civilisation européenne ; modifier les débats sur les droits des femmes et d'autres minorités sociales, en effaçant la notion de minoritaire, et la notion de classe ; promouvoir des activités et des cultures ouvertes à tous grâce à l'apport des médias ».

Françoise et Dominique Dupuy sont les pionniers d'une recherche théorique hors cadre universitaire que nous ne devons pas sous-estimer¹⁵⁶¹. Figures de l'histoire de la danse, ils participent à la construction aussi bien par leur engagement politique, théorique, pédagogique qu'artistique. Ils ont réalisé une quarantaine de pièces chorégraphiques. Si leur œuvre est considérée comme un tout, Dominique Dupuy signe plus d'œuvres même lorsque la démarche est profondément l'acte des deux chorégraphes, c'est le cas de *Visages de femmes*. Lors de notre rencontre avec Françoise Dupuy, en guise d'exemple d'engagement, cette pièce est la première à laquelle elle fait référence¹⁵⁶².

La démarche réflexive de Dominique Dupuy sur le lien entre danse et politique aboutira à un colloque au CND¹⁵⁶³. Les chorégraphes et danseurs ont une volonté non pas nécessairement narrative mais d'ancrer des états de personnages et d'existences d'hommes et de femmes. Ainsi naît *Visages de femmes* en 1973 à partir des photographies de Marc Garanger. Il s'agit de clichés à caractère militaire initiés par les autorités françaises dans un village au sud d'Alger afin de fournir à toutes les populations une carte d'identité en règle. Marc Garanger alors en service militaire les réalise et voit ainsi défiler devant lui plus de mille femmes qu'il oblige à « se dévoiler pour la première fois devant un appareil photographique, devant un homme étranger à leur famille, devant un étranger, un soldat, un ennemi »¹⁵⁶⁴. L'acte photographique devient alors un acte violent pour ces femmes dont la fermeture des visages signifie une sorte de violation : « les visages sont identiques : austères, dignes, figés, le regard absent »¹⁵⁶⁵. Ces photographies ont tout d'abord donné lieu à l'exposition *Femmes algériennes 1960*¹⁵⁶⁶. La force de l'image marque également Agnès Varda qui réalisa dans sa série *Une minute pour une image* : « Femme Algérienne ». Elle

¹⁵⁶¹ L'association du Mas de la danse est créée le 2 novembre 1995 et regroupe un centre d'études et de recherches consacré à la danse contemporaine, fournit également des ressources précieuses sur la danse par la publication des actes de ses colloques tels que ceux du séminaire « Danse et politique » de 2002 organisé et publié en partenariat avec le CND.

¹⁵⁶² Entretien avec Françoise Dupuy, *op. cit.*

¹⁵⁶³ DUPUY, Dominique (dir.), *Danse et politique. Démarche artistique et contexte historique*, CND, Pantin, 2003.

¹⁵⁶⁴ ROSSEL Lucile, « Les Ballets modernes de Paris à Evry », *Les Saisons de la danse*, janvier 1974, p. 11-12.

¹⁵⁶⁵ *Idem.*

¹⁵⁶⁶ Le photographe à qui l'on reprocha *a posteriori* cette « collaboration », faisant fi du contexte, explique ainsi le vécu de ces séances photographiques peu ordinaires : « en 1960 je faisais mon service militaire en Algérie. L'armée française avait décidé que les autochtones devaient avoir une carte d'identité française pour mieux contrôler leurs déplacements dans les villages de regroupement. Comme il n'avait pas de photographe civil, on me demande de photographier tous les gens des villages avoisinants : Ain Terzine, Bordj Ekliriss, le Merdour, le Meghnine, Souk el Khmeris. J'ai ainsi photographié près de 2000 personnes, en grande majorité des femmes, à la cadence de 200 par jour. Dans chaque village, les populations étaient convoquées par le chef de poste. C'est le visage des femmes qui m'a beaucoup impressionné. Elles n'avaient pas le choix. Elles étaient dans l'obligation de se dévoiler et de se laisser photographier. Elles devaient s'asseoir sur un tabouret, en plein air, devant le mur blanc d'une mechta. J'ai reçu le regard à bout portant, premier témoin de leur protestation muette, violente » in dossier de création du Fonds Françoise et Dominique Dupuy, BNF, 4 – COL – 191.

choisit ainsi la photographie de *Mulher Argelina* (1960) et la commente tandis qu'un zoom progressif se fait sur son visage. L'exposition a une résonnance importante et prend une réelle dimension politique, féministe. Elle soulève le malaise face à la guerre d'Algérie. Contrairement à Agnès Varda, les chorégraphes ne pensent pas leur création en terme féministe.

D'après Lucile Rossel « [Les] supérieurs [de Marc Garanger] attendaient de ces photographies qu'elles dénoncent la laideur de ces [femmes]. C'est tout le contraire que ces portraits révèlent »¹⁵⁶⁷. Les autorités françaises ne sont pas satisfaites et Marc Garanger s'approprie donc son travail et en fait une exposition que voit alors Dominique Dupuy. Dans le dossier de recréation de *Visages de femmes* en 1985, il explique que lorsqu'il vit l'exposition, il fut « ébranlé et eut « envie de faire « bouger » cette histoire »¹⁵⁶⁸. Une reprise plus de dix ans plus tard conforte l'importance symbolique de cette pièce proposée pour la première fois à Évry dans le cadre de la quinzaine culturelle du 23 novembre au 6 décembre 1973 avec pour acteurs, les collectivités locales, les associations pour l'essentielle en lien avec les administrations et le Secrétariat à la Jeunesse, aux Sports et aux Loisirs. Le programme témoigne de la politique de développement des villes nouvelles mise en place à partir de la fin des années 1960 qui avait pour objectif d'éviter la concentration urbaine dans les grandes métropoles et la réalisation d'un développement urbain multipolaire. Par cette initiative, la ville « exprime à la fois [ses] intentions et [ses] difficultés : contribuer à créer et développer la vie sociale et culturelle [...] Nos premiers échanges nous ont conduits à aborder le problème de la femme dans la société urbaine contemporaine »¹⁵⁶⁹. Le club photo de la maison pour tous d'Évry propose « la femme à Évry » et met bien en lumière la question brûlante d'actualité au début des années 1970. Un débat sur « la femme face au travail » montre une facette essentielle des revendications des femmes. C'est à la ferme du Bois Briard que le spectacle *Visages de femmes* est proposé. La direction est celle de Dominique Dupuy, le nom de Françoise n'y est pas accolé sur le programme. Parallèlement est proposé « Femmes qui dansent », un montage audiovisuel. Quant au programme il annonce que :

Visages de femmes n'est pas à proprement parler un ballet. C'est la rencontre d'un photographe Marc Garanger, et d'un chorégraphe, Dominique Dupuy, autour d'un événement. En 1960, un soldat français en Algérie fut requis pour faire les photos d'identité des Femmes d'un bled au sud d'Alger. Il n'est pas besoin de mots pour expliquer ce que fut ce moment. Il n'est que de regarder les « femmes algériennes » de Garanger. Ce sont leurs visages qui ont inspiré à

¹⁵⁶⁷ ROSSEL Lucile, « Les Ballets modernes de Paris à Évry », *Les Saisons de la danse, op. cit.*.

¹⁵⁶⁸ BNF, Fonds Françoise et Dominique Dupuy, *op. cit.*

¹⁵⁶⁹ *Idem.*

Dominique Dupuy une danse qui n'est pas le récit de l'événement mais le commentaire sur une certaine idée de la Femme¹⁵⁷⁰.

Il s'agit bien en effet de ce que l'on pourrait qualifier d'une « action dansée engagée ». Deux ans plus tard, en 1975, année internationale de la Femme, la création est portée en tournée par Françoise et Dominique Dupuy. S'appuyant sur les photographies, il s'agit de dénoncer la soumission des femmes par la force et prendre part au mouvement féministe sans pour autant revendiquer une quelconque tendance. Des militantes du MLAC ne s'y sont pas trompées et s'intéressent à ce spectacle¹⁵⁷¹. Une mémoire de cette pièce réactive nécessairement ces éléments contextuels pour être intelligible.

Françoise Dupuy, Marie-France Delieuvin, Agnès Dravet et Brigitte Hyon sont les interprètes de cette création de Dominique Dupuy assisté de sa femme. Les costumes sont uniformes et gomment toute individualité pour exprimer une dimension universelle : « ces femmes sont sans visage, car elles sont toutes les femmes, quelle que soit leur forme d'oppression : voiles sur la tête, longues robes sobres dans la coupe, austères dans la tonalité des couleurs de la terre »¹⁵⁷². La dimension universelle voulue s'exprime à travers le rôle du récitant endossé par Dominique Dupuy lisant à voix haute des extraits de l'Ancien Testament, du code civil, du Kama Sutra et du Coran. À cela tenant lieu de musique s'ajoutent des claquements de mains, des percussions et des voix d'hommes et de femmes. Les mouvements sont inspirés des gestes des femmes dans le quotidien de la sphère privée mais y-a-t-il ici une contestation de cette situation ? Par ailleurs, la ronde, référence populaire et rituel, donne un caractère quasi obsessionnel et austère au mouvement. Le déroulement de la pièce s'inscrit dans un cercle délimité par une corde tressée. La composition de la compagnie est induite par cette création pour des femmes.

La généalogie de la pièce montre un accès culturel qui n'est pas celui de l'art savant. Une partie des danseuses est rencontrée dans le cadre du FSCF, fédération d'obédience catholique qui travaille beaucoup sur le corps. C'est même à son initiative que l'artiste rencontre celles qui deviennent ses danseuses. Brigitte Hyon rappelle son parcours de l'époque en prenant le contre pied de l'idée selon laquelle il est plus difficile pour une femme danseuse de trouver un engagement. Elle affirme même qu'être une fille à l'époque fut un avantage et qu'elle fut engagée sans avoir un grand bagage technique¹⁵⁷³. Elle est pourtant

¹⁵⁷⁰ *Idem.*

¹⁵⁷¹ Voir les archives du CAF : 10 AF 94.

¹⁵⁷² BNF, Fonds Françoise et Dominique Dupuy, *op. cit.*

¹⁵⁷³ Entretien du 23/09/2002 réalisé par Isabelle Dufau, in DUFAU Isabelle, *Françoise Dupuy, danseuse, rythme, matière, espace*, Master 2 danse, Université de Paris 8, 2009.

l'une des seules à tenir ce discours qui montre que le début de la décennie 1970 voit la danse contemporaine encore peu professionnalisée. Geneviève Vincent porte un discours inverse quant à la « facilité » d'être engagé pour un homme¹⁵⁷⁴. Leur faiblesse numérique autoriserait une certaine « faiblesse » technique. Nombre de chorégraphes et danseurs de la génération 1980 et en particulier de la génération CNDC le confirment¹⁵⁷⁵.

Reprendre la pièce en 1985 avec de nouvelles interprètes (Sylvia Baggio, Yolande Folmer, Claire Heanni, Paola Piccolo et Florence Turpault) montre la permanence de la question femme et de l'étranger dans une perspective sociale différente. Le dossier de récréation indique que « Le mouvement des femmes [...] a porté quelques fruits. Mais il n'en reste pas moins qu'on peut s'interroger encore et encore sur la femme dans le monde. Non pas seulement sur son statut, sa condition, sa libération ou ses servitudes... Mais sur sa place et sur le rôle qu'elle a à jouer dans la perspective d'un autre futur de l'homme. C'est de cette femme-là qu'à travers l'histoire et les documents, nous voulons témoigner »¹⁵⁷⁶. La référence au contexte de la guerre d'Algérie prend une nouvelle résonance : « aujourd'hui, le spectacle que nous entreprenons a une autre signification. Alors que la France vient de s'associer officiellement à l'anniversaire du début de la guerre de libération de l'Algérie, le regard que nous portons sur ces événements est autre, à la fois plus distancié et plus sévère »¹⁵⁷⁷. L'inscription du spectacle dans une semaine consacrée aux femmes est un second prisme de lecture qui en soulève le caractère militant quand bien même on sait la diffusion d'un spectacle régi par une logique commerciale. Le choix de la ville croise les regards sur les droits des femmes et les discriminations.

La mémoire, le souvenir et le devoir du souvenir se trouvent réunis dans cette pièce. La reprise interroge le répertoire au sens de la transmission, de la pérennisation, du redéploiement d'une œuvre, ce qui implique de prendre en compte le moteur contemporain de cet intérêt et de sa résonance.

Il y a plusieurs manières d'envisager la reprise d'une pièce : au plus près de l'original¹⁵⁷⁸ ou bien recréée à partir d'un contexte actuel et de nouveaux interprètes. Les souhaits de Merce Cunningham, Maurice Béjart et Pina Bausch sur la poursuite de leurs

¹⁵⁷⁴ VINCENT Geneviève, *Sorcières*, *op. cit.*

¹⁵⁷⁵ Cf. conférence de Jérôme Bel, Le Quai, Angers, le 18/01/2012.

¹⁵⁷⁶ Dossier de récréation de *Visages de femmes* le 22 mars 1985 à Palaiseau lors du festival Entrons dans la danse.

¹⁵⁷⁷ *Idem.*

¹⁵⁷⁸ D'un point de vue théorique, la mise en place d'aides à la notation chorégraphique (systèmes Benesh, Laban, Conté) participe à cette mémoire de la danse. Notons de 2006 à 2009 que seulement 4 œuvres de femmes sont concernées pour 14 œuvres d'hommes et 2 de collectifs et duo d'artistes. Cf. www.cnd.fr/; <http://www.culture.gouv.fr/culture/dmdts/aidesnotation2009.pdf>.

œuvres après leur mort ravivent la réflexion autour du répertoire et de la transmission. Mémoire vivante et histoire de la danse se co-construisent et donnent ainsi une nouvelle possibilité d'appréhension au prisme du genre voire du féminisme.

13-2. Quand répertoire et recreation problématissent le genre

Le répertoire et les relectures impliquent un intérêt pour l'histoire de la danse car les œuvres et les chorégraphes ne sont pas choisis au hasard lorsque l'entreprise ne vient pas des chorégraphes eux-mêmes. Suite à la première analyse de grande ampleur autour de l'œuvre de Dominique Bagouet, avec la thèse très documentée d'Isabelle Ginot¹⁵⁷⁹, une seconde, d'une démarche très différente, voit le jour de manière quasi synchrone. Il s'agit des recherches du quatuor Knust qui optent pour la réinterprétation et la reproblématisation de la danse à partir d'un regard contemporain en prise avec ce que la danse d'une époque peut bouger en lui et ce qu'il peut dire à son tour. L'entreprise nous intéresse en ce que les artistes concernés font partie des avant-gardes chorégraphiques, théâtre du genre et du scandale.

Le « désir commun de se confronter à des trajectoires chorégraphiques [...] fondatrices de la modernité en danse »¹⁵⁸⁰ conduit Dominique Brun, Anne Collod, Simon Hecquet et Christophe Wavelet à fonder en 1993 un ensemble chorégraphique qu'ils baptisent Quatuor Albrecht Knust en hommage à celui qui développa les principes d'écriture de Rudolf Laban. Ils entendent mettre en place un accès aux œuvres grâce au système de notation du mouvement, et par la restitution-réinterprétation. Parmi les premiers en France à poser la question de la mémoire de la danse, ils réintroduisent l'idée d'actualité d'œuvres modernes tombées dans l'oubli, y compris de pièces mythiques. *L'après-midi d'un faune* (1912) de Vaslav Nijinski est de celles-ci. L'intérêt est de voir en quoi elle résonne dans le temps présent et en particulier avec la dimension sexuée et sexuelle dont elle est porteuse. Transgressive dans son final démonstratif, elle renforce la division entre les sexes et exacerbe la virilité de l'homme-faune. Quel peut-il être aujourd'hui ? Marie-Christine Vernay note : « A la redoutable précision de Jean-Christophe Paré, qui libère un faune spirituel, répond la puissance tellurique de Jennifer Lacey. Entre le masculin et le féminin, les cartes sont brouillées »¹⁵⁸¹. La recherche fait suite à une incursion du côté des modernités américaine et

¹⁵⁷⁹ Dominique Bagouet, *un labyrinthe dansé*, Pantin, CND, 1999.

¹⁵⁸⁰ « ...D'un faune (éclats) », présenté par le Quatuor Albrecht Knust dans le cadre des Îles de danses 2000, programme.

¹⁵⁸¹ VERNAY Marie-Christine, « Résurrection d'un faune », *Libération*, 2/02/2000.

allemande à travers l'œuvre de Doris Humphrey et Kurt Jooss, mais aussi du côté de l'avant-garde américaine des années 1960 avec Steve Paxton et Yvonne Rainer.

Christophe Wavelet explique ce choix par l'intérêt porté à une « sorte de *protest dance*. Par exemple, le *Judson Flag Show* dans lequel les danseurs nus étaient recouverts du drapeau américain était une réaction contre le puritanisme. Des concerts de danse furent donnés contre la guerre au Viêt-nam ou au profit des Black Panthers »¹⁵⁸². Choisir cette période n'est donc pas anodin et les questions sont celles « du collectif toutes disciplines confondues, celle de l'accès direct de l'interprète à l'histoire de son art, celle du produit et du commerce, celle de la radicalité, celle de l'engagement, celle du cloisonnement, celle du « corps démocratique » »¹⁵⁸³. L'interprétation se situe dans l'espace et le temps mais le questionnement demeure intemporel. Dans *Continuous Project-Altered Daily* (1970), Yvonne Rainer met à l'épreuve son propre rôle alors qu'elle s'engage dans ses premiers travaux cinématographiques et qu'elle affirme progressivement son féminisme, un angle sur lequel le quatuor Knust ne se focalise pas. La reprise par Anne Collod de *Parades & Changes*¹⁵⁸⁴, créée par Anna Halprin et Morton Subotnick en 1965, s'inscrit dans cette lignée politique au sens où le corps est politique comme le souligne Marie-Christine Vernay : « il s'agit bien de réactualiser des principes et des pensées qui avaient cours dans les années 60 aux États-Unis : la transdisciplinarité, la mixité raciale et sociale, la démocratie sur la scène, le lien entre la vie quotidienne et l'acte artistique, l'engagement politique et social, la nudité... tout ce qui a fait que la pièce fut interdite pendant plus de vingt ans dans certains États américains »¹⁵⁸⁵. Cette réinterprétation naît de la recherche sur la notion « d'être ensemble », et permet de reposer la question des utopies récurrentes du collectif. Ces recherches menées par les artistes modifient la place de l'interprète qui devient auteur, relai de l'archivage et de la transmission mais aussi ce que l'on pourrait appeler une « archive vivante »¹⁵⁸⁶. « Questionner l'archive, c'est aussi questionner la vérité et le statut de l'œuvre et de l'archive. Choisit-on le remontage au plus près de l'œuvre « historique » ou peut-on la considérer comme un matériau à

¹⁵⁸² Cité par Marie-Christine Vernay, in, « Toulouse danse les sixties. Le quatuor Knust reprend des chorégraphies américaines », *Libération*, 22/05/1996.

¹⁵⁸³ *Idem*.

¹⁵⁸⁴ Cf. DOAT Laetitia, « *Parades & changes, replays*, d'Anne Collod. D'après *Parades and Changes* d'Anna Halprin (1965) », *Repères, Cahier de la danse*, n° 21, 1/2008, p. 15-18. Les effets produits par la recreation avec des danseurs d'aujourd'hui d'une pièce créée plus de 40 ans auparavant sont au cœur de ce processus de mémoire. L'échange avec Anne Collod témoigne de l'importance de la rencontre avec les interprètes d'origines ainsi que du désir à se confronter à des partitions écrites, accéder à la technique d'Anna Halprin des « scores » et en recréer ; Annexes, Illustration 31.

¹⁵⁸⁵ VERNAY Marie-Christine, « Halprin « Parade » à nouveau », *Libération*, 14/06/2011.

¹⁵⁸⁶ C'est cette notion que travaille Olga de Soto dans sa pièce *Incorporer ce qui reste ici au dans mon cœur*. (Étapes : 1 : solo créé pour Vincent Druguet, 2 : Olga de Soto interprète la mémoire du solo, 3 : Edith Christoph danse la mémoire visuelle du 1 et la mémoire auditive du 2...)

recontextualiser ? A-t-on un devoir d'une vérité historique de l'œuvre ou peut-on s'en émanciper ? »¹⁵⁸⁷ sont autant de questions que soulève cette entreprise de recherche qui, paradoxalement, propose plus qu'elle n'analyse les rapports entre les sexes.

Les créations plus ou moins distanciées avec l'original portent souvent la marque de cette évolution dans le titre même de l'œuvre. *Parades & Changes* devient *Parades & Changes, Replays* (2008). Le phénomène se retrouve chez les chorégraphes qui reprennent eux-mêmes une de leur pièce plus ancienne allant de la « presque » simple reprise à ne garder que le moteur de la création. Il semble possible de postuler que le féminisme fait bouger ou réactive quelque chose dans la danse initiale. *Blue Lady* de Carolyn Carlson tend en ce sens.

Le changement de contexte, dans le temps, l'espace ou en terme d'interprètes sont déjà en soi une réinterprétation. Celle-ci est d'autant plus intéressante du point de vue du genre quand nous voyons des hommes reprendre des rôles initialement créés par des femmes et vice-versa. La perception et la signification en fonction du sexe de l'artiste ne sont pas les mêmes quand bien même la chorégraphie ne change pas. Un exemple frappant est celui de la reprise de *Blue Lady*, solo mythique de Carolyn Carlson créé le 11 octobre 1983 au Théâtre La Fenice à Venise. Les stores vénitiens, la robe rouge se déroulant autour de la danseuse, la musique de René Aubry ou encore les bras infinis de la danseuse nourrissent l'imaginaire collectif. La pièce connaît un retentissement énorme et est représentée pendant dix ans, dans le monde entier.

La démarche de transmission est rare dans la carrière de la chorégraphe qui n'a jusqu'ici transmis qu'un seul de ses soli, là encore à des hommes : *Density 21,5* aux danseurs de l'Opéra de Paris, Michaël Denard et Jean-Christophe Paré. Recréé également en 2008 lors de la Biennale de la Danse de Lyon, le solo est transmis à Tero Saarinen sous le nom de *Blue Lady [Revisited]*¹⁵⁸⁸. Carolyn Carlson et Tero Saarinen ont pour point commun d'être chorégraphe, interprète et finlandais. Ce dernier est en alternance avec Jacky Berger. La transmission à des hommes est d'autant plus intéressante à analyser qu'elle est celle d'une pièce inspirée de Venise, de sa vie personnelle et de son expérience de femme et surtout de mère. Elle l'exprime dans une sorte de galerie de portraits féminins qui décline une vie de femme. Est-ce pour éviter le poids d'une comparaison qui aurait nécessairement lieu ? L'idée s'est imposée d'une inversion des genres dans le choix de l'interprète ce qui pourrait signifier une ambivalence expressive. Nous pouvons y voir son influence et sa fascination pour la

¹⁵⁸⁷ http://www.numeridanse.tv/fr/themas/95_archives-heritage-et-recreation.

¹⁵⁸⁸ Cf. Annexes, Illustration 4.

culture japonaise¹⁵⁸⁹ et la marque d'une artiste à la fois « féminine (lyrisme) » et « androgyne (technique *post modern*) ». Dans ce processus de transmission, l'opposition masculin/ féminin se résume à un jeu archétypal entre yin et yang. La dualité se résorbe dans l'intégralité de la personne et surtout dans une parenté spirituelle avec la philosophie zen dont ses dernières créations portent la forte empreinte. Tero Saarinen entre dans la danse avec force et agilité pour faire exploser les carcans d'une pièce qui proposait à l'origine plusieurs visages de la féminité, s'appropriant le costume féminin par excellence. Les archétypes de la robe bleue de la nostalgie, la robe jaune de l'éclat solaire et insouciant, et enfin la robe noire hivernale sont restés dans ce solo. Il a dû ainsi trouver dans son propre vécu la matière émotionnelle pour nourrir la danse qui explore une expérience qui n'est pas celle de son sexe et puise dans son expérience du butô. La chorégraphe joue de sa corporéité de danseur et installe le trouble dans la perception des gestes et des postures. Cette transgression, inversion du sexe de l'interprète ne s'entend pas comme la dualité de genre de l'être humain et rappelle qu'« aucun individu n'est entièrement mâle et entièrement femelle »¹⁵⁹⁰ selon les termes d'Esther Harding. La thématique sexuée de la pièce tend au contraire à en faire une proposition qui se veut au-delà de telles attributions. À rebours de l'idée performative, elle propose celle d'un genre essentialiste comme n'étant pas l'apanage d'un sexe.

Autant de directions participent aux questionnements d'une mémoire chorégraphique vivante à laquelle s'ajoute celle de sa connaissance théorique, synthétisées dans l'ouvrage collectif *Mémoires et histoire en danse*¹⁵⁹¹ qui rassemble en 2010 les résultats des travaux de chercheurs autour de cette problématique où nous voyons le genre s'ancrer dans les disciplines universitaires et les enjeux archivistiques¹⁵⁹².

13-3. La mémoire de la danse au prisme du genre

Les recherches en danse sur l'époque moderne¹⁵⁹³ et pour le XIX^e siècle ainsi que pour l'époque plus contemporaine s'ouvrent à une perspective genrée. L'Association des

¹⁵⁸⁹ Dans le kabuki par exemple, la figure de l'onmagata, acteur masculin travesti pour interpréter les rôles féminins, est à la base de la discipline.

¹⁵⁹⁰ HARDING Esther, *Le mystère de la femme*, Paris, Payot, 2001, p. 14.

¹⁵⁹¹ LAUNAY Isabelle, PAGES Sylviane (dir.), *Mémoires et histoire en danse*, op. cit.

¹⁵⁹² DELSAME Aubierge, *Comment garder une trace de la danse ? Quels documents, quel traitement pour quelle mémoire ?*, Diplôme de conservateur de bibliothèque, ENSSIB, 2006.

¹⁵⁹³ NORDERA Marina, *La construction de la féminité dans la danse (XV^e-XVIII^e siècle)*, Catalogue de l'exposition, Pantin, Centre national de la danse, 2004.

Chercheurs en Danse (ACD)¹⁵⁹⁴ s'emploie à la poursuivre. Dans sa communication au premier congrès du GIS-Genre à Lyon en 2014, Marina Nordera a bien montré l'importance des enjeux.

La perspective du genre dans la recherche historiographique en danse a permis de poser des regards renouvelés sur les archives et une attention particulière à leur élaboration, qui a révélé la complexité des relations entre les données, les discours, les représentations et les imaginaires dont elles sont les témoins. Cette ouverture du regard a permis de reconsidérer des événements, des figures, des taxinomies et des catégorisations en vue d'une réécriture de certains phénomènes historiques. Des champs de recherche ont ainsi émergé : le façonnage des corps par la danse, la construction du métier de danseur et danseuse en relation à ses représentations culturelles et sociales, la tension entre document et récit activée par l'imaginaire d'une époque, les modalités de la transmission d'un art corporel, le jeu de miroir entre la scène et la société, parmi d'autres [...]¹⁵⁹⁵.

La problématique du genre et du militantisme en art comporte deux volets : théorique et pratique, le second étant encore largement laissé à l'écart. Quant au premier, il s'inscrit dans une dynamique universitaire et un paysage historiographique dont Laure Guilbert a relevé la pluridisciplinarité d'approches et les principales évolutions dans le *Dictionnaire d'histoire culturelle de la France contemporaine*¹⁵⁹⁶. Les débats montrent aujourd'hui les difficultés liées aux ancrages universitaires d'un objet polysémique et transdisciplinaire. Ainsi la France ne connaît-elle pas d'équivalent aux *Dance Studies* rendues possibles par le développement des *Cultural Studies* tout en prenant en compte les *Post-colonial Studies* et aux *Gender studies*. Les États-Unis sont pionniers en matière de recherches en danse, y compris en terme de recherches croisant genre et danse¹⁵⁹⁷. De fait, ils accordent un rôle prééminent à l'université en matière de culture, et la danse y fait son entrée dès les années 1920. Lors du colloque de la Sorbonne de 1985, faisant le point sur la recherche en danse, Jean-Claude Serre souligne l'avance quantitative des États-Unis, doublée d'une avance qualitative, due entre autres à un lien permanent entre les plus grands artistes, de Limon à Cunningham et l'université. Ann Daly est une des premières à y introduire la dimension identitaire et genrée de la danse par l'étude de Balanchine¹⁵⁹⁸. Elle popularise l'idée que le ballet et les créations néoclassiques contribuaient à diffuser une image opprimée de la

¹⁵⁹⁴ « Perspectives genrées sur les femmes dans l'histoire de la danse », *Recherches en danse*, n° 3, 2015, <http://danse.revues.org/>.

¹⁵⁹⁵ Texte de présentation du programme : NORDERA Marina, « La perspective du genre en histoire et historiographie de la danse », in <http://genrelyon2014.sciencesconf.org/41916/document>.

¹⁵⁹⁶ GUILBERT Laure, « Danse » in DELPORTE Christian, MOLLIER Jean-Yves, SIRINELLI Jean-François (dir.), *Dictionnaire d'histoire culturelle de la France contemporaine*, op. cit., p. 235-238.

¹⁵⁹⁷ MARQUIÉ Hélène, *Le genre, un outil épistémologique pour l'historiographie de la danse*, colloque, Nice, 2009, tapuscrit.

¹⁵⁹⁸ DALY Ann, "The Balanchine Woman", *The Drama Review*, n° 113, 1987, p. 17.

féminité. Philippe Verrièle a montré au contraire la paradoxale double lecture qui peut en être faite, faisant état à la fois de la puissance des femmes et de la dimension objectivée et stéréotypée de leur sujet¹⁵⁹⁹. Le regard manichéen ne peut en effet tenir. Ann Daly évolue et s'éloigne de la théorie du « male gaze » de Laura Mulvey¹⁶⁰⁰. L'espace anglo-saxon s'intéresse aussi à l'espace français mais plus particulièrement à des périodes antérieures à la Seconde Guerre mondiale. Les principales recherches historiques postérieures concernent davantage les politiques culturelles¹⁶⁰¹.

En France, il faut attendre la « loi Faure » de 1968 pour que soit mises en place des unités de valeur validées en danse à titre optionnel. Toutefois la première expérience décisive reste celle de l'Université Paris 4 - Sorbonne¹⁶⁰² avec une filière dirigée par Jean-Claude Serre jusqu'à sa fermeture en 1990¹⁶⁰³. La danse entre à l'université plus tardivement que d'autres disciplines artistiques en France et à l'étranger¹⁶⁰⁴. Cette initiative s'appuie sur le constat que la danse est devenue un véritable phénomène de société et se concrétise par la création en 1978 d'un diplôme d'université en éducation physique¹⁶⁰⁵, mention danse, devenant en 1981 le diplôme d'université en danse. Quelques années plus tard, en 1984, l'Institut de recherches internationales sur les arts du spectacle s'ouvre à l'Université d'Avignon alors qu'un cursus universitaire complet en danse est inauguré à l'Université de Nice. Cette expérience plus spécifique à la danse se renouvelle à l'Université de Paris 8¹⁶⁰⁶, avec une filière fondée en 1989 par le philosophe Michel Bernard, devenant la seconde pierre angulaire de la recherche en danse en France. Notre propos n'est pas ici de refaire une historiographie de la danse et nous renvoyons à la riche synthèse de Laure Guilbert qui problématise l'évolution de la

¹⁵⁹⁹ VERRIELE Philippe, *La muse de mauvaise réputation*, op. cit.

¹⁶⁰⁰ MULVEY Laura, "Visual Pleasure and Narrative Cinema", *Screen*, 16.3, Autumn 1975, p. 6-18. Elle développe sa théorie à propos du cinéma et qui réduisait les actrices dans un cinéma centré sur les hommes à être regardées par ces derniers.

¹⁶⁰¹ Cf. les thèses de Marianne Filloux-Vigreux et Patrick Germain Thomas.

¹⁶⁰² SERRE Jean-Claude, « Les études et la recherche en danse à l'Université de Paris-Sorbonne », in *La recherche en danse*, n° 1, 1983, p. 5-20. En 1983, paraît la première revue annuelle de travaux universitaires portant sur la danse dans le cadre du cursus d'études supérieures de la Sorbonne : *La recherche en danse. Danse et pensée, une autre scène pour la danse, actes du colloque*, Germs, 1983, est le premier colloque international pour la danse et la recherche chorégraphique contemporaine en France.

¹⁶⁰³ *Danser*, n° 79, juin 1990, p. 14

¹⁶⁰⁴ Aux États-Unis à la même époque, plus de 200 universités ont un département danse, ouverture qui se confirme en Angleterre, au Canada...

¹⁶⁰⁵ Cf. ARGUEL Mireille, « Le centre Jean Sarrailh : foyer inter-universitaire de la danse de 1962 à 1974 », p. 108-114 et « L'EPS et la danse ou des faits et des femmes », p. 17-33 in *Danse : le corps enjeu*, ARGUEL Mireille (dir.), Paris, PUF, 1992. La filière danse et recherche de ce centre fédère plusieurs universités parisiennes. Les cours y sont dispensés par des professeurs d'EPS parfois également danseuses. Notons que la danse fut aussi le théâtre rivalités institutionnelles entre Ministère de la Jeunesse et des Sports et celui de la Culture ou de l'Éducation nationale.

¹⁶⁰⁶ Dans le numéro spécial 20 ans, n° 220, avril 2003. Au défi lancé aux journalistes de choisir un événement marquant de ses 20 dernières années, Nathalie Yokel retient la « chorégraphie dans les amphithéâtres » et l'expérience singulière de l'Université de Paris 8, p. 7.

recherche à propos des différents types de danses et aussi des différentes disciplines¹⁶⁰⁷. Nous insistons sur la nécessité développée par Marina Nordera d'en dépasser les frontières¹⁶⁰⁸. Nous retenons également l'important terrain contemporain qu'il reste encore à défricher¹⁶⁰⁹ et confirmons, à l'instar d'Hélène Marquié, avec un regard rétrospectif sur l'historiographie en France¹⁶¹⁰, la nécessité d'une recherche actuelle consciente des problématiques de genre et d'une relecture d'une histoire de la danse qui les a paradoxalement peu prises en compte.

Floriane Gaber et Michel Delon¹⁶¹¹, faisant le point sur la danse dans l'enseignement supérieur, soulèvent le problème de la conciliation entre pratique et théorie, la formation de Paris 8 étant basée sur la théorie. Ils mettent en évidence la question de savoir si le danseur doit penser sa danse, à moins que ce rôle ne soit dévolu aux non danseurs, apportant un éclairage différent. Les formations artistiques proposent aujourd'hui des cursus dans lesquels la pratique est censée s'appuyer sur la théorie, et vice-versa¹⁶¹². Le sujet fait débat puisque l'un comble les écueils de l'autre et que nombre d'artistes ont un parcours universitaire et portent eux-mêmes une réflexion sur leur œuvre. Cette dernière s'inscrit rarement dans le cadre de l'université. La création du CND¹⁶¹³ en 1998 contribue à encourager la recherche et le nombre d'inscriptions en thèse ayant la danse pour sujet montre l'essor des travaux universitaires¹⁶¹⁴. En témoigne un colloque organisé à Cannes conjointement par le CND et l'Université de Nice où un département Arts du spectacle avec l'option danse existe depuis 1992. Il s'interroge sur la méthodologie et propose des « mots-clés » pour la recherche, en ayant pour titre : *Les discours de la danse*. Laurence Louppe y rappelle que l'optique du colloque se situe dans la lignée des *dance studies*, peu développées en France. Politique, masculin-féminin, identité, font partie des mots clefs pour orienter les recherches. Les *dance studies* « se fixent pour objectif majeur d'analyser les rapports de force intervenant dans la relation entre les genres, les ethnies, ce qui est tout à fait pertinent dès qu'il s'agit du corps, et

¹⁶⁰⁷ GUILBERT Laure, « Brève historiographie de l'émergence des recherches en danse au sein de l'université française. Quel rôle pour l'histoire ? », *Recherches en Danse*, n° 1, 2014, in <http://danse.revues.org/625>.

¹⁶⁰⁸ NORDERA Marina, « Dépasser les frontières disciplinaires. Études, étudiants et chercheurs en danse en Europe », *Recherches en Danse*, n° 1, 2014, in <http://danse.revues.org/571>.

¹⁶⁰⁹ Il correspond à notre période.

¹⁶¹⁰ MARQUIÉ Hélène, *Regard rétrospectif sur les études de danse en France*, revue de l'ACD, n° 1, 2014, in <http://danse.revues.org/619>.

¹⁶¹¹ « Fac assimilée », *Danser*, n° 87, mars 1991, p. 42-43

¹⁶¹² LAUNAY Isabelle, « Appuis critiques : décentrer la pratique et la théorie », *Repères, cahier de la danse*, n° 33, 1/2014, p. 28-30. Son dialogue avec Mathilde Monnier à propos de la formation ex.e.r.ce met en évidence le questionnement des relations de pouvoir qui se jouent.

¹⁶¹³ <http://www.cnd.fr> et la visite guidée réalisée par *Danser*, n° 233, juin 2004, p. 18-20, pour son inauguration en juin 2004.

¹⁶¹⁴ Sur le SUDOC, sont recensées 105 inscriptions de 1986-1995, 150 de 1996-2005, 112 de 2006 à juin 2013, cité in MARQUIÉ Hélène, *Regard rétrospectif sur les études de danse en France*, op. cit.

de la façon dont les jeux de pouvoir et de surveillance jouent sur lui, comme l'a bien montré Michel Foucault. De surcroît, à travers les études sur le genre et, nouveau concept développé depuis peu, sur le post-colonialisme (un âge dans lequel nous sommes plongés sans en avoir ni historiquement ni politiquement conscience), les *cultural studies* inventent de nouveaux points de vue de réflexion très fertiles, et où la danse peut s'interroger sur ses propres pratiques »¹⁶¹⁵. Les chorégraphes et les œuvres que nous avons étudiés montrent que ce prisme est indispensable dans l'espace français où les préoccupations des artistes pour l'identité de genre et le militantisme LGBT s'intensifient. La réinterrogation des périodes antérieures se situe dans l'actualité de cette intersectionnalité de cet intérêt accru pour les questions de discriminations.

Hélène Marquié, dans une comparaison des espaces français et américains, pose des hypothèses d'interprétation sur ce décalage des études de genre en lien avec le contexte des mouvements féministes et le champ universitaire. Elle postule que l'art militant et en particulier féministe est lié à l'importance du militantisme politique et féministe. Ce paramètre seul pris en compte omet un investissement très variable suivant les arts. Il ne faut pas oublier la tradition de la danse classique en France qui a concentré l'intérêt sur la figure de la ballerine au XIX^e siècle, l'héritage du ballet de cour¹⁶¹⁶ et la danse baroque¹⁶¹⁷. Il s'agit alors d'un champ élitiste, autonomisé, qui entraîne un rejet de formes populaires ou à caractère social au sens large. Même la critique ne s'ouvre que tardivement et progressivement à la danse moderne et contemporaine¹⁶¹⁸. Or c'est l'avant-gardisme auquel on accorde une crédibilité subversive qui centralise une grande partie du discours sur la danse aujourd'hui. Ce dernier n'intègre que depuis quelques années le paramètre des genres bien plus que du genre ou d'une problématique féministe.

N'ayant pas peur du manichéisme, Hélène Marquié y voit à l'instar de Christine Planté¹⁶¹⁹ un lien direct avec une culture française qui évacue le modèle « (supposé anglo-saxon) de la guerre des sexes » ainsi que celui d'un « modèle (supposé méditerranéen) du machisme ». Le genre peut en effet évacuer le féminisme. Dans les années 1990, la question

¹⁶¹⁵ Sur le site du Mas de la danse, voir la question de la recherche et l'article de Laurence Louppe de décembre 2003, consulté le 14/12/2009.

¹⁶¹⁶ Cf. NORDERA Marina, *La construction de la féminité dans la danse (XV^e-XVIII^e siècle)*, Catalogue de l'exposition, Pantin, Centre national de la danse, 2004.

¹⁶¹⁷ Un terrain de recherche est depuis longtemps ouvert du côté de la danse baroque. Francine Lancelot, alors qu'elle n'a pas encore créé sa compagnie Ris et Dancieries soutient en effet sa thèse d'ethnologie en 1973 avant de poursuivre ses travaux au sein du CNRS et de se consacrer à la recherche sur les danses populaires ainsi que sur le répertoire chorégraphique des XVII^e et XVIII^e siècles. Son ouvrage majeur *La Belle Danse* recense et analyse plus de 500 pièces chorégraphiques françaises de 1700 à 1790.

¹⁶¹⁸ GUERRIER Claudine, *op. cit.*

¹⁶¹⁹ PLANTÉ Christine « Genre, un concept intraduisible ? », *op. cit.*, p. 129.

des genres et des sexualités devient centrale en danse, accompagnée d'une aura qui se veut subversive et d'avant-garde. Alors que l'interaction avec le public est de plus en plus prise en compte, Ramsay Burt précise que le « prétendu tournant théorique des années 1980 et 1990 a été, à bien des égards, imposé par l'impératif politique d'exploration des préoccupations identitaires »¹⁶²⁰. L'importance contextuelle, sociale, géographique, politique, et économique de la production est une dimension que l'historien ne peut négliger. Cette conception s'éloigne du point de vue moderniste développé aux États-Unis¹⁶²¹ qui voit dans l'abstraction postmoderne une sorte de point d'orgue au processus historique or nous ne pouvons considérer une création hors d'un champ historique. Ce serait faire abstraction de la problématisation croissante du genre.

Notre recherche met en évidence l'asymétrie entre le féminin des hommes et le masculin des femmes. Les jeux de genre offrent plus de possibilités aux hommes notamment dans le travestissement dont la dimension spectaculaire est immédiate : rouge à lèvres et talons aiguilles en sont les principaux accessoires. La transgression ne se situe pas aux mêmes endroits pour les hommes et les femmes mais les chorégraphes hommes comme femmes travaillent le sujet. L'exploration du féminin est plus visible, quelque soit le sexe de l'artiste. La remise en cause des stéréotypes ou leur perpétuation par leur mise en exergue est le terrain glissant où se joue la dimension militante, des artistes comme Jennifer Lacey le montrent aisément.

Quant à la place des femmes dans l'art, le sujet est loin d'être dépassé (voir les statistiques genrées de la culture). La relecture de l'histoire de la danse est enrichie par la redécouverte de personnalités et d'événements tombés dans l'oubli comme ce fut le cas pour Catherine Atlani.

En 1997, Isabelle Launay et Christophe Wavelet publient un article « pour rendre compte et justice à des femmes dont le travail a accompagné l'histoire d'une lente libération »¹⁶²² et se concentre sur la danse américaine et allemande moderne et postmoderne. L'espace français est encore à étudier. Dix ans plus tard, l'association des Chercheurs en Danse créée en 2007, met en place la revue *Recherches en Danse* et consacre un dossier thématique à l'enjeu de « revisiter l'historiographie de la danse et éclairer l'histoire du

¹⁶²⁰ BURT Ramsay, « L'histoire de la danse et les dance studies anglo-américaines », in LAUNAY Isabelle, PAGES Sylviane (dir.), *Mémoires et histoire en danse, op .cit.*, p. 437.

¹⁶²¹ CARROLL Noel, « Art history, dance and the 1960s » in BANES Sally (dir.) *Reinventing dance in the 1960s: Everything Was Possible*, University of Wisconsin Press, Madison, 2003, p.96.

¹⁶²² LAUNAY Isabelle et WAVELET Christophe, « post-tutu (des femmes, de la danse et de la modernité) » in *Vacarme 04/05, minorités féminin pluriel*, automne 1997.

genre ». Nous ne perdons pas de vue l'originalité sexuée du champ de la danse rappelée par Isabelle Launay et Christophe Wavelet.

L'étude de l'art de la danse présente des problématiques différentes de celles des autres domaines de l'histoire (y compris des autres histoires des arts, de la littérature ou des sciences). Partout, le premier travail de la recherche féministe et sur le genre a été de rendre les femmes visibles. En danse, et en raison de l'essentialisation féminine de cette pratique, la problématique est différente. Contrairement à d'autres domaines artistiques, on y rencontre beaucoup de noms de femmes. Mais cette visibilité repose avant tout sur des représentations sociales, qui occultent bien souvent la personnalité et surtout les œuvres de ces artistes¹⁶²³.

Cela ne doit pas exclure l'intérêt, plus récent, pour la masculinité, qui s'inscrit dans un renouveau de l'histoire des femmes et du genre par des recherches sur la masculinité et la virilité. En 1995, *The Male Dancer* de Ramsay Burt est le premier ouvrage à aborder le sujet qui ne l'est encore que peu en France. Nous en voyons cependant l'importance puisque ce sont les chorégraphes eux-mêmes qui le posent. Cela ne contredit pas l'importance qu'il y a à poursuivre l'interrogation de « la visibilité de certaines femmes, ses paradoxes, à mettre à jour les idéologies qui ont construit les représentations, tout en remettant en cause notamment les généalogies, les périodicités, les taxinomies et les valeurs traditionnellement admises. Il conviendra de rétablir un certain nombre de faits historiques, d'y réintégrer des figures importantes, de redécouvrir des œuvres oubliées et de les réinsérer dans une histoire plus globale, mettant à jour des héritages, reconnus ou non »¹⁶²⁴.

L'héritage historique d'un retard français est certain sur le genre mais n'est en rien spécifique aux études portant sur la danse. Celles-ci étant récentes en France et encore non identifiées comme champ spécifique, l'enjeu de sa construction intersectionnelle est à prendre en compte ainsi que le volet de la pratique de la danse. Nous avons vu l'importance d'engagements développés sur le territoire français qui, en intégrant la pluralité d'une histoire de la danse, rééquilibrera un regard centré sur l'historiographie anglo-saxonne. La relation entre théorie et pratique que soulève aujourd'hui Claudia Triozzi dans son projet *Pour une thèse vivante* (2011)¹⁶²⁵, est une des problématiques allant dans le sens d'une recherche et d'un discours théorique par les artistes eux-mêmes¹⁶²⁶. Elle interroge sa pratique de performeuse, s'atèle à la définir en la mettant en œuvre. Le projet fait écho aux Accords de

¹⁶²³ *Idem.*

¹⁶²⁴ *Idem.*

¹⁶²⁵ TRIOZZI Claudia, « « Pour une thèse vivante » : le savoir du praticien », *Agôn*, Entretiens, mis à jour le 09/03/2014, in <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2911>.

¹⁶²⁶ *Idem.*

Bologne¹⁶²⁷ obligeant les Écoles d'art à établir des partenariats avec des équipes de recherche et principalement avec l'Université. Si cela légitime « un paradigme scientifique de la recherche, construit sur des bases méthodologiques formelles »¹⁶²⁸, cela introduit également des problématiques nouvelles dans la définition même de la pratique artistique, d'autant plus que le corps est l'objet même de la pratique¹⁶²⁹.

La théorisation de la réflexion sur le genre s'impose dans la danse, art du corps par excellence. Les références, philosophiques et masculines, si elles n'excluent ni Deleuze, Foucault ou Dériida, passent par une importation américaine de la *french theory* et du *queer* qui renouvellent les recherches discursives et performatives. Roland Huesca parle de la « *queer attitude* »¹⁶³⁰ de la danse contemporaine et de l'insuffisance transgressive confirmée par Hélène Marquié : « l'annexion du genre féminin par le sexe masculin n'a jamais constitué une remise en question du système de domination des hommes sur les femmes. Dans ces deux types de représentations, les femmes se trouvent soit exclues, soit mises au service de la représentation du même « féminin » stéréotypé, dont on démontre par ailleurs qu'il peut être tout aussi bien incarné par les hommes. Loin de subvertir les normes en matière de rapports sociaux de sexe, ces nouvelles formes ne font que les recomposer, tout en accentuant dans la réalité la domination masculine par l'imposition d'un discours référence »¹⁶³¹.

L'art militant, féministe, ne saurait être majoritaire mais ne doit pas pour autant faire disparaître des engagements forts et féministes tels que ceux de Phia Ménard qui se forment et se vivent sans en passer par une esthétique *queer*. Celle-ci ne peut être un « paradigme de la subversion du genre » ni une modalité qui donnerait une force militante *a priori* à cette forme¹⁶³². Plus que contester une bipolarité de sexe et de genre, leur fixation, les divisions de rôles et de hiérarchies que cela implique entre les sexes sont remises en cause en tant que caractères socialement construits.

Nous avons vu à quel point la nudité, l'érotisme et la sexualité cristallisent des enjeux de représentation et d'appropriation de soi. Cela passe par une sexualité positive et libre qui pose la question de la présence d'une subversion féministe. Nous constatons la grande

¹⁶²⁷ La déclaration de Bologne du 19 juin 1999 vise à uniformiser le système d'enseignement universitaire européen en organisant les études en trois cycles (LMD). L'introduction des Masters (rapport du 30 janvier 2009) dans les écoles d'art, sous la forme du rendu d'un mémoire de type universitaire, a suscité des critiques : la spécificité de ces formations étant la création artistiques, non l'écrit.

¹⁶²⁸ DAUTREY Jehanne (dir.), *La Recherche en art(s)*, Paris, MF, 2010, p. 9.

¹⁶²⁹ DESPRES Aurore, LE MOAL Philippe, « Recherche en danse/ danses en recherche », in *La Recherche en art(s)*, op. cit., p. 83-131.

¹⁶³⁰ HUESCA Roland, « Homme, danse et homosexualité », op. cit., p. 141.

¹⁶³¹ MARQUIÉ Hélène, *Femmes et danses : émancipations, conquêtes et résistances. Les enjeux de corps créateurs*, op. cit., p. 17.

¹⁶³² BUTLER Judith, *Humain, inhumain – Le travail critique des normes*, Paris, Amsterdam, 2006, p. 16.

marginalité de la sexualité lesbienne face à la survisibilité de l'homosexualité masculine et qui montre la difficulté à sortir du sujet femme et féminin dont les stéréotypes sont en adéquation avec ceux du champ chorégraphique.

L'absence de réflexion féministe n'est pas propre à la danse, Ann Cooper Albright¹⁶³³ le soulignait déjà en 1997. Se poser la question de l'existence d'une danse féministe est déjà formuler sa capacité militante. Parler de danse féministe au singulier risque de sous-entendre un courant homogène ou une généralisation d'un caractère militant, ce qui est loin d'être le cas. La personnalisation qu'implique le pluriel de danses féministes est plus à même de refléter un travail corporel et intellectuel où le désir et/ou la capacité à dire un corps libre capable de renverser les processus de dominations. La difficulté avec cette formulation reflète les rapports ambigus au terme féministe. L'autodésignation n'est pas indispensable pour bouger le regard sur les rapports entre les sexes, les identités de genre, et expérimenter physiquement leur labilité. *A contrario*, l'énonciation féministe ne garantit pas la non-reconduction de stéréotypes.

Hélène Marquié en prend pour exemple symptomatique La Ribot qui « s'inscrit dans une parfaite conformité avec les stéréotypes concernant les femmes, leurs corps, et la subversion : pour affirmer leurs désirs de subversion, les artistes hommes instrumentalisent et exhibent le corps des femmes »¹⁶³⁴ or cette lecture sans appel ne semble laisser de place qu'à un féminisme radical qui peut se lire dans les créations de Carlotta Ikeda, non mixtes. Gisèle Vienne dénonce la naturalisation de fantasmes vus comme masculins. Certes, sortir d'un espace androcentré est une visée féministe quel qu'en soit le chemin, mais l'insuffisance du paradigme performatif ne peut être contestée. Prendre acte de l'existant est cependant une étape nécessaire à la subversion et force est de constater que si l'idée féministe est en théorie socialement acceptée, la pratique aux niveaux politique, économique ou artistique est encore à conquérir au même titre que dans la sphère privée.

L'ambivalence est aussi bien le signe d'une incertitude féministe des artistes que celle de la difficulté à se situer non pas hors du féminin mais de pouvoir incarner l'universel. Modifier le regard sur la perception du corps et créer de nouvelles références tout en ayant l'ambition de les mettre à l'œuvre alors même qu'elles sont à construire est une difficulté notable. L'histoire du féminisme, y compris en littérature, l'a souligné et il importe que l'histoire de la danse intègre ce caractère et mette en évidence ce qui ne relève que de la

¹⁶³³ ALBRIGHT Ann Cooper, *Choreographing Difference: the body and identity in contemporary dance* Middletown, Wesleyan University Press, 1997, p. 8-10.

¹⁶³⁴ MARQUIÉ Hélène, *Femmes et danses : émancipations, conquêtes et résistances. Les enjeux de corps créateurs*, op. cit., p. 18.

monstration et non de la subversion du genre. La recherche consacrée à une appréhension genrée et plus encore au féminisme en danse en France est à développer. Seule Hélène Marquié s'est spécialisée sur le sujet depuis un point de vue d'esthéticienne, largement centré sur les femmes. Ne remettant pas en cause la nécessité d'une recherche s'inscrivant dans une histoire du genre, l'histoire des femmes permet de redécouvrir des « oubliées » de l'histoire de la danse et de déplacer la focalisation sur les figures tutélaires.

13-4. Valoriser les « oubliées » : une démarche politique et artistique

L'intérêt pour les chorégraphes oubliées s'inscrit dans la continuité de l'histoire des femmes¹⁶³⁵ qui naît en France après mai 1968, sous l'effet d'une demande sociale et de la renaissance des mouvements féministes. Issue de l'histoire sociale avant d'acquérir son autonomie, elle entend renouveler l'histoire et rendre visible cette moitié de la population jusqu'alors oubliée ou circonscrite dans un discours naturaliste. Aux États-Unis, les minorités revendiquent leurs différences dans une logique communautaire. Ainsi se créent de nouveaux départements dans les universités : les *cultural studies*, les *women's studies*¹⁶³⁶.

L'intérêt va vers des héroïnes inconnues mais aussi vers des oubliées de l'histoire, décrites comme victimes de l'oppression d'une société patriarcale¹⁶³⁷. Les recherches sont tout d'abord descriptives et concernent des thèmes chers aux féministes : les métiers des femmes mais aussi le corps, la sexualité, comme le montrent les travaux de la seconde génération d'historiennes¹⁶³⁸ qui étudient les territoires de relations entre femmes, leur identité, les cultures dites féminines¹⁶³⁹. La danse est alors loin d'être un champ d'investigations. Dans les années 1980, les rapports entre les sexes, les différences de pouvoir sont mis en avant, critiquant la dichotomie entre victimes et rebelles. Les rapports complexes entre les sexes entrent dans le champ de l'analyse, à travers le désir, la séduction, mais

¹⁶³⁵ Michelle Perrot et Yvonne Knibiehler sont les représentantes d'une première génération d'historiennes.

¹⁶³⁶ Leur objectif consiste à réviser l'Histoire officielle écrite au masculin par des approches transdisciplinaires des rapports sociaux de sexes. Pour plus de précision, voir CASTRO Ginette, *Radioscopie du féminisme américain*, Paris, Presse de Sciences Politiques, 1984.

¹⁶³⁷ En France, il faudra attendre 1998 pour que le célèbre sociologue Pierre Bourdieu s'intéresse à « la domination masculine », pour reprendre l'expression de l'ouvrage éponyme.

¹⁶³⁸ Ex. de Françoise Thébaud qui étudie la médicalisation de la maternité dans l'entre-deux guerres. Elle publie un premier bilan incontournable de l'histoire de l'histoire des femmes : *Ecrire l'histoire des femmes*, Fontenay/Saint Cloud, ENS-Editions, 1998.

¹⁶³⁹ VERDIER Yvonne, *Façons de dire, façons de faire. La laveuse, la couturière, la cuisinière*, Paris, Gallimard, 1979 et Fine Agnès, « A propos du trousseau : une culture féminine ? », in PERROT Michelle (dir.), *Une histoire des femmes est-elle possible ?*, Marseille, Rivages, 1984.

également l'histoire du corps, de la sexualité et donc également de l'homosexualité¹⁶⁴⁰. La question du pouvoir oriente des recherches sur un terrain plus politique grâce à l'histoire des féminismes¹⁶⁴¹. La redécouverte d'artistes s'inscrit dans cette logique. La recherche bénéficie des travaux de reprises et de reconstructions d'œuvres chorégraphiques qui participent à la réactivation d'un patrimoine de la danse dont il est important de déjouer les tendances hagiographiques. Les années 1990 sont aussi celles où se multiplient les monographies sur les chorégraphes.

Nos recherches ne se sont pas centrées sur ces redécouvertes mais ont mis en évidence des artistes inconnues ou tombées dans l'oubli dont le féminisme est bien souvent loin d'être clair, assumé ou évident (chez Ingeborg Liptay par exemple). Quelques-unes le brandissent néanmoins en ligne conductrice. Catherine Atlani est de celles-ci. Il y a ici un terrain de recherche à poursuivre loin des figures dominantes. Parmi ces redécouvertes, certaines vont influencer les chorégraphes, à partir des années 1990 et encore plus dans les années 2000. Cela est d'autant plus vrai lorsque ces derniers exposent consciemment une dimension identitaire dans leur travail. Les artistes du début du XX^e siècle occupent une place mémorielle non négligeable, de même que la *post modern dance*. Il n'est qu'à voir la concentration de recherches pratiques et théoriques autour d'Isadora Duncan¹⁶⁴² et de la danse libre¹⁶⁴³ par exemple ou encore la mémoire de Valeska Gert ravivée chez nombres d'artistes.

Avec Valeska Gert¹⁶⁴⁴, la recherche des artistes et des universitaires fait dialoguer danse et féminisme. La thématique de la sorcière historiquement liée aux femmes est

¹⁶⁴⁰ BONNET Marie-Jo, *Les relations amoureuses entre les femmes, XVI^e-XX^e siècle*, O. Jacob, Coll. Opus, 1995 ; TAMAGNE Florence, *Histoire de l'homosexualité en Europe : Berlin, Londres, Paris, 1919 – 1939, op. cit.*. Pourtant étudiée, l'homosexualité féminine n'est pas envisagée avant le XXI^e siècle dans la perspective de l'art chorégraphique.

¹⁶⁴¹ KLEJMAN Laurence et ROCHFORD Florence, *L'Égalité en marche. Le féminisme sous la III^e République*, Paris, Presse Sciences Politiques, 1989 ; BARD Christine, *Les filles de Marianne, Histoire des féminismes (1914-1940)*, Paris, Fayard, 1995 ; CHAPERON Sylvie, *Les années Beauvoir*, Paris, Fayard, 2000 ; *Le siècle des féminismes* (2004), fait la synthèse et le bilan des acquis de ce qui « est sans doute la principale révolution sociale et culturelle du XX^e siècle ».

¹⁶⁴² Du côté de la pratique Élisabeth Schwartz travaille à comprendre et faire revivre le travail de la chorégraphe. Le journal de l'Association des Femmes Journalistes (n° 83, 25 novembre 1983) mentionnait déjà ce travail avec l'intérêt de Karine Saporta. Parmi les recherches les plus récentes : DOAT Laetitia, *Voir une danse. Décrire et interpréter Isadora Duncan*, thèse d'esthétique, Université de Paris 8, 2013.

¹⁶⁴³ François Chaignaud a, en tant qu'artiste chorégraphe et performeur, redécouvre les travaux du méconnu François Malkovski : des « danses libres » déclinées au masculin qu'il se réapproprie avec Cécilia Bengolea et grâce à la transmission de Suzanne Bodlak.

¹⁶⁴⁴ Née dans une famille bourgeoise de juifs berlinois en 1892, Valeska Gert entre en contact avec les dadaïstes berlinois, et s'oriente vers le cabaret. Elle est engagée par des cinéastes comme Jean Renoir et présente ses *Danses surréalistes* à la Comédie des Champs-Élysées en 1926. En 1932, elle ouvre son propre cabaret à Berlin, mais l'arrivée des nazis au pouvoir l'empêche de poursuivre ses activités en Allemagne. En 1934, elle joue à Londres, se marie avec un homosexuel anglais, avant de s'embarquer pour New York où elle finit par réussir à ouvrir un cabaret.

réactivée¹⁶⁴⁵. En 2012, le colloque international *Femmes, attitudes performatives. Aux lisières de la performance et de la danse*, organisé par l'Ecole nationale supérieure d'art de Nancy, réunit des historiens, des chercheurs et des chorégraphes afin de faire le point sur « les attitudes performatives féminines » et analyser comment sont reprises aujourd'hui les performances dansées d'artistes porteuses d'une dimension transgressive. Latifa Laâbissi, en collaboration avec l'historienne de la danse Isabelle Launay, s'inspire de l'artiste : « j'ai été formée à l'écriture abstraite américaine où le visage est impassible, où il traduit des formes de neutralité. Ça m'intéresse bien sûr, mais j'ai besoin de traduire un réel plus grimaçant. Chez Gert ou dans le cinéma allemand ou même chez Pasolini, il y a une façon de montrer un corps tordu, le « corps des sans voix » »¹⁶⁴⁶. Elle précise qu'elle « travaille à l'idée de déminer les assignations de genre, de classe ou de race dans la danse »¹⁶⁴⁷. Latifa Laâbissi s'approprie un héritage du courant expressionniste alors que sa formation est issue du courant abstractionniste. Il y a quelque chose de l'ordre de la transgression dans cet héritage qu'elle revit et recrée en la reliant à la danse butô et à son présent d'artiste d'origine marocaine travaillant en France. La réflexion sur l'identité précède une pensée féministe qui en découle plus qu'elle n'en est motrice.

Citons également Dominique Boivin et son solo de 1994 : *La danse, une histoire à ma façon*, une gageure puisqu'il entend évoquer avec son seul corps l'histoire de la danse, et aborder différents styles, époques et faire aussi bien référence à des personnages masculins que féminins, parmi lesquels celui de Valeska Gert. Son choix se porte sur les artistes dont l'œuvre a influencé son propre parcours artistique, relié chronologiquement. « Chaque séquence est un hommage qui se veut léger car, à vouloir trop sacraliser, je risque de figer et donc de dénaturer le travail d'un artiste. Porter un regard neuf permet de le restituer dans le contexte du spectacle vivant »¹⁶⁴⁸. La danseuse contemporaine Maïté Fossen, qui brosse le portrait¹⁶⁴⁹ de la « sorcière » allemande, réalise un spectacle sur l'artiste qui « joue, danse, chante, raconte, écrit, dessine des vêtements en avance de deux modes ». Andrea Sitter¹⁶⁵⁰ s'en inspire également. Oubliée au sein de la danse moderne naissante, elle ouvre une voie différente, inédite, avec une danse satirique, menant au grotesque pour présenter un réel sans rapport avec la convention réaliste. Trop radicale sans doute, cette « vache allemande » selon

¹⁶⁴⁵ Cf. *Repères*, « Sorcières », n° 30, novembre 2012.

¹⁶⁴⁶ <http://www.paris-art.com/interview-artiste/latifa-laabissi/laabissi-latifa/554.html>

¹⁶⁴⁷ *Idem*.

¹⁶⁴⁸ Dominique Boivin, in http://www.numeridanse.tv/fr/video/174_disadora-duncan-a-valeska-gert-la-danse-une-histoire-a-ma-facon.

¹⁶⁴⁹ FOSSEN Maïté, « Valeska Gert: Berlin au cœur », *Danser*, n° 97, *op. cit.*, p. 26-28

¹⁶⁵⁰ Entretien avec Andrea Sitter, le 23/05/2011.

l'élégante expression d'André Breton¹⁶⁵¹, dérange. L'esthétique du grotesque en danse perturbe les conventions esthétiques. Celles-ci s'accompagnent d'une critique sociopolitique des codes bourgeois de l'Allemagne pré-nazie. Elle reproche d'ailleurs à Wigman d'être « une artiste pour petits-bourgeois cultivés en mal de mysticisme »¹⁶⁵². *La Danse de la sorcière* de Mary Wigman, solo de 1914, a longtemps hanté la chorégraphe Mathilde Monnier au point d'avoir pu appeler sa compagnie De Hexe en référence à *Hexentanz* (danse de la sorcière). En effet les danseuses fascinent. L'image de la femme-sorcière héritée de l'époque médiévale est reprise par les artistes féministes et les militantes dans les années 1970 que cela soit dans l'écrit, la vidéo ou l'art pictural. Si Mary Wigman est reconnue, Valeska Gert n'aura qu'une reconnaissance posthume à laquelle les chercheuses féministes ne sont pas étrangères. Pour la journaliste féministe Geneviève Vincent, « les apparitions de Valeska Gert sapent la vision bourgeoise et misogyne du corps féminin, avec au bout de la route, l'exil et le retrait. La danse permet à Valeska Gert d'exorciser ses démons, de défier toute hiérarchisation, de surmonter les terribles angoisses de son adolescence, d'imposer le grotesque dans le plaisir libérateur de la métamorphose, de rejouer enfin en pleine lumière les personnages bannis de la « bonne » société -maquerelle et canaille pour qui elle éprouve une réelle sympathie »¹⁶⁵³. Nous voyons là, outre une dimension historique, prolongée par la parution des mémoires de l'artiste¹⁶⁵⁴, se créer une nouvelle sacralisation autour d'une artiste du début du siècle. Outre une connaissance au plus proche de la danseuse, ce qu'elle fait résonner aujourd'hui est tout l'intérêt de ces recherches artistiques et universitaires.

La danse en France reste un vaste sujet de recherche longtemps délaissé au profit de l'espace allemand et surtout américain où une lecture féministe engagée socialement est plus claire. Les sources nous ont cependant permis de mettre au jour des artistes aujourd'hui oubliées. Celles qui nous ont intéressée sont celles qui ont participé à une émancipation corporelle des femmes et permettent d'élargir le champ des connaissances de la mobilisation du féminin et du féminisme dans l'art chorégraphique.

Le mouvement de reconnaissance émane d'un désir de mémoire. Nous avons une pionnière atypique en la personne d'Ingeborg Liptay. Malgré la proximité du festival de la ville, elle n'est remarquée à Montpellier danse qu'en 1994 : « l'émotion, on l'a vécue avec un petit bout de femme... Elle est vertigineuse comme une spirale baroque, elle chante comme un olivier... On ressort de la salle apaisé, de cet apaisement qui n'est pas une mise en sommeil

¹⁶⁵¹ Cité par LAUNAY Isabelle et WAVELET Christophe, « post-tutu... » *op. cit.*

¹⁶⁵² *idem.*

¹⁶⁵³ VINCENT Geneviève, « L'évènement du XX^e siècle : les femmes et la danse », *op. cit.*

¹⁶⁵⁴ *Je suis une sorcière - Kaléidoscope d'une vie dansée*, Pantin, CND, 2004.

mais une mise à l'écoute. On entend alors l'imperceptible de la danse, on entend l'insecte qui bouge dans le désert lumineux »¹⁶⁵⁵. L'artiste est toujours confrontée au problème de l'absence de programmations malgré les succès sur les lieux de spectacle. Est-ce parce que nous avons à faire à un type de création hors norme, « contemporain sans en avoir la raideur et la théâtralité, d'une grande spiritualité sans être intello »¹⁶⁵⁶. Il faut attendre 1996 pour que sa ville adoptive reconnaisse « une grande dame dans le silence de sa gloire »¹⁶⁵⁷ après 24 ans de résidence à la marge du festival comme en témoigne la presse nationale : « Le Festival d'Avignon rend hommage à une admirable chorégraphe méconnue : Ingeborg Liptay... dont on salue avec bonheur l'apparition au Festival. L'hommage qu'on lui rend, en la conviant à Avignon, est bien la chose la plus juste qui soit »¹⁶⁵⁸. Avec *Terre du ciel*, l'artiste donne à voir une œuvre rétrospective de ses différentes formations, des années 1950 à Essen auprès de Kurt Joss au jazz new-yorkais des années 1960. Le solo est joué à Montpellier dans son studio durant six semaines en 1993, pour un public restreint avant d'être enfin programmé au Festival Montpellier Danse l'année suivante. L'absence de programmation de l'artiste pose question et justifie ce mouvement de reconnaissance tardif de mémoire qui se développe dans les années 1990 et surtout 2000. Les chorégraphes des années 1980 assument leur héritage.

En 2011, Ingeborg Liptay est de nouveau saluée par la profession et le public lors de la biennale Effervescence de Cholet. « Le qualificatif de « grande dame » est un peu faible. On dirait bien « monument » pour ce que ce mot suggère d'imposant, de central, d'« évident » dans un paysage. Mais ça ne colle pas du tout avec la légèreté et la mobilité de la dame »¹⁶⁵⁹. Philippe Verrièle témoigne que l'on parle d'elle au Japon comme d'un « trésor vivant ». Yvann Alexandre, directeur artistique du festival, définit sa création autour de l'invitation de trois grandes dames : Christine Bastin, Louise Bédard et Ingeborg Liptay qui « renoue avec l'esprit du « ballet contemporain » des années soixante-dix ou quatre-vingt »¹⁶⁶⁰. Nous n'avons pas là une militante féministe ni une femme se revendiquant comme féministe mais elle donne une voie d'émancipation particulièrement singulière, un parcours de femme forte, indépendante et créatrice de premier ordre.

Catherine Atlani est également de ces pionnières minorées par l'histoire de la danse mais qui réapparaît sur les CV des chorégraphes après une longue période d'oubli. Claude

¹⁶⁵⁵ VERNAY Marie-Christine, *Libération*, 30 juin 1994.

¹⁶⁵⁶ LAGAUSIE Agnès (de), « Interroger l'insaisissable », *Mémoire en danse contemporaine sur l'œuvre d'Ingeborg Liptay*, op. cit., témoignage de Véronique Rossignol, p. 164.

¹⁶⁵⁷ FRÉTARD Dominique, *Le Monde*, 21-22 juillet 1996.

¹⁶⁵⁸ GUBERNATIS Raphaël (de), *Le Nouvel Observateur*, 21-27 juillet 1996.

¹⁶⁵⁹ Thierry Mallevaes dans le programme du festival.

¹⁶⁶⁰ *Idem*.

Brumachon lui rend hommage au CCN de Nantes en 2014, accompagné de Dominique Boivin et Gisèle Gréau. Ces derniers proposent une pièce originale, sorte d'hommage autobiographique. Quant à Catherine Atlani, elle transmet à une jeune danseuse un solo qu'elle créa 32 ans auparavant et qu'elle interprétait elle-même¹⁶⁶¹. Il est emblématique de la modernité de l'artiste et de son avant-gardisme, notamment du point de vue de la nudité sur scène.

Voyage mémoire (1982) est une création marquante du répertoire de Catherine Atlani huée à sa création par un public en partie incrédule, boudée par les journalistes dont certains allèrent jusqu'à refuser de faire leur papier. *Voyage mémoire* ne laisse pas indifférent. D'après l'artiste¹⁶⁶², des spectateurs sortent, protestent et troublent le bon déroulement de la représentation. En effet, elle évoque une tomate lancée sur scène, notamment lors d'une venue au CNDC, ce qui ne l'empêche pas de tourner. Ce voyage, cette mémoire lourde d'un passé d'enfant juive née au sortir de la guerre est la sienne. Intime. Elle entre en scène, vêtue d'un short qu'elle qualifie de « beauf », apporte un sac qu'elle range bruyamment, ouvre des boîtes de conserves pour chats qu'elle aligne sur le sol. Tandis qu'elle se promène, écouteurs dans les oreilles avec la nonchalance ridicule appropriée, elle les trempe dans les boîtes puis les secoue avec provocation, en rasant le public. Elle le provoque ainsi ouvertement. Ce dernier n'est pas habitué à être interpellé de la sorte au sein d'un spectacle. C'est la société de consommation qui est ici dénoncée dans la solitude, le renfermement sur soi qu'elle entraîne et que symbolise l'isolement par les écouteurs. L'isolement est masqué derrière le geste qui ne peut laisser indifférent et qui risque de « salir » le public. Les difficiles relations avec le monde et la famille dans cette sorte de décadence du quotidien s'expriment dans le ton de sa conversation téléphonique avec sa mère et leurs flagrantes dissensions. Une autre scène est marquante : celle des vêtements. Catherine Atlani endosse des habits jusqu'à disparaître dessous, obèse, difforme. Puis, elle les ôte un à un en dansant, valsant, jusqu'à se retrouver entièrement nue comme enlevant autant de couches imposées par la société. Elle continue alors à évoluer lentement derrière un mur de plastique transparent. L'artiste avoue ne jamais

¹⁶⁶¹ L'interprète, Maya Eymeri, participe à l'histoire de ce solo ainsi que l'indique le dossier de presse de la création : « ce spectacle est une traversée de mémoires familiales absurdes et terrifiantes que nous avons en commun avec Maya Eymeri. Ma tante, sa grand-mère, était danseuse chez Irène Popard avant et pendant la dernière guerre mondiale. On disait que sa danse et sa beauté avaient empêché la milice de l'emporter vers les camps mais la réalité de l'histoire a été beaucoup moins jolie... J'ai repris le chemin de la danse et Maya a continué, invitant cet art à nous traverser sur trois générations. Je crois que ce spectacle nous restitue une part de notre identité, ni trop moche, ni trop belle, juste vivante. Le dire et le redire encore pour rendre une joie à ceux d'antan et redonner l'espoir à ceux qui arrivent, signifiant que tout cela n'est qu'un sale souvenir qui ne devrait plus recommencer ». Cf. Annexes, Illustration 7.

¹⁶⁶² Entretien avec Catherine Atlani, le 26/01/2011, *op. cit.*

avoir songé à un rapprochement avec l'univers concentrationnaire mais admet volontiers la charge du passé tragique de sa famille. Elle prend conscience des faits quand des spectateurs lui racontent ce qu'ils voient : le poids de ces vêtements enlevés un à un comme autant de juifs passant les portes d'un camp d'extermination, laissant des piles de vêtements derrière eux. L'humiliation de la nudité se traduit par cette lenteur des mouvements comme surréels, hors du temps et du monde. Derrière un mur de plastique circulaire, sorte de « douche », elle offre l'intimité de son corps au regard du spectateur au son d'un Ave Maria. Mémoire de danse et mémoire personnelle se trouvent ainsi mêlées et montrent des prémices de la nudité sur scène.

Cette mémoire genrée se juge aussi à l'aune quantitative et à l'exercice de répertoire ou de dictionnaire. Au contraire d'Ingeborg Liptay, Catherine Atlani figure dans le panorama des 99 biographies établies par les *Saisons de la Danse* en 1997¹⁶⁶³. La revue fait alors état de quatre générations en France. Nous ne reviendrons pas sur la quatrième alors en « construction » mais pouvons néanmoins relever que la génération de fondateurs nés entre 1908 et 1953 réunit 10 hommes et 10 femmes ainsi que le couple de Françoise et Dominique Dupuy. Dans la « première génération », on trouve 12 hommes et 12 femmes nés entre 1941 et 1959, ainsi que deux couples : Dunes¹⁶⁶⁴ et Bouvier/Obadia. Nous notons l'absence de Jackie Taffanel¹⁶⁶⁵ pourtant figure imminente de la danse contemporaine venue de l'EPS. La « seconde génération » d'artistes sélectionnés est née entre 1949 et 1961 et fait une place grandissante aux hommes au nombre de 22 hommes contre 12 femmes et quatre couples.

L'exercice de l'inventaire, toute précaution prise quant aux limites d'une telle sélection, est particulièrement représentatif d'un état de la mémoire de l'histoire de la danse au moment où elle s'écrit. Nous pouvons reprendre à notre compte les propos de Ramsay Burt au sujet de la liste des « 100 premiers irremplaçables trésors dansés d'Amérique »¹⁶⁶⁶ : « une telle liste est évidemment aisément soumise à la critique par ce qu'elle omet »¹⁶⁶⁷. La vigilance vis-à-vis de l'invisibilisation des chorégraphes femmes est donc un enjeu de l'histoire de la danse à confronter à la survisibilité médiatique de certain-e-s chorégraphes.

L'enjeu de l'historiographie réside dans la systématisation d'un regard genré, lui seul capable de déconstruire les préjugés de la discipline tant sur des plans esthétiques que

¹⁶⁶³ *Les Saisons de la danse*, « 99 biographies pour comprendre la jeune danse française », hors-série, *op. cit.*

¹⁶⁶⁴ Madeleine Chiche et Bernard Misrachi.

¹⁶⁶⁵ Notons son caractère pionnier de la performance notamment par l'investissement des espaces publics de la ville dans la volonté d'investir toutes les strates sociales. Avec *Transparences* des danseurs prennent la place de mannequins en vitrine de magasins bien avant les galeries Lafayette.

¹⁶⁶⁶ www.danceheritage.org, cité par BURT Ramsay, *op. cit.* p. 441.

¹⁶⁶⁷ BURT Ramsay, « L'histoire de la danse et les dance studies anglo-américaines », *op. cit.*, p. 428.

quantitatifs. Il ne s'agit pas de relire une histoire de la danse en apportant un éclairage sur la présence et l'image des femmes, certes nécessaire, mais de mettre au jour les « rapports sociaux de sexe » et les identités sexuées et genrées en construction permanente. En montrer le caractère indéfini dans un système inégalitaire est une perspective féministe induite par celle de transformer les rapports de sexes et de genre et de refuser les présupposés féminins de la danse. L'enjeu se situe donc au cœur des œuvres elles-mêmes et sollicite une mémoire de la danse théorique autant que pratique. Les notions de répertoire, de transmission, de reconstruction ont alors un double impact mémoriel et de mise à l'épreuve du genre. Il s'agit bien souvent de mobiliser des questionnements plutôt que d'apporter des réponses. Un espace de danses féministes est alors possible.

Conclusion

Depuis les années 1990, les recherches de la danse contemporaine se sont multipliées et font état de malaises autant que d'affirmations identitaires. Les moyens employés renouvellent l'esthétique autant que le processus créatif expose le désir d'une porosité au monde naviguant entre narcissisme et altruisme. Plus que des réponses, les artistes posent des incertitudes, de manière totalement personnelle, voulant faire corps avec le genre humain ou avec les personnes de leur sexe et de leur genre. Cela participe à une grande diversité d'appréhension des problématiques de définition de soi face à autrui. Le respect, l'altérité et le refus des discriminations autant qu'une revendication de liberté sont des moteurs qui font de la problématique du genre et plus encore du féminisme un sujet sous-jacent pourtant loin d'être évident. La danse s'empare de toutes les contradictions et s'autorise tous les extrêmes, pouvant prendre des chemins diamétralement opposés dans le fond et dans la forme.

Ainsi, face au désir d'un retour à soi radical en deçà même de la sexuation, la nudité devient une métaphore vivante d'un désir de mise à nu et de quête existentielle. Elle devient également une modalité chargée de signes. Mue par un désir libertaire, elle cristallise la bipolarité des sexes. À l'inverse d'une utopique neutralité incapable de proposer autre chose qu'une adoption de normes masculines, le costume et les accessoires s'emparent de la scène en même temps que du *queer*. Le principal écueil se situe dans la considération des genres comme interchangeables. De plus, le caractère construit du genre et de la capacité à le choisir ne passe pas nécessairement par une « queerisation ». C'est le cas de Phia Ménard lorsqu'elle s'affirme MtF. Les histoires personnelles sont en effet souvent sollicitées. Le changement d'identité voire de sexe est le bouleversement le plus radical qui puisse exister. Il donne à voir une lutte LGBT dans un espace scénique où l'énonciation est facilitée par un décalage par rapport à l'espace du quotidien. Une parole féministe l'accompagne au même titre qu'elle se développe avec des artistes femmes (Jennifer Lacey, Cécile Proust, Gisèle Vienne, Perrine Valli, Gaëlle Bourges...). Celles-ci s'emparent des attributs de la féminité et du quotidien des femmes tour à tour pour les revendiquer et les contester. Il s'agit entre autres d'apporter un regard positif et assumé sur la sexualité, la pornographie ou encore la prostitution. Le cadre demeure largement hétéronormé tandis que les hommes, confrontés au sida, n'hésitent pas à poser l'homosexualité au cœur de leur démarche. Au même moment, il semble évident que les normes de la masculinité évoluent. Ce que signifie être un homme est une question aussi existentielle que l'est le besoin des femmes de s'exprimer en se confrontant à leurs

stéréotypes (Christian Bourigault, François Grippeau...). L'absence de mixité devient un cadre d'exploration, de soi, de l'autre.

La « *queer attitude* » que nous avons souvent remarquée peut être une étape préalable à une véritable démarche subversive. Il serait manichéen de ne voir qu'un effet de mode ou au contraire un militantisme volontaire. La performance *queer* met en avant le glissement des identités et contribue à montrer voire démontrer leur construction. Elle témoigne également de la difficulté à remettre en cause un système binaire et androcentré en proposant un langage féministe.

Si les hommes s'emparent depuis longtemps du féminin, les femmes sont peu nombreuses à s'intéresser à la masculinité. Le pendant *drag king* aux *drag queens* n'est qu'un très récent. Les esthétiques sont sous-tendues par une réflexion historique qui cherche ce que le passé peut faire à un questionnement présent. Ainsi le contexte nourrit-il des débats sociétaux ravivés par des mouvements antiféministes ou encore des polémiques telles que le port du voile dont s'empare Héléna Fattoumi. Il serait réducteur d'assimiler le désir d'émancipation à la seule dimension de sexe et de genre. En cela le *black féminism*, le *queer* et le féminisme de la troisième vague mettent en évidence la nécessité d'une approche intersectionnelle. Force est de constater qu'elle est amenée en danse par des artistes se sentant concernés par les questions de l'ailleurs, de l'étranger et de la discrimination.

L'apport du hip-hop est essentiel, replaçant l'enjeu identitaire au cœur du sujet artistique, y compris dans sa dimension genrée. En effet, la quasi-exclusivité masculine déplace les normes, ici masculines, et les enjeux : l'ouverture aux femmes, la sortie d'une logique de battle et de domination et la création contemporaine. Ainsi la technicité et la virilité du hip-hop se confrontent à la « non-danse ». Les différences culturelles décuplent les aspirations à la tolérance et aux libertés. En Afrique du Sud, par exemple, une dynamique militante se met en place et se diffuse sur la scène internationale, y compris en France. La création s'inscrit dans les démarches performatives contemporaines les plus radicales des années 2000.

En effet, la création qui se développe depuis les années 1990 s'empare de références théoriques et philosophiques. Cela est dû en partie aux études des artistes, à une vulgarisation de certaines problématiques autant qu'à un regain de visibilité du féminisme, soutenu par un discours médiatique, une source aussi partielle que nécessaire.

La question identitaire est omniprésente dans l'histoire et la mémoire de la danse lue au prisme du genre et du féminisme. Il n'est pas incongru de souligner le danger de reconduire les figures tutélaires aux dépens de figures moins connues.

Conclusion générale

« La danseuse n'est pas une femme qui danse »¹⁶⁶⁸ : ces célèbres mots de Mallarmé résumant assez bien la perception de la danse comme art féminin et de la danseuse comme métaphore éthérée. Ces stéréotypes issus de la danse classique sont reconduits, alors même que la danse moderne, puis contemporaine au sens large, bouleverse les conceptions de l'art chorégraphique. Fait unique dans l'art, les femmes sont les références de la danse moderne dès le début du XX^e siècle, et leur importance perdure avec la danse contemporaine.

Le pari qui consiste à mettre en relation la danse contemporaine, le genre et le féminisme définit un double enjeu, pour la danse et pour le féminisme. S'il est évident que la danse met au travail le genre par son objet / sujet qui est le corps, l'investissement ne saurait suffire pour définir un champ à la fois artistique et féministe.

Cette thèse s'est donné pour objet d'analyser la relation des femmes à la danse contemporaine à partir de 1968. Il aurait été possible de postuler que la danse était « le lieu idéal » d'expression des bouleversements initiés à cette époque. Nous avons vu qu'il n'en était rien. 1968 est une date pertinente aussi bien d'un point de vue social que dans l'histoire des politiques de la danse¹⁶⁶⁹. Il nous a semblé important d'étudier en amont¹⁶⁷⁰ l'espace occupé par la danse avant que la Seconde Guerre mondiale ne le réduise fortement. Dans les décennies suivantes, les écoles américaine et allemande¹⁶⁷¹ s'implantent à Paris. Le militantisme s'exprime en premier lieu dans la pédagogie et la création de langages personnels, sans exclure la dimension collective. L'essor se situe aussi bien au sein de l'Institution¹⁶⁷² qu'à sa marge. La libération du mouvement et de l'expression de soi est une forme de féminisme inconscient en danse, bien qu'il soit par ailleurs théorisé par les militantes féministes. Leurs revues témoignent d'une parole autonome se positionnant au sein des différentes tendances. Le cloisonnement entre les chorégraphes qui se déclarent féministes, celles qui le sont et celles qui produisent une œuvre féministe est frappant¹⁶⁷³. S'il est clair que le féminisme informe la danse, il le fait de manière indirecte.

¹⁶⁶⁸ MALLARMÉ Stéphane, *Œuvres complètes*, Paris, La Pléiade, Gallimard, 1945, p. 304.

¹⁶⁶⁹ PAPIN Mélanie, thèse en cours, *op. cit.*

¹⁶⁷⁰ ROBINSON Jacqueline, *L'Aventure de la danse moderne en France 1920-1970*, *op. cit.*

¹⁶⁷¹ Françoise Dupuy témoigne alors de la difficulté dans ce contexte de faire accepté l'héritage de la danse allemande.

¹⁶⁷² Avec le GRTOP de Carolyn Carlson par exemple.

¹⁶⁷³ Pour Catherine Atlani, les débats politiques et féministes avec ses danseurs sont une nécessité. Son militantisme se manifeste également à la marge de son œuvre chorégraphique, en particulier par sa collaboration avec la revue *Sorcières*.

La seconde période découle du tournant politique de 1981 et de la mise en place d'une politique de la culture volontariste. Le retrait des mouvements féministes contribue alors à rendre invisible l'engagement, y compris en danse. La presse de danse témoigne de l'absence de théorisation d'un féminisme artistique. Les artistes n'abordent pas plus le sujet. Loin d'une recherche de neutralité absolue par l'abstraction du mouvement, des styles propres s'affirment, s'emparent du genre mais le transgressent rarement. Une dimension féministe cependant s'affirme chez certaines artistes telles que Karine Saporta. Leur parole de femme est doublée du plaisir et de la nécessité à travailler avec d'autres femmes. N'ayant pas à lutter pour leur reconnaissance face à une suprématie masculine, la problématique de la place des femmes n'est pas formulée.

Il faudra attendre une troisième période, à partir des années 1990, pour que les rapports aux corps et à l'art prennent un essor conceptuel. La recherche de déconstruction identitaire centralise les préoccupations. Des chorégraphes hommes engagent ce tournant artistique et sont remarqués par les médias. La nudité croissante focalise alors l'attention. La recherche de « neutralité » peine à trouver d'autres référents qu'un masculin universel, le corps féminin apparaissant toujours comme plus sexué que le corps masculin, plus érotique.

Le genre, sujet de création, dans une perspective au-delà ou en-deçà du genre, l'est également par l'abondance de signes sexués. Il est d'autant plus visible que les hommes s'en emparent et creusent l'asymétrie entre les sexes. Dans la construction théorique du genre aux Etats-Unis, qui se diffuse en France, le *drag* permet à la figure de la *drag queen* - icône *queer* - de s'imposer et de mettre l'accent sur les sexualités. L'interprétation de son caractère transgressif comme élément de subversion est bien souvent abusif¹⁶⁷⁴. La construction de « femmes » par les hommes n'en réfère pas aux femmes « réelles » mais bien à leurs fantasmes et leurs désirs. Le phénomène de performance du genre ne fait que s'amplifier la décennie suivante et coïncide avec l'arrivée d'une troisième vague féministe. Cela favorise ce que Anne Emmanuelle Berger appelle « d'une part la « queerisation », selon le terme aujourd'hui en usage, de la pensée et des pratiques féministes, et d'autre part l'alliance créatrice et mutuellement bénéfique des arts contemporains de la « performance » avec la pensée (post)féministe et *queer* »¹⁶⁷⁵.

Le féminisme s'exprime alors selon un point de vue interne, par les artistes, et selon un point de vue externe, médiatique. La mise en évidence du sujet, clairement liée à la

¹⁶⁷⁴ Nous avons vu Roland Huesca souligner une « *queer attitude* » qui s'apparente alors à un effet de mode.

¹⁶⁷⁵ BERGER Anne-Emmanuelle, *Le grand théâtre du genre... op. cit.*, p. 11.

représentativité effective des femmes (plafond de verre, aspiration à la parité) témoigne de la pluralité du féminisme.

En effet, au fil des décennies se sont dessinés deux angles d'approches féministes. Le premier concerne la place des femmes avant même d'envisager un « espace de la cause des femmes »¹⁶⁷⁶. Le second s'attache à la déconstruction du genre. La lutte contre le « silence » des femmes ne va pas de soi en danse. Il ne faut pas oublier que les stéréotypes liant la danse au féminin sont toujours à l'œuvre. La présence des femmes est réelle et les pionnières américaines (Duncan, Fuller, Graham, Humphrey) ou allemande (Wigman) sont là pour le rappeler. Figures majeures de la NDF, les femmes accèdent à la direction des CCN. Certaines y proposent une réflexion sur l'altérité, la tolérance et l'enrichissement des cultures¹⁶⁷⁷. Au même moment l'idée de divertissement de la danse est remise en cause et les générations se superposent progressivement, prenant un tournant conceptuel, intellectuel et artistique.

Alors que la parité fait débat en politique, l'intérêt pour la place réelle des femmes chorégraphes n'intervient que tardivement. Les CCN sont alors une vitrine de choix car au nombre de 19. Le *turn-over* des années 2000 et la masculinisation criante de leurs instances provoquent une prise de conscience féministe. Des études plus poussées s'engagent, les rapports de Reine Prat ou les statistiques de Ionela Roharik et Janine Rannou, autant que nos propres comptages de la diffusion des chorégraphes femmes ont prouvé l'existence du plafond de verre auquel se heurtent les femmes. L'expérience se révèle alors très différente d'une personnalité à l'autre et témoigne de la diversité des situations et de la confrontation au sexisme. Si le cas spectaculaire des CCN fait l'actualité dans les années 2000, nous avons montré que la diffusion féminine n'a jamais dépassé les 35 %. Un regard rétrospectif nous a permis d'affirmer l'existence récente d'un féminisme luttant pour l'égalité des sexes en danse¹⁶⁷⁸. Ce dernier, plus que jamais d'actualité, est partie prenante d'une politique plus large de lutte contre les discriminations.

La présence d'artistes femmes et le travail esthétique sur le genre dans la création ne peuvent établir à eux seuls les liens entre danse et féminisme. La déconstruction du genre est à la base du projet féministe permettant de s'attaquer aux divisions binaires et hiérarchisées. En effet, nous avons souligné tout au long de cette thèse la difficulté des artistes à se dire féministes. Ce refus d'identification est à replacer dans le contexte français qui a véhiculé l'impression selon laquelle, pour reprendre les termes de Christine Planté, il « aurait

¹⁶⁷⁶ Nous faisons ici référence au concept de Laure Bereni, *op. cit.*

¹⁶⁷⁷ Mathilde Monnier, Héla Fattoumi entre autres.

¹⁶⁷⁸ Cf. Audition de Karine Saporta au Sénat, *op. cit.*

miraculeusement échappé au modèle (supposé anglo-saxon) de la guerre des sexes, comme au modèle (supposé méditerranéen) du machisme »¹⁶⁷⁹. Là où la présence des femmes, leur rôle, les centres d'intérêts communs (sexualité et sexualisation, construction genrée des corps, représentations du corps féminin...) sont propices à une rencontre entre danse et féminisme dans l'espace anglo-saxon, nous observons en revanche des résistances spécifiquement françaises au féminisme, y compris dans le milieu de la danse. L'héritage du principe universaliste masque les dimensions identitaires – de sexe, sexuelles, de race ou de classe – et peine à « remettre en question certaines définitions, les valeurs, les critères qui constituent précisément les postulats de cet universel »¹⁶⁸⁰.

Le partage de centres d'intérêts tels que le corps, la sexualité, la nudité, n'a créé de pont entre art et militantisme que de manière ponctuelle et individuelle. Un des terrains actuels de la recherche en danse est la relecture d'une histoire de la danse à travers le prisme du genre, en s'ouvrant aux figures méconnues ou marginalisées. Le sujet se décline sur deux niveaux, celui de la théorie ainsi que celui de la mémoire des œuvres et du patrimoine¹⁶⁸¹. L'enjeu historiographique est d'autant plus réel que nous connaissons le retard français. Si l'historiographie anglo-saxonne est bien connue, il devient nécessaire d'élargir le champ de la comparaison¹⁶⁸².

Que nous formulions l'idée d'une danse féministe permet de l'envisager. Jusqu'alors, le féminisme informait la danse alors que celle-ci n'avait pas réciproquement un impact sur le féminisme. L'art chorégraphique ne s'est pas développé comme un outil de théorisation visible. Le féminisme fait preuve d'un certain malaise avec la forme artistique en dépit de l'importance de la vidéo, de la performance et de la littérature dans l'élaboration de la pensée militante. Par ailleurs, les coups d'éclats des plasticiennes et des artistes offrent une tribune particulièrement marquante. L'implication des femmes et leur reconnaissance en danse n'a pas contribué à en faire « un espace de la cause des femmes »¹⁶⁸³. Les différentes générations

¹⁶⁷⁹ PLANTÉ Christine, « Genre, un concept intraduisible ? », in PLANTÉ, Christine, « Genre, un concept intraduisible ? », in FOUGEYROLLAS-SCHWEBEL Dominique, PLANTÉ Christine, RIOT-SARCEY Michèle, ZAIDMAN Claude (dir.), *Le Genre comme catégorie d'analyse - Sociologie, histoire, littérature*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 129.

¹⁶⁸⁰ MARQUIÉ Hélène, « Danse et féminisme : réflexions sur les approches françaises et anglo-saxonnes », in McCOLLUM FEELEY Francis, *Le Patriarcat et les institutions américaines - Études comparées*, Presses Universitaires de Savoie, 2009, p. 269.

¹⁶⁸¹ Le rôle de la politique culturelle s'avère important puisqu'il permet de financer le développement de recherches tant de répertoire que de théorie telle que la recherche sur l'impact du sida sur les œuvres.

¹⁶⁸² Notons les recherches en cours de l'Association des Chercheurs en Danse avec l'espace italien à l'heure où Ambra Senatore, auteure d'une thèse sur l'histoire de la danse contemporaine en Italie, prend la direction du CCN de Nantes (2016). Cf. SENATORE Ambra, *La danza d'autore. Vent'anni di danza contemporanea in Italia*, Torino, UTET, 2007.

¹⁶⁸³ BERENI Laure, « Penser la transversalité des mobilisations féministes: l'espace de la cause des femmes », *op. cit.*

se côtoient aussi bien chez les chorégraphes que chez les militant-es. Et surtout, des artistes mettent en perspectives les combats LGBT et contre les stéréotypes. Exemple frappant : il est souvent question de « *queer attitude* » plutôt que de *queerisation* de la danse. La difficulté à s'extraire d'un cadre hétéronormé et androcentré signifie que le jeu de genre peut être une étape préalable à une véritable subversion.

La seconde vague féministe s'est peu intéressée à la dimension culturelle au regard de la troisième vague dont l'influence intervient dans les années 2000, période où les travaux *queer* sont traduits en français. Attentive à l'aspect mondial, la troisième vague s'ouvre à l'intersectionnalité, car le sexisme fonctionne rarement seul ; il s'articule avec le racisme et les inégalités sociales. La médiatisation, y compris par l'humour, est un outil dont s'empare pleinement la jeune génération. Les formes d'actions militantes se renouvellent et la dimension performative s'inscrit dans les pratiques (La Barbe, les Femen). Le pouvoir subversif du corps et de la représentation renouvelle alors le féminisme.

L'asymétrie entre sexe et genre est flagrante, en particulier dans la *queerisation* esthétique. Les hommes investissent un espace où l'exploration de leur condition d'homme repousse les frontières de la norme. Ils s'emparent du féminin, de l'homosexualité masculine et d'un imaginaire stéréotypé. La domination masculine n'est pas pour autant remise en cause. *A contrario*, les femmes peinent à parler de lesbianisme et la performance de la masculinité demeure marginale. Beatriz Preciado ou Marie-Hélène Bourcier ont néanmoins une influence théorique non négligeable jusque dans la pratique (*drag king*). Incontournables, elles montrent à quel point le féminisme ne peut se contenter d'un discours théorique. Le corps est le lieu du féminisme.

La problématique trans' le confirme. La nécessité d'abolir les frontières trouve un écho médiatique¹⁶⁸⁴. L'esthétique *queer* n'est pas la seule voie possible. Plus que le *camp*, l'*embodiment*, la subversion du genre touche la psyché. Dès lors, peut-on penser l'égalité des sexes sans déconstruire la base de l'inégalité qui est la bicatégorisation ?

Affirmer l'existence d'une danse féministe¹⁶⁸⁵ ne relève pas de l'utopie, en dépit des nombreux écueils soulignés. Si le phénomène de jeux de genres, interchangeable, manque d'intention politique pour être qualifié de féministe, des artistes développent une pratique en lien étroit avec la pensée féministe intersectionnelle¹⁶⁸⁶. Il serait cependant restrictif de n'envisager de danse féministe que lorsque théorie et pratique se rejoignent ou plutôt lorsque

¹⁶⁸⁴ *Belle d'Hier* de Phia Ménard est un des plus grand succès de 2015.

¹⁶⁸⁵ Parler de danses féministes ne prend tout son sens que dans ce faisceau complexe de relations entre la vie privée et artistique, les points de vue internes et externes à l'œuvre, l'auto-perception et la perception externe.

¹⁶⁸⁶ C'est le cas des *Femmeuses actions* de Cécile Proust.

la pratique s’empare de la théorie. Celle-ci est souvent mal connue et ce serait nier le potentiel féministe intrinsèque à la danse, y compris lorsqu’il n’est pas revendiqué. En effet, des danses féministes s’expriment durant les différentes décennies étudiées et ne peuvent être comprises comme telles qu’au sein de leur contexte politique, artistique et social.

C’est pourquoi, il serait intéressant de poursuivre notre travail sur l’expression féministe et artistique du corps à la marge de l’art savant, tel que le propose l’art corporel dans les années 1970. Le lien entre l’EPS et la danse est également une passerelle essentielle. Le sport permet une approche non transgressive pour les hommes. Le caractère transgressif que représente l’accès à la danse pour les hommes et le ressenti minoritaire n’est en rien comparable avec l’entrée des femmes dans des bastions masculins.

L’importance accordée aux chorégraphes des CCN nous a permis de souligner le double enjeu féministe, de déconstruction du genre et de la place des femmes. Cette thèse a cherché à s’enrichir d’une approche sociologique par les parcours de vie, la contextualisation historique et la compréhension du *process* et de l’esthétique de l’œuvre. Nous avons choisi d’étudier certain-e-s artistes plus que d’autres afin de couvrir l’amplitude de la réflexion féministe. L’ambition serait de poursuivre dans la perspective d’une plus grande exhaustivité.

Notre travail s’est centré sur l’apport et l’intégration du féminisme en danse, il apporte peu sur l’influence directe et indirecte de la danse sur le féminisme. La troisième vague féministe, plus que la deuxième, a pris conscience du potentiel artistique. En effet, l’art génère de nouvelles formes militantes. Il peut être un langage féministe non verbal au même titre que le langage discursif et théorique. L’approche médiatique et la parole des chorégraphes ont confirmé qu’une danse féministe n’existe qu’au sein d’un contexte donné. Le renouvellement des formes militantes est le fruit d’une capacité à se mettre en scène qui coïncide avec l’ouverture culturelle du féminisme. Les différentes formes d’expressions artistiques sont à mettre en relation plus étroitement. Nous avons néanmoins insisté sur la capacité de la danse à intégrer les apports des autres arts sans pour autant constituer de courant, ni de tendance féministe. Formuler un enjeu militant implique la prise en compte de la perception de la danse. Comme le soulignait déjà Claire Lejeune, « une révolution qui ne se produit pas d’abord dans les structures matricielles de l’imaginaire n’a pas la moindre chance d’affecter les structures sociales, car elle est privée du rayonnement sourcier qu’il faut à la pensée pour agir »¹⁶⁸⁷. Nous souhaiterions donc enrichir cette étude par celle de la réception de l’œuvre

¹⁶⁸⁷ LEJEUNE Claire, *Âge poétique, âge politique*, Montréal, L’Hexagone, 1987, p. 61.

par le public et la construction médiatique de l'objet artistique en amont et en aval de la création.

Sources

Archives du ministère de la Culture – site de Fontainebleau

19870591

1961-1986 : politiques / subventions / théâtres sous tutelle

19870602

1978-1985 : subventions / associations

19910679

1971-1989 : compagnies implantées : subventions

19910680

1983-1987 : Rapports d'inspection sur les spectacles

19950211

Subventions 1989-1991

19960352

Subventions 1992-1995

19980531

Politiques / CCN 1984-1995 / festivals / fonctions de la délégation

20040043

Subventions 1981-1998

Archives de la Délégation à la danse

Archives des CCN en cours de classement

Archives des politiques culturelles, non référencées

<http://www.culturecommunication.gouv.fr/Politiques-ministerielles/Danse>

Centre des Archives du Féminisme (CAF)

Fonds Yvette Roudy, 5 AF 95

Fonds MLAC, 10 AF 94

Archives de la Bibliothèque Nationale de France (BNF)

Fonds Françoise et Dominique Dupuy

FOL AFF-COL-191 ; 4-COL-191

Archives du Centre National de la Danse (CND)

Fonds Ballet Atlantique-Régine Chopinot (BARC)

Fonds Jérôme Bel

Fonds Lila Greene
Fonds Jean-Marie Gourreau
Fonds Cécile Proust
Fonds Anne-Marie Reynaud (en cours de classement)
Fonds Four Solaire (en cours de classement)
Fonds Sida Solidarité Spectacle
Fonds Théâtre du Silence

Archives de structures de diffusions (programmations)

Maison de la Danse de Lyon
Montpellier : programmation du festival Montpellier danse et programmation de saisons
La Coursive – Scène Nationale de la Rochelle
Le Granit – Scène Nationale de Belfort
CND – Répertoire des compagnies 2011

Archives personnelles

Catherine Atlani
Odile Azagury

Sources orales

Entretiens avec :

Catherine Atlani, les 26/01/2011 et 27/01/2011
Odile Azagury, le 3/03/2011
Joëlle Bouvier, le 11/04/2011
Emilie Combet, le 14/05/2011
Catherine Coudun, le 6/01/2012
Françoise Dupuy, le 23/05/2011
Héla Fattoumi, le 18/01/2011
Christine Gérard, le 20/05/2011
Hélène Marquié, le 15/04/2010
Maguy Marin, le 12/04/2011
Phia Ménard, le 23/05/2012
Cécile Proust, le 14/04/2010
Karine Saporta, le 23/09/2011
Andrea Sitter, le 23/05/2011
Gisèle Vienne, le 18/06/2011
Geneviève Vincent, le 7/01/2011

Rencontres avec :

Plutôt que des entretiens semi-directifs à l'image des précédents, ces entretiens libres nous engagent à parler plutôt de rencontres.

Matthieu Hocquemiller, le 3/06/2011
Aurélie Marchand (suivi régulier de la création *Un baiser sans moustache*)
Claire Massenet, le 6/11/2014

Presse

Seuls les principaux journaux et revues sont ici cités.

Les revues dépouillées de manière systématique sur l'ensemble de leur parution apparaissent en gras. Les dates mentionnées sont celles des périodes sur lesquelles nous avons effectué nos recherches et correspondent en général à la durée d'existence des revues.

Parmi nos citations au fil de notre thèse, un certain nombre de références sont incomplètes lorsque les sources utilisées ne sont pas de premières mains. En effet, les dossiers de presse, par exemple, sont souvent lacunaires.

Nous ne citons pas tous les articles de presse ayant permis notre travail, mais pour une meilleure visibilité, nous préférons référencer les revues.

Nous mentionnons néanmoins les articles et numéros hors-séries incontournables.

Presse féministe

Nous classons ici le *journal de l'AFJ* et *F magazine* qui ne sont pas directement, ni des organes des mouvements féministes, ni des lieux de théorisation.

Les Cahiers du Grif, 1973-1978.

Citoyennes à part entière, 1981-1986.

Sorcières, 1975-1981.

Des femmes en Mouvements, mensuel, 1977-1978.

Des femmes en Mouvements hebdo, 1979-1981.

F magazine, 1978-1980.

Histoire d'elles, 1977-1980.

Journal de l'AFJ, (Association des femmes journalistes), 1982-1985.

Lesbia, 1982-2012.

Nouvelles Questions Féministes, 1981 -

Pénélope, 1979-1985.

Questions féministes, 1977-1980.

La Revue d'en face, 1977-1983.

Presse de danse et presse pluridisciplinaire

Les Saisons de la Danse, 1968-2001.

Danser, 1983-2013.

Pour la Danse, 1978-1986.

Mouvement, depuis 1993.

Art Press, depuis 1972.

Art Press, « Medium : danse », hors-série, 2003.

Les Saisons de la danse, « 99 biographies pour comprendre la jeune danse française », hors-série, 1997.

Les Saisons de la danse, « La Jeune Danse et après ? », hors-série, n° 5, 2001.

Presse nationale

Le Monde

Le Figaro

Le Nouvel Observateur

Télérama

« Béjart », *Télérama Hors Série*, 2007.

FRÉTARD Dominique, « Les signataires du 20 août secouent la danse contemporaine », *Le Monde*, 3 décembre 1999.

FRÉTARD Dominique, « La mort annoncée de la non-danse », *Le Monde*, 6 mai 2003.

Vidéos

FEO Agnès (de), *Sous la burqa*, 2010, documentaire, Sasana Productions.

FEO Agnès (de), *Niquab hors la loi*, 2011, documentaire, Sasana Production.

PICQ Charles, *Grand-écart. A propos de la danse contemporaine française*, 2000, documentaire, la Sept-Arte, La Maison de la danse.

URREA Valérie, *L'homme qui danse*, 2004, 59', documentaire, conception : Valérie Urréa, Rosita Boisseau, Production : Les Films Pénélope, Arte France, participation : CNC, CNDP, ministère des Affaires étrangères, TV5, Procirep.

<http://www.numeridanse.tv/>

Webographie

Les CCN

<http://ccnmlr.com>

<http://www.ballet-de-lorraine.com>

<http://www.ballet-de-marseille.com>

<http://www.balletdunord.fr>

<http://www.cncbn.com>

<http://www.ccncreteil.com>

<http://www.ccnfc-belfort.org>

<http://www.ccnlarochelle.com>

<http://www.ccn-brumachonlamarche.com>

<http://www.ccnr.fr>

<http://www.ccntours.com>

<http://www.cndc.fr>

<http://www.gallotta-danse.com>

<http://www.josefnadj.com>

<http://www.lephare-ccn.fr>

<http://www.malandainballet.com>

<http://www.musedeladanse.org>

<http://www.opera-national-du-rhin.com>

<http://www.preljocaj.org>

Les CDC

<http://www.alabriqueterie.com>

<http://www.art-danse.com>

<http://www.atelierdeparis.org>

<http://www.cdctoulouse.com>
<http://www.echangeur.org>
<http://www.gymnase-cdc.com>
<http://www.hivernales-avignon.com>
<http://www.lecuvier-artigues.com>
<http://www.pacifique-cdc.com>
<http://www.uzesdanse.fr>

Autres compagnies

<http://ariadone.fr>
<http://asso.i-hej.com>
<http://cabaretnewburlesque.net>
<http://cargocollective.com/marlenefreitas>
<http://carolyn-carlson.com>
<http://ciejoursdansants.blogspot.fr>
<http://compagnietaffanel.fr>
<http://figureproject.com>
<http://joellebouvier.com>
<http://m.lesballetscdela.be>
<http://vlovajobpru.com>
<http://www.acontrepoildusens.com>
<http://www.alainbuffard.eu>
<http://www.blackblancbeur.fr>
<http://www.bourigault-alambic.com>
<http://www.camargo-dominiquerebaud.com>
<http://www.catherinemayatlani.com>
<http://www.cfbenaim.com>
<http://www.ciebeaugeste.com>
<http://www.ciemawguerite.com>
<http://www.cienonnova.com>
<http://www.compagniehelenemarquie.com>
<http://www.elsawolliaston.org>
<http://www.femmeuse.org>
<http://www.gaellebourges.com>
<http://www.g-v.fr>
<http://www.idamarktompkins.com>
<http://www.jeromebel.fr>
<http://www.laribot.com>
<http://www.lescarnetsbagouet.org>
<http://www.lesputescie.com>
<http://www.mallikasarabhai.com>
<http://www.mathildemonnier.com>
<http://www.odile-azagury.com>
<http://www.perrinevalli.fr>
<http://www.regisobadia.com>
<http://www.ridc-danse.com>
<http://www.robynorlin.com>
<http://www.santiagosempere.com>
<http://www.saporta-danse.com>
<http://www.troubleyn.be>

Bibliographie

Nous avons fait le choix d'une bibliographie classée par ordre alphabétique en raison du grand nombre d'ouvrages qui recoupent plusieurs thèmes, montrant l'importance des croisements disciplinaires et thématiques. Il facilite ainsi la recherche des auteur-e-s.

La bibliographie intègre certains ouvrages que nous n'avons pu consulter mais qui intéressent directement notre sujet ou sont en mesure de le prolonger.

ACHIN Catherine, BERENI Laure, *Dictionnaire genre & science politique. Concepts, objets, problèmes*, Paris, Presses de Sciences po, 2013.

ADAIR Christy, *Women and Dance. Sylph and Sirens*, New York, London, Mac Millan, 1992.

ADSHEAD-LANSDALE Janet, LAYSON June, *Dance history, an introduction*, Londres, New York, Routledge, [1983] 1994.

AGULHON Maurice, *Marianne au combat. L'imagerie et la symbolique républicaines de 1789 à 1880*, Paris, Flammarion, 1979.

ALBRIGHT, Ann Cooper, *Choreographing Difference: the body and identity in contemporary dance*, Middletown, Wesleyan University Press, 1997.

ALESSANDRIN Arnaud, « La question trans' : constat et perspectives », *La Revue du Projet*, n° 15, mars 2012.

ALESSANDRIN Arnaud, *Du « transsexualisme » aux devenirs Trans*, thèse de Sociologie, Université de Bordeaux, 2012.

ALLARD Laurence, GARDEY Delphine, MAGNAN Nathalie (dir. anthologie), *Manifeste cyborg et autres essais. Sciences - Fictions - Féminismes*, Paris, Exils, 2007.

ALMEIDA Fabrice (d'), DELPORTE Christian, *Histoire des medias en France de la Grande Guerre à nos jours*, Paris, Flammarion, 2003.

AMIGORENA Horacio, MONNEYRON Frédéric (dir.), *Le masculin. Identité, fictions, dissémination*, actes du colloque de Cerisy, Paris, L'Harmattan, 1998.

ANDRIEU Bernard, *Le dictionnaire du corps, en sciences humaines et sociales*, Paris, CNRS, 2006.

Annuaire statistique de la Culture, 1970-1974, Paris, La Documentation Française, 1975.

ANZIEU Didier, *Le corps à l'œuvre*, Paris, NRF Gallimard, 1981.

APRILL Christophe, « L'hétérosexualité et les danses de couple », in DESCHAMPS Catherine, GAISSAD Laurent, TARAUD Christelle (dir.), *Hétéros. Discours, lieux, pratiques*, Paris, EPEL, 2009, p. 97-108.

ARCHER Michael, *L'art depuis 1960*, Paris, Univers de l'art/Thames and Hudson, 1997.

ARDENNE Paul, *L'image corps*, Paris, Regard, 2001.

ARENDRT Hannah, *La crise de la culture, huit exercices de pensée politique*, Paris, Gallimard, [1972] 1989.

ARGUEL Mireille (dir.), *Danse, le corps enjeu*, Paris, PUF, coll. « Pratiques corporelles », 1992.

- ARGUEL Mireille, « Le corps dansant, enjeu institutionnel », in *Danse : le corps enjeu*, Paris, PUF, 1992.
- ARNAUD Pierre et TERRET Thierry (dir.), *Histoire du sport féminin*, Paris, L'Harmattan, 2 vol., 1996.
- ASLAN Odette, « Danse/Théâtre/Pina Bausch: D'Essen à Wuppertal », *Théâtre/Public*, n° 139, Théâtre de Gennevilliers, janvier-février 1998, p. 25-28.
- ASLAN Odette, *Le corps enjeu*, Paris, CNRS, 1993.
- ASLAN, Odette (dir.), *Butô(s)*, Paris, CNRS, 2002.
- Association des Centres Chorégraphiques Nationaux : *L'Art en présence : les centres chorégraphiques nationaux, lieux ressources pour la danse*, ACCN, 2006.
- Association européenne des historiens de la danse, Symposium, « L'homme et la femme dans la danse », Leuven, 1990.
- AUGUSTIN Girard, *Les politiques culturelles d'André Malraux à Jack Lang : ruptures et continuités, histoire d'une modernisation*, Paris, Hermès, 1996.
- AUTHIER Christian, *Le nouvel ordre sexuel*, Paris, Bartillat, 2002.
- BACHACOU Delphine, *De nouveaux espaces pour la danse contemporaine d'aujourd'hui*, DESS développement culturel et direction de projets, Université de Lyon II, 2004.
- BANES Sally, *Dancing Women. Female Bodies on stage*, London, New York, Routledge, 1998.
- BANES Sally, *Democracy's Body, Judson Dance Theatre, 1962-1964*, UMI Research Press, 1983.
- BANES Sally, *Terpsichore en baskets, post modern dance*, Paris, Chiron et CND, 2002.
- BANES Sally, *Writing Dancing in the age of Postmodernism*, Wesleyan University Press, Hanover, 1994.
- BANTIGNY Ludivine, (dir.) *Jeunesse oblige. Histoire des jeunes en France XIX^e-XXI^e siècle*, Paris, PUF, 2009.
- BANTIGNY Ludivine, *Le plus bel âge ? Jeunes et jeunesse en France de l'aube des « Trente Glorieuses » à la guerre d'Algérie*, Paris, Fayard, 2007.
- BAQUE Dominique, *Mauvais genre(s), érotisme, pornographie, art contemporain*, Paris, Regard, 2002.
- BARD Christine (dir.), *Un siècle d'antiféminisme*, Paris, Fayard, 1999.
- BARD Christine, « Féminisme », in ERIBON Didier (dir.), *Dictionnaire des cultures gays et lesbiennes*, Larousse, 2003.
- BARD Christine, « « Mon corps est une arme », des suffragettes aux Femen », *Les Temps Modernes*, n° 678, 2/2014.
- BARD Christine, *Ce que soulève la jupe - identités, transgressions, résistances*, Paris, Autrement, 2010.
- BARD Christine, « La virilité au miroir des femmes », in COURTINE Jean-Jacques (dir.), *Histoire de la virilité*, T. 3, Paris, Seuil, 2011, p. 99-130.
- BARD Christine, *Le féminisme au-delà des idées reçues*, Paris, Le Cavalier bleu, 2012.

- BARD Christine, *Les femmes dans la société française au XX^e siècle*, Paris, Armand Colin, 2001.
- BARD Christine, *Les garçonnes, modes et fantasmes des Années folles*, Paris, L'Harmattan, 1998.
- BARD Christine, NEVEU Valérie, METZ Annie (dir.), *Guide des sources de l'histoire du féminisme*, Rennes, PUR, 2006.
- BARD Christine, PELLEGRIN Nicole (dir.), *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, « Femmes travesties : un « mauvais » genre », n° 10, 1999.
- BARD Christine, TARAUD Christelle (dir.), *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, « Prostituées », n° 17, 2003.
- BARD Christine, *Une histoire politique du pantalon*, Paris, Le Seuil, 2010.
- BARD Christine (dir.), *Les féministes de la deuxième vague*, Rennes, PUR, 2012.
- BARD, Christine, *Les filles de Marianne. Histoire des féminismes 1914-1940*, Paris, Fayard, 1995.
- BARTHES Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953.
- BARTHES Roland, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957.
- BARTHES Roland, « le visage de Garbo », in *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957, p. 77-79.
- BATAILLE Georges, *L'Érotisme*, Paris, éd. de Minuit, 1957.
- BAUDELLOT Alexandra, *Jennifer Lacey et Nadia Lauro, dispositifs chorégraphiques*, Paris, Les presses du réel, 2007.
- BAUDELLOT Christian, ESTABLET Roger, *Allez les filles*, Paris, Seuil, 1992.
- BAXMANN Inge, ROUSIER Claire et VEROLI, Patrizia, *Les Archives internationales de la danse 1931-1952*, Pantin, CND, 2006.
- BEAUD Stéphane, MASCLET Olivier, « Des « marcheurs » de 1983 aux « émeutiers » de 2005. Deux générations sociales d'enfants d'immigrés », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 4/2006, p. 809-843.
- BEAUVOIR Simone (de), *Le Deuxième sexe*, Paris, Gallimard, 1949.
- BÉGOC Janig, BOULOUCHE Nathalie, DELPEUX Sophie, TRONCHE Anne, ZABUNYAN Elvan (dir.), *La performance - entre archives et pratiques contemporaines*, Rennes, PUR - ACA, Coll. « Art société », 2010.
- BEL Jérôme, CHARMATZ Boris, *email 2009-2010*, Paris, Les presses du réel, 2013.
- BERANGER Elisabeth, CASTRO Ginette (dir.), *Lyrisme et féminité: actes du colloque international, janvier 1990*, Talence, Presses universitaires de Bordeaux, 1991.
- BERENI Laure, « Penser la transversalité des mobilisations féministes: l'espace de la cause des femmes », in BARD Christine (dir.), *Les féministes de la deuxième vague*, Rennes, PUR, 2012, p. 27-41.
- BERENI Laure, CHAUVIN Sébastien, JAUNAIT Alexandre, REVILLARD Anne, *Introduction aux gender studies. Manuel des études sur le genre*, Bruxelles, De Boeck, coll. « Ouvertures politiques », 2008.
- BERENI Laure, *La bataille de la parité. Mobilisations pour la féminisation du pouvoir*, Paris, Économica, 2015.

- BERENI Laure, TRACHMAN Mathieu, *Le genre, théories et controverses*, PUF, 2014.
- BERENI Laure, REVILLARD Anne, « Des quotas à la parité : « féminisme d'État » et représentation politique (1974-2007) », *Genèses*, n° 67, 2/2007, p. 5-23.
- BERGER Anne Emmanuelle, *Le grand théâtre du genre. Identités, Sexualités et Féminisme en « Amérique »*, Paris, Belin, 2013.
- BERNARD Michel, *De la création chorégraphique*, Pantin, CND, coll. « Recherches », 2001.
- BERNARD Michel, *Le corps*, Paris, Seuil, 1995.
- BERSTEIN Serge, MILZA Pierre, et BIANCO Jean-Louis, (dir.), *François Mitterrand. Les années de changement, 1981-1984*, Paris, 2001.
- BERSTEIN Serge, SIRINELLI Jean-François, *Les Années Giscard. Les réformes de société 1974-1981*, Paris, Armand Colin, 2007.
- BERTUZZI Elena, « *Les Marches* (1980), chorégraphie Karin Waehner », Service Recherche et répertoires chorégraphiques, janvier 2013.
- BESSIN Marc, « Parcours de vie et temporalités biographiques : quelques éléments de problématique », *Informations sociales*, n° 156, 2009, p. 12-21.
- BIDET-MORDREL Annie (dir.), *Les rapports sociaux de sexe*, Paris, PUF, 2010.
- BIET Christian et NEVEUX Olivier (dir.) *Une histoire du spectacle militant (1966-1981)*, 2007.
- BIET Christian, ROQUES Sylvie (dir.), « Performance. Le corps exposé », *Communications*, n° 92, Paris, Seuil, 2013.
- BIHR Alain, PFEFFERKORN Roland, *Dictionnaire des inégalités*, Armand Colin, Paris, 2014.
- BLAIS Mélissa et FORTIN-PELLERIN Laurence, LAMPRON Ève-Marie et PAGE Geneviève, « Pour éviter de se noyer dans la (troisième) vague », in *Recherches féministes*. Vol. 20, n° 2, Québec, Université Laval, 2007.
- BLAIS, Mélissa, DUPUIS-DÉRI Francis (dir.), *Le mouvement masculiniste au Québec : l'antiféminisme démasqué*, Montréal, Les éditions du remue-ménage, 2008.
- BLANDIN Claire et MEADEL Cécile, « La cause des femmes », *Le temps des médias. Revue d'histoire*, n° 12, 2009.
- BLANDIN Claire, « Littérature et médiatisation du féminisme dans les années 1970 dans la presse magazine », octobre 2014, in <http://livre.hypotheses.org/>.
- BLANDIN Claire, ECK Hélène (dir.), « *La vie des femmes* » : *la presse féminine aux XIX^e et XX^e siècles*, Paris, LGDJ, 2010.
- BOHMISCH Susanne, « De l'extrême à l'agonal dans l'univers chorégraphique de Pina Bausch », *Recherches féministes*, vol. 27, n° 1, 2014, p. 145-160.
- BOISSEAU Rosita, CROQUET Nadia (dir.), *Deuxième peau. Habiller la danse*, Catalogue de l'exposition, Acte Sud, Aix en Provence, 2005.
- BOIVINEAU Pauline, « Le butô ou la trace du traumatisme de la Seconde Guerre Mondiale à l'œuvre : fantasme, mythe et réalité », 2014, in http://quaina.univ-angers.fr/IMG/pdf/res_boivineau.pdf.
- BOIVINEAU Pauline, *La revue Danser au prisme du genre*, Master 2, Histoire, 2008.

- BOLTANSKI Luc, *De la critique. Précis de sociologie de l'émancipation*, Paris, Gallimard, 2009.
- BONNET Marie-Jo, *Les artistes femmes dans les avant-gardes*, Paris, Odile Jacob, 2006.
- BONNET Marie-Jo, *Les Deux Amies, Essai sur le couple de femmes dans l'art*, Paris, Blanche, 2000.
- BONNET Marie-Jo, *Les Femmes dans l'Art*, Paris, La Martinière, 2004.
- BORRILLO Daniel, *L'Homophobie*, PUF, coll. « Que sais-je ? », 2000.
- BOUCHON Marie-Françoise, « Le monde chorégraphique a-t-il peur de l'histoire ? », *Marsyas – Revue de pédagogie musicale et chorégraphique*, n° 37-38, juin 1996, p. 95-100.
- BOULBÈS Carole (dir.), *Femmes, attitudes performatives, aux lisières de la performance et de la danse*, Paris, Les presses du réel, 2014.
- BOURCIER Marie-Hélène, ROBICHON Suzette (dir.), *Parce que les lesbiennes ne sont pas des femmes : autour de l'œuvre politique, théorique et littéraire de Monique Wittig*, Paris, éd. Gaies et Lesbiennes, 2002.
- BOURCIER Marie-Hélène, « Des « femmes travesties » aux pratiques transgenres : repenser et queeriser le travestissement » in *Clio. Histoire, femmes et sociétés* [En ligne], n°10, 1999.
- BOURCIER Marie-Hélène, « Pipe d'auteur: la « nouvelle vague pornographique française » et ses intellectuels (avec Jean-Pierre Leaud et Ovidie, Catherine Millet et son mari et toute la presse) », in *Esprit créateur* 44, n° 3, 2004, p. 13-27.
- BOURCIER Marie-Hélène, *Queer Zones*, 3 vol., Paris, Amsterdam, 2007-2011.
- BOURCIER Marie-Hélène, *Sexpolitiques. Queer zones 2*, La Fabrique, Paris, 2005.
- BOURCIER Paul, *Histoire de la danse en Occident*, Paris, Seuil, coll. « Solfèges », [1978] 1994.
- BOURDIEU Pierre, *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Minuit, 1979.
- BOURDIEU Pierre, *La domination masculine*, Paris, Seuil, 1998.
- BOURDIEU Pierre, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992.
- BOUVIER Joëlle, OBADIA Régis, *Mémoire vivante : Joëlle Bouvier, Régis Obadia*, Paris, Librairie de la danse / Editions plume, 1994.
- BRAUNSTEIN Florence, *La place du corps dans la culture occidentale*, Paris, PUF, 1999.
- BROOK Barbara, *Feminist Perspectives on the body*, Pearson Education Limited, Edinburgh, 1999.
- BRUNEL Lise, « La danse moderne aujourd'hui en France », *Biennale Danse Lyon*, 1984.
- BRUNEL Lise, *Dix ans de chorégraphie 1970-1980*, Paris, Albin Michel, 1980.
- BRUNEL Lise, *Nouvelle Danse Française : dix ans de chorégraphie, 1970-1980*, Paris, Albin Michel, 1980.
- BRUNI Ciro (dir.), *Danse et pensée, une autre scène pour la danse, IV, actes du colloque international de philosophie*, Sammeron, GERMS, 1993.
- BUET Jackie, *Films de femmes. Six générations de réalisatrices*, Paris, Alternatives, 1995.

- BUIRGE Susan, *Une vie dans l'espace de la danse*, L'Isle-sur-la-Sorgue, Le Bois d'Orion, 2012.
- BURCH Noël et SELLIER Geneviève, *Le cinéma au prisme des rapports de sexe*, Paris, Vrin, 2009.
- BURT Ramsay. *The Male Dancer: bodies, spectacle and sexuality*, London: Routledge, 1995.
- BURT Ramsay. *Alien Bodies: representations of modernity, race and nation in early modern dance*, London, Routledge, 1998.
- BURT Ramsey, « The Trouble with the Male Dancer », in DILS Ann, ALBRIGHT Ann C. (ed.), *Moving History / Dancing Cultures. A Dance History Reader*, Middletown, Wesleyan University Press, 2001, p. 44-55.
- BURT Ramsey, *The Male Dancer. Bodies, Spectacles, Sexualities*, London, New York, Routledge, 1995.
- BURT Ramsy, HUXLEY Michael, « La nouvelle danse : comment ne pas jouer le jeu de l'establishment », in DOBBELS Daniel, FEBVRE Michèle, FOIX Alain (dir.), *La Danse au défi*, Montréal, Parachute, 1987, p. 149-176.
- BUSCATTO Marie, FORCELL Anne, LEONTSINI Mary, MARUANI Margaret, PÉQUIGNOT Bruno, RAVET Hyacinthe Ravet (dir.), *Le genre à l'œuvre*, 3 vol., Paris, L'Harmattan
- BUTLER Judith, *Gender Trouble: Feminism and Theory*, New York, Routledge, Chapman and Hall, 1990.
- BUTLER Judith, *Humain, inhumain – Le travail critique des normes*, Paris, Amsterdam, 2006.
- BUTLER Judith, *Trouble dans le genre. Pour un féminisme de la subversion*, Paris, Éd. La Découverte, 2005.
- C.r.e.e.c, « La Danse une culture en mouvement », actes du colloque, Strasbourg, Université Marc Bloch, 1995.
- CALMIS Charlotte-« Toute œuvre de femme est féministe », Catalogue *Féminisme et art*, Centre d'art contemporain de Grenoble, 1998.
- CARTER Alexandra (dir.), *Rethinking Dance history, A Reader*, Londres, New York, Routledge, 2004.
- CARTER Alexandra, *Rethinking dance history : a reader*, London, New York, Routledge, 2003.
- CARTER Alexandra, *The Routledge dance studies reader*, London, New York, Routledge, 1998.
- CASSAGNES-BOUQUET Sophie, DOUSSET-SEIDEN Christine, « Genre, normes et langages du costume », in *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, « Costumes », n° 36, 2012, p. 7-18.
- CASTRO Ginette, *Radioscopie du féminisme américain*, Paris, Presse de Sciences Politiques, 1984.
- CHABOT Jean-Luc, MACAREZ Nicolas, *Méthodes des sciences sociales*, Paris, PUF, 1995.
- CHAPERON Sylvie, DELPHY Christine (dir.), *Cinquantenaire du Deuxième sexe*, Paris, Syllepse, 2002.

- CHAPERON Sylvie, « Le genre et l'histoire contemporaine des sexualités », *Hypothèses*, n° 8, 1/2005, p. 333-341.
- CHAPERON Sylvie, « L'histoire contemporaine des sexualités en France », *Vingtième siècle*, juillet-septembre 2002, p. 47-59.
- CHAPERON Sylvie, *Les années Beauvoir, 1950-1970*, Paris, Fayard, 2000.
- CHARLE Christophe, *Les intellectuels en Europe au XIX^e siècle. Essai d'histoire comparée*, Paris, Le Seuil, 1996.
- CHARMATZ Boris, LAUNAY Isabelle, *Entretenir – A propos d'une danse contemporaine*, Paris, Les presses du réel, 2003.
- CHARTIER Roger, « Histoire intellectuelle et histoire des mentalités. Trajectoires et questions », *Revue de synthèse*, n° 111-112, juillet-décembre 1983, p. 271-307.
- CHARTIER Roger, « L'histoire culturelle », in *L'histoire en France*, ouvrage collectif, Paris, La Découverte, 1990, p. 90- 94.
- CHARTIER Roger, « Le monde comme représentation », *Annales ESC*, novembre-décembre 1989, n° 6, p. 1505-1520, in CHARTIER Roger, *Au bord de la falaise. L'histoire entre certitudes et inquiétude*, Paris, Albin Michel, 1998, p. 67-86.
- CHARTRAIN Cécile, CHETCUTI Natacha (dir.), *Genre, sexualité & société*, « Lesbiennes », n° 1, Printemps 2009.
- CHETCUTI Natacha, MICHARD Claire (dir.), *Lesbianisme et féminisme. Histoires politiques*, Paris, L'Harmattan, 2003.
- CIXOUS Hélène, « Le rire de la Méduse », *L'Arc*, n° 61, 1975.
- CIXOUS Hélène, DOBBELS Daniel, REYNAUD Anne-Marie, SAPORTA Karine, GREENAWAY Peter, *L'auteur dans l'œuvre Roman-Photo*, Paris, Armand Colin, 1990.
- CLAID Emilyn, *Yes ? No ! Maybe ... Seductive Ambiguity in Dance*, New York, London, Routledge, 2006.
- CLAIR Isabelle, *Sociologie du genre*, Paris, Armand Colin, 2012.
- CLETO Fabio (dir.), *Camp. Queer Aesthetics and the Performing Subject: A Reader*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1999.
- COGNEAU Denis et DONNAT Olivier, *Les Pratiques culturelles des Français 1973-1989.-* Paris, Ministère de la Culture et de la Communication, DEP/La Découverte/La Documentation française, mars 1990.
- COHEN Olivia-Jeanne, *Comme un sublime esquif... Essai sur la danse contemporaine*, Paris, éd. Séguier, coll. « L'Écrit du corps », 2002.
- Collectif, *Danse et politique : démarche artistique et contexte historique*, Pantin, CND, Mas de la Danse, 2003.
- Collectif, « Femmes, genre, histoire », *Genèses. Sciences sociales et histoire*, n° 6, décembre 1991, p. 2-97
- Collectif, « Genre, féminisme et valeur de l'art », *Cahiers du genre*, n° 43, Paris, L'Harmattan, 2007.
- Collectif, *Deuxième peau : habiller la danse*, Paris Actes Sud Beaux Arts, 2005.

- Collectif, *L'Art en Présence, les Centres chorégraphiques Nationaux, lieux de ressource pour la danse*, Paris, ACCN, 2006.
- Collectif, *La danse, naissance d'un mouvement de pensée ou le complexe de Cunningham, actes du colloque*, Paris, Armand Colin, 1989
- Collectif, *La recherche en danse*, colloque international en Sorbonne, Paris, Chiron, 1985.
- Collectif, *La recherche en danse. Danse et pensée, une autre scène pour la danse, actes du colloque*, Paris, Germs, 1983.
- Collectif, *Le masculin. Identité, fictions, dissémination*, actes du colloque de Cerisy, Paris, L'Harmattan, 1998.
- Collectif, *Loïe Fuller, danseuse de l'art nouveau*, Paris, éd. de la réunion des musées nationaux, 2002.
- Collectif, *Man and woman in dance*, actes du colloque, Bruxelles, 1990.
- Collectif, *Pina Bausch, parlez-moi d'amour, actes de colloque*, Paris, L'Arche, 1995.
- COLLIN Françoise, *Le différend des sexes*, Paris, Pleins feux, 1999.
- Compte rendu de la Délégation aux Droits des femmes*, 16/05/2013, in <http://www.senat.fr/compte-rendu-commissions/20130513/femmes.html>
- CONINCK Francis (de), *Françoise Adret, Soixante années de danse*, Pantin, CND, 2007.
- CONNELL Raewyn, *Masculinités. Enjeux sociaux de l'hégémonie*, Paris, Amsterdam, 2014.
- Contact Improvisation, NDD*, Bruxelles, Contredanse, n° 38/39, été 1999.
- CORBIN Alain, COURTINE Jean-Jacques et VIGARELLO Georges, (dir.), *Histoire du corps. De la Renaissance aux Lumières (Vol.1) ; Histoire du corps. De la Révolution à la Grande guerre (Vol.2) ; Histoire du corps. Les mutations du regard. Le XX^e siècle (Vol.3)*, Paris, Seuil, 2005.
- CORBIN Alain, *Les filles de noce. Misère sexuelle et prostitution aux XIX^e et XX^e siècle*, Paris, Flammarion, [1978] 1995.
- COTTINGHAM Laura, *Combien faut-il de « sales » féministes pour changer une ampoule ? Antiféminisme et art contemporain*, Lyon, Tahin Party, 2000
- COURBET David, *Féminismes et pornographie*, Paris, La Musardine, 2012.
- CREBELLIER Maurice, *Histoire culturelle de la France, XIX^e – XX^e siècle*, Paris, Armand Colin, 1974.
- CREMEZI Sylvie, *La signature de la danse contemporaine*, Paris, Chiron, 1997.
- CUIR Raphaël (dir.), *Hybridation et art contemporain*, Marseille, Al Dante et AICA, 2013.
- DALLIER Aline, *Art, féminisme, post-féminisme, un parcours de critique d'Art*, Paris, L'Harmattan, 2009
- DALLIER-POPPER Aline, ROMEO Claudine, *Art, féminisme, post-féminisme, Un parcours de critique d'art*, Paris, L'Harmattan, 2009.
- DALY Ann, "The Balanchine Woman: Of Hummingbirds and Channel Swimmers", *The Drama Review: TDR*, vol. 31, n°1, printemps 1987, p.8-21.
- DALY Ann, "Classical Ballet: a Discourse of Difference", *Women and Performance: A Journal of Feminist Theories*, vol. 3, n° 2 : *The body as discourse*, 1987-1988, p. 57-66.

- Danses et identités*, CND, coll. Recherches, 2009.
- DARDIGNA Anne-Marie, *Les châteaux de l'Eros ou l'infortune du sexe des femmes*, Paris, Maspero, 1980.
- DAUPHIN Sandrine, *L'État et les droits des femmes. Des institutions au service de l'égalité ?*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010.
- DAUTREY Jehanne (dir.), *La Recherche en art(s)*, Paris, MF, 2010.
- DAVIS Angela, *Femmes, race et classe*, Paris, Des Femmes, 1983.
- DELPHY Christine, *L'ennemi principal*, T.1. *Economie politique du patriarcat*, Paris, Syllepse, 1998.
- DELPHY Christine, *L'ennemi principal*, T.2. *Penser le genre*, Paris, Syllepse, 2001.
- DESMOND Jane (dir.), *Meaning in Motion, New Cultural Studies of Dance*, Duke University Press, 1997.
- DE LAGOUSIE Agnès, « Interroger l'insaisissable », *Mémoire en danse contemporaine sur l'œuvre d'Ingeborg Liptay*, réalisé avec le soutien du ministère de la Culture et Communication, la DMDTS, sous direction des Enseignements et des Pratiques Artistique, Bureau du Patrimoine et de la Mémoire, 2002.
- DE VOS Patrick, « Le temps et le corps : dedans/ dehors. », in NEEFS Jaques (dir.), *Le Temps des œuvres, Mémoire et préfiguration*, Paris, CNRS, Culture et société, 2001.
- DEJOUR Christophe, « Différence anatomique et reconnaissance du réel dans le travail », *Cahiers du genre n° 29, Variations sur le corps*, Paris, l'Harmattan, 2000.
- DELANNOI Gil, *Les années utopiques 1968-1978*, Paris, La découverte, 1990.
- DELPHY Christine, *Classer, dominer, qui sont les « autres » ?*, Paris, La fabrique, 2008.
- DELPHY Christine, *L'ennemi principal*, T.2 « Penser le genre », Paris, Syllepse, Paris, 2001, p. 251-252.
- DELPORTE Christian, MOLLIER Jean-Yves, SIRINELLI Jean-François (dir.), *Dictionnaire d'histoire culturelle de la France contemporaine*, Paris, PUF, 2010.
- Depuis 30 ans, des femmes éditent, 1974-2004*, éd. des femmes Antoinette Fouque, 2005.
- DERRIDA Jacques, *L'Écriture et la différence*, Paris, Seuil, rééd. Points Essais, 1967.
- DESCAMPS Florence, *L'Historien, l'archiviste et le magnétophone*, Paris, Comité pour l'histoire économique et financière de la France, [2^e éd.], 2005.
- DESMOND Jane (ed.), *Dancing Desires: Choreographing Sexualities On and Off the Stage*, Madison, University of Wisconsin Press, 2001.
- DESPRES Aurore, LE MOAL Philippe, « Recherche en danse/ danses en recherche », in *La Recherche en art(s)*, op. cit., in DAUTREY Jehanne (dir.), *La Recherche en art(s)*, Paris, MF, 2010, p. 83-131.
- DIDIER Béatrice, FOUQUE Antoinette, CALLE-GRUBER Mireille (dir.), *Dictionnaire universel des Créatrices*, Paris, Des femmes – Antoinette Fouque, 2014.
- DIDIER Béatrice, *L'écriture-femme*, Paris, PUF, 1981.
- DJIAN Jean-Michel, *Politique culturelle : la fin d'un mythe*, Paris, Gallimard, 2005.

- DOAT Laetitia, « *Parades & changes, replays*, d'Anne Collod. D'après *Parades and Changes* d'Anna Halprin (1965) », *Repères, Cahier de la danse*, n° 21, 1/2008, p. 15-18.
- DOAT Laetitia, *Voir une danse. Décrire et interpréter Isadora Duncan*, thèse d'esthétique, Paris 8, 2014.
- DONNAT Olivier, *Les Pratiques culturelles des Français à l'ère numérique. Enquête 2008.*- Paris, Ministère de la Culture et de la Communication, DEPS/La Découverte, septembre 2009.
- DONNAT Olivier, *Les Pratiques culturelles des Français. Enquête 1997*, Paris, Ministère de la Culture et de la Communication, DEPS/La Documentation française, mai 1998.
- DORLIN Elsa (dir.), *Sexe, race, classe. Pour une épistémologie de la domination*, Paris, PUF, 2009.
- DORLIN Elsa, *Black Feminism, recueil de textes*, Paris, l'Harmattan, coll. « Bibliothèque du féminisme », 2007.
- DORLIN Elsa, FASSIN Éric (dir.), *Genres et sexualités*, Paris, BPI, 2009.
- DORLIN Elsa, FASSIN Éric (dir.), *Reproduire le genre*, Paris, BPI, 2010.
- DORLIN Elsa, *La matrice de la race. Généalogie sexuelle et coloniale de la Nation française*, Paris, La Découverte, 2006.
- DORLIN Elsa, *Sexe, race, classe. Pour une épistémologie de la domination*, Paris, PUF, coll. « Actuel Marx/Confrontations », 2009.
- DRYFUS-ARMAND Geneviève, FRANK Robert, LEVY Marie-France, ZANCARINI-FOURNEL Michelle (dir.), *Les années 68. Le temps de la contestation*, Bruxelles, Complexe, 2000.
- DUBESSET Mathilde, ROCHEFORT Florence (dir.), *Clio, Histoire, Femmes, sociétés*, « Intellectuelles », n° 14, 2001.
- DUBOST Matthieu, *La tentation pornographique : réflexions sur la visibilité de l'intime*, Paris, Ellipses, 2006.
- DUBY Georges, PERROT Michelle (dir.), *Femmes et Histoire*, Paris, Plon, 1993.
- DUBY Georges, PERROT Michelle (dir.), *Histoire des femmes en Occident, T. 5, le XX^e siècle*, Paris, Perrin, [1991] 2002.
- DUFAU Isabelle, *Françoise Dupuy, rythme, matière, espace*, Master 2, Université de Paris 8, 2009.
- DUMONT Fabienne, *Femmes et féminisme dans les années 1970. Douze ans d'art contemporain en France -Paris, 1970-1982*, thèse de doctorat sous la direction de Laurence Bertrand Dorléac, Université de Picardie Jules Verne, 2004.
- DUMONT Fabienne, *La rébellion du deuxième sexe. L'histoire de l'art au crible des théories féministes anglo-américaines (1970-2000)*, Paris, Les presses du réel, 2011.
- DUMONT Micheline, « Réfléchir sur le féminisme du troisième millénaire », in NENGEH MENSAH Maria (dir.), *Dialogues sur la troisième vague féministe*, Montréal, Remue-Ménage, 2005.
- DUNCAN Isadora, *La danse de l'avenir*, textes d'Isadora Duncan choisis et traduits par Sonia Schoonejans, Bruxelles, Complexe, 2003.
- DUNCAN Isadora, *Ma vie et la danse*, Paris, L'Œil d'Or, [1908] 2002.

- DUPUY Françoise et DUPUY Dominique. *Une danse à l'œuvre*, Pantin, CND, 2002.
- DUPUY Dominique, « Quant à la recherche », *Rue Descartes*, n° 44, 2004.
- DUPUY Dominique (dir.), *Danse et politique. Démarche artistique et contexte historique*, Pantin, CND, 2003.
- DURAND Michèle, SARTORI Sandrine, *Analyse du fonctionnement et de l'activité des scènes nationales en 2005*, DMDTS, Octobre 2006.
- EAUBONNE Françoise (d'), *Histoire de l'art et lutte des sexes*, Paris, La Différence, 1978.
- Ecole nationale des Mines, *Documents de synthèse sur la danse*, centre de documentation du DEP, 10/1987.
- EL YAMANI Myriame, *Médias et féminisme, minoritaires sans parole*, Paris, L'Harmattan, 1998.
- Ellipses. Regards sur 10 chorégraphes contemporains. Témoignages sur une décennie de danse*, Lille, Danse à Lille, 1993.
- ERIBON Didier (dir.), *Dictionnaire des cultures gays et lesbiennes*, Paris, Larousse, 2003.
- ERIBON Didier, « FHAR », in ERIBON Didier (dir.), *Dictionnaire des cultures gays et lesbiennes*, Paris, Larousse, 2003.
- ERIBON Didier, *Retour à Reims*, Paris, Fayard, 2009.
- ESPINEIRA Karine, *La transidentité : de l'espace médiatique à l'espace public*, l'Harmattan, 2008.
- Etre Ensemble*, CND, collection Recherches, 2003.
- European Association of Dance Historians, *Man and woman in dance*, Eramushuis, Belgium, 1990
- FAIVRE Daniel (dir.), *Tissu, voile et vêtement*, Paris, L'Harmattan, 2007.
- FASSIN Éric, « L'inversion de la question homosexuelle », *Revue française de psychanalyse*, Vol. 67, 1/2003, p. 263-284.
- FALUDI Susan, *Baccklash. La guerre froide contre les femmes*, Paris, Des Femmes, 1993.
- FAURÉ Georges, Transsexualisme et Droit : « État des lieux », in <http://www.espace-ethique-picardie.fr/assets/files/transsexualisme%20et%20droit.pdf>, consulté le 26/02/2014.
- FAURÉ Georges, « Le transsexualisme », in <http://www.u-picardie.fr/labo/>, le 20/02/2012.
- FAURE Sylvia, *Corps, savoir et pouvoir, Sociologie historique du champ chorégraphique*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2001.
- FEBVRE Michèle (dir.), *La Danse au défi*, Montréal, Parachute, 1987.
- Fémininmasculin, le sexe de l'art*, Gallimard/Electa, Paris, MNAM, 1995.
- FEND Mechthild, *Les limites de la masculinité, L'androgynie dans l'art et la théorie de l'art (1750-1850)*, Paris, INHA/CAHA, La Découverte, 2011.
- FERENCZI Thomas (dir.), *Devoir de mémoire, droit à l'oubli ?*, Bruxelles, Complexe, 2002.
- FÉREZ Sylvain, *Le Corps déstabilisé. L'œuvre de Claude Pujade-Renaud (II)*, Paris, L'Harmattan, 2007.
- FÉREZ Sylvain, *Mensonge et vérité des corps en mouvement*, Paris, L'Harmattan, 2005.

- FERREOL Gilles, JUCQUOIS Guy, *Dictionnaire de l'altérité et des relations interculturelles*, Paris, Armand Colin, 2003.
- FERRER Mathilde, MICHAUD Yves, *Féminisme, art et histoire de l'art*, Paris, ENBA, 1994.
- FEVRE Michèle, *Danse contemporaine et théâtralité*, Paris, Chiron, coll. « Art nomade », 1995.
- FICAT Marion, *Le rôle de la vidéo dans la constitution du patrimoine de la danse. Comment sauvegarder la mémoire du mouvement dansé ?*, Master 2, Archives et Images, 2010.
- FICAT Marion, *Les archives et la mémoire de la Danse : Comment assurer la collecte des pièces d'archives nécessaires à la constitution d'une mémoire de la danse ?*, Master 1 Ingénierie documentaire, 2009.
- FILLOUX-VIGREUX Marianne, *La danse et l'institution : genèse et premiers pas d'une politique de la danse en France 1970-1990*, Paris, L'Harmattan, 2001.
- FINDLEN Barbara (ed.), *Listen Up: Voices From the New Feminist Generation*, Seattle, Seal Press, [1995] 2001.
- FLECKINGER Hélène, *Cinéma et vidéo saisis par le féminisme (France, 1968-1981)*, thèse en Arts et Medias, Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3, 2011.
- FONTANEL Béatrice, *L'Eternel féminin, une histoire du corps intime*, Paris, Seuil, 2001
- FORTIN Sylvie, « Enseignement de la danse dans une perspective féministe : trois études de cas », *Revue de l'Association pour la recherche qualitative*, n° 19, 1999, p. 23-40
- FOSTER Susan Leigh, « Chorégraphier les féminismes », in ROUSIER Claire (dir.), *La Danse en solo - Une figure singulière de la modernité*, Pantin, CND, 2002, p. 241-251.
- FOSTER Susan Leigh (ed.), *Choreographing History*, Bloomington, Indiana University Press, 1995.
- FOSTER Susan Leigh (ed.), *Corporealities: Dancing knowledge, culture and power*, London: Routledge, 1996.
- FOSTER Susan Leigh, *Choreography and Narrative. Ballet's Staging of Story and Desire*, Bloomington,
- FOSTER Susan Leigh, "Dance theory ?", in CHAZIN-BENNHAUM Judith (ed.), *Teaching dance studies*, London, Routledge, 2005.
- FOUCAULT Michel, *Histoire de la sexualité*, 3 vol., Paris, Gallimard, 1976-1984.
- FOUGEYROLLAS-SCHWEBEL Dominique, « Controverses et anathèmes au sein du féminisme français des années 1970 », *Cahiers du genre*, L'Harmattan, n° 39, 2/2005, p. 13-26.
- FOUGEYROLLAS-SCHWEBEL Dominique, LÉPINARD Éléonore, VARIKAS Eleni (dir.), *Cahiers du Genre, Féminisme(s) : penser la pluralité*, n° 39, 2005.
- FOUGEYROLLAS-SCHWEBEL Dominique, PLANTÉ Christine, RIOT-SARCEY Michèle, ZAIDMAN Claude, *Le Genre comme catégorie d'analyse - Sociologie, histoire, littérature*, Paris, L'Harmattan, 2003.
- FRAISSE Geneviève, *La différence des sexes*, Paris, PUF, 1996.
- FRAISSE Geneviève, *La raison des femmes*, Paris, Plon, 1992.
- FRAISSE Geneviève, *Les excès du genre. Concept, image, nudité*, Paris, Lignes, 2014.

- FRAISSE Geneviève, *Les femmes et leur histoire*, Paris, Gallimard, 1998.
- FRANCO Susanne, NORDERA Marina, *Dance Discourses. Keywords for Methodologies in Dance Research*, New York-London, Routledge, 2007.
- FRANKO Mark, *Dancing Modernism/Performing Politics*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 1995.
- FRANKO Mark, *The Work of dance. Labor, movement, and identity in the 1930's*. Middletown : Wesleyan University Press, 2002.
- FRETARD Dominique, *Danse contemporaine. Danse et non-danse*, Paris, Cercle d'art, 2004.
- FRIMAT François, « Danse avec le genre », *Cités*, n° 44, 4/2010, p. 77-89.
- FRIMAT François, *Qu'est-ce que la danse contemporaine ?*, Paris, PUF, 2011.
- FRISCHER Dominique, *La revanche des misogynes*, Paris, Albin Michel, 1997.
- FUENTES Remy, *Strip-tease, histoire et légende*, Paris, La Musardine, 2006.
- FUMAROLI Marc, *L'État culturel. Essai sur une religion moderne*, Paris, Fallois, 1991.
- GARCIA GUADILLA Naty, *Libération des femmes : le MLF*, Paris, PUF, coll. « Le sociologue », 1981.
- GASPARD Françoise, « De la parité: genèse d'un concept, naissance d'un mouvement », *Nouvelles Questions Féministes*, Vol. 15, n° 4, 11/1994, p. 29-44.
- GASPARD Françoise, KHOSROKHAVAR Farhad, *Le foulard et la République*, Paris, La Découverte, 1995.
- GASPARD Françoise, LE GALL Anne, SERVAN-SCHREIBER Claude, *Au pouvoir citoyennes ! Liberté, égalité, parité*, Paris, Le Seuil, 1992.
- GATTI Patricia, *Analyse esthétique de l'œuvre chorégraphique de Karine Saporta*, maîtrise d'esthétique, Université de Paris I, 1987.
- GAUTHIER Brigitte. *Le langage chorégraphique de Pina Bausch*. Paris, L'Arche, 2008, p. 63.
- GAUVILLE Hervé, *L'art depuis 1945 : groupes et mouvements*, Paris, Hazan, 1999.
- GELAS Bruno, « Le montré, caché, dévoilé », in colloque *Les voiles dévoilés, pudeur, foi, élégance...*, 28 et 29 avril 2008, Lyon II.
- GERMAIN-THOMAS Patrick, *Politiques et marché de la danse contemporaine en France (1975-2009)*, thèse de sociologie, EHESS, 2010.
- GERMAIN-THOMAS Patrick, *La danse contemporaine, une révolution réussie ? Manifeste pour une danse du présent et de l'avenir*, Toulouse/Paris, L'Attribut/Arcadi, « coll. La Culture en questions », 2012.
- GERT Valeska, *Je suis une sorcière – Kaléidoscope d'une vie dansée*, Pantin/Bruxelles, CND, Complexe, [1968] 2004.
- GINOT Isabelle, « L'identité, le contemporain et les danseurs », version française de « L'identità, il contemporaneo e i danzatori », I discorsi della danza, a cura di Suzanne Franco e Marina Nordera, Utet Libreria, Torino, 2005, in www.danse.univ-paris8.fr.
- GINOT Isabelle, « Livin' is deadly », in *Art Press, Medium Danse*, hors-séris, n° 23, 2002, p. 56-59.

- GINOT Isabelle, « Christian Bourigault, Soi entre autres », in GINOT Isabelle *Portraits - Christian Bourigault*, W., Macon, 1998 ; in www.danse.univ-paris8.fr.
- GINOT Isabelle, *Dominique Bagouet, un labyrinthe dansé*, Pantin, CND, 1999.
- GINOT Isabelle (dir.), *Mobiles*, « Danse et Utopie », n°1, Paris, L'Harmattan, 1999.
- GINOT Isabelle, MICHEL Marcelle, *La Danse au XX^e siècle*, Paris, Bordas, 1995.
- GINZBURG Carlo, « représentation : le mot, l'idée, la chose », *Annales ESC*, novembre-décembre 1991, n° 6, p. 1219-1234.
- GIRARD Gabriel, *Risque du sida et structuration des sociabilités homosexuelles. Analyse sociologique des normes de prévention en France, 1989-2009*, doctorat, EHESS, 2012.
- GOETSCHER Pascale et Loyer Emmanuel (dir.), *Histoire culturelle de la France, de la Belle Époque à nos jours*, Paris, Armand Colin, 2005.
- GOFFMAN Erving, *L'Arrangement des sexes*, Paris, La dispute, 2002.
- GOFFMAN Erving, *Stigmate. Les usages sociaux des handicaps*, Paris, éd. de Minuit, [1963] 1975.
- GOLDBERG Roselee, *La performance, du futurisme à nos jours*, Paris, Thames & Hudson, 1999.
- GOLDBERG Roselee, *Performance, l'art en action*, Paris, Thames & Hudson, 1999.
- GOLDBLUM Caroline, « *Sorcières*, 1976-1981. Etude d'une revue féministe », Master 1, Université de Lille 3, 2009.
- GONNARD Catherine, LEBOVICI Elisabeth, *Femmes artistes / artistes femmes, Paris, de 1880 à nos jours*, Paris, Hazan, 2007.
- GONTHIER-MAURIN Brigitte, *Rapport d'information fait au nom de la délégation aux droits des femmes et à l'égalité des chances entre les hommes et les femmes sur le thème « La place des femmes dans l'art et la culture »*, (N° 704, Sénat Session ordinaire de 2012-2013, enregistré à la Présidence du Sénat le 27 juin 2013).
- GRAND Amélie, VERRIELE Philippe, *Où va la danse ?*, Paris, Archimbaud, 2005.
- GRANDIERE Marcel, MOLIN Michel (dir.), *Le stéréotype, outil de régulations sociales*, Rennes, PUR, 2003.
- GREEF Hugo (de) et HOET Jan, *Jan Fabre, Le guerrier de la beauté*, Paris, L'Arche, 1994.
- GREINER Christine, « Ono Kazuo : le corps où les mots ne s'inscrivent pas », in ROUSIER Claire (dir.),
- GRESY Brigitte, *L'image des femmes dans la publicité*, Paris, Broché, 2002
- GROULT Benoîte, *Ainsi soit-elle*, Paris, Grasset, 1975.
- GUBIN Éliane et coll. (dir.), *Le siècle des féminismes*, Paris, L'Atelier, 2004.
- GUENIF-SOUILAMAS Nacira et MACE Eric, *Les féministes et le garçon arabe*, Paris, L'Aube, 2004.
- GUERRIER Claudine, *Presse écrite et danse contemporaine*, Paris, Chiron, 1997.
- GUIGOU Muriel, *La nouvelle danse française*, Paris, L'Harmattan, 2004.
- GUILBERT Laure, « Entretien avec Karin Waehner », *Marsyas*, hors-série, 1997, p. 313-318.

- GUILBERT Laure, « Brève historiographie de l'émergence des recherches en danse au sein de l'université française. Quel rôle pour l'histoire ? », *Recherches en danse*, n° 1, 2014, in <http://danse.revues.org/625>.
- GUILBERT Laure, *Danser avec le III^e Reich, Les danseurs modernes sous le nazisme*, Paris, Complexe, 2000.
- GUILCHER Jean-Michel et Yves, *L'Histoire de la danse : parent pauvre de la recherche*, Toulouse, Conservatoire occitan, Coll. « Isatis / cahiers d'ethnomusicologie régionale », 1994.
- GUILLAUMIN Colette, *Sexe, Race et Pratique du Pouvoir. L'idée de Nature*, Paris, côté Femmes, 1992.
- GUIONNET Christine, NEVEU Erik, *Féminins/masculins, Sociologie du genre*, Paris, Armand Colin, 2004.
- GUISGAND Philippe, « Lire le mouvement dansé. », *Staps*, n° 89, 2010, p. 85-89.
- HARAWAY Donna, *Modest-Witness, Second-Millennium: Femaleman Meets Oncomouse: Feminism and Technoscience*, New York, Routledge, 1997.
- HARDING Esther, *Le mystère de la femme*, Paris, Payot, 2001.
- HEIDELBERGER Aurore, *De la mesure à la démesure vers le dionysiaque : une étude de l'excès dans l'œuvre du chorégraphe et cinéaste flamand Wim Vandekeybus : sous l'angle de l'intermédialité et de l'importance grandissante de la visualité*, thèse de musicologie et arts de la performance, Université de Strasbourg, 2012.
- HÉRITIER Françoise, *Masculin/féminin, la pensée de la différence* T. 1, *Dissoudre la hiérarchie* T. 2, Paris, Odile Jacob, 2 vol., 1996, 2002.
- HÉRITIER Françoise, *Hommes, femmes : la construction de la différence*, Paris, Le Pommier, 2012.
- HESPEL Olivier, *Robyn Orlin fantaisiste rebelle*, Toulouse, L'Attribut, 2006.
- HIRATA Helena, LABORIE Françoise, LE DOARE Hélène, SENOTIER Danièle (dir.), *Dictionnaire critique du féminisme*, Paris, PUF, 2000.
- HOGHE Raimund. *Pina Bausch : Histoires de théâtre dansé*. Paris, L'Arche, 1987.
- HORER Suzanne, SOCQUET Jeanne, *La Création étouffée*, Paris, Horay, 1973.
- HUESCA Roland, « Danser nu : usage du corps et rhétorique postmoderne », *Symposium, Canadian journal of continental philosophy*, Vol. 10, n° 2, 2006.
- HUESCA Roland, « Homme, danse et homosexualité », *Revue d'esthétique*, n° 45, juillet 2004, p. 139-151.
- HUESCA Roland, « Ce que fait Deleuze à la danse », *Le Portique*, n° 20, 2007, in <http://leportique.revues.org/1368>.
- HUESCA Roland, « Danser nu : Usages du corps et rhétorique postmoderne », *Symposium* 10.2, Automne 2006, p. 569-586.
- HUESCA Roland, « Homme, danse et homosexualité », *Revue d'Esthétique* n° 45, 2004, p. 139-151.
- HUESCA Roland, « Michel Foucault et les chorégraphes français », *Le Portique*, n° 13-14, 2004.

- HUESCA Roland, « Nudité, corps et « figure », l'exemple chorégraphique », *Nouvelle revue d'esthétique*, 2/2011, n° 8, p. 136-143.
- HUESCA Roland, « Nudité, la danse des orifices », *Quant à la danse* n° 1, octobre 2004, p.50-59
- HUESCA Roland, *La Danse des orifices : étude sur la nudité*, Paris, Nouvelles Ed. Jean-Michel Place, coll. La Vie des œuvres, 2015.
- HUNT Lynn (dir.), *The New Cultural History: Essays*, Berkeley, University of California Press, 1989.
- HURTIG Marie-Claude, KAIL Michèle, ROUCH Hélène (dir.), *Sexe et genre – De la hiérarchie entre les sexes*;
- IACUB Marcela, *Par le trou de la serrure, Une histoire de la pudeur publique, XIX^e-XXI^e siècle*, Paris, Fayard, 2008.
- IHTP, *Écrire l'Histoire du temps présent*, Actes de la journée d'études de l'IHTP du 14 mai 1992, Paris, CNRS, 1993.
- Institut Canadien de Recherches sur les femmes, *Les cadres d'analyse féministe intersectionnelle : une vision émergente*, Ottawa, CRIAW/ICREF, 2006.
- IZRINE Agnès, « La danse contemporaine : une affaire de femmes », juillet 2008, in <http://www.diplomatie.gouv.fr>.
- IZRINE Agnès, *La Danse dans tous ses états*, Paris, L'Arche, 2002.
- JACQUEMART Alban, *Les hommes dans les mouvements féministes français (1870-2010). Sociologie d'un engagement improbable*, thèse de sociologie, EHESS, 2011.
- JEANNENEY Jean-Noël, *Une histoire des médias*, Paris, Points, [1996] 2001.
- JOYEUX-PRUNEL Béatrice (dir.), *L'Art et la Mesure. Histoire de l'art et méthodes quantitatives*, Paris, Rue d'Ulm, 2010.
- KANDEL Liliane, « L'explosion de la presse féministe », *Le Débat*, n° 1, 1980, p. 104-119.
- KANDEL Liliane, « La presse féministe aujourd'hui », *Pénélope*, n° 1, 1979.
- KAUFFMAN Jean-Claude, *Corps de femmes, regards d'hommes*, Paris, Pocket, 1998.
- KAUFFMANN Isabelle, « Éléments pour une histoire des relations entre le politique et la danse hip-hop », in DENIOT Joëlle et PESSIN Alain (dir.), *Les peuples de l'art*, Paris, L'Harmattan, coll. « Logiques sociales/Sociologie des arts », 2006, p. 385-40.
- KAUFFMANN Isabelle, *Génération du hip-hop. Danser au défi des assignations*, thèse de sociologie, Cens-Université de Nantes, 2007.
- KLEIN Gabrièle, « La construction du féminin et du masculin dans la danse des modernes », in *Histoire de corps – A propos de la formation du danseur*, Paris, Cité de la musique, Centre de ressources musiques et danse, 1998, p. 185-194.
- KLEJMAN Laurence et ROCHFORT Florence, *L'Égalité en marche. Le féminisme sous la III^e République*, Paris, Presse Sciences Politiques, 1989.
- KNIBIEHLER Yvonne, « Corps », in DUBY Georges, PERROT Michelle (dir.), *Histoire des femmes en Occident*, T. 4 : XIX^e siècle, Plon, Paris, 1992, p. 391-405.
- KOSOFSKY SEDGWICK Eve, *Épistémologie du placard*, Paris, Éditions Amsterdam, [trad] 2008.

KRAKOVITCH Odile et SELIER Geneviève (dir.), *L'exclusion des femmes, Masculinité et politique dans la culture au XX^e siècle*, Paris, ed. Complexe, 2001

KRAUTH Louise, *Représentation du sexe chez N. Arcan, V. Despentès, M.-S. Labrèche et C. Millet*, maîtrise, littérature, Université de Montréal, 2011.

L'HOMMEL Raphaël-Didier (de), *Carolyn Carlson : Regards, gestes et costumes*, Toulouse, Christian Rolland, 2013.

La danse et ses sources, Actes du colloque du 31 octobre 1992, Toulouse, Isatis/Cahiers d'ethnomusicologie régionale, n° 2, 1993.

LAFARGUE de GRANGENEUVE Loïc, *Politique du hip-hop. Action publique et cultures urbaines*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2008.

LAGAUSIE Agnès (de), « *Interroger l'insaisissable* », *Mémoire en danse contemporaine sur l'œuvre d'Ingeborg Liptay*, tapuscrit.

LAMY Suzanne, PAGÈS Irène, *Féminité, subversion, écriture*, Remue-ménage, Montréal, 1983, p. 15-49.

LAQUEUR Thomas, *La fabrique du sexe, Essai sur le corps et le genre en occident*, Paris, Gallimard, 1992.

LAROCHE Martine, LARROUY Michèle, collectif des ARCL (dir.), *Mouvement de presse des années 1970 à nos jours, luttes féministes et lesbiennes*, Aubervilliers, ARCL, 2009.

LASSERRE Audrey, « Mauvais genre(s) : une nouvelle tendance littéraire pour une nouvelle génération de romancières (1985-2000) ? », in ANDRE Marie-Odile, FAERBER Johan, AUBOUY Miguel, VIEL Tanguy, VILAIN Philippe (dir.), *Premiers romans : 1945-2003*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2005, p. 59-70.

LASSERRE Audrey, *Histoire d'une littérature en mouvement : textes, écrivaines et collectifs éditoriaux du mouvement de libération des femmes en France (1970-1981)*, thèse de littérature et civilisation françaises, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, 2014.

LAUFER Laurie, ROCHEFORT Florence (dir.), *Qu'est-ce que le genre ?*, Paris, Payot, 2014.

LAUNAY Isabelle, « Appuis critiques : décentrer la pratique et la théorie », *Repères, cahier de la danse*, n° 33, 1/2014, p. 28-30.

LAUNAY Isabelle et WAVELET Christophe, « post-tutu (des femmes, de la danse et de la modernité) », in *Vacarme 04/05*, « Minorités féminin pluriel », automne 1997.

LAUNAY Isabelle, « État de grève à Kerguéhennec », *Mouvement*, n° 3, décembre-février 1999, p.16-18.

LAUNAY Isabelle, PAGES Sylviane (dir.), *Mobiles*, « Mémoires et histoire en danse », n° 2, Paris, L'Harmattan, 2010.

LAURENT Martin, *La presse écrite en France au XX^e siècle*, Paris, Librairie Générale Française, 2005.

LAURETIS Teresa (de), *Théories queer et cultures populaires. De Foucault à Cronenberg*, Paris, La Dispute, 2007.

LAWTON Marc, *À la recherche du geste unique : pratique et théorie chez Alwin Nikolais*, Thèse en Art et musicologie, Université de Lille 3, 2012.

LÊ-AHN Claude, CARLSON Carolyn, *Paris-Venise-Paris*, Paris, Actes sud, 2010.

- LE BOURHIS Jacqueline, « Karin Waehner : née dans la clandestinité », in *La danse, naissance d'un mouvement de pensée*, biennale nationale du Val de Marne, Paris, Armand Colin, 1989, p.186-187.
- LE BRETON David, *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, PUF, 1995.
- LE BRETON David, *Sociologie du corps*, Paris, PUF, coll. « QSJ », 1992.
- LECOMTE Nathalie, « Maîtres à danser et baladins aux XVII^e et XVIII^e siècles en France : quand la danse était l'affaire des hommes », in *Histoires de corps : A propos de la formation du danseur*, Paris, Cité de la musique, 1998, p. 153-172.
- LE GOFF Jacques (dir.), *La Nouvelle Histoire*, Bruxelles, Complexe, [1978] 2006.
- LE MOAL Philippe (dir.), *Dictionnaire de la danse*, Paris, Larousse, 1999.
- LEDOUX Michel, *Corps et création*, Paris, Les Belles Lettres, 1992.
- LEDOC Guyonne, *Nouvelles sources et nouvelles méthodologies de recherche dans les études sur les femmes*, Paris, l'Harmattan, 2004.
- LEJEUNE Claire, *Age poétique, âge politique*, Montréal, L'Hexagone, 1987.
- LEMERCIER Claire, ZALC Claire, *Méthodes quantitatives pour l'historien*, Paris, La Découverte, coll. « Repères », 2008.
- LEPECKI André (ed.), *Of the Presence of the Body: Essays on dance and performance theory*, Middletown, Wesleyan University Press, 2004.
- Les dépenses culturelles des régions, analyses et évolutions, annuaire statistique de la culture, Analyse et évolution 1974 – 1990*, La documentation française, Paris, 1995.
- LEVI Giovanni et SCHMIDT Jean-Claude (dir.), *Histoire des jeunes en Occident*, Paris, Seuil, 2 vol., 1998.
- LEVY Alma, LEVY Lila, *Des filles comme les autres : au-delà du foulard, entretien avec Véronique Giraud et Yves Sintomer*, Paris, La Découverte, 2004.
- LEVY Martine, *Le féminisme d'État en France - 1965-1985 : 20 ans de prise en charge institutionnelle de l'égalité professionnelle entre hommes et femmes*, Paris, Institut d'Etudes Politiques, 1988.
- LIOTARD Philippe et TERRET Thierry (dir.), *Sport et genre. XIX^e-XX^e siècles*, Paris, L'Harmattan, vol. 2 : « Excellence féminine et masculinité hégémonique », 2005.
- LIPPARD Lucy R., «Yvonne Rainer on Feminism and her film», *The Feminist Art Journal*, été 1975.
- LIPPARD Lucy R., *The Pink Glass Swan: Selected Feminist Essays on Art*, New York, The New Press, 1995.
- LISTA Giovanni Lista, *Loïe Fuller, danseuse de la Belle Epoque*, Paris, Hermann édition, [1994] 2007.
- LOISEAU Dominique, *Femmes et militantismes*, Paris, L'Harmattan, 1996.
- LORENZI-CIOLDI Fabio, « Androgynies au masculin et au féminin », in *La place des femmes (Les enjeux de l'identité et de l'égalité au regard des sciences sociales)*. Paris : Ephesia, Editions de la Découverte, 1995, p. 143-151.
- LORENZI-CIOLDI Fabio, *Les androgynes*, Paris, PUF, 1994.
- LOT Laurencine, *Carlotta Ikeda : la danse butô et au-delà*, Lausanne, Paris, Favre, 2005.

- LOUPPE Laurence, « Écriture littéraire, écriture chorégraphique au XX^e siècle : une double révolution », *Littérature*, n° 112, 1998, p. 88-99.
- LOUPPE Laurence, *Poétique de la danse contemporaine*, Bruxelles, Contredanse, 2000.
- LOUPPE Laurence, *Poétique de la Danse Contemporaine, la suite*, Bruxelles, Contredanse, 2007.
- LOUPPE Laurence, SCHEFER Jean-Louis, BUFFARD Claude-Henri, *Gallotta, Groupe Emile Dubois*, Paris, Dis Voir, 1988.
- LOUPPE Laurence, *XIX^e concours chorégraphique international de Bagnolet*, 1989.
- LÖWY Ilana, ROUCH Hélène (dir.), *Cahiers du genre*, « La Distinction entre sexe et genre - Une histoire entre biologie et culture », n° 34, 2003.
- MAGNIN Marine, *Etude des CCN : Quel avenir pour la production-diffusion de la danse contemporaine ?*, Master 2, IEP, Lyon II, 2009.
- MALLARME Stéphane, *Divagations*, Paris, Eugène Fasqueue, 1897.
- MANDROU Robert, « Histoire. L'histoire des mentalités », *Encyclopedia Universalis*, Paris, Encyclopédie Universalis, [1968] 1989, p. 469-505.
- MARCHAND Aurélie, « *Un baiser sans moustache* au prisme du genre », intervention lors du colloque La recherche en danse entre France et Italie : approches, méthodes et objets, Turin-Nice 2-6 avril 2014.
- MARCHAND Aurélie, « Un danseur est-il un homme qui danse ? », *Recherches en danse*, n° 3, 2015, in <http://danse.revues.org/965>.
- MARMIN Olivier, *Diagonales de la danse*, Paris, L'Harmattan, 1997.
- MARQUIÉ Hélène et BURCH Noël (dir.), *Émancipation sexuelle ou contrainte des corps?*, Paris, Harmattan, 2006, p. 69-88
- MARQUIÉ Hélène, « Corps, rôles et apparences », *Lesbia Magazine*, n° 305, octobre 2010, p. 20-25.
- MARQUIÉ Hélène, « Danse et féminisme : réflexions sur les approches françaises et anglo-saxonnes », in McCOLLUM FEELEY Francis, *Le Patriarcat et les institutions américaines - Études comparées*, Presses Universitaires de Savoie, 2009, p. 261-280.
- MARQUIÉ Hélène, « Imaginaires et corps : perspectives et enjeux des recherches sur le genre et recherches féministes en danse », in FOUGEYROLLAS-SCHWEBEL Dominique, PLANTÉ Christine, RIOT-SARCEY Michèle, ZAIDMAN Claude (dir.), *Le genre comme catégorie sociale d'analyse, Sociologie, Histoire, Littérature*, Paris, L'Harmattan, coll. « bibliothèque du féminisme / RING », 2003.
- MARQUIÉ Hélène, « Jeux de genre(s) dans la danse contemporaine », *Journal des anthropologues*, n° 124-125, 2011, p. 287-309.
- MARQUIÉ Hélène, « Le genre, un outil épistémologique pour l'historiographie de la danse », in MARTIN Roxane, NORDERA Marina, *Les Arts de la scène à l'épreuve de l'histoire - Les objets et les méthodes de l'historiographie des spectacles produits sur la scène française (1635-1906)*, Honoré Champion, 2011, p. 211-222.
- MARQUIÉ Hélène, « Mythes et utopies chez les femmes surréalistes », *Lunes*, Hors-série n° 2, 2000.

MARQUIÉ Hélène, « Regard rétrospective sur les études de danse en France », *Recherche en danse*, n° 1, 2014, in <http://danse.revues.org/619>.

MARQUIÉ Hélène, « Sexualité et transgression : images de chorégraphes femmes en France », in MARQUIÉ Hélène et BURCH Noël (dir.), *Emancipation sexuelles ou contrainte des corps ?*, Paris, L'Harmattan, coll. « bibliothèque du féminisme », 2006, p. 47-68

MARQUIÉ Hélène, *Femmes et danses : émancipations, conquêtes et résistances. Les enjeux de corps créateurs* (participation à un ouvrage collectif, FERULG, Université de Liège), in http://www.ferulg.ulg.ac.be/pdf/e_texte_marquie_2002.pdf.

MARQUIÉ Hélène, *Le genre, un outil épistémologique pour l'historiographie de la danse*, colloque, Nice, 2009, tapuscrit.

MARQUIÉ Hélène, Manuscrit auteur, « Femmes, création, politique, Cerisy-La-Salle : France (2008) ».

MARQUIÉ Hélène, *Métaphores surréalistes dans les imaginaires féminins. Quêtes, seuils et suspensions ; souffles du surréel au travers d'espaces picturaux et chorégraphiques. Parcours des œuvres de Leonora Carrington, Leonor Fini, Dorothea Tanning, Martha Graham, Doris Humphrey, Carolyn Carlson*, thèse d'esthétique Université de Paris 8, 2000.

MARQUIÉ Hélène, NORDERA Marina (dir.), *Recherches en danse*, « Perspectives genrées sur les femmes dans l'histoire de la danse », n° 3, 2015.

MARQUIÉ Hélène, « Les jeux de la nature dans la danse moderne/contemporaine », Castro Ginette et Paoli Marie-Lise (Dir.), *Femme et Nature 2*, Equipe de Recherche Créativité et Imaginaire des Femmes. Talence : Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, 1999, p. 17-31.

MARQUIÉ Hélène, « Quêtes intimes, invention et devenir des corps : la transgression des genres chez Marie Chouinard et Carlotta Ikeda. », in *Ecritures de femmes et autobiographies 2*, acte du colloque organisé par l'Equipe de Recherche Créativité et Imaginaire des Femmes, Maison des Sciences de l'Homme, Université de Bordeaux III, 2003.

MARQUIÉ Hélène, « Voie du corps et voix de femmes : du singulier à l'universel dans la danse de Martha Graham », in CASTRO Ginette et PAOLI Marie-Lise (dir.), *Ecritures de femmes et autobiographie*, vol.1, *Créativité et Imaginaire des Femmes*, Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, Pessac, 2001, p. 247-263.

MARTEL Frédéric, *Le rose et le noir – Les homosexuels en France depuis 1968*, Paris, Seuil, 1996.

MARTIN Olivier, *Diagonales de la danse*, Paris, L'Harmattan, 1997.

MARZANO Michela, *Le dictionnaire du corps*, Paris, PUF, 2007.

MARZIN Yannick, *Les conditions de création des compagnies de danse en France en 1991, la problématique du lieu*, DESS de politique culturelle et action artistique, Université de Bourgogne, 1992.

MATHIEU, Nicole-Claude, « Dérive du genre/ stabilité des sexes », in CHETCUTI, Natacha, MICHARD, Claire (dir.), *Lesbianisme et féminisme, Histoires politiques*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 291-311.

MAUGUE Annelise, *L'identité masculine en crise, au tournant du siècle, 1871-1914*, Paris, Rivages, 1987.

- MAYEN Gérard, « Treize pièces de danse lues au prisme du sida », Service Recherche et Répertoires chorégraphiques / janvier 2013.
- MAYEN Gérard, « Alain Buffard : Au scalpel des genres », Centre Ressource/Agenda Artishoc // date de publication : 11/02/2009, in <http://www.mouvement.net>.
- MAYEN Gérard, « Déroutes : la non non-danse de présence en marche », in *Rue Descartes*, « Penser la danse contemporaine », n° 44, juin 2004, p.116-119.
- MAYEN Gérard, *Par où, la danse ? Du texte au geste, la mise en marche d'une écriture chorégraphique de la disparition, dans la pièce « Déroutes » de Mathilde Monnier*, Paris, L'Harmattan, 2004.
- MAYEN Gérard, *Un pas de deux France-Amérique, 30 années d'invention du danseur contemporain au C.N.D.C. d'Angers*, Montpellier, L'Entretiens, 2012.
- MICHAUD Yves (dir.), *Féminisme, art et histoire de l'art*, Paris, ENSBA, 1997.
- MICHEL Marcelle, « Naissance de la danse moderne », *Biennale de la Danse*, Lyon, 1986.
- MICHEL Marcelle, *XIX^e Concours Chorégraphique International de Bagnolet*, Conseil général et municipalité de Bagnolet, CCI, 1989.
- MILLET Catherine, *La vie sexuelle de Catherine M.*, Paris, Seuil, 2001.
- Ministère des Affaires culturelles et de l'environnement, *Evolution de la vie culturelle et action de l'État, bulletin d'information*, n° 35, 15 mai 1974.
- MOÏSE Claudine, *Danse hip hop, Respect !*, Montpellier, Indigène, 2004.
- MOÏSE Claudine, *Danseurs du défi, rencontre avec le hip-hop*, Montpellier, Indigène, 1999.
- MOLINET Emmanuel, « L'hybridation : un processus décisif dans le champ des arts plastiques », *Le Portique*, 2006, in <http://leportique.revues.org/851>.
- MOLINIER Pascale, « Déconstruire la crise de la masculinité. », *Mouvements*, n° 31, 2004, p. 24-29.
- MONNEYRON Frédéric (dir.), *Le masculin. Identité, fictions, dissémination*, actes du colloque de Cerisy, Paris, L'Harmattan, 1998.
- MONNIER Gérard, *L'art et ses institutions en France. De la révolution à nos jours*, Paris, Folio/Gallimard, 1995.
- MONQID Safaa, « Les marocaines et la danse : un espace d'expression des femmes » in DENIOT Joelle, DUSSET Annie, DUTHEIL Catherine, LOISEAU Dominique (dir.), *Femmes, identités plurielles*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 121-145.
- MONS Alain, « Le corps dérobé », *Terrain*, n° 35, 2000, p. 109-124.
- MONTANARI Jean-Paul (dir.), *Montpellier danse(s), trente ans de créations*, Arles, Acte Sud, 2010.
- MORELLO Nathalie, RODGERS Catherine (dir.), *Nouvelles écrivaines: nouvelles voix?*, Rodopi, Amsterdam/ New York, 2002.
- MORIN Edgar, *Les stars*, Paris, Seuil, 1972.
- MORINEAU Camille (dir.), *Elles@centrepompidou - Femmes artistes dans les collections du Musée national d'art moderne*, Catalogue d'exposition (broché), 2009.
- MOSSUZ-LAVAU Janine (dir.), *Dictionnaire des sexualités*, Paris, Robert Laffont, 2014.

- MOSSUZ-LAVAU Janine, *Les lois de l'amour, les politiques de la sexualité en France (1950-1990)*, Paris, Payot, 1991.
- MOTMANS Joz (dir.), *Etre transgenre en Belgique. Un aperçu de la situation sociale et juridique des personnes transgenres*, Bruxelles, Institut pour l'égalité des femmes et des hommes, 2009.
- MOULINIER Pierre, *Politique culturelle et décentralisation*, Paris, L'Harmattan, 2002.
- Mouvements, des idées et des luttes*, « Les hommes en crise ? Le masculin en question », n° 31, Paris, La Découverte, 1/2004.
- MULVEY Laura, "Visual Pleasure and Narrative Cinema", *Screen*, 16.3, Autumn 1975, p. 6-18.
- MUNNIER Jean-François (dir.), *Concordan(s)e : la Rencontre inédite entre un chorégraphe et un écrivain*, Paris, L'Œil d'Or, 2012.
- MUNNIER, Jean-François (dir.), *Concordan(s)e : une aventure singulière où un écrivain rencontre un chorégraphe : 2012-2013*, Paris, L'Œil d'Or, 2014.
- MURAT Laure, *La loi du genre, Une histoire du « troisième sexe »*, Paris, Fayard, 2006.
- NABOKOV Vladimir, *Lolita*, Paris, Olympia Press, 1955.
- NACHTERGAEL Magali, TOTH Lucille (dir.), *Danse contemporaine et littérature, entre fiction et performances écrites*, Pantin, CND, 2015.
- NAUDIER Delphine, « L'écriture-femme. Une innovation esthétique emblématique », *Sociétés contemporaines*, n° 44, 2001, p. 57-74.
- NAUDIER Delphine, *La cause littéraire des femmes. Modes d'accès et modalités de consécration des femmes dans le champ littéraire (1970-1998)*. thèse EHESS, 2000.
- NDD*, « Danse et politique », n° 30, hiver 1997.
- NDD*, « Danse et Sida », n° 8, novembre 1991.
- NDD*, « Ecrire sur la danse », n° 23, printemps 1995.
- NDD*, « Danse et arts plastiques », n° 19, été 1994.
- NECKER Sophie, « De la construction du danseur... à l'affirmation de l'homme », in « Masculinités », *Sextant*, n° 27, 2009 p. 235-247.
- NENGEH MENSAH Maria, « Une troisième vague féministe au Québec ? », in NENGEH MENSAH Maria (dir.), *Dialogues sur la troisième vague féministe*. Montréal, Remue-ménage, 2005, p. 11-27.
- NEVEUX Olivier, *Théâtres en lutte – Le Théâtre militant en France des années 1960 à nos jours*, Paris, La Découverte, 2007.
- NICLAS Lorrina (ed.), *La Danse dans le monde. XX^e Rencontres chorégraphiques internationales de Bagnolet*, Paris, Armand Colin, 1991.
- NOCHLIN Linda, *Femmes, art et pouvoir*, Paris, Jacqueline Chambon, [1989] 1993.
- NOËL Bernard et BRICAGE Claude, *Maguy Marin*, Paris, Armand Colin, 1993.
- NOISETTE Philippe, *Couturiers de la danse*, Paris, La Martinière, 2003.
- NOISETTE Philippe, *Le corps et la danse*, Paris, la Martinière, 2005

- NORA Pierre, *Les lieux de mémoire*, Paris, Quarto Gallimard, trois volumes, [1984-1992] 1997.
- NORDERA Marina, « Rien n'irrite plus un homme qu'une femme qui danse », *Repères, cahier de danse*, n° 30, 2/2012, p. 25-28.
- NORDERA Marina, « Dépasser les frontières disciplinaires. Études, étudiants et chercheurs en danse en Europe », *Recherches en danse*, n° 1, 2014, in <http://danse.revues.org/571>.
- NORDERA Marina, *La construction de la féminité dans la danse (XV^e-XVIII^e siècle)*, Catalogue de l'exposition, Pantin, Centre national de la danse, 2004.
- NORDERA Marina, MARQUIÉ Hélène (dir.), « Perspectives genrées sur les femmes dans l'histoire de la danse », *Recherches en danse*, n° 3, 2015, in <http://danse.revues.org/>.
- NOVACK Cynthia J., *Sharing the Dance: Contact Improvisation and American Culture*, Madison, University of Wisconsin Press, 1990.
- NYE Edward (dir.), *Sur quel pied danser ? Danse et littérature*, Amsterdam, Rodopi, Faux titre, 2005.
- OAKLEY Ann, *Sex, Gender and Society*, London, Temple Smith, 1972.
- Observatoire de l'égalité hommes-femmes dans la culture et la communication, *1^{er} état des lieux*, mars 2013, in www.culturecommunication.gouv.fr/
- OLLIVIER Michèle, TREMBLAY Manon, *Questionnements féministes et méthodologie de la recherche*. Paris, Montréal, L'Harmattan, 2000.
- OPREA Denisa-Adriana, « Du féminisme (de la troisième vague) et du postmoderne », *Recherches féministes*, Vol. 21, n° 2, 2008, p. 5-28
- ORLAN, *Orlan: de l'art charnel au baiser de l'artiste*, Paris, Éditions Jean-Michel Place, 1997.
- ORY Pascal, *L'histoire culturelle*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je? », 2004.
- ORY Pascal, « L'histoire culturelle de la France contemporaine. Question et questionnement », *Vingtième siècle, revue d'histoire*, octobre-décembre 1987, p. 67-82.
- ORY Pascal, « La langue d'Esopé. Pour une histoire culturelle de la danse », in *La danse, naissance d'un mouvement de pensée ou le complexe Cunningham*, Paris, Armand Colin, 1989.
- ORY Pascal, « Pour une histoire culturelle du contemporain », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, n° spécial 39 – 1, janvier-mars 1992, p. 3-147.
- ORY Pascal, *L'entre-deux-mai. Histoire culturelle de la France, mai 68-mai 81*, Paris, Seuil, 1983.
- PAGÉ, Geneviève, « Variations sur une vague », in NENGEH MENSAH Maria (dir.), *Dialogues sur la troisième vague féministe*. Montréal, Montréal, Remue-ménage, 2005, p. 42-48.
- PAGES Sylviane, « L'influence des théories du corps à l'œuvre dans le Butô de Hijikata Tatsumi sur les pratiques des danseurs contemporains en France », in Actes du colloque SDHS / CORD / CND, *Repenser pratique et théorie, Birmingham*, Society of Dance History Scholars, 2007, p. 393-402.
- PAGES Sylviane, *La réception des butô(s) en France. Représentations, malentendus et désirs*, thèse de doctorat, Paris 8, 2009.

- PAGES Sylviane, PAPIN Mélanie, SINTES Guillaume (dir.), *Danser en mai 68. Premiers éléments*, Paris, Micadanses et Université Paris 8, 2014.
- PAPIN Mélanie, *1968-1978 : constructions et identités de la danse contemporaine en France, thèse en Arts*, en cours.
- PAPIN Mélanie, *Christine Gérard, l'art du doute*, Master 2, Université de Paris 8, 2008.
- PARKER Rozsika et POLLOCK Griselda (dir.), *Framing Feminism: Art and the Women's Movement 1970-1985*, London et New York, Pandora Press, 1987.
- PARKER Rozsika et POLLOCK Griselda, *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*, London, Pandora Press, [1981] 1992.
- PASQUIER Dominique, *Cultures lycéennes, la tyrannie de la majorité*, Paris, Autrement, 2005.
- PAVARD Bibia, *Les éditions des femmes, Histoire des premières années, 1972-1979*, Paris, L'Harmattan, 2005.
- PAVARD Bibia, *Si je veux, quand je veux : contraception et avortement dans la société française (1956-1979)*, Rennes, PUR, 2012.
- PERRIN Julie, « Du conformisme au kitsch : de Robin Orlyn à Busby Berkeley », *Funambule*, Anacrouse, Université Paris 8, Saint-Denis, n° 6, juin 2004, www.danse.univ-paris8.fr.
- PERRIN Julie, « Le nu féminin en mouvement », in BIET Christian, ROQUES Sylvie (dir.), *Communications. Performance. Le corps exposé*, Seuil, n° 92, 2013, p. 173-182.
- PERROT Michelle, *Il était une fois l'histoire des femmes*, Evreux, Lunes, 2001.
- PERROT Michelle, *La femme ou les silences de l'histoire*, Paris, Flammarion, 1999.
- PHELAN Peggy et RECKITT Helena, *Art et féminisme*, Paris, Phaidon, 2005.
- PICQ Française, *Le Mouvement de libération des femmes et ses effets sociaux*, Rapport de recherche, ATP CNRS, 1987.
- PICQ Française, *Libération des femmes : les années mouvement*, Paris, Seuil, 1993.
- PICQ Française, *Libération des femmes, quarante ans de mouvement*, Brest, Dialogues, 2011.
- PINELL Patrice, *Une épidémie politique: la lutte contre le SIDA en France, 1981-1996*, Paris, PUF, 2000.
- PLANTÉ, Christine, « Genre, un concept intraduisible ? », in FOUGEYROLLAS-SCHWEBEL Dominique, PLANTÉ Christine, RIOT-SARCEY Michèle, ZAIDMAN Claude, *Le Genre comme catégorie d'analyse - Sociologie, histoire, littérature*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 127-136.
- PLISSETSKAÏA Maïa, *Moi, Maïa Plissetskaïa*, Paris, Gallimard, coll. Témoins, 1995.
- PLUCHARD François, *L'art corporel*, Paris, Rodolphe Stadler, 1975.
- POIRRIER Philippe et RIZZARDO René (dir.), *Une ambition partagée ? La coopération entre le ministère de la culture et les collectivités territoriales (1959-2009)*, Paris, La Documentation française-Comité d'histoire du ministère de la Culture, 2009.
- POIRRIER Philippe, *Art et pouvoir de 1848 à nos jours*, Paris, CNDP, 2006.
- POIRRIER Philippe, *Les enjeux de l'histoire culturelle*, Paris, Le Seuil, 2004.

- POIRRIER Philippe, *L'État et la culture en France au XX^e siècle*, Paris, Librairie Générale Française, [2000] 2009.
- POIRRIER Philippe, *La politique culturelle en débat. Anthologie 1955-2005*, Paris, La Documentation française, 2006.
- POIRRIER Philippe, *Les politiques culturelles en France*, Paris, La Documentation française, 2002.
- POLLOCK Griselda. *Differencing the canon: feminist desire and the writing of art's histories*. London, New York, Routledge, 1999.
- POLLOCK Griselda, « Histoire et politique : l'histoire de l'art peut-elle survivre féminisme ? », in *Féminisme, art et histoire de l'art*, Paris, ENBA, 1994, p. 63-90.
- POLLOCK Griselda. *Vision and difference : femininity, feminism, and histories of art*, London, New York, Routledge, 1988.
- PONTBRIAND Chantal, « Notions de performance » ? in *Fragments critiques (1978-1998)*, Paris, Jacqueline Chambon, 1998.
- POUILLAUDE Frédéric, *Danse et politique : démarche artistique et contexte historique*, Synthèse du séminaire organisé par le Centre national de la danse et le Mas de la danse les 8-12 décembre 2001, Pantin, CND.
- PRAT Reine, *Mission pour l'égalité et contre les exclusions, Rapport d'étape n° 1*, « Pour une plus grande et une meilleure visibilité des diverses composantes de la population française dans le secteur du spectacle vivant - Pour l'égal accès des femmes et des hommes aux postes de responsabilité, aux lieux de décision, à la maîtrise de la représentation », juin 2006.
- PRAT Reine, *Mission pour l'égalité et contre les exclusions, Rapport d'étape n° 2*, « Arts du spectacle - Pour l'égal accès des femmes et des hommes aux postes de responsabilité, aux lieux de décision, aux moyens de production, aux réseaux de diffusion, à la visibilité médiatique – De l'interdit à l'empêchement », mai 2009.
- PRECIADO Beatriz, « Quand les corps ne sont plus dociles – Notes sur les politiques et l'esthétique queer », *Nouvelles de Danse*, n° 22, 2003, p. 14-15.
- PRECIADO Beatriz, « Un regard queer en danse », *Bulletin trimestriel du CCNRB*, janvier/mars 2006, n. p.
- PRECIADO Beatriz, *Le manifeste contra-sexuel*, Paris, Balland, 2000.
- PROKHORIS Sabine, « Le chant des gestes indomptés, *Dispositifs 3.1* », in <http://www.mouvement.net>, 01/04/2001.
- PROKHORIS Sabine, « Le corps sexué », *Mouvement*, n° 31, 2004, p.79-82.
- PROUST Cécile, PERRIN Julie, « Trouble dans le geste », *Repères, cahier de danse*, n° 34, 2014.
- PRUDHOMMEAU Germaine, *Histoire de la danse*, T.1 : *des origines à la fin du Moyen-Age*, T.2 : *de la renaissance à la révolution*, Paris, Amphora, 1986 - 1999.
- PUJADE-RENAUD Claude, *Expression corporelle, langage du silence*, Paris, ESF, coll. « Science de l'Éducation », 3^e éd., [1974] 1979.
- QUENTIN Anne, « Les femmes dans le cirque contemporain », novembre 2009, in <http://www.territoiresdecirque.com/>.

- QUINBY Diana, *Le Collectif Femmes / Art à Paris dans les années 1970*, Thèse de doctorat en histoire de l'art, université de Paris I, 2003.
- RAINER Yvonne, *Une femme qui... Écrits, entretiens, essais critiques*, Paris, Les presses du réel, 2008.
- RAINER Yvonne, *Work 1961-1973*, New-York, New-York University Press, 1974.
- RAMSAY Margaret Hupp, *The Grand Union*, New York, Peter Lang, 1991.
- RANCIERE Jacques, *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008.
- Rapport de l'Observatoire de l'égalité entre femmes et hommes dans la culture et la communication*, 2013-2015, in <http://www.culturecommunication.gouv.fr/Politiques-ministerielles/Egalite-entre-femmes-et-hommes/L-Observatoire>.
- RAUCH André, *L'Identité masculine à l'ombre des femmes*, Paris, Hachette, 2004.
- RAUCH Marie-Ange, *Le théâtre en France en 1968*, Paris, L'Amandier, 2008.
- RAULT Françoise (dir.), « L'identité masculine, permanence et mutations », *Les Cahiers français*, n° 894, La Documentation française, 2003.
- Repères, cahier de danse*, « Se souvenir de la danse », n° 28, 2/2011.
- Re-Thinking Practice and Theory*, Proceedings of the 30th annual conference of the SDHS, Pantin, CND, 2007.
- REVENIN Régis, *et masculinités de 1789 à nos jours*, Paris, Autrement « Mémoires/Histoire », 2007.
- REVILLARD Anne, « Féminisme d'État : constructions de l'objet », 2006, in <http://www.melissa.enscachan.fr/>.
- RIGONI Isabelle, « Le voile en débats. Une nouvelle identité islamique féminine dans la France Laïque » in COENE Gily, LONGMAN Chia (dir.), *Féminisme et muticulturalisme. Les paradoxes en débats*, Bruxelles, P.I.E. Peter Lang, 2010, p. 95-102.
- RIOT-SARCEY Michèle, *Histoire du féminisme*, Paris, La Découverte, 2002.
- RIOT-SARCEY Michèle, « L'historiographie française et le concept de genre », *Revue d'Histoire moderne et contemporaine*, 4/2000, p. 805-814.
- RIOUX Jean-Pierre (dir.), *L'histoire culturelle de la France contemporaine, bilans et perspectives de recherche*, Paris, ministère de la Culture et de la Communication-IHTP, 1987.
- RIOUX Jean-Pierre et SIRINELLI Jean-François (dir.), *Pour une histoire culturelle*, Paris, Seuil, 1997.
- RIOUX Jean-Pierre et SIRINELLI Jean-François, *La France d'un siècle à l'autre (1914-2000)*, *Dictionnaire critique*, Paris, Hachette Littératures, 1999.
- RIOUX Jean-Pierre, SIRINELLI François (dir.), *Histoire culturelle de la France, vol. 4, Le temps des masses : le XX^e siècle*, Paris, Seuil, 1998.
- RIPA Yannick, *Les femmes*, Paris, Le Cavalier Bleu, coll. « Idées reçues », 2002.
- RIVIERE Enora, *Ob.Scène, récit fictif d'une vie de danseur*, Pantin, CND, 2013.
- ROBINSON Hilary, *Feminism-art-theory : an anthology, 1968-2000*, Oxford: Blackwell Publishers, 2001.

- ROBINSON Jacqueline (dir.), *La danse en solo, une figure de la modernité*, Pantin, CND, coll. « Recherches », 2002.
- ROBINSON Jacqueline, *L'Aventure de la danse moderne en France 1920-1970*, Paris, Bougé, 1990.
- ROQUES Sylvie, VIGARELLO Georges, « Enjeux et limites des performances », *Communications*, n° 83, 2008, p. 169-179.
- ROQUET Christine, *Fattoumi-Lamoureux, danser l'entre l'autre*, Paris, Séguier, 2009.
- ROUCH Hélène, DORLIN Elsa, FOUGEROLLAS-SCHWEBEL Dominique, (dir.), *Le corps entre sexe et genre*, Paris, L'Harmattan, 2005.
- ROUQUET François et SAINCLIVIER Jacqueline (dir.), *Le genre face aux mutations. Masculin et féminin, du Moyen Âge à nos jours*, Presses Universitaires de Rennes, 2003.
- ROUSIER Claire, SEBILLOTTE Laurent, *Pour une recherche en danse : de l'accès aux sources aux développements de méthodologies spécifiques*, Rue Descartes, 2/2004, n° 44, p. 96-105.
- ROUX Céline, *Danse(s) performative(s)*, Paris, L'Harmattan, 2007.
- RUBIN Gayle, *Surveiller et jouir. Anthropologie politique du sexe*, Paris, EPEL, 2010.
- SAPORTA Karine, « Danse et séduction », *La danse naissance d'un mouvement de pensée*, Paris, Armand Colin, 1989.
- SCARPETTA Guy, *Le festival d'Automne de Michel Guy*, Paris, éd. du Regard, 1992.
- SCARPULLA Mattia, « Démarche artistique et démarche politique en danse contemporaine », *Raison publique*, 9 juillet 2011.
- SCARPULLA Mattia, « Mythologie picturale de la douleur dans les chorégraphies de Lia Rodrigues », in http://celis.univ-bpclermont.fr/IMG/pdf/Mattia_SCARPULLA.pdf
- SCHLEMMER Oskar « Aperçu sur la scène et la danse 1927 », in *Théâtre et abstraction, l'espace du Bauhaus*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1978, p. 53.
- SCOTT Joan W, « Genre : Une catégorie utile d'analyse historique », *Les cahiers du Grif*, « Le genre de l'histoire », 1988.
- SCOTT Joan W., *La Citoyenne paradoxale. Les féministes françaises et les droits de l'homme*, Paris, Albin Michel, 1998.
- SCOTT Joan W., *Parité ! L'universel et la différence des sexes*, Albin Michel, 2005.
- SEBILLOTE Laurent (dir.), *Catalogue de la donation Gilberte Cournand*, Pantin, CND, 2002.
- SEBILLOTTE Laurent, *Documenter la danse : le moyen de l'archive*, Pantin, CND, 2008.
- SEBILLOTTE Laurent, *L'archive en danse ou la sauvegarde d'une intention*, Pantin, CND, 2008.
- SENELICK Laurence (ed.), *Gender in Performance: The Presentation of Difference in Performing Arts*, Hanover, University Press of New England, 1992.
- SERRE Jean-Claude, « Les études et la recherche en danse à l'Université de Paris-Sorbonne », in *La recherche en danse*, n° 1, 1983, p.5-20.
- SERRES Michel, *Variations sur le corps*, Paris, éd. le Pommier, 1999.

- SERVERIN Elise, *Le processus de patrimonialisation des œuvres chorégraphiques contemporaines*, DESS, Université de Lyon II, ARSEC, 2000.
- SERVOS Norbert (dir.), *Pina Bausch ou l'art de dresser un poisson rouge*, Paris, L'Arche, 2001.
- SHAPIRO Roberta, « La critique artistique de la danse hip-hop », *Sociologie de l'art*, 2002.
- SHAPIRO Roberta, KAUFFMANN Isabelle, MCCARREN Felicia, *La danse hip-hop : Apprentissage, transmission, socialisation. La transfiguration du hip-hop, Élaboration artistique d'une expression populaire*, Rapport pour la Mission du patrimoine ethnologique Ministère de la Culture et de la Communication, Laboratoire architecture, usage, altérité (LAUA), octobre 2002.
- SHAPIRO SANDERS Lise, « "Feminists Love a Utopia" : Collaboration, Conflict, and the Futures of Feminism », in GILLIS Stacy, HOWIE Gilliane, MUNFORD Rebecca (dir.), *Third Wave Feminism. A Critical Exploration*, Palgrave, Macmillan, 2004, p. 49-59.
- SIBONY Daniel, *Le corps et sa danse*, Paris, Seuil, 2005.
- SINA Adrian (ed.), *Feminine Futures – Valentine de Saint-Point – Performance, Danse, Guerre, Politique et Érotisme*, Paris, Les presses du réel, 2001.
- SOFIO Séverine, EMEL YAVUZ et MOLINIER Pascale (dir.), *Cahiers du genre : Genre, féminisme et valeur de l'art*, n° 43, 2007.
- SOHN Anne-Marie, « Sois un homme ! » *La construction de la masculinité au XIX^e siècle*, Paris, Seuil, 2009.
- SOHN Anne-Marie, THELAMON Françoise (dir.), *L'histoire sans les femmes est-elle possible ?*, Actes du colloque de Rouen, Paris, Perrin, 1998.
- SOLOMON Noémie, *Nouvelles formes françaises et postmodern dance américaine, traductions chorégraphiques*, DEA, Université de Paris 8, 2008.
- SORIGNET Pierre-Emmanuel, « Être danseuse contemporaine : une carrière « corps et âme » », *Travail, genre et sociétés*, n° 12, 2/2004, p. 33-55.
- SORIGNET Pierre-Emmanuel, *Danser. Enquête dans les coulisses d'une vocation*, Paris, La Découverte, « TAP / Enquêtes de terrain », 2010.
- SOULET Jean-François, *L'histoire immédiate, historiographie, sources et méthodes*, Paris, Armand Colin, 2009.
- STASZAK Jean-François, « Danse exotique, danse érotique », *Annales de géographie*, mai-juin 2008.
- STOLLER Rober, *Sex and gender*, New York, Science House; London, Hogarth Press and Institute of Psychoanalysis, 1968.
- STONELEY Peter, *A Queer History of the Ballet*, London, Routledge, 2007.
- SUQUET Annie, « Le corps dansant : un laboratoire de la perception », in COURTINE Jean-Jacques (dir.) *Histoire du corps*, vol. 3, Paris, Seuil, 2006, p. 393-415
- SUQUET Annie, *L'éveil des modernités, Une histoire culturelle de la danse (1870-1945)*, Pantin, CND, 2012.
- SUREL-TUPIN Monique, « Chorégraphes, Féminin pluriel. », *Lyrisme et féminité*. Actes du colloque international, Presses Universitaires de Bordeaux, janvier 1990. p.123-135

- TABET Paola, *La Construction sociale de l'inégalité des sexes. Des outils et des corps*, Paris, L'Harmattan, 1998.
- TAMAGNE Florence, *Histoire de l'homosexualité en Europe : Berlin, Londres, Paris, 1919 – 1939*, Seuil, 2000.
- TERRET Thierry (dir.), *Sport et genre. XIX^e-XX^e siècle*, Paris, L'Harmattan, vol. 1 : « La conquête d'une citadelle masculine », 2005.
- TERRET Thierry, « Femmes, sport, identité et acculturation. Éléments d'historiographie française », *Stadion*, vol. XXVI, n° 1, 2000, p. 41-53.
- TERRET Thierry, « Le genre dans l'histoire du sport », *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, n° 23, 2006, p. 209-238.
- THEBAUD Françoise, *Ecrire l'histoire des femmes*, Fontenay/Saint Cloud, ENS-Editions, 1998.
- THEBAUD Françoise, *Les mots de l'histoire des femmes*, Clio HSF, PUM, 2004.
- THERY Irène, « F-Magazine, des nouvelles femmes aux femmes modernes ou le changement dans la continuité », *La revue d'en face*, n° 12, automne 1982.
- THOMAS Helen, *Dance, gender, and culture*, Basingstoke, Mamillan, 1993.
- THOMAS Helen (ed.), *Dance, Gender and Culture*, London, Macmillan Press, 1993.
- THOMAS Helen, *The Body, Dance and Cultural Theory*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2003.
- TRIOZZI Claudia, « « Pour une thèse vivante » : le savoir du praticien », *Agôn*, Entretiens, mis à jour le 09/03/2014, in <http://agon.ens-lyon.fr/>.
- TROZZI Claudia, « « Pour une thèse vivante » : le savoir du praticien », *Agôn*, Entretiens, mis à jour le 09/03/2014, in <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2911>.
- TURNER William B., *A Genealogy of Queer Theory*, Philadelphia, Temple UP, 2000.
- URREA Valérie, *Nu et emcombré, la question du masculin* vu par Christian Bourigault, 2006, CND.
- VADELORGE Loïc, « Où va l'histoire culturelle ? », *Ethnologie française*, n° 2, 2006, p. 357-359.
- VAÏS Michel, « Le degré zéro du costume : la nudité », *Jeu, revue de théâtre*, n° 32, 1984, p. 30-39.
- VAN HOVE Anne, BUFFARD Alain, « Corps sous contrainte : « Dispositif 3.1 » », in <http://www.mouvement.net>, 2008.
- VARIKAS Eleni, *Penser le sexe et le genre*, Paris, PUF, 2006.
- VAUGHAN David, *Merce Cunningham : un demi-siècle de danse*, Paris, Plume, 1997.
- VERBORG Soisik, *La danse hip-hop de la rue à la scène, la contestation administrativement neutralisée*, mémoire de DEA, Université Paris I Panthéon-Sorbonne, 2002.
- VERNAY Marie-Christine, « Régine Chopinot, 45 ans, chorégraphe, présente ce soir à Montpellier « Paroles du feu ». Proche de la nature et de sa nature. La cheville ouvrière. », *Libération*, 24/06/1997.
- VERRIÈLE Philippe, « Cachez ce sein que je ne saurais voir », in *ADC*, « Danse et érotisme », 2010, in <http://www.adc-geneve.ch/>.

- VERRIÈLE Philippe, *La muse de mauvaise réputation, danse et érotisme*, Paris, La Musardine, 2006.
- VIGARELLO Georges, « La virilité et ses 'crises' », Paris, Travail, genre et sociétés, n° 29, 2013, p. 153-160.
- VIGARELLO Georges, *Histoire de la beauté. Le corps et l'art d'embellir de la Renaissance à nos jours*, Paris, Seuil, 2004.
- VINCENT Geneviève, « Femmes de scènes : les danseuses (XIX^e et XX^e siècle) », in *Pénélope, pour l'histoire des Femmes*, n° 3, automne 1980, p. 37-39
- VIVANT Elsa, « Sécurisation, pacification, animation. L'instrumentalisation des scènes culturelles *off* dans les politiques urbaines », in *Terrains & Travaux*, « Art et politique », n° 13, 2008, p. 169-188.
- WAEHNER Karin, « L'enseignement d'une danse évolutive », 4^e conférence du Congrès international sur la recherche en danse, 27 septembre 1989.
- WALON Sophie, « Les corporétés de la danse contemporaine française expérimentale : une pratique philosophique et politique de « résistance » », *Agôn*, novembre 2011, in <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1927>.
- WARESQUIEL Emmanuel (dir.), *Dictionnaire des politiques culturelles en France depuis 1959*, Paris, Larousse, 1999.
- WAVELET Christophe, *Catalogue raisonné Jérôme Bel 1994-2005*, in <http://www.jeromebel.fr/>.
- WAVELET Christophe, « Ici et maintenant, coalitions temporaires », *Mouvement*, n° 2, septembre/novembre 1998, p. 18-21.
- WELTZER-LANG Weltzer-Lang Daniel (dir.), *Nouvelles approches des hommes et des masculinités*, Toulouse, PU Mirail, 2000.
- WELTZER-LANG Daniel, *Nous, les mecs*, Petite bibliothèque Payot, 2013.
- WIEVIORKA Annette, *Entre la mémoire et l'oubli*, Paris, Hachette, « Pluriel », 2003.
- WILLIS Ellen, "Lust Horizons: Is the Women's Movement Pro-Sex?", in *No more Nice Girls*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2012.
- WITTIG Monique, « La pensée straight », *Questions féministes*, n° 7, 1980, p. 45-53.
- WITTIG Monique, *La pensée straight*, Paris, Balland, [1992] 2001.
- WITTIG Monique, *Le Corps lesbien*, Paris, Minuit, 1973.
- WITTIG Monique, WITTIG Gille, STEPHENSON Margaret, ROTHENBURG Marcia, *L'Idiot International*, n° 6, Paris, mai 1970.
- WOLLIASTON Elsa, GAUVILLE Hervé, SUQUET Annie, « L'énergie sorcière », *Repères, cahier de danse*, n° 30, 2/2012, p. 3-4.
- ZANCARINI-FOURNEL Michelle, *Histoire des femmes en France, XIX^e-XX^e siècles*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005.
- ZAPPERI Giovanna, « Trouble dans la masculinité », *Multitudes*, n° 23, 4/2005, p. 209-217.

Annexes

Annexes 1 : Illustrations

1 : Françoise et Dominique Dupuy



Femmes algériennes
© Marc Garanger



Reprise de *Visages de femmes*

2 : Maurice Béjart

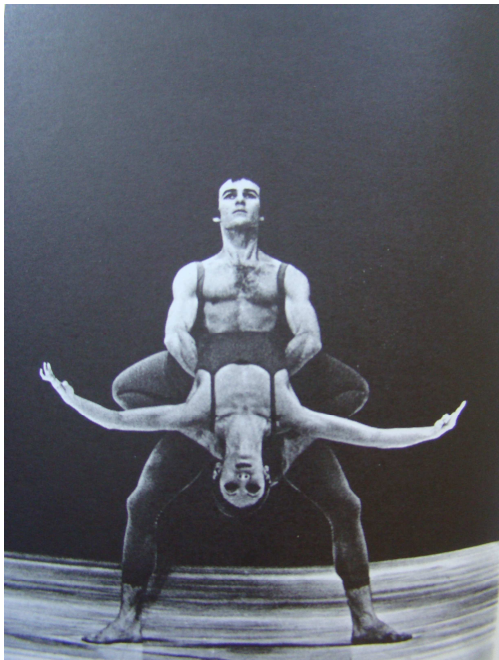


Le Ballet du XXe siècle en première de couvertures des *Saisons de la danse*



Le presbytère n'a rien perdu de son charme ni le jardin de son éclat

3 : Brigitte Lefèvre



Pas de deux © Colette Masson

4 : Carolyn Carlson



Carolyn Carlson dans *L'Or des Fous*, Théâtre de la Ville, 1975. *Density 21.5*
© Claude Lê-An



© G. Hattenberger



Jacky Berger dans *Blue Lady revisited* © Cyrille Cauvet

5 : Carlotta Ikeda



© Laurencine Lot

6 : Odile Azagury



Anna



7 : Catherine Atlani



Maya Eymeri dans la reprise de *Voyage Mémoire* © Denis Rion

8 : Maguy Marin



May B © Claude Bricage

9 : Joëlle Bouvier et Régis Obadia



La chambre © Guy Delahaye



Welcome to paradise
© Jean-Marc Haudin

10 : Régine Chopinot

CENTRE NATIONAL DU COSTUME DE SCÈNE
Jean Paul Gaultier - Régine Chopinot : *Le Défilé*

exposition du 1^{er} décembre 2007
au 27 avril 2008

FRANCE 100 ANS



SAILLARD Olivier,
Jean-Paul Gaultier / Régine Chopinot. *Le Défilé*,
Paris, Les arts décoratifs, 2007



Cornucopiae © J. Garcia

11 : Karine Saporta



La princesse de Milan





Karine Saporta



12 : Mathilde Monnier



Gustavia © Marc Coudrais



Publique © Marc Coudrais

13 : La Ribot



Pièces distinguées

14 : Jean-Claude Gallotta



L'homme à la tête de chou © CCNG



Les survivants © CCNG



Mammame © CCNG

15 : Claude Brumachon



Phobos © Jean-Jacques Brumachon

16 : Hélène Marquié



17 : Cécile Proust



Femmeusesaction#19, final/ment /seule
© CNDC Angers



© Cécile Proust & Jacques Hoepffner



Femmeusesaction#24

18 : Jennifer Lacey



Mhmmmm

19 : Perrine Valli



Je pense comme une fille enlève sa robe © Dorothée Thébert

20 : Gaëlle Bourges



Je baise les yeux



La belle indifférence © Danielle Voirin

21 : Emilie Combet



Tirée d'une histoire vraie, putes ! © Delphine Perrin

22 : Gisèle Vienne



Showroomdummie

23 : Robyn Orlin



We must eat our suckers with the wrappers on... © Agathe Poupeney

24 : Alain Buffard



Mauvais genre

25 : Mark Tompkins



ANIMAL Femelle © I.D.A. Mark Tompkins



ANIMAL Mâle © I.D.A. Mark Tompkins



HOMMAGES à Vaslav Nijinski, Valeska Gert, Joséphine Baker, Harry Sheppard
© I.D.A. Mark Tompkins

26 : François Chaignaud



(M)imosa





Danses libres



François Chaignaud

27 : Phia Ménard



P.P.P.



Vortex



L'Après-midi d'un foehn © Jean-Luc Beaujault



Belle d'hier

28 : Héla Fattoumi et Eric Lamoureux



Manta   DR



La danse de pi ze

29 : Christine Coudun



My Tati Freeze   L. Paillier



Si je t'M

30 : Kader Attou



The Roots   Joao Garcia

31 : Anna Halprin



Parades & changes



Parades & changes, replays © DR

Annexe 2 : Répartition hommes/femmes des chorégraphes diffusés à la Maison de la Danse (1980-2010)

Nom du chorégraphe / de la compagnie	Pays	Dates	F	H	créations collectives
Andy Degroat and dancers	France	oct-80		1	
Ensemble de chants et danses de la République Populaire d'Albanie	Albanie	oct-80			COLLECTIF
Momix	USA	oct-80		1	
Jean-Claude Gallotta	Région	nov-80		1	
José Limon Dance Company	USA	nov-80		1	
Marie Zighera - Le Plateau Bascule	Région	nov-80	1		
Mario Maya - Ballet Théâtre Gitan	Espagne	déc-80		1	
Bella Lewitzky Dance Company	USA	janv-81	1		
Un chapeau de paille d'Italie	Région	janv-81			?
Kölner Tanz-Forum	Allemagne	févr-81			Cie
Ris et Danceries	France	févr-81	1		
Viola Farber Dance Company	USA	févr-81	1		
Ballet de l'Opéra de Paris	France	mars-81			ballet
François Verret - Association 1B	France	mars-81		1	
Sankai Juku	Japon	mars-81		1	
Théâtre du Silence : David Gordon, Jacques Garnier, Brigitte Lefevre	France	avr-81			HHF
Théâtre Pied Nu : Claude Decailot, Annie Legros, Lila Nett	Région	mai-81	2		
Ballet de l'Opéra de Lyon - Hideyuki Yano	Japon	oct-81		1	
Cie La Traboule - Hugo Verrecchia	Région	nov-81		1	
Joyce Trisler Danscompany	USA	nov-81	1		
Ballet Moisseiv	Russie	déc-81			ballet
Carlotta Ikeda - Ariadone	Japon	déc-81	1		
Susan Buirge	USA	janv-82	1		
Jean Pomarès	France	mars-82		1	
Karine Saporta	France	mars-82	1		
Murray Louis Dance Company	USA	mars-82		1	
Régine Chopinot	France	mars-82	1		
Ballet de Houston	USA	avr-82			ballet
Graziella Martinez	Argentine	mai-82	1		
Michel Hallet-Egahyan	Région	juin-82		1	
Le Kalaripayat	Inde	sept-82			traditionnel
Kumavi Swarnamukhi	Inde	oct-82	1		
Paul Taylor Dance Company	USA	oct-82		1	
Dominique Bagouet - Centre Chorégraphique Régional de Montpellier	France	nov-82		1	
Kilina Cremona Cie Meguin	Région	nov-82	1		
Merce Cunningham	USA	nov-82		1	
Suzanne Linke	Allemagne	nov-82	1		
Jean-Marc Matos Cie	France	déc-82		1	
Micheline Lelièvre	France	déc-82	1		
Pierre Deloche - Yves Mussard	USA	déc-82		2	

Robert Kovitch	USA	déc-82		1	
Aline Ribbiere	Région	janv-83	1		
Jazz Tap Ensemble	USA	janv-83			collectif
Théâtre Pied Nu : Claude Decaillot, Annie Legros, Lila Nett	Région	janv-83	2		
Cie La Traboule - Hugo Verrecchia	Région	févr-83		1	
CNDC Angers : Viola Farber	France	févr-83	1		
Pina Bausch Tanztheater Wuppertal	Allemagne	févr-83	1		
1+1 Duo : Gheorghiu-Buffard, Planeix-Crooker, Bouvier-Obadia	France Suisse	mars-83			FH duo
François Verret / Association 1B	France	mars-83		1	
Karine Waehler	France	mars-83	1		
Noémie Lapzeson	Suisse	mars-83	1		
Crownest Trio : Martha Clarke / Robert Barnett / Félix Blaska	USA	avr-83			FHH
Michel Hallet-Eghayan	Région	avr-83		1	
West Side Story	USA	mai-83		1	
Ballet Théâtre Français de Nancy	France	juin-83		1	
Antonio Gades Ballet	Espagne	oct-83		1	
Hervé Diasnas	France	oct-83		1	
Nikolais Dance Theatre	USA	oct-83		1	
Usha Ramaswamy	Inde	oct-83	1		
Bouvier-Obadia Compagnie de L'Esquisse	France	nov-83			FH
Cie La Traboule - Hugo Verrecchia	Région	nov-83		1	
Dominique Petit Compagnie	France	nov-83		1	
Marie-Christine Vernay / Veuve Angine	France	nov-83	1		
Andy Degroat	France	déc-83		1	
Théâtre Nô Kanze Motoaki	Japon	déc-83		1	
Dominique Boivin Cie Beau Geste	France	janv-84		1	
Jazz Tap Ensemble	USA	janv-84			collectif
Kilina Cremona-Roger Meguin	Région	janv-84			FH
Pilobolus Dance Theatre	USA	janv-84		1	
Ballet National de Cuba	Cuba	févr-84			ballet
Françoise Bennet / Annie Delichères	Région	févr-84	2		
Carolyn Carlson - Teatro e danza la fenice	Italie	mars-84	1		
Claude Decaillot	Région	mars-84	1		
Daniel Larrieu Cie Astrakan	France	mars-84		1	
Jean-Claude Carles	Région	mars-84		1	
Nana Gleason	France	mars-84	1		
Serge Bennathan	France	mars-84		1	
Didier Deschamps	France	avr-84		1	
El Teatro Del Arte Flamenco	Espagne	avr-84			flamenco
Alexandre Witzman-Anaya	France	juin-84		1	
Art'Y' Show	France	oct-84			?
Hideyuki Yano Ma Danse Rituel Theatre	Japon	oct-84		1	
Marionnettes du Japon	Japon	oct-84			marionnettes
Carlotta Ikeda	Japon	nov-84	1		
Jean-Marc Matos Cie	France	nov-84		1	
Oneko-za	Japon	nov-84		1	
Maguy Marin	France	déc-84	1		
Cie La Traboule - Hugo Verrecchia	Région	janv-85		1	

GRCOP : David Gordon	USA	janv-85		1	
GRCOP : Karole Armitage	USA	janv-85	1		
GRCOP : Régine Chopinot	France	janv-85	1		
Hervé Diasnas	France	janv-85		1	
Ecchymose Compagnie - Patrick Roger	France	févr-85		1	
From Harlem Broadway	France	mars-85			comédie musicale
Michel Hallet-Eghayan	Région	avr-85		1	
Momix Dance Theatre	USA	avr-85		1	
Kilina Cremona - Roger Meguin	Région	mai-85			FH
Ris et Danceries : François Raffinot, Dominique Bagouet, Andy Degroat, Robert Kovich	France	mai-85		4	
Carolyn Carlson	France	juin-85	1		
Mats Ek Ballet Cullberg	Suède	juin-85		1	
Michel Lemieux	France	oct-85		1	
Murray Louis Dance Company	USA	oct-85		1	
Compagnie Manuela Vargas	Espagne	nov-85	1		
Daniel Larrieu Cie Astrakan	France	nov-85		1	
Mathilde Monnier / Jean-François Durore	France	nov-85			FH
Béjart Ballet du XXème siècle	Suisse	déc-85		1	
Danse Masquées Chhau	Inde	déc-85			traditionnel
Jazz Tap Ensemble	USA	janv-86			collectif
Odile Duboc	France	janv-86	1		
Régine Chopinot	France	févr-86	1		
Annie Legros	Région	mars-86	1		
CNSM Lyon	Région	mars-86			CNSM
Jean-Claude Gallotta	Région	mars-86		1	
Maguy Marin / Opéra de Lyon	France	mars-86	1		
America Ballroom Theater	USA	avr-86			ballet
Josette Baiz Cie La place Blanche	France	avr-86	1		
Suzanne Linke	Allemagne	mai-86	1		
Pierre Deloche Cie	Région	mai-86		1	
Laurent Van Kote Cie	France	juin-86		1	
Patrick Dupond et les Stars de l'Opéra de Paris	France	juin-86		1	
Trisha Brown Company	USA	juin-86	1		
Bill T. Jones & Arnie Zane	USA	sept-86			HF
Dominique Bagouet	France	sept-86		2	
Nikolais Dance Theatre	USA	sept-86		1	
Schlemmer / Ballet Triadique	Allemagne	oct-86		1	
Antonio Gades	Espagne	nov-86		1	
Kilina Cremona - Roger Meguin	Région	nov-86			FH
Wilfrid Piolet - Jean Guizerix	France	nov-86			FH
Maryse Delente	Région	déc-86	1		
Momix	USA	déc-86		1	
Ismaël Ivo	Brésil	janv-87		1	
Marie Zighera	Région	janv-87	1		
Philippe Decoufflé	France	janv-87		1	
Angelin Prejlocaj	France	févr-87		1	
Christine Bastin	France	févr-87	1		
José Montalvo	France	févr-87		1	

Les Ballets de Monte Carlo	Monte Carlo	févr-87		1	
Philippe Tressera	France	févr-87		1	
Lindsay Kemp Company	Belgique	mars-87		1	
Lyon Opéra Ballet	France	mars-87			ballet
Kodo Tambours Japonais	Japon	avr-87		1	
Mathilde Monnier / Jean-François Duroure	France	avr-87			FH
Michel Hallet-Eghayan	Région	avr-87		1	
Georges Appaix	France	mai-87		1	
Sankai Juku	Japon	mai-87		1	
Véronique Ros de la Grange	Région	mai-87	1		
Soirée d'ouverture : Bruno Agati	France	sept-87		1	
Soirée d'ouverture : Elizabeth Petit	France Inde	sept-87	1		
Soirée d'ouverture : Gigi Caciuleanu	France	sept-87		1	
Soirée d'ouverture : Maryse Delente	France	sept-87	1		
Elizabeth Petit	France Inde	oct-87	1		
Stephen Petronio Cie	USA	oct-87		1	
Vis ta Vinaigrette	Canada	oct-87		1	
Bernardo Montet / Catherine Diverrès Studio DM	France	nov-87			HF
Maguy Marin & Lyon Opéra Ballet	France	déc-87	1		
Pilobolus Dance Theatre	USA	déc-87		1	
Bruno Agati	France	janv-88		1	
Josef Nadj	France	janv-88		1	
Cesc Gelabert / Lydia Azzopardi	Italie	févr-88			HF
Tango Mémoire de Buenos Aires	Argentine	févr-88			tango
Ballets Trockadero de Monte Carlo	USA	mars-88		1	
CNSM Lyon	Région	mars-88			CNSM
Nusrat Fateh Ali Khan Qawwali	Pakistan	mars-88		1	
Bella Lewitzky dance Company	USA	avr-88	1		
Kilina Cremona - Roger Meguin	Région	avr-88			FH
Maryse Delente	Région	mai-88	1		
Mats Ek Ballet Cullberg	Suède	juin-88		1	
Pierre Deloche Cie	Région	juin-88		1	
Gigi Caciuleanu	France	juil-88		1	
Jean-Claude Gallotta	Région	nov-88		1	
Michel Hallet-Eghayan	Région	nov-88		1	
Iso Daniel Ezralow & Co	USA	déc-88		1	
Ranganathan Malini	Inde	déc-88	1		
Christiane Blaise	Région	janv-89	1		
Lyon Opéra Ballet	Région	janv-89			ballet
Michel Kelemenis	France	janv-89		1	
Zizi Jeanmaire	France	janv-89	1		
Jeune Ballet de France	France	févr-89			ballet
Lar Lubovitch Dance Co	USA	févr-89		1	
William Forsythe	Allemagne	févr-89		1	
Carlotta Ikeda Ariadonne	Japon	mars-89	1		
François Verret	France	mars-89		1	
Régine Chopinot	France	mars-89	1		
Antonio Gades	Espagne	avr-89		1	
Christine Burgos / Philippe Tresserra	France	avr-89			FH
David Parsons	USA	avr-89		1	

Josef Nadj	France	avr-89		1	
Mauranne	France	avr-89			MUSIQUE
Sidonie Rochon	France	avr-89	1		
CNSM Lyon	Région	mai-89			CNSM
Dominique Boivin Cie Beau Geste	France	mai-89		1	
Margaret Jenkins	USA	mai-89	1		
Régine Chopinot	France	sept-89	1		
Danseur de force et d'acrobatie	Burkina Faso	oct-89			Collectif
Dominique Bagouet	France	oct-89		1	
O Vertigo Danse - Ginette Laurin	Canada	oct-89	1		
Cristina Hoyos	Espagne	nov-89	1		
Kathakali / Roi Lear	Inde	nov-89			traditionnel
Véronique Ros de la Grange	Région	nov-89	1		
Christiane Blaise	Région	déc-89	1		
Christiane Blaise	Région	déc-89	1		
Jazz Tap Ensemble	USA	déc-89			collectif
Jean-Claude Carles /Anne-Marie Pascoli	Région	déc-89			HF
Patrick Dupond / Ballet de Nancy	France	déc-89		1	
Carolyn Carlson	France	janv-90	1		
Jean-François Duroure	France	janv-90		1	
Le Bolchoï	Russie	janv-90			ballet
Lila Nett	Région	janv-90	1		
Bouvier-Obadia	France	févr-90			HF
Cathy Cambet	Région	févr-90	1		
CNSM Lyon	Région	mars-90			CNSM
Maryse Delente	Région	mars-90	1		
Mathilde Monnier	France	mars-90	1		
Michel Kelemenis	France	mars-90		1	
Starmania	Canada	mars-90		1	
Diana Tidswell / Catherine Beaugrand	Région	avr-90	2		
Kilina Cremona / Luis Llach	Région	avr-90	1		
Sidonie Rochon	France	avr-90	1		
Jean-Claude Gallotta	Région	mai-90		1	
Patrick Dupond / Ballet de Nancy	France	mai-90		1	
Susanne Linke	Allemagne	mai-90	1	1	
Jazz Tap Ensemble	USA	oct-90			COLLECTIF
Jiuta Mai	Japon	oct-90		1	
François Veyrunes	France	nov-90		1	
Iso Daniel Ezralow & Co	USA	nov-90		1	
Michael Moschen	USA	nov-90		1	
Régine Chopinot	France	nov-90	1		
Annie Legros	Région	déc-90	1		
Karine Saporta	France	janv-91	1		
Stéphanie Aubin	France	janv-91	1		
Lanonima Imperial	Espagne	févr-91		1	
Paco Decina	Italie	févr-91		1	
Vicente Saez	Espagne	févr-91		1	
Ballet du Bolchoï	Russie	mars-91			ballet
CNSM Lyon	Région	mars-91			CNSM
Philippe Decouflé	France	mars-91		1	

Béjart Ballet Lausanne	Suisse	avr-91		1	
Philippe Talard	France	avr-91		1	
Sylvie Kay	France	avr-91	1		
Christine Bastin	France	mai-91	1		
Jean-Claude Carles	Région	juin-91		1	
Hommage à Steve Condos	USA	sept-91		1	
Bal country Westen Rock'n Roll	Région	oct-91			Country
Carole Laure	France	oct-91	1		
Elizabeth Petit	France Inde	oct-91	1		
Pat Cannon Foot & Fiddle	USA	oct-91	1		
Noémie Lapzeson	Suisse	nov-91	1		
Trio Rhône-Alpes	Région	nov-91			musique
Jean-Claude Gallotta	Région	déc-91		1	
Opéra de Paris	France	déc-91			ballet
Sankai Juku	Japon	déc-91		1	
Wladyslaw Znorco	Pologne	déc-91		1	
Mathilde Monnier / Louis Sclavis	France	janv-92			FH
Nederlands Dans Theater 3	Pays-Bas	janv-92		1	
West Side Story	USA	janv-92		1	
CNSM Lyon	Région	févr-92			CNSM
Dominique Bagouet	France	févr-92		1	
Maryse Delente	Région	févr-92	1		
Ballet de Bali	Inde	mars-92			Traditionnel
Christiane Blaise	Région	mars-92	1		
Claude Brumachon	France	mars-92		1	
Michel Hallet-Eghayan	Région	mars-92		1	
Marilyn Montreuil	France	avr-92	1		
Pilobolus Dance Theatre	USA	avr-92		1	
Kilina Cremona	Région	mai-92	1		
Régine Chopinot	France	mai-92	1		
Azzopardi/Gelabert	Espagne	sept-92			HF
Jean-Claude Gallotta	Région	sept-92		1	
Alvin Ailey	USA	oct-92		1	
Ballet Opéra de Paris	France	oct-92			ballet
Denis Plassard	Région	nov-92		1	
Guesh Patti	France	nov-92	1		
Schmid/Bourigault/Pernette	France	nov-92			HHF
Germaine Acogny	Sénégal	janv-93	1		
Hot Foot	USA	janv-93			?
Michel Hallet-Eghayan	Région	janv-93		1	
Mathilde Monnier / Ventura	France	févr-93	2		
Nederlands Dans Theater	Pays-Bas	févr-93		1	
Ute Lemper	France	févr-93	1		
Bill T. Jones & Arnie Zane	USA	mars-93			HF
CNSM Lyon	Région	mars-93		1	
Dominique Bagouet	France	mars-93		1	
Lindsay Kemp	Belgique	mars-93	1		
Angelin Preljocaj	France	avr-93		1	
Michel Kelemenis	France	avr-93		1	
Susanne Linke	Allemagne	mai-93	1		

Carmen Jazz	Autriche	juin-93	1		
Béjart Ballet Lausanne	Suisse	oct-93		1	
Danse Ville Danse	France	oct-93			collectif hip hop
Soirée inaugurale : Cie Paul Les Oiseaux - Valérie Rivière	France	oct-93			FH
Soirée inaugurale : Maryse Delente	France	oct-93	1		
Soirée inaugurale : Michel Kelemenis	France	oct-93		1	
Carolyn Carlson	France	nov-93	1		
François Raffinot	France	nov-93		1	
Mortadela	France	nov-93		1	
Philippe Decouflé	France	nov-93		1	
Momix	USA	déc-93			
Nikolais Dance Theatre	USA	déc-93		1	
Anne Teresa de Keersmaeker	Belgique	janv-94	1		
Barnum	France	janv-94			?
Soirée SIDA	France	janv-94			soirée sida
Ute Lemper	France	janv-94			
Alain Chamfort	France	févr-94			MUSIQUE
Ballet de l'Opéra National du Rhin	France	févr-94			ballet
Héla Fattoumi / Eric Lamoureux	France	févr-94			FH
Jean-Claude Gallotta	Région	févr-94		1	
Véronique Ros de la Grange	Région	févr-94	1		
CNSM LYON	Région	mars-94			CNSM
Kilina Cremona	Région	mars-94	1		
Les Marchand de la Gloire	France	mars-94			?
Andy Degroat	France	avr-94		1	
Martha Graham	USA	avr-94	1		
Maryse Delente	France	avr-94	1		
Système Castafiore - Marcia Barcellos / Karl Biscuit	France	avr-94			HFH
Josette Baiz	France	mai-94	1		
Mathilde Monnier	France	mai-94	1		
Christian Trouillas	France	juin-94		1	
Jean-Claude Carles	France	juin-94		1	
Lionel Hoche	France	juin-94		1	
Alvin Ailey	USA	sept-94		1	
Harlem Theater	USA	sept-94			?
Hot Foot	USA	oct-94			?
Lyon Opéra Ballet	France	oct-94			ballet
Savion Glover	USA	oct-94		1	
Ted Levy	USA	oct-94		1	
Françoise Coupat	France	nov-94	1		
Régine	France	nov-94			MUSIQUE
Sobedo	France	nov-94			?
Cristina Hoyos	Espagne	déc-94	1		
Denis Plassard	France	déc-94		1	
Jean-Claude Gallotta	Région	déc-94		1	
Kirov	Russie	déc-94			ballet
Christiane Blaise	France	janv-95	1		
CNSM Lyon	Région	janv-95			CNSM

Ira Bernstein	USA	janv-95	1		
Kay Sylvie & Alice	France	janv-95	2		
Maguy Marin	France	janv-95	1		
Catherine Diverrès	France	févr-95	1		
Michel Kelemenis	France	févr-95		1	
Starmania	France	févr-95		1	
CandoCo	Grande-Bretagne	mars-95	1		
Compania Tango x2	Argentine	mars-95		1	
Jean Guizerix	France	mars-95		1	
Roland Petit Ballet	France	mars-95		1	
Michel Hallet-Eghayan	Région	avr-95	1		
Olivia Grandville	France	avr-95		1	
Rui Horta	Allemagne	avr-95		1	
William Forsythe	Allemagne	avr-95		1	
Nacho Duato	Espagne	mai-95	1		
Carolyn Carlson	USA	sept-95		1	
José Montalvo	France	sept-95		1	
Ballet de St Petersburg	Russie	oct-95			ballet
Dimitri Chamblas / Boris Charmatz	France	oct-95		2	
Grupo Corpo	Brésil	oct-95		1	
Pascal Riolt	France	oct-95		1	
Ute Lemper	France	oct-95	1		
Zizi Jeanmaire	France	oct-95	1		
Dominique Bagouet	France	nov-95		1	
Jean-Claude Gallotta	Région	nov-95		1	
Les Carnets Bagouet	France	nov-95		1	
Paul Taylor	USA	nov-95		1	
Béjart Maurice	Suisse	déc-95		1	
Maguy Marin & Lyon Opéra Ballet	France	déc-95	1		
Phoenix Dance Company	USA	déc-95		1	
Accrorap & Anne-Marie Porras	France	janv-96			HF
Bouvier-Obadia	France	janv-96			FH
Bouvier-Obadia	France	janv-96			FH
Jean-Pierre Cassel	France	janv-96			ACTEUR
Josette Baiz	France	janv-96	1		
Maryse Delente	France	févr-96	1		
Michel Kelemenis	France	févr-96		1	
Pedro Bacan	Espagne	févr-96		1	
Philippe Decouflé	France	févr-96		1	
B.J. Crosby	USA	mars-96			MUSIQUE
Georges Appaix	France	mars-96		1	
Nederlands Dans Theater	Pays-Bas	mars-96		1	
Trisha Brown Company	USA	mars-96	1		
CNSM Lyon	Région	avr-96			CNSM
Vicente Saez	Espagne	avr-96		1	
Bernard Glandier	France	mai-96		1	
Denis Plassard	Région	mai-96		1	
Violaine Véricel / Bertrand Davy	Région	mai-96			FH
Antonio Gades	Espagne	juin-96		1	

Régine Chopinot	France	juin-96	1		
Grupo Corpo	Brésil	sept-96		1	
Tango x 2	Argentine	sept-96		1	
Alarmel Valli	Inde	oct-96	1		
Alvin Ailey	USA	oct-96		1	
Béjart Tokyo Ballet	Japon	oct-96		1	
Ea Sola	Vietnam	oct-96	1		
Myriam Doge	Région	oct-96	1		
Caetano Veloso	Brésil	nov-96		1	
Cathy Cambet	Région	nov-96	1		
Guy Marchand	France	nov-96			COMEDIEN
Mats Ek Ballet Cullberg	Suède	nov-96		1	
Susan Buirge	France Japon	nov-96	1		
Ballet de l'Opéra National du Rhin	France	déc-96			ballet
Josef Nadj	France	déc-96		1	
Danse Ville Danse	Région	janv-97			?
Michel Kelemenis	France	janv-97		1	
Rick Odums	France	janv-97		1	
Antonio Canales	Espagne	févr-97		1	
Maguy Marin	France	févr-97	1		
Ballet de Monte-Carlo	Monte Carlo	mars-97		1	
José Montalvo	France	mars-97		1	
Christiane Blaise	France	avr-97	1		
Odile Duboc	France	avr-97	1		
Sankai Juku	Japon	avr-97		1	
CNSM Lyon	Région	mai-97			CNSM
Robert Seyfried	France	mai-97		1	
Victor Ullate Ballet de Madrid	Espagne	mai-97		1	
Andy Degroat	France	juin-97		1	
Cie Käfig	France	sept-97		1	
Ballet du Grand Théâtre de Genève	Suisse	oct-97			ballet
Béjart Maurice	Suisse	oct-97		1	
Lambert Wilson	France	oct-97			COMEDIEN
Béatrice Massin	France	nov-97	1		
Jean-François Duroure & 12 Sud Africains	France Afrique	nov-97		1	
Kay Sylvie	France	nov-97	1		
La Cuarda de Sevilla	Espagne	nov-97		1	
Ballet national D'Ukraine	Ukraine	déc-97			ballet
Grupo Corpo	Brésil	déc-97		1	
Catherine Berbessou	France	janv-98	1		
Daniel Goldin	Allemagne	janv-98		1	
Marie-Claude Pietragalla	France	janv-98	1		
Martha Graham	USA	janv-98	1		
Souingue	France	janv-98			
Anne-Marie Porras	France	févr-98	1		
Enzo Enzo	France	févr-98			MUSIQUE
Nederlands Dans Theater 3	Pays-Bas	févr-98		1	
Claude Brumachon	France	mars-98		1	
Jérôme Savary	France	mars-98		1	
Johann Kresnik	Allemagne	mars-98		1	

Nederlands Dans Theater 2	Pays-Bas	mars-98		1	
Meryl Tankard	Australie	avr-98	1		
Véronique Ros de la Grange	Région	avr-98	1		
CNSM Lyon	Région	mai-98			CNSM
Introdans - Kylian	Pays-Bas	mai-98		1	
Schmid-Pernette	France	mai-98			HF
Miami City Ballet	USA	juin-98			ballet
Blanca Li	Espagne	sept-98	1		
Dimitra Galani	Grèce	sept-98	1		
Les Ballets de Caracalla	Liban	sept-98			ballet
Ballet National de Cuba	Cuba	oct-98			ballet
Opéra de Paris	France	oct-98			ballet
Serge Ricci	France	oct-98		1	
Cristina Hoyos	Espagne	nov-98	1		
DV8 Physical Theatre - Lloyd Newson	Australie	nov-98		1	
Mats Ek Ballet Cullberg	Suède	nov-98		1	
Robert Seyfried	France	nov-98		1	
Michel Kelemenis	France	déc-98		1	
Momix	USA	déc-98		1	
Rick Odums	France	déc-98		1	
Elizabeth Streb	USA	janv-99	1		
José Montalvo	France	janv-99		1	
Les Ballets de Monte Carlo	Monte Carlo	janv-99		1	
Carolyn Carlson	USA	févr-99	1		
Mauro Gioia	Italie	févr-99		1	
Chicos Mambo	Espagne	mars-99		1	
Dwight Rodhen	USA	mars-99		1	
Jean-Christophe Bleton	Région	mars-99		1	
Philippe Decouffé	France	mars-99		1	
Tap Dogs	Australie	mars-99			
Les Ballets C de la B - Alain Platel	Belgique	avr-99		1	
Sasha Waltz	Allemagne	avr-99	1		
Christine Bastin	France	mai-99	1		
CNSM Lyon	Région	mai-99			CNSM
Coup de cœur : Laura Scozzi	France	mai-99	1		
Coup de cœur : Michel Kelemenis	France	mai-99		1	
Coup de cœur : Sylvie Giron	France	mai-99	1		
Béjart Ballet Lausanne	Suisse	juil-99		1	
Philippe Decouffé	France	sept-99		1	
Alvin Ailey	USA	oct-99		1	
Grupo Corpo	Brésil	oct-99		1	
Jean-Claude Gallotta	Région	oct-99		1	
Les Arts Sauts	France	oct-99			collectif pluri
Fred Bendongué	Région	nov-99		1	
Inbal Pinto Dance Company (+ Avshalom Pollack)	Liban	nov-99	1		FH
Merce Cunningham	USA	nov-99		1	
Nuevo Ballet Espanol	Espagne	nov-99		1	
Ballet Royal Cambodge	Vietnam	déc-99			Ballet
Notre Dame de Paris	France	déc-99		1	
Pilobolus Dance Theatre	USA	déc-99		1	

Garth Fagan Dance	USA	janv-00		1	
Josette Baïz	France	janv-00	1		
Marie-Claude Pietragalla / Ballet National de Marseille	France	janv-00	1		
Régine Chopinot Ballet Atlantique	France	janv-00	1		
Ballet de l'Opéra de Lyon	Région	févr-00			ballet
Chicos Mambo	Espagne	févr-00		1	
Denis Plassard	Région	févr-00		1	
Kader Belarbi	France	févr-00		1	
Stomp	USA	févr-00			?
Bal Dingue d'Yvette	France	mars-00	1		
Béjart Ballet Lausanne	Suisse	mars-00		1	
Dumb Type	Japon	mars-00			collectif pluri
Les Carnets Bagouet	France	mars-00		1	
Nederlands Dans Theater 2	Pays-Bas	mars-00		1	
Compania Tango x2	Argentine	avr-00		1	
Ballet du Grand Théâtre de Genève	Suisse	mai-00		1	
CNSM Lyon	Région	juin-00			CNSM
La Nuit des 20 ans : Balé Folclorico da Bahia	France	juin-00			Traditionnel
La Nuit des 20 ans : Ballet de l'Opéra de Paris	USA	juin-00			Ballet
La Nuit des 20 ans : Cie Käfig	Région	juin-00		1	
La Nuit des 20 ans : Les Carnets Bagouet	France	juin-00		1	
La Nuit des 20 ans : Margot Carrière	Région	juin-00	1		
La Nuit des 20 ans : Nacho Duato	Espagne	juin-00		1	
José Montalvo	France	juil-00		1	
City Contemporary Dance Cie	Chine	sept-00		1	
Cloud Gate Dance Theatre of Taiwan	Chine	sept-00		1	
Eifman Ballet Theatre	Russie	oct-00		1	
Introdans	Pays-Bas	oct-00		1	
Paul Taylor Dance Company	USA	oct-00		1	
Zizi Jeanmaire	France	oct-00	1		
Abou Lagraa	Région	nov-00		1	
Bill T. Jones & Arnie Zane	USA	nov-00			HF
Deborah Colker	Brésil	nov-00	1		
Cirque Plume	France	déc-00			COLLECTIF
David Parsons Dance Company	USA	déc-00		1	
Dominique Boivin Cie Beau Geste	France	janv-01		1	
Hanna Schygulla	Allemagne	janv-01	1		
Michel Kelemenis	France	janv-01		1	
Sara Baras	Espagne	janv-01	1		
Stomp	USA	janv-01			COLLECTIF
Cie Käfig	France	févr-01		1	
Système Castafiore - Marcia Barcellos / Karl Biscuit	France	févr-01			HFH
Vincent Mantsoe	Afrique du Sud	févr-01		1	
Isira Makuloluwe	France	févr-01	1		
Black Blanc Beur	France	févr-01			
Anne Teresa de Keersmaecker	Belgique	mars-01	1		
Ballet de l'Opéra National du Rhin	France	mars-01			Ballet
Jérôme Savary	France	mars-01		1	
Julio Bocca	Argentine	mars-01		1	
Maguy Marin - CCN Rillieux-la-Pape	Région	mars-01	1		

Philippe Jamet	France	mars-01		1	
Ballet de l'Opéra National de Lyon	Région	avr-01			ballet
José Montalvo-Dominique Hervieu	France	avr-01			HF
Danse Ville Danse	Région	mai-01			collectif
Béjart Ballet Lausanne	Suisse	juin-01		1	
CNSM Lyon	Région	juin-01			CNSM
Batsheva Dance Company	Israël	sept-01		1	
Claude Brumachon / Benjamin Lamarche	France	sept-01		2	
Europa Danse - J-A Cartier	France	sept-01		1	
Lia Rodrigues	Brésil	sept-01	1		
Michel Hermon	France	sept-01		1	
Aterballetto	Italie	oct-01		1	
Carolyn Carlson	France	oct-01	1		
Teatri del Vento	France	oct-01		1	
Trisha Brown Company	USA	oct-01	1		
Valérie Lemercier	France	oct-01			Comédienne
Ballets Trockadero de Monte Carlo	USA	nov-01		1	
Daniel Larrieu	France	nov-01		1	
Legend Lin Dance Theatre	Chine	nov-01	1		
Robyn Orlin	Afrique du Sud	nov-01	1		
Cie Käfig	France	déc-01		1	
Pagnozoo et les Yeux Noirs	France	déc-01			COLLECTIF
Slava's Snowshow	Russie	déc-01		1	
Twyla Tharp Dance	USA	déc-01	1		
Andrés Marin	Espagne	janv-02		1	
Carman	Grande-Bretagne	janv-02			?
Denis Plassard	France	janv-02		1	
Marion Lévy	France	janv-02	1		
Misia	Portugal	janv-02			MUSIQUE
Ballet de Lorraine	France	févr-02			Ballet
Karine Saporta	France	févr-02	1		
José Montalvo-Dominique Hervieu	France	mars-02			HF
Michèle Noiret	Belgique	mars-02	1		
Théâtre de Cuisine	France	mars-02			HF
Angelin Preljocaj	France	avr-02		1	
Ginette Laurin	Canada	avr-02	1		
Catherine Berbessou	France	mai-02	1		
Christian Bourigault	France	mai-02		1	
Dimitra Galani	Grèce	mai-02	1		
Edafos Dance Theatre	Grèce	mai-02		1	
CNSM Lyon	Région	juin-02			CNSM
Conjunto Folklorico Nacional de Cuba	Cuba	sept-02			Traditionnel
Danzahoy	Venezuela	sept-02	2		
Grupo Corpo	Brésil	sept-02		1	
Eifman Ballet Theatre	Russie	oct-02		1	
Les Fables à La Fontaine : Cie Käfig	France	oct-02		1	
Les Fables à La Fontaine : Hermann Diephuis	France	oct-02		1	
Les Fables à La Fontaine : Satchie Noro / Alain Rigout	France	oct-02			FH
Szeged Contemporary Ballet	Hongrie	oct-02			ballet

Abou Lagraa	Région	nov-02		1	
Bill T. Jones & Arnie Zane	USA	nov-02			HF
Compagnie Jérôme Thomas	France	nov-02		1	
Dance Celebration : Andres Marin	Espagne	nov-02		1	
Dance Celebration : Bill T. Jones & Arnie Zane	USA	nov-02			HF
Dance Celebration : Christopher Wheeldon	Grande-Bretagne	nov-02		1	
Dance Celebration : Jiri Kylian	Pays-Bas	nov-02		1	
Dance Celebration : José Montalvo-Dominique Hervieu	France	nov-02			HF
Dance Celebration : Karole Armitage - Ballet de Lorraine	France	nov-02	1		
Dance Celebration : Legend Lin - Lin Lee-Chen	Chine	nov-02	1		
Les Ballets Jazz de Montréal	Canada	nov-02			ballet
Sol Pico	Espagne	nov-02	1		
Momix	USA	déc-02		1	
Swan Lake	Grande-Bretagne	déc-02			ballet
Delphine Gaud	Région	janv-03	1		
Fosse The Musical	USA	janv-03		1	
Robert Seyfried	Région	janv-03		1	
Emio Greco / PC	Italie Pays-Bas	févr-03		1	
Josette Baiz	France	févr-03	1		
Nacho Duato	Espagne	févr-03		1	
Philippe Blanchard	Suède	févr-03		1	
Garth Fagan Dance	USA	mars-03		1	
Jean-Claude Gallotta	Région	mars-03		1	
Maryse Delente - Ballet du Nord	France	mars-03	1		
Saburo Teshigawara + Karas	Japon	mars-03		1	
Véronique Ros de la Grange	Région	mars-03	1		
Bernardo Montet	France	avr-03		1	
Compania Miguel Angel Berna	Espagne	avr-03		1	
Philippe Genty	France	avr-03		1	
Cloud Gate Dance Theatre of Taiwan	Chine	mai-03		1	
CNSM Lyon	Région	mai-03			CNSM
Cristina Hoyos	Espagne	mai-03	1		
Ute Lemper / Robert Carsen	Allemagne	juin-03			FH
Alvin Ailey	USA	juil-03		1	
Bocca Tango	Argentine	sept-03		1	
Cie Käfig	Région	sept-03		1	
Ballet National de Chine	Chine	oct-03			ballet
Europa Danse	France	oct-03		1	
Les Ballets C de la B - Sidi Larbi Cherkaoui	Belgique	oct-03		1	
Stephen Petronio Company	USA	oct-03		1	
Deborah Colker	Brésil	nov-03	1		
Diane Dufresne	France	nov-03	1		
Gumboots	Afrique du Sud	nov-03		1	
Josef Nadj	France	nov-03		1	
Momix	USA	déc-03		1	
Victor Ullate Ballet de Madrid	Espagne	déc-03		1	
Bruno Agati	France	janv-04		1	
Les Fables à La Fontaine : Béatrice Massin	France	janv-04	1		

Les Fables à La Fontaine : Dominique Boivin	France	janv-04		1	
Les Fables à La Fontaine : Dominique Hervieu	France	janv-04	1		
Yuval Pick The Guests Company	Israël	janv-04		1	
Annick Charlot - Cie Acte	Région	févr-04	1		
Jean-Claude Gallotta	Région	févr-04		1	
L'Explose	Colombie	févr-04		1	
Edouard Lock - La La La Human Steps	Canada	mars-04		1	
James Thiérrée	France	mars-04		1	
Nikolais Dance Theatre	USA	mars-04		1	
Roland Petit raconte...	France	mars-04		1	
Béatrice Massin - Fêtes Galantes	France	avr-04	1		
Monsieur Chasse - Claudia Stavisky	Région	avr-04	1		
Francesca Lattuada - Festina Lente	Italie	mai-04	2		
Jazz Tap Ensemble	USA	mai-04			COLLECTIF
Jérôme Bel	France	mai-04		1	
Madhavi Mudgal et Guru Kelucharan Mohapatra	Inde	mai-04			FH
CNSM Lyon	Région	juin-04			CNSM
Compagnia Aterballetto	Italie	sept-04		1	
Honved Ensemble	Hongrie	sept-04		1	
Les Arts Sauts	France	sept-04			COLLECTIF
Tero Saarinen Company	Finlande	sept-04		1	
Abou Lagraa	Région	oct-04		1	
Alain Chamfort	France	oct-04			MUSIQUE
Benjamin Millepied - Danses Concertantes	France USA	oct-04		1	
Andrés Marin	Espagne	nov-04		1	
Compagnie Heddy Maalem	France Afrique	nov-04		1	
Dance Celebration : Angelin Preljocaj	France	nov-04		1	
Dance Celebration : Cie Christoph Winkler	Allemagne	nov-04		1	
Dance Celebration : Plan K - Frédéric Flamand	Belgique	nov-04		1	
Dance Celebration : Random Dance Company - Wayne Mc Gregor	Grande-Bretagne	nov-04		1	
James Thiérrée	France	nov-04		1	
Maguy Marin - CCN Rillieux-la-Pape	Région	nov-04	1		
Mariza	Portugal	nov-04			MUSIQUE
Alonzo King's Lines Ballet	USA	déc-04		1	
Cie 111 - Phil Soltanoff	France	déc-04		1	
Les Ballets C de la B - Sidi Larbi Cherkaoui	Belgique	janv-05		1	
Merce Cunningham	USA	janv-05		1	
Union Tanguera / Claudia Codega - Esteban Moreno	France	janv-05			FH
Carolyn Carlson Trio	France	févr-05	1		
Francois Verret	France	févr-05		1	
Thomas Guerry - Camille Rocailleux / Cie Arcosm	France	févr-05			HF
Béjart Ballet Lausanne	Suisse	mars-05		1	
Denise Namura & Michael Bugdahn	France	mars-05			FH
José Montalvo-Dominique Hervieu	France	mars-05			HF
Rokia Traoré	Mali	avr-05	1		
Sankai Juku	Japon	avr-05		1	
CNSM Lyon	Région	mai-05			CNSM
Les Fables à La Fontaine : Boyzie Cekwana	Afrique du Sud	mai-05		1	
Les Fables à La Fontaine : Danièle Desnoyers	Canada	mai-05	1		

Les Fables à La Fontaine : Lia Rodrigues	Brésil	mai-05	1		
Marcia Milhazes	Brésil	mai-05	1		
25 ans de la Maison : Abou Lagraa	Région	juin-05		1	
25 ans de la Maison : Aïcha M'Barek, Hafiz Dahou	Tunisie	juin-05			FH
25 ans de la Maison : Annick Charlot	Région	juin-05	1		
25 ans de la Maison : César Allan et ses musiciens	France Brésil	juin-05			MUSIQUE
25 ans de la Maison : Denis Plassard	Région	juin-05		1	
25 ans de la Maison : DJ Rico	Région	juin-05			MUSIQUE
25 ans de la Maison : Djamilia Henni-Chebra	Région	juin-05	1		
25 ans de la Maison : Fred Bendongué	Région	juin-05		1	
25 ans de la Maison : Hommage à Jacques Garnier	France	juin-05		1	
25 ans de la Maison : Jiripoca Septet	France	juin-05			MUSIQUE
25 ans de la Maison : José Sarabia	France	juin-05		1	
25 ans de la Maison : Kader Belmoktar, Alim Houcine, Mourad Merzouki	Région	juin-05		3	
25 ans de la Maison : Linda Yapo, Appoloss Diady	Afrique	juin-05			HF
25 ans de la Maison : Marcos Augusto	Brésil	juin-05		1	
25 ans de la Maison : Shlomit Fundaminsky	Israël	juin-05		1	
25 ans de la Maison : Sylvie Kay, Boubakar Chaalane	Région	juin-05			FH
25 ans de la Maison : Wim Vandekeybus	Belgique	juin-05		1	
25 ans de la Maison : Yan Raballand, Sylvie Giron	France	juin-05			HF
25 ans de la Maison : Yuval Pick	Israël	juin-05		1	
Back to hip hop	Brésil	juin-05		1	
Sylvie Guillem & The Ballet Boyz	France Grande-Bretagne	juil-05	1		
Akram Khan Company	Grande-Bretagne	sept-05		1	
Catherine Diverrès	France	sept-05	1		
Cie Feria Musica	Belgique	sept-05			COLLECTIF CIRQUE
Landrille "Bouba" Tchouda	Région	sept-05		1	
Bagdad Café	France USA	oct-05			?
Ballet de Zurich	Suisse	oct-05			ballet
Ballet et Orchestre de l'Opéra National de Riga	Lettonie	nov-05			ballet
Compagnie Philippe Jamet	France	nov-05		1	
DV8 Physical Theatre	Grande-Bretagne	nov-05		1	
Grupo Corpo	Brésil	nov-05		1	
Lia Rodrigues	Brésil	nov-05	1		
Lenine	Brésil	déc-05			MUSIQUE
Momix	USA	déc-05		1	
Raimund Hoghe	Allemagne	déc-05		1	
Cie Käfig	Région	janv-06		1	
Lin Yuan Shang	Chine	janv-06		1	
Mimulus Companhia de Dança	Brésil	janv-06		1	
Sylvie Giron et Yan Raballand	Région	janv-06			FH
Cie Georges Momboye	Côte d'Ivoire	févr-06		1	
Denis Plassard	Région	févr-06			
Yasmeen Godder and the Bloody Bench Players	Israël	févr-06	1		
Aïcha M'Barek et Hafiz Dhaou	Tunisie	mars-06			FH
Ballet de l'Opéra National du Rhin	France	mars-06			ballet

Ballet du Grand Théâtre de Genève	Suisse	mars-06			ballet
BJM les Ballets Jazz de Montréal	Canada	mars-06			ballet
Brahim Bouchelaghem	France	avr-06		1	
Changmu Dance Company	Corée	avr-06	1		
Cie Jérôme Thomas	France	avr-06		1	
Josette Baiz	France	avr-06	1		
Ballet de l'Opéra National de Lyon	Région	mai-06			ballet
Nederlands Dans Theater 2	Pays-Bas	mai-06		1	
Akram Khan Company & Les Ballets C de la B	Grande-Bretagne Belgique	juin-06		1	
CNSM Lyon	Région	juin-06			CNSM
Benjamin Millepied - Danses Concertantes	France USA	sept-06		1	
Nasser Martin-Gousset	France	sept-06		1	
Pockemon Crew	Région	sept-06			COLLECTIF HIP HOP
Eifman Ballet Theatre	Russie	oct-06		1	
Han Tang Yuefu Ensemble	Chine	oct-06	1		
Jean-Claude Gallotta	Région	oct-06		1	
Mal Pelo	Espagne	oct-06		1	
Annick Charlot - Cie Acte	Région	nov-06	1		
Chicos Mambo	Espagne	nov-06		1	
Cirque Plume	France	nov-06			COLLECTIF
Compania Mercedes Ruiz	Espagne	nov-06	1		
Josef Nadj	France	nov-06		1	
Julie Dossavie	Bénin	nov-06	1		
Robyn Orlin / Sophiatou Kossoko	Afrique du Sud	nov-06	2		
Thierry Baë	France	nov-06		1	
Maria Donata d'Urso	Italie	déc-06	1		
Antonio Gades	Espagne	janv-07		1	
Carolyn Carlson	France	janv-07	1		
Foofwa d'Imobilité	Suisse	janv-07		1	
Mathilde Monnier / Christine Angot	France	janv-07	2		
Thomas Hauert	Suisse	janv-07		1	
Emio Greco / PC	Italie Pays-Bas	févr-07		1	
Fred Bendongué	Région	févr-07		1	
Jérôme Bel / Pichet Klunchun	France Thaïlande	févr-07		2	
Mathurin Bolze	France	févr-07		1	
Abou Lagraa	Région	mars-07		1	
Amaraoui Burner Project	Suisse Allemagne	mars-07			COLLECTIF
Ballet Cullberg	Suède	mars-07		1	
Germaine Acogny - Compagnie Jant-Bi	Sénégal	mars-07	1		
José Montalvo-Dominique Hervieu	France	mars-07			HF
Odile Duboc	France	mars-07	1		
Cie Anou Skan - Sophie Tabakov/Laurent Soubise	Région	avr-07			HF
Hélène Blackburn	Canada	avr-07	1		
James Thiérree	France	avr-07		1	
Elisabeth Petit	France Inde	mai-07	1		
Priyadarsini Govind	Inde	mai-07	1		

CNSM Lyon	Région	juin-07			CNSM
Hiroaki Umeda	Japon	sept-07		1	
Kirikou et Karaba	France	sept-07			COMEDIE MUSICALE
Philippe Decouflé	France	sept-07		1	
Alvin Ailey	USA	oct-07		1	
Joëlle Bouvier	France	oct-07	1		
Sidi Larbi Cherkaoui	Belgique	oct-07		1	
Thierry Baë	France	oct-07		1	
Béjart Ballet Lausanne	Suisse	nov-07	1		
Cie Myriam Naisy	France	nov-07		1	
Gilles Jobin	Suisse	nov-07		1	
Les Ballets Trockadero de Monte Carlo	USA	nov-07		1	
Nasser Martin-Gousset	France	nov-07		1	
Philippe Combes	France	nov-07		1	
Victoria Abril	Espagne	nov-07			MUSIQUE
Christian Rizzo	France	déc-07		1	
Pokemon Crew	Région	déc-07			COLLECTIF
Sociedade Masculina	Brésil	déc-07		1	
Béatrice Massin - Fêtes Galantes	France	janv-08	1		
Dracula	Canada	janv-08			?
Joji Inc - Johanne Saunier & Jim Clayburgh	Belgique	janv-08			FH
Ballet du Grand Théâtre de Genève	Suisse	févr-08			ballet
Caterina Sagna	Italie	févr-08	1		
Cie Käfig	Région	févr-08		1	
Olé Kamchanla	Région	févr-08		1	
Xavier Lot	France	févr-08		1	
Cie Georges Momboye	Côte d'Ivoire	mars-08		1	
Inbal Pinto Dance Company	Israël	mars-08	1		FH
Michel Kelemenis	France	mars-08		1	
Michèle Noiret	Belgique	mars-08	1		
Shantala Shivalingappa	Inde	mars-08	1		
Wim Vandekeybus	Belgique	mars-08		1	
Yuval Pick The Guests Company	Israël	mars-08		1	
Claude Brumachon / Benjamin Lamarche	France	avr-08		2	
Les Ballets C de la B - Koen Augustijnen	Belgique	avr-08		1	
Ballet de l'Opéra National de Bordeaux	France	mai-08			ballet
Cie Calcagno - Dubois	France	mai-08			HF
CNSM Lyon	Région	juin-08			CNSM
Angelin Preljocaj	France	sept-08		1	
José Montalvo-Dominique Hervieu	France	sept-08			HF
Olga de Soto	Espagne	sept-08	1		
Collectif Loge 22	Région	oct-08			FHH
Europa Danse	France	oct-08		1	
Jérôme Savary	France	oct-08		1	
Kettly Noël	Mali	oct-08	1		
Denis Plassard	Région	nov-08		1	
Grupo Corpo	Brésil	nov-08		1	
Jonathan Burrows & Matteo Fargion	Grande-Bretagne Italie	nov-08		2	

Raimund Hoghe	Allemagne	nov-08		1	
Che Malambo	Argentine	déc-08		1	
Dave St-Pierre	Canada	déc-08		1	
Le Cirque Invisible	Suisse	déc-08			HF
Victoria Abril	Espagne	déc-08			MUSIQUE
Aurélien Bory	France	janv-09		1	
Cie A'Corps	Région	janv-09		2	
Cie Käfig	Région	janv-09		1	
Josef Nadj	France	janv-09		1	
Philippe Decouflé	France	janv-09		1	
Pina Bausch Tanztheater Wuppertal	Allemagne	janv-09	1		
Yan Raballand	Région	janv-09		1	
Kataline Patkaï	France	févr-09	1		
Les Ballets C de la B - Alain Platel-Fabrizio Cassol	Belgique	févr-09		2	
Alonzo King's Lines Ballet	USA	mars-09		1	
Béjart Ballet Lausanne	Suisse	mars-09		1	
Christian Rizzo	France	mars-09		1	
Fame Le Musical	France	mars-09			COLLECTIF
Introdans Ensemble pour les Jeunes	Pays-Bas	mars-09		1	
Stijn Celis	Belgique	mars-09		1	
Andonis Foniadakis	Grèce	avr-09		1	
Compania Flamenca En sus 13	Espagne	avr-09			FHH
Vincent Mantsoe	Afrique du Sud	avr-09		1	
CNSM Lyon	Région	mai-09			CNSM
Michel Kelemenis	France	mai-09		1	
Saburo Teshigawara + Karas	Japon	mai-09		1	
In the Sky with Diamonds	Brésil	sept-09		1	
James Thiérée	France	sept-09		1	
Nederlands Dans Theater 2	Pays-Bas	sept-09		1	
Alwin Nikolais - Ririe Woodburry Dance Company	USA	oct-09		1	
Antonio Gades	Espagne	oct-09		1	
La Vouivre - Bérengère Fournier et Samuel Faccioli	France	oct-09			FH
Angelin Preljocaj	France	nov-09		1	
Antonio Montanile	France	nov-09		1	
Association Woo	France	nov-09		2	
Benjamin Millepied - Danses Concertantes	USA	nov-09		1	
Hofesh Shechter Company	Israël	nov-09		1	
Les Ballets C de la B - Koen Augustijnen	Belgique	nov-09		1	
Pierre Rigal	France	nov-09		1	
Thomas Guerry - Camille Rocailleux / Cie Arcosm	Région	nov-09		2	
Africa Umoja	Afrique du Sud	déc-09	2		
Cia T.P.O.	Italie	déc-09		1	
Lia Rodrigues	Brésil	déc-09	1		
Stomp	Grande-Bretagne	déc-09			MUSIQUE
Virgilio Sieni	Italie	déc-09		1	
Emio Greco / PC	Italie Pays-Bas	janv-10		1	
Nasser Martin-Gousset	France	janv-10		1	
Sankai Juku	Japon	janv-10		1	
Shang-Chi Sun	Taiwan	janv-10		1	

Caterina Sagna	Italie	févr-10	1		
Cie Käfig - Käfig Brasil	Région Brésil	févr-10		1	
Abou Lagraa	Région	mars-10		1	
Complexions - Dwight Rhoden/Desmond Richardson	USA	mars-10		2	
Delgado Fuchs	Suisse	mars-10			HF
Système Castafiore - Marcia Barcellos / Karl Biscuit	France	mars-10			HF
Union Tanguera / Claudia Codega - Esteban Moreno	Région	mars-10			HF
Yan Raballand	Région	mars-10		1	
Zimmermann & de Perrot	France	mars-10		2	
Miguel Angel Berna, Ursula Lopez, Rafael Campallo	Espagne	avr-10			HFH
Ballet de l'Opéra National de Bordeaux	France	mai-10			ballet
CNSM Lyon	Région	mai-10			CNSM
Antoine Defoort	Belgique	juin-10		1	
Carolyn Carlson	France	juin-10	1		
Deborah Colker	Brésil	juin-10	1		
			241	469	

Annexe 3 : Extrait du premier rapport de l'Observatoire de l'égalité hommes-femmes dans la culture et la communication 1^{er} état des lieux – 1^{er} mars 2013, p. 31-34.

<http://www.culturecommunication.gouv.fr/>

4. ACCÈS AUX MOYENS DE PRODUCTION

Centres chorégraphiques nationaux



Dans les centres chorégraphiques nationaux, la part de compagnies dirigées par des femmes est plus faible au sein des résidences avec accompagnement que dans celles sans accompagnement (dites « prêts de studio »). De plus, cette part tend à diminuer au cours des années tandis que la parité est respectée dans les prêts de studio. Il est cependant difficile de conclure sur ces seules données, la forte diminution observée en 2009 pouvant être conjoncturelle.

Résidences	2007	2008	2009
Avec accompagnement	44 % F : 77 H : 99 Cies : 155	41 % F : 71 H : 101 Cies : 137	32 % F : 66 H : 144 Cies : 170
Sans accompagnement	50 % F : 35 H : 35 Cies : 67	47 % F : 67 H : 77 Cies : 137	53 % F : 93 H : 81 Cies : 174

Lecture : En 2007, parmi les directeurs des compagnies qui ont bénéficié d'un accompagnement on retrouve 44% de femmes (soit 77 femmes et 99 hommes pour un total de 155 compagnies accompagnées – NB : une compagnie peut avoir plusieurs directeurs).

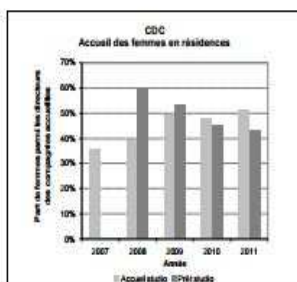
Données 2007 à 2011

Source : Ministère de la Culture et de la Communication / DGCA

Note : cet indicateur est issu des travaux menés en 2007 par la DMDTS, il suit les recommandations émises par Reine Prat, chargée de mission pour l'égalité hommes-femmes dans les arts du spectacle et auteure des rapports :

- Pour une plus grande et une meilleure visibilité des diverses composantes de la population française dans le secteur du spectacle vivant. 1. Pour l'égal accès des femmes et des hommes aux postes de responsabilité, aux lieux de décision, à la maîtrise de la représentation, mai 2006 - Arts du spectacle. Pour l'égal accès des femmes et des hommes aux postes de responsabilité, aux lieux de décision, aux moyens de production, aux réseaux de diffusion, à la visibilité médiatique. 2. De l'interdit à l'empêchement, mai 2009

Centres de développement chorégraphique



Dans les centres de développement chorégraphique, la part de compagnies dirigées par des femmes est en nette progression au sein des résidences avec accompagnement depuis 2007 et atteint la parité depuis 2009. En 2008, les femmes étaient majoritaires (60%) dans les résidences sans accompagnement (dites « prêts de studio »), cette proportion diminue cependant depuis puisqu'elle atteint 43% en 2011 (- 17 points en 4 ans).

Résidences	2007	2008	2009	2010	2011
Avec accompagnement	36 % F : 20 H : 36	39 % F : 21 H : 33	49 % F : 27 H : 28	48 % F : 28 H : 30	51 % F : 30 H : 29
Sans accompagnement	-	60 % F : 32 H : 21	53 % F : 24 H : 21	45 % F : 29 H : 35	43 % F : 25 H : 33

Lecture : En 2007, parmi les directeurs des compagnies qui ont bénéficié d'un accompagnement on retrouve 36% de femmes (soit 20 femmes et 36 hommes – NB : une compagnie peut avoir plusieurs directeurs).

Données 2007 à 2011

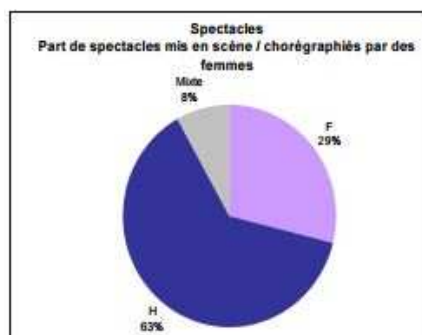
Source : Ministère de la Culture et de la Communication / DGCA

Note : cet indicateur est issu des travaux menés en 2007 par la DMDTS, il suit les recommandations émises par Reine Prat (voir ci-dessus).

5. PROGRAMMATION

5.1. Lieux de spectacles

Part des femmes dans la production des spectacles



29% des spectacles diffusés durant la saison 2011-2012 ont été **mis en scène / chorégraphiés par des femmes**. Cette part reste stable au sein des créations.

On remarque que la part de créations mises en scène / chorégraphiées par des femmes est plus importante dans les scènes nationales (38%) et les centres dramatiques nationaux (34%) que dans les autres types de structures (28%, 27% et 19% pour les théâtres de ville, scènes conventionnées et théâtres nationaux).

La part de spectacles mis en scène / chorégraphiés par des femmes est plus importante parmi les spectacles jeune public (43%), les spectacles de nationalité étrangère (43%) et les spectacles de danse (34%).

	Part de spectacles mis en scène / chorégraphiés par genre parmi les spectacles programmés durant la saison 2011-2012				Total
	Femmes	Hommes	Mixte	Total	
Total	29 % (804)	63 % (1762)	8 % (225)	100 % (2791)	
Créations	30 % (41)	66 % (89)	4 % (5)	100 % (135)	
Créations par types de structures (*)					
CDN	34 % (15)	66 % (29)	0 % (0)	100 % (44)	
SC	27 % (9)	70 % (23)	3 % (1)	100 % (33)	
SN	38 % (9)	54 % (13)	8 % (2)	100 % (24)	
TN	19 % (3)	75 % (12)	6 % (1)	100 % (16)	
TV	28 % (5)	67 % (12)	6 % (1)	100 % (18)	
Par discipline					
Cirque	14 % (22)	73 % (112)	13 % (20)	100 % (154)	
Danse	34 % (254)	56 % (423)	10 % (79)	100 % (756)	
Théâtre	28 % (522)	65 % (1219)	7 % (126)	100 % (1867)	
Par type de public					
Jeune public	43 % (152)	47 % (167)	10 % (34)	100 % (353)	
Tout public	27 % (652)	65 % (1595)	8 % (191)	100 % (2438)	
Par nationalité					
Française	27 % (698)	65 % (1515)	8 % (180)	100 % (2438)	
Étrangère	43 % (106)	47 % (247)	10 % (45)	100 % (353)	

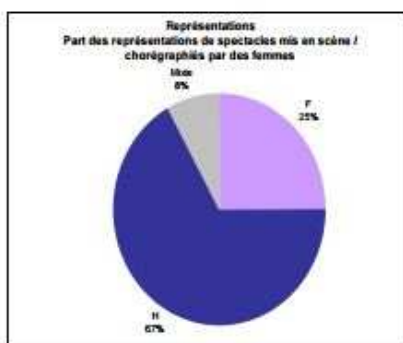
Le nombre moyen de spectacles par metteur en scène / chorégraphe est très légèrement plus important pour les hommes (1,5 contre 1,3).

(*) CDN : centres dramatiques nationaux, SC : scènes conventionnées, SN : scènes nationales, TN : théâtres nationaux et TV : théâtres de ville

Part des femmes dans la diffusion des spectacles

En moyenne, dans les cinq types de structures étudiés (CDN : centres dramatiques nationaux, SC : scènes conventionnées, SN : scènes nationales, TN : théâtres nationaux et TV : théâtres de ville) **les spectacles mis en scène / chorégraphiés par des hommes ont un nombre de représentations plus élevé que ceux mis en scène / chorégraphiés par des femmes (7,5 contre 6,1)**. Le poids respectif des hommes et des femmes est en revanche identique dans le nombre moyen de représentations. Cette différence s'explique du fait que les spectacles mis en scène / chorégraphiés par des hommes sont diffusés dans un plus grand nombre de structures que ceux mis en scène / chorégraphiés par des femmes. Le genre du metteur en scène / chorégraphe n'influe pas sur le nombre de jours durant lesquels un spectacle est à l'affiche dans une structure.

	Caractéristiques des représentations selon le genre du metteur en scène / chorégraphe		
	Femmes	Hommes	Total
Nombre moyen de représentations par spectacle sur l'ensemble des structures	6,1	7,5	7,1
Nombre moyen de représentations d'un spectacle dans une structure	3,3	3,3	3,3
Nombre moyen de structures dans lesquelles un spectacle est représenté	1,9	2,3	2,2
Nombre moyen de jours durant lesquels un spectacle est à l'affiche dans une structure	3,3	3,4	3,4



25% des représentations qui ont eu lieu durant la saison 2011-2012 sont des représentations de spectacles mis en scène / chorégraphiés par des femmes.

Cette part reste stable au sein des créations.

La part de représentations de spectacles mis en scènes / chorégraphiés par des femmes dans l'ensemble des représentations varie selon le type de réseau : elle est plus faible dans les théâtres nationaux (18%), centres dramatiques nationaux (22%) et scènes nationales (22%) que dans les scènes conventionnées (29%) et théâtres de ville (29%).

La part des représentations de spectacles mis en scènes / chorégraphiés par des femmes est plus importante dans la danse (32%) et les spectacles jeune public (40%).

La part des femmes est très inférieure à la moyenne (25%) dans les 5 centres dramatiques nationaux et les 5 scènes nationales les plus importantes (d'après le montant des subventions qu'ils reçoivent), elle est respectivement 18% et 14%.

De manière générale, la part des femmes dans la mise en scène des spectacles est supérieure à celle qu'elles représentent dans la diffusion (nombre de représentations) de ces spectacles. Les taux, parfois plus favorables quant à la place des femmes dans certains champs (spectacles de nationalité étrangère, jeune public, danse, etc.) le sont moins au regard de la diffusion de ces spectacles, les femmes étant globalement moins bien diffusées en moyenne que les hommes.

Par exemple, si parmi les spectacles de nationalité étrangère, 43% ont été mis en scène / chorégraphiés par des femmes, la part des représentations de spectacles étrangers mis en scène / chorégraphiés par des femmes est seulement de 21%. De même, on observe une forte proportion de femmes dans la mise en scène / chorégraphie des spectacles jeune public et danse (respectivement 43% et 34%) tandis que dans la diffusion de ces spectacles leur part diminue à 40% et 32%.

Part des représentations de spectacles selon le genre du metteur en scène / chorégraphe parmi les représentations de la saison 2011-2012				
	Femmes	Hommes	Mixte	Total
Total	25 % (4934)	67 % (13282)	8 % (1521)	100 % (19737)
Créations	26 % (384)	72 % (1059)	3 % (37)	100 % (1480)
Par types de structures				
CDN	22 % (895)	72 % (2898)	6 % (245)	100 % (4038)
SC	29 % (1511)	63 % (3240)	8 % (418)	100 % (5169)
SN	22 % (1049)	69 % (3386)	9 % (443)	100 % (4878)
TN	18 % (271)	77 % (1171)	5 % (74)	100 % (1516)
TV	29 % (1208)	63 % (2587)	8 % (341)	100 % (4136)
Par discipline				
Cirque	11 % (136)	80 % (1001)	9 % (115)	100 % (1252)
Danse	32 % (983)	54 % (1635)	14 % (411)	100 % (3029)
Théâtre	25 % (3774)	69 % (10592)	6 % (995)	100 % (15361)
Par type de public				
Jeune public	40 % (1125)	48 % (1344)	12 % (338)	100 % (2807)
Tout public	22 % (3809)	71 % (11938)	7 % (1183)	100 % (16930)
Par nationalité				
Française	25 % (4464)	67 % (11772)	7 % (1304)	100 % (17540)
Étrangère	21 % (470)	69 % (1510)	10 % (217)	100 % (2197)
Par subventions				
Dans les 5 CDN les plus subventionnés	18 % (154)	79 % (658)	3 % (26)	100 % (838)
Dans les 5 SN les plus subventionnées	14 % (85)	77 % (483)	9 % (56)	100 % (624)

Données saison 2011-2012
Source : Centre national du théâtre

Annexe 4 : Moment' homme (84) – extrait de la revue du Café de la danse

CANADA – Montréal

Moment' homme (84)

La danse, pour adéquate à la modernité qu'elle puisse être aujourd'hui, n'en constitue pas moins, comme art, une exploration de l'imaginaire – le sien, celui des autres, l'ailleurs et l'au-delà. Restitués au réel, des indicibles, toujours acharnés au cœur de l'actualité, nous permettent de mesurer la distance – combien tragique – qui nous sépare des possibles imaginés.

A telle enseigne qu'en octobre, attardés, voyeurs, curieux et chercheurs aventureux se sont glissés, anonymes et discrets, en un lieu dit TANGENTE, l'espace d'un «Moment' homme». On y fêtait l'image «véritable de l'activité créatrice des chorégraphes et performeurs occupés à redéfinir les rôles de l'homme traditionnellement masculins».

La deuxième édition de ce festival de chorégraphies masculines présentait, sur quatre week-ends, 23 danseurs en huit programmes.

La danse, comme l'écriture et l'amour, sont des espaces de nature particuliers. Sans confins, ils sont pourtant pourvus d'une bordure où le danseur qui se cherche, se cherche là où il n'est pas encore.

Le danseur dans son travail se donne un territoire comme un espace hors-de-la-loi, un territoire où le désir peut exprimer – à la limite – son insurrection. Danser, c'est toujours réclamer son innocence, celle que nous réclamons tous d'ailleurs comme aboutissement de notre quête d'identité «désirante», où la jouissance appelle l'intelligence. Ce que l'on censure, au fond, pour empêcher le processus de venue à l'écriture, à l'amour, à la danse, c'est bien le devenir de l'être : cette vérité insoutenable que nous sommes là où nous ne sommes pas encore «ad-venus». Le texte, l'amour, le mouvement ne peuvent donc s'inscrire que comme étrangetés légitimes où nous devrions tous avoir le courage de notre altérité indéchiffrable ; celle qui ne permet aucune lecture car elle-même antérieure aux signes de sa présence.

L'innocence, ici, ne pourra être que celle qui a été soustraite à la loi et à la censure préventive qui empêche toute manifestation de l'être en devenir.

Dès ses origines, la danse a privilégié le corps, instrument parfait du langage de l'inexprimé qui n'échappe pas au fragile équilibre du «faits et gestes» et du mouvement cadencé dans son aléatoire et tangentielle dérive.

A l'heure de ceux qui croient encore au village global, TANZFABRIK se fait porter par une longueur d'ondes coquines et par instant corrosives, mais qui n'a rien d'une lame de fond. Dans un pays où la danse, aux dires de ce collectif berlinois (6 femmes, 2 hommes), est sous-développée, l'expression masculine commence à peine à voir le jour et la chorégraphie se dessine au féminin (Bauch, Linke, Hauffmann). Ce sont des jeunes allemands comme Deiter Heitkamp et Helge Musial qui interpellent la jeune conscience en marche, qui interrogent la chimie des émotions et la physique des relations interpersonnelles. En cela, ils rejoignent une certaine jeunesse qui, en Amérique comme en Europe, vacille entre tendresse et violence stroboscopiques, dans un environnement mix-médiatique.

L'homme au crayon sur l'oreille croit que les gens, en ce moment, ne savent plus raconter d'histoires ; ça l'ennuie d'ailleurs un peu d'avoir à constater qu'il s'ennuie plus souvent qu'autrement à venir comme ça soir après soir, voir, regarder, tendre l'oreille (et son crayon) vers des danseurs et des chorégraphes qui n'ont pas rien à dire. Encore que ça pourrait faire une histoire. Lui sent bien que ça va faire des histoires ...

Pendant ces quatre week-ends, l'éblouissement fut exception. L'amateur se trouve vite transformé en consommateur. Sauf le temps de quelques merveilles : Loudon, par exemple :

Louden a présenté «Wildcats» : «Les chats sauvages devinrent un appareil photo dans ma tête. Je me tins derrière un mur percé d'un petit trou par lequel on pouvait voir une pièce remplie de désir sexuel et je pris des photos».

Entre danse et théâtre (living, s'entend). Un morceau qu'il faut tenir pour admirable de lucidité et de courage : série de tableaux où l'on voit deux hommes, tour à tour, dans une boîte où l'on fait semblant de danser pour mieux draguer ou l'inverse. Un homme tergiverse en buvant sa grosse bière autour d'un tabouret. «J'y vas-tu pas ?». Un autre homme à l'opposé fait pareil. Ils s'approchent de la piste de danse, tranquillement. Mine de rien, on se fait des œillades : «J'y vas-tu, j'y vas-tu pas ? On finit par rentrer dans la danse, on se tripote un peu, question justement de tâter le terrain. Hors sentier dans l'ombre, on se caresse lascivement, assez d'ailleurs pour s'apercevoir que ce n'est pas avec lui qu'on va passer la nuit. Exit le premier homme, le second prend la place du premier au début. Black out. On peut supposer que le manège va recommencer. Tel quel, rien de plus, rien de moins, parce que c'est tout et c'est très bien.

Le hic (sic), c'est que le public, présent ce soir-là, vient voir Christopher Gillis (un Montréalais qui danse chez Paul Taylor, à New-York). L'homme au crayon sur l'oreille se dit que les gens dans la salle pensent que c'est un «must» pour une certaine élite ... Le hic, c'est que le public joue son rôle mieux que prévu. Il se met à huer les danseurs presque au début du spectacle. De mémoire d'homme au crayon, c'est la première fois que cela se produit dans ce lieu. En soi, c'est bien un public actif : l'homme qui cherche à se redéfinir doit pouvoir transgresser les codes moyenâgeux des archétypes référendaires ; et ce qui échappera à cette transgression sera sans doute plus révélateur encore de l'écart qui distancie le mâle de l'homme.

«Redéfinir les rôles de l'homme traditionnellement masculins» : charmant programme ... Suivons cet homme au crayon sur l'oreille, il doit savoir ...

En fait, il ne sait pas grand chose. Il est de l'Outaouais. La danse l'intrigue parce qu'elle sait mieux interpeller, selon lui, le sens apparent des choses qu'il ne sait le faire lui-même en cette époque. Pris aux toiles de l'intégrité, il revient de voyage et se retrouve plongé dans la vacuité grenouillante d'un centre-ville urbain. L'automne est bleu et le soleil indien. Il ne sait pas encore qu'à tant solliciter l'aventure et l'écoute, il se découvrira des sentiments pour la nullité (être nulle part en même temps).

La lune est pleine ce soir-là sur le Mont-Royal. Dans un troisième étage de la rue Saint-Laurent, presque cent personnes sont venues voir TANZFABRIK (deux danseurs de Berlin) présenter «Buddy Bodies» et Bill James (d'Ottawa) offrir «Mutual Aid». Cette dernière pièce commence par la rencontre imaginaire des idées de Darwin («Emotional Expression in Humans and Animals») et de Marx ; cette pièce traite des émotions des «hommes» et de la peur des autres. Le patriarcat combattant est encore incrusté dans notre mémoire biologique. Mais nous sommes en train de changer, dit Bill James. C'est ainsi qu'il met en scène deux danseurs et un musicien (percussionniste) qui se débattent, animal et chasseur, dans un corps à corps raffiné qui prend les allures d'une kynanthropologie de l'émotion (dans le sillage d'un néo-darwinisme social qui fait surface ces temps-ci). Marc Boivin, Bob Krupinski et Matthew Fleming explorent en commun les forces brutes du mouvement pur et grâce à Bill James, le signifiant, pour ascétique qu'il soit par moment, rend bien compte de manière percutante de l'ironie des apparences sur laquelle James aime travailler.

«Buddy Bodies» parle de deux hommes qui dansent. C'est un tissage de films, de diapositives et de différents objets sur une musique «live» (saxophone) dans un genre de danse-théâtre qui remporte actuellement un vif succès à Berlin-Ouest comme en Allemagne.

Deiter Heitkamp (le chorégraphe) et Helge Musial (le musicien) présenteront quatre pièces (deux duos et deux solos). Sans doute faut-il retenir les duos où le travail relationnel des danseurs est plus intéressant que dans le solo où l'on entrevoit un travail de technique et d'acrobate qui n'échappe pas néanmoins à l'existential «Daily Struggle Scene» du «Mind-fucker».

L'homme au crayon sur l'oreille se dit qu'au fond de l'Outaouais Berlin, depuis quelques

temps, avait des échos de renouveau. C'était l'occasion de mesurer la rumeur ... qui veut qu'on soit finalement toujours le Québécois de quelqu'un.

Le hic, c'est que le public se trompe de cible, hélas, en huant les danseurs. Le public dit : «on a assez de voir ça dans les clubs, on n'a pas payé pour voir ça ici». L'homme au crayon se dit : «d'accord, mais pourquoi pas aller vider les clubs ? Vous n'en avez pas assez justement de ce facisme de la séduction des corps-mythomanes que dénonce justement Loudon dans «Wildcats» ?».

En ce sens, Loudon a très bien réussi. Trop même. Il a craqué. Le soir d'après, il a retiré sa production. Incapable, semble-t-il, d'assumer la force de son œuvre. N'aurait-il pu, comme cela s'est déjà fait, porter l'œuvre au bout de ses efforts (effets ?) et jouer jusqu'à vider la salle. Le public aurait bien mérité que ce lui fût arrivé ; cette idée, aussi, de huer tout un spectacle sans sortir quand on en a assez. A les voir, on se serait cru dans un club, se dit l'homme au crayon ; il faut le redire ici, Loudon a eu un courage, une force et un talent lucide auxquels il ne doit pas renoncer. S.V.P. Loudon.

Parmi les vraies histoires bien racontées : «We never know» de Pierre-Paul Savoie, et Jeff Hall. Deux enfants jouent à l'infini. Ils nous racontent la petite histoire des apprentissages et des premières consciences quand l'élan naturel butte sur la morale. D'abord on joue pour jouer, comme ça naturellement. Puis soudain, comme venu de nulle part, le désir de gagner, le désir du plus fort qui vient, comme ça, bousculer la jouissance, déranger le plaisir. On grandit, on connaît ses premières peurs, ses premiers trucs, peurs de la force, de l'argent, de la guerre, du désir, de la propriété. Sartre (bof) disait justement que le sentiment de la propriété naissait de l'échec du désir. A prendre ou à laisser. Plus tard encore, la sensualité, le corps à corps des combats enfantins. Soudain, est-ce un accident, au milieu du plaisir innocent, une lèvre au coin d'une autre. Tragédie ? Pourquoi ce mal qui nous fait du bien ? ... Les parents, un souvenir, qui se cachent. Faut-il se cacher ? A cause d'une lèvre ? «We never know» dit Savoie. Admirable morceau de délicatesse.

L'homme au crayon aime bien les histoires bien racontées, celles qui passent si bien qu'on ne se rend même pas compte que c'est très bien chorégraphié, bien dansé. Un très bon moment d'hommes. Ce fut le cas des pièces que tous auront retenues. Le travail des Rodrigue Jean et Claude Godin, de Sun Ergos et de Michel Montanaro.

Cette année, beaucoup de danseurs ont travaillé en mix-média et plusieurs composent avec des objets. Comme dans «Soleil noir ou la nuit blanche» de Louis Guillemette et Pierre Blackburn. Ici, tout est blanc. Mur à mur, sol à ciel. Ça et là, des objets/accessoires dont les couleurs font contraste. Il s'en dégage une impression d'espace infini où la relative gravité des objets en suspension dans l'œuvre/atmosphère fait collision avec le propos qui reste là, ancré au sol. Il y a dans cette œuvre quelque chose qui joue contre elle. L'intention n'est plus claire et l'œuvre se dissout. L'acteur devient un objet parlant, le danseur, une mécanique objective ; le sujet a disparu, tout soudain devient comme inhumain. Comme si le fascisme des objets avait gagné sur la vacuité du discours de l'Âme. Reflet fidèle de notre époque ? Comme si au fond de la vie, quand il n'y a plus qu'une intention, ne reste qu'un désert humain, un soleil noir dans une nuit blanche.

Pour clôturer ce festival, on a pu assister à un week-end de performances (sic). Denis Lessard a présenté «Dix petites pièces classiques» où l'artiste s'interroge sur la notion même de classisme (l'art de la méditation réfléchi ?) et se demande comment on peut détourner la musique sérieuse tout en faisant du «classique» sur de la «danse music».

John Greyson, dont il faut retenir «You taste american» comme une réflexion sur la vie moderne et médiatisée, présente une critique subtile, efficace et systématique de la société de consommation où les prétentions intellectuelles et poétiques font face à la banalité de l'impérialisme culturel (comme si Tennessee Williams et Michel Foucault découvraient la vie gay dans le sud-ouest de l'Ontario !). Greyson travaille, milite et combat au sein de la société pour une meilleure connaissance des politiques homosexuelles et du rôle de celles-ci dans notre culture. En ce sens, il s'agit d'une réflexion sérieuse dont les outils aujourd'hui nous font sérieusement défaut. Toujours sur le même thème, Victor Pilon a pu exposer une série de superbes photographies : «Anthropogénèse». La matière tremble, s'émeut. Les

formes émergent, se détachent de la matrice silencieuse ... Anthropos est fils. Lumière et matière se sont unies. L'image du plus lointain passé plonge dans l'éternel présent où tout continue d'être à chaque pulsation ... En somme, se dit l'homme au crayon, après avoir suivi ces danseurs pas à pas pendant un mois, cette formule des moments d'hommes est intéressante et demande à être poursuivie et développée. Mais il y aurait sûrement moyen de la parfaire.

Cette formule, trop longue cette année, mérite d'être élargie. On se prend à penser qu'il y a au pays des communautés culturelles où les hommes venus d'ailleurs ont des histoires à raconter. Ils ne font certes pas tous dans le folklore. On s'imagine aussi qu'il y a des vieux danseurs qui peuvent sûrement témoigner de leur condition s'ils ne s'effarouchent pas du «has been-sime».

La programmation mérite elle aussi d'être plus équilibrée. Cette année il y a eu quelques erreurs dans l'agencement des styles. Si l'on veut vraiment amorcer une réflexion sur une éventuelle redéfinition de la masculinité, il ne serait pas inutile de prévoir des rencontres avec le public après les représentations.

Finalement, on doit se rendre compte que la forme est contingente et ses effets, sur le discours, implacables. Chorégrapheur pour un ou deux danseurs, ce n'est pas comme le faire pour six. De la même manière que produire 10 ou 15 minutes n'a rien à voir avec une œuvre plus longue, mieux structurée, plus «épaisse». Travailler à deux sur de courtes pièces, entre gens qui se cooptent, fait que l'on tombe souvent dans un genre de perversion de la réflexion intimiste. L'anecdotique est égal ici à une mauvaise émotion, en somme à du sensationnel.

Crise de croissance à laquelle on saura, l'an prochain, s'adapter justement. Nous l'espérons.

Jean-André Leblanc

Annexe 5 : Manifestes de Pauline Brottes et Emilie SH Combet - Compagnie Les Putes

Les Putes manifestent

Nous, sommes Pauline BROTTES et Emi Sri Hartati COMBET.

Nous, ensemble, nous auto-proclamons, LES PUTES.

Nous, participons au courant de pensées et d'actions Féministe pro-sex.

Nous, œuvrons pour une politique de réappropriation du sexe par les femmes, où le corps, le sexe, le plaisir et le travail sexuel sont des outils d'actions quotidiennes et professionnelles.

Nous, tentons de choisir, dans le consensus, nos propres modalités d'actions en marge et/ou au sein d'un marché chorégraphique dominant.

Nous, vendons sciemment nos corps sur scène dans une posture queer qui contribue à élaborer de nouveaux imaginaires de corps et de leurs représentations sociales.

Être féministe pro-sexe, c'est envisager la sexualité comme un domaine à réinvestir par les femmes et les minorités sexuelles.

Être féministe pro-sexe, c'est envisager le travail du sexe comme un contrat consensuel où les actant/tes peuvent tirer profit de leur propres stigmatisations.

Être féministe pro-sexe, c'est reprendre des droits et le pouvoir sur son propre corps.

Être féministe pro-sexe, c'est décider pour soi-même, de ce qui est digne ou ne l'est pas.

Penser et agir queer, c'est être féministe.

Penser et agir queer, c'est considérer que son sexe n'est pas son genre.

Penser et agir queer, c'est définir le genre comme un outil quotidien de représentation sociale indépendamment de son sexe biologique.

Penser et agir queer, c'est se ressaisir des cadres hétéronormatifs dominants pour créer de nouvelles constellations et organisations amoureuses, sexuelles, parentales, professionnelles...

"Tirées d'une histoire vraie, pute !", C'est la pièce chorégraphique fondatrice de notre histoire sous le nom Les Putes.

"Tirées d'une histoire vraie, pute !", C'est un rapprochement entre le métier de travailleurs/ses du sexe et notre métier d'interprète.

"Tirées d'une histoire vraie, pute !", C'est questionner la vente de nos corps en permanence, en audition, sur scène et au sein du marché du spectacle vivant.

"Tirées d'une histoire vraie, pute !", C'est emprunter les gestuelles et les codes associés à la prostitution dans notre performance.

"Tirées d'une histoire vraie, pute !", C'est aborder un « sexe-positif » sur le plateau, qui considère la pensée et la pratique du sexe comme moyen de réappropriation de son corps.

"Tirées d'une histoire vraie, pute !", C'est déplacer l'esthétique du corps dansant dominant transmise dans nos éducations.

Être Les Putes, c'est s'accorder sur une identité poétique et politique commune dans le respect de nos singularités.

Être Les Putes, c'est faire une citation performative, par laquelle, nous affirmons les similitudes entre le travail du sexe et le travail chorégraphique.

Être Les Putes, c'est reprendre le contrôle sur un terme assigné à un groupe pour en faire bouger ses représentations péjoratives.

Être Les Putes, c'est partager, avec les travailleurs/euses du sexe, des pratiques de réappropriation de son corps.

Être Les Putes, c'est s'emparer de son pouvoir politique.

Être Les Putes, c'est jouer sur des dénominations marquées culturellement, pour œuvrer politiquement à réactualiser ce que les termes contiennent.

Être Les Putes, c'est créer de nouvelles représentations sociales mises à disposition pour repenser le monde.

Être Les Putes, c'est entreprendre une révolution des corps, des imaginaires et des pratiques.

Pauline BROTTES et Emilie SH COMBET

<http://www.lesputescie.com/>

ELLES ETAIENT DES FOIS

Wittig, Preciado, Bourcier, Sprinkle, ORLAN, Despentès...

Elles vécurent heureuses sans princes, sans enfants et je vais vous raconter pourquoi:

PARCE QUE dans l'histoire c'est écrit que La belle au bois dormant se percera la main d'un fuseau, mais au lieu d'en mourir, elle tombera seulement dans un profond sommeil qui durera cent ans, au bout desquels le fils d'un roi viendra la réveiller.

Elles se sont réveillées seules sans ce putain de prince.

Réveillons nous sans prince.

PARCE QUE dans mon histoire, le petit chaperon rouge se jeta sur le méchant loup, et le mangea.

Changeons les histoires.

Pensons à celles qui nous habitent et nous font.

Fabriquons d'autres histoires pour d'autres discours et d'autres pratiques.

PARCE QUE « Ce sont les discours qui fabriquent les individus ! » B.Preciado

Trouvons les mots, les nouvelles associations de mots qui feront de nous des corporalités particulières et uniques.

PARCE QUE « Entre les patins à glace, les talons et les pointes le point commun c'est que lorsqu'on les enlève, ça fait du bien. » E SH.Combet

Sortons des discours essentialistes et naturalistes qui sont encore au travail dans nos têtes et dans nos corps.

Faisons nous du bien !

PARCE QUE ton sexe n'est pas ton genre

« les lesbiennes ne sont pas des femmes » M.Wittig

Le genre est une pratique performative dont les codes nous sont appris.

Le genre est une construction sociale.

Trouvons d'autres formes d'être et de devenir.

Travaillons à d'autres définitions de nous même pour de nouvelles pratiques de vie, de modes d'agir.

PARCE QUE Wittig, Preciado, Bourcier, Sprinkle, ORLAN, Despentès...

Finissons en avec le jugement de Dieu.

Rien ne sera plus naturel ni normal.

Je suis une pédé lesbienne.

PARCE QUE « On n'est plus assez rapide pour chasser et que l'on se contente de courir au supermarché » E SH.Combet

Soyons CONTRE nature

Choisissons ce qu'on l'on veut mettre dans le corps.

Devenons anormalement contre nature.

Réinventons en y mettant les mots, les tentatives et les corps.

Imaginons d'autres contextes pour se donner le choix.

Trouvons d'autres réponses à nos contextes.

PARCE QUE « l'hétérosexualité n'est pas une pratique sexuelle mais un régime politique » B. Preciado
Pratiquons le sexe.
Pratiquons le sexe politique.
Pratiquons le sexe autrement.
Pratiquons le sexe sans amour aussi.
Pratiquons le sexe sans attente de résultat, ni de réussite.
Pratiquons le sexe.

PARCE QUE « Mes Chérie/s, j'aime vos rates, j'aime vos foies, j'adore vos pancréas et les lignes de vos fémurs m'excitent » ORLAN
Je pratique et pense le sexe comme faisant partie de mon travail, de ma pratique, de ma danse et de mon art.

PARCE QUE « les bonne filles vont au paradis et les mauvaises filles vont partout » ORLAN
Cendrillon, était blonde, d'une douceur et d'une bonté sans exemple. Elle était aussi bonne que belle.

PARCE QUE « les bonne filles vont au paradis et les mauvaises filles vont partout » ORLAN
Je suis une garce, une pute, une salope, une gouine, une pétasse, une conne, une connasse et je suis laide.

Emi Sri Hartati COMBET, 2010.

Annexe 6 : Extrait de l'audition de Karine Saporta, à la délégation aux droits des femmes au Sénat le 16 mai 2013

Jeudi 16 mai 2013

- Présidence de Mme Brigitte Gonthier-Maurin, présidente -
Femmes et culture - Audition de Mme Karine Saporta, chorégraphe, présidente fondatrice de l'Association des Centres chorégraphiques nationaux, présidente de la commission Danse et vice-présidente de la Société des auteurs et compositeurs dramatiques (SACD)

La délégation procède tout d'abord à l'audition de Mme Karine Saporta, chorégraphe, présidente fondatrice de l'Association des Centres chorégraphiques nationaux, présidente de la commission Danse et vice-présidente de la Société des auteurs et compositeurs dramatiques (SACD).

Mme Brigitte Gonthier-Maurin, présidente. - Dans le cadre de nos travaux sur la place des « Femmes dans le secteur de la culture », nous avons le plaisir d'accueillir aujourd'hui Mme Karine Saporta, chorégraphe.

Mme Saporta connaît parfaitement le monde de la danse : elle a fondé sa propre compagnie et a également dirigé, jusqu'en 2004, le Centre chorégraphique national de Caen/Basse-Normandie ; elle est la présidente fondatrice de l'Association des centres chorégraphiques nationaux ; elle préside la commission Danse de la Société des auteurs et compositeurs dramatiques (SACD), dont elle est également vice-présidente.

Son approche de la danse est très variée : elle a réalisé la chorégraphie d'un opéra de Lully pour l'inauguration du nouvel opéra de Lyon, mais elle s'intéresse aussi depuis 1996 aux cultures « urbaines » et au hip-hop.

Sa biographie indique qu'elle s'est aussi produite comme chanteuse et qu'elle mène également des travaux en direction de la photographie et du cinéma.

Nous sommes donc très heureux de pouvoir aujourd'hui recueillir votre point de vue sur la place des femmes dans le secteur de la culture et, plus particulièrement, dans celui de la danse.

Les auditions que nous avons déjà conduites nous ont permis de dresser un tableau très préoccupant dans les divers secteurs que nous avons étudiés, qu'il s'agisse de l'accès à des postes de direction ou à des responsabilités d'ordre artistique et créatif, sans parler des aspects peu reluisants d'un harcèlement sexiste, pour ne pas dire davantage, qui semble beaucoup plus répandu qu'on ne voudrait le croire dans les milieux artistiques.

Cette mainmise masculine se retrouve-t-elle dans les milieux de la danse où les femmes sont cependant très présentes ?

Mme Karine Saporta, chorégraphe, présidente fondatrice de l'Association des Centres chorégraphiques nationaux, présidente de la commission Danse et vice-présidente de la Société des auteurs et compositeurs dramatiques (SACD). - J'ai choisi de consacrer mon exposé à la place des femmes créatrices, c'est-à-dire chorégraphes, aujourd'hui, dans la danse. Même si je n'ignore pas les autres problématiques - en particulier la question de l'accès aux responsabilités - j'estime que la situation des artistes est la plus préoccupante dans ce secteur.

Je commencerai par situer cette question dans une perspective historique.

Longtemps considérées comme des prostituées, et ce dans toutes les cultures ayant développé un art de la danse savant : en Europe, en Inde, en Asie, au Moyen Orient... les femmes ayant fait le choix de s'exprimer à travers leur corps ont eu à subir des traitements portant atteinte à leur dignité, voire à leur intégrité physique.

Plus près de nous, en France au XIX^{ème} siècle, les ballerines, se produisant non pas au cabaret mais à l'Opéra de Paris, se trouvaient être financièrement dépendantes de leur protecteur, pour la simple raison qu'elles ne gagnaient pas leur vie avec leur métier. Métier qu'elles exerçaient pourtant dans des conditions de souffrance et de danger extrêmes. Tout était organisé - par la direction de l'Opéra même - pour que les « bourgeois » de l'époque puissent accéder avant les spectacles à une certaine proximité avec les danseuses qui s'échauffaient dans le foyer des abonnés. Ce système que l'on pourrait taxer sans exagération de « esclavagisme » ne pouvait en effet se perpétuer qu'à la condition que « protecteurs » et « protégées » puissent continuer librement « d'échanger » leurs services. Les « protecteurs » se devaient généralement d'installer leurs danseuses dans « leurs meubles », c'est-à-dire de leur assurer un logement et de les entretenir. Il y avait bien, de temps en temps, des soulèvements dans les rangs du corps de ballet, peut-être ceux-ci survenaient-ils à l'occasion de l'un de ces accidents hélas multiples où des danseuses pouvaient périr brûlées vives, le tulle des tutus étant particulièrement inflammable au contact de la flamme des bougies qui éclairaient les plateaux de l'époque. Ces rébellions étaient réprimées de la manière la plus simple qui soit : les artistes frondeuses devaient quitter l'établissement sur le champ et l'on raconte qu'il arrivait au directeur de remplacer les ballerines au pied levé, si je puis dire, en descendant dans la rue chercher de très jolies péripatéticiennes - dont le quartier s'étendant jusqu'à la rue Godot-de-Mauroy ne manquait pas - pour renflouer les rangs du corps de ballet.

Je souhaiterais montrer ici la manière dont, au début du XX^e siècle, sous l'impulsion émancipatrice des premiers courants féministes intellectuels parfois lesbiens, l'idée d'une révolution possible du statut du corps des femmes se fait jour favorisant l'émergence d'une forme totalement moderne d'expression dansée. Ce sont majoritairement des femmes qui, en marge des courants classiques puis néoclassiques du siècle passé, opèrent une mutation des fondements-mêmes de l'art chorégraphique : Isadora Duncan, bien sûr, Loïe Fuller, Martha Graham, Doris Humphrey, Agnès de Mille, Katherine Dunham, pour citer quelques-unes des très célèbres pionnières américaines, Mary Wigman en Allemagne... suivies plus tard dans le siècle par bien d'autres dont, plus près de nous, des auteures chorégraphes comme Jennifer Muller, Carolyn Carlson, Pina Bausch... jusqu'à cette fameuse génération des années 1980 déterminée très jeune à opposer - pour la première fois en France - au style néoclassique dominant incarné par des chorégraphes masculins, une danse moderne toute autre.

Pour mieux comprendre la redoutable régression dont nous sommes aujourd'hui victimes, nous femmes chorégraphes en Europe et en France en particulier, il me semble intéressant d'évoquer brièvement ce que la création chorégraphique des pionnières de la danse moderne apporte de révolutionnaire à un art dit « classique ». Lequel, en réalité, est un art romantique et post-romantique, héritier des styles baroques, des danses de cour, des danses populaires.

C'est dans le contenu même des œuvres et des démarches des auteures femmes que résident, selon moi, les raisons du déchaînement récent, sournois mais manifeste, du milieu contre les chorégraphes femmes. Face à la rigidité académique et aux connotations bourgeoises « consensuelles » instaurées par les sociétés européennes du XIX^e siècle, les pionnières, Isadora Duncan en tête, prônent la libération du corps et du désir, la révélation des tréfonds de l'inconscient dans le mouvement dansé, le lyrisme et « l'affleurement » des émotions au

détriment de la forme ou du code. Martha Graham ose deux formules devenues célèbres « on danse avec son vagin » et « le mouvement ne ment pas ». La danse part du centre du corps, du bassin, du ventre, des entrailles... Elle est plus dionysiaque qu'apollinienne. Elle séduit alors cette partie de la société ouverte à des transformations artistiques et esthétiques profondes en peinture, en littérature, en musique. Cette nouvelle forme d'expression par le corps est porteuse d'énergie, de vitalité, d'aspiration à la liberté. Elle ouvre l'imaginaire. Elle sera tout au long de l'histoire du XX^e siècle parfaitement en phase avec ces moments où les artistes sont mis à l'honneur pour ce qu'ils communiquent à l'ensemble de la société de sensibilité, de fragilité, de déraison, de ... féminin peut-être. Elle sera condamnée et réprouvée partout et à tous ces moments où les blocages politico-institutionnels dominent la société.

La dernière page de l'histoire du siècle passé, propice à l'évolution des mentalités comme aux mutations dans les domaines de l'art et de la culture, remonte aux années 1980-1990 - ce qui correspond en France à la période Mitterrand-Lang -. Or, c'est à ce moment-là que se produit ce que l'on a très vite nommé « l'explosion de la danse contemporaine française ».

Les chorégraphes emblématiques de ce phénomène en France sont tous extrêmement jeunes lorsqu'ils se font connaître. Les femmes sont particulièrement nombreuses et remarquables au sein de ce qui s'impose comme un mouvement artistique dont l'importance semble comparable à celle de la « Nouvelle Vague » cinématographique des années 1960. La période pionnière est marquée par deux femmes, Carolyn Carlson et Maguy Marin, suivies de près par deux chorégraphes masculins, Dominique Bagouet et Jean-Claude Galotta. Puis de nouvelles élues - dont je fais partie avec Régine Chopinot, Odile Duboc, Catherine Diverrès, Mathilde Monnier pour ne citer que les plus célèbres - apparaissent sur la scène chorégraphique française. Notre image est extraordinairement valorisée sur la scène médiatique. Nous faisons la couverture des plus grands journaux, participons aux émissions de télévision et de radio les plus en vue. Nous sommes régulièrement consultées sur les questions de société qui font débat. Bref nous devenons enfin de véritables références intellectuelles et artistiques. Et ce infiniment plus que nos homologues masculins.

Le phénomène se produit à un moindre degré ailleurs en Europe. La danse belge, en particulier flamande, voit émerger ses propres stars.

La création chorégraphique allemande est aussi incarnée - exclusivement - par des femmes. Elle produit, aux côtés de Pina Baush qui devient le monstre sacré que l'on sait, des chorégraphes telles que Susanna Linke ou Reinhild Hoffman.

Le phénomène commence à s'inverser au milieu des années 1990. Issus des compagnies fondées par des femmes, les chorégraphes qui deviennent les valeurs montantes sont, non pas majoritairement, mais exclusivement des hommes. Depuis lors plus aucune femme en Europe - à l'exception de Sasha Waltz très rapidement maltraitée par l'institution : elle ne fait qu'un bref passage à la Schaubühne à Berlin - n'accède à un niveau de visibilité honorable.

A l'inverse des chorégraphes femmes, les chorégraphes masculins affichent une démarche plutôt cynique ou distanciée. Conceptuelle à l'extrême chez certains, elle marque très nettement un retour aux codes chez les autres : codes du néoclassique ou encore du hip-hop. Quoiqu'il en soit, l'érotisme qui émane de leur danse est très nettement masculin : avec des danseurs dont la désinvolture ou la technicité selon les cas est bien moulée dans un corps musclé ou fluide. Cette invasion subite par les chorégraphes masculins n'aurait en soi rien de négatif - bien au contraire - si elle n'allait sournoisement de pair avec l'éviction des femmes au cas par cas, parfois féroce et brutale, de l'institution comme des programmations. Le milieu se retrouve soudain structuré par des programmeurs et des décideurs au plus haut niveau -

Délégation à la danse au ministère de la Culture, conseillers danse dans les directions régionales des affaires culturelles (DRAC), responsables de la danse au sein de certaines collectivités importantes - très majoritairement masculins. Il se déchaîne littéralement contre certaines. La sortie de l'institution se produit parfois en un temps record : elle peut prendre des formes d'une violence inouïe. C'est le cas à Marseille pour Marie-Claude Pietragalla, à Roubaix pour Maryse Delente pour ne citer que les exemples les plus terrifiants. Pour les autres, la sortie se négocie plus discrètement, mais la souffrance s'installe, d'autant plus lancinante que le discrédit jeté sur les « sorcières » semble irréversible : Catherine Diverrès, Emmanuelle Huynh récemment. Il faut être habitée par la foi de la « charbonnière » pour ne pas se laisser anéantir. Ceux qui font la loi font aussi la rumeur : il ne fait pas bon dénoncer le fait que ces personnalités, dont le pouvoir est immense, sont majoritairement des hommes. Qu'ils sont, de fait, plus sensibles au charme et à la sensibilité qui émane de l'écriture chorégraphique des hommes pour des raisons toutes subjectives que l'on peut parfaitement comprendre.

Le phénomène de régression que nous vivons correspond-il à un effet à retardement dans notre milieu de la bombe du sida ? La maladie aurait-elle eu pour effet de resserrer les liens entre les rescapés ? Cette théorie n'est pas à exclure tant les déflagrations ont été meurtrières, dans la danse en particulier.

Quoiqu'il en soit, le champ de bataille est aujourd'hui jonché de victimes féminines et il s'agit de les relever, de cesser aussi l'hécatombe, de permettre au milieu de se prémunir contre des difficultés prévisibles toutes celles, plus jeunes, qui tentent aujourd'hui de construire une démarche singulière.

Nous le savons, seuls les chorégraphes masculins sont maintenus à la tête des institutions parmi les arrivants des années 1980 et 1990. En outre, leur subvention n'a pas été entamée par les problèmes budgétaires dont les femmes ont fait gravement les frais.

Nombreuses sont celles qui ayant subi un traitement injuste et humiliant, ne se remettront pas de la violence qui leur a été faite. Mais il n'est pas trop tard pour réagir. Cela semble en revanche urgent. Urgent de ne pas laisser se perdre des oeuvres et des démarches encore vivantes et importantes aux yeux de l'histoire. Urgent de permettre aux jeunes femmes qui ont beaucoup à faire et à dire à travers l'expression du corps d'influer par leur création sur le corps social dans son ensemble.

La régression est d'autant plus affligeante que le progrès avait été symboliquement éclatant et idéologiquement important. Ce qui est en jeu, c'est la représentation du corps des femmes, la représentation du corps par les femmes, la représentation du monde à travers le geste créateur ... féminin.

Il est urgent de dénoncer, d'affirmer que nous ne voulons pas retourner à l'époque où nous pouvions être brûlées vives, prostituées... pour finir oubliées ou réduites à la pauvreté extrême à l'âge où la séduction des hommes s'avère un gagne-pain impossible.

Les femmes chorégraphes sont des auteures à part entière, leur créativité ne peut se mesurer à l'aune de leur jeunesse. A l'instar des grands écrivains, des grands plasticiens, des grands chorégraphes masculins dont personne ne conteste la légitimité lorsque leur propre corps change ou vieillit, le talent des femmes chorégraphes ne peut s'évaluer en fonction de leur aptitude à être sexuellement consommables.

Il se pourrait que des signes avant-coureurs de la régression d'une société à l'égard de ces questions soient aujourd'hui à l'oeuvre dans notre champ d'expression, ce qui rendrait d'autant plus nécessaire le fait de réagir et de continuer à défendre notre place au sein d'un art que les interdits et les rigidités des sociétés précédentes nous avaient déjà rendu trop cruel.

Des mesures s'imposent : pour restaurer le statut des créatrices dans la danse, il importe de leur donner des moyens. Il m'apparaît que le ministère de la Culture et de la Communication n'ayant pas vocation à défendre prioritairement les femmes, il serait important que soit passé un accord interministériel ou que des dispositifs soient créés au sein de la délégation aux droits des femmes.

L'enjeu le mérite, il s'agit là non seulement d'une forme d'expression mais du statut du corps des femmes.

Étant donnée l'urgence extrême, il me semble donc important de mettre en place :

- un fonds de soutien temporaire permettant à des chorégraphes « historiques » en péril et à de jeunes auteures aussi particulièrement menacées de prendre le temps de faire face à des difficultés graves : en un mot de ne pas disparaître ;
- un observatoire composé exclusivement de femmes chorégraphes : lequel serait systématiquement impliqué dans les décisions de la délégation à la danse ;
- un festival permettant de mettre en lumière la spécificité des auteures-chorégraphes et de leur redonner une visibilité importante.

[...]

Annexe 7 : Lettre de récusation des propos de Karine Saporta à la Délégation aux droits des femmes du Sénat le 16/05/2013 par l'ACCN, L'A-CDC et de Chorégraphes associés

DROITS DES FEMMES : L'ACCN, L'A-CDC ET CHORÉGRAPHES ASSOCIÉS
RÉCUSENT LES PROPOS DE KARINE SAPORTA

Réculer les propos tenus par la chorégraphe Karine Saporta lors de son audition par la Délégation aux droits des femmes du Sénat le 16/05/2013, tel est l'objet du courrier adressé conjointement par l'ACCN (Association des Centres chorégraphiques nationaux), l'A-CDC (Association des Centres de développement chorégraphique) et le syndicat *Chorégraphes associés* à la sénatrice Brigitte Gonthier-Maurin, présidente de la Délégation aux droits des femmes et à l'égalité des chances entre les hommes et les femmes.

A l'attention de Madame Brigitte Gonthier-Maurin, Présidente de la Délégation aux droits des femmes du Sénat.

Paris, le 16 octobre 2013

Chère Madame,

Madame Karine Saporta a été auditionnée par la Délégation aux droits des femmes du Sénat le 16 mai 2013. Nous tenons à souligner qu'elle s'y présente en tant que présidente fondatrice de l'Association des Centres chorégraphiques nationaux et en tant que présidente de la commission Danse et vice-présidente de la Société des auteurs et compositeurs dramatiques (SACD), alors même qu'elle ne tient plus de rôle aujourd'hui au sein de ces deux organismes. Les artistes et professionnels du secteur chorégraphique que nous sommes ne partageons ni les différents points de vue exposés par la chorégraphe, ni l'ensemble de ses préconisations. Le regard porté par Karine Saporta sur l'histoire des femmes dans la danse comporte de nombreuses erreurs et des raccourcis, son approche partielle et subjective ne saurait être confrontée à une véritable analyse critique. Nous sommes choqués de la façon dont elle utilise l'histoire pour servir son propos, et particulièrement de la victimisation des femmes et du sexisme exprimé à l'égard des chorégraphes masculins.

Quant à sa lecture de l'histoire récente, projetant une éviction notable des femmes à partir des années 1990, elle est non seulement fautive (certains de ses contemporains masculins n'ont pas été moins épargnés au cours de leur carrière), mais elle est aussi dangereuse. Insinuer un lien entre l'épidémie du sida et donc a fortiori un lobby homosexuel masculin, et une disparition des femmes au sein des programmations et à la tête des institutions est une posture insoutenable.

Ainsi, les exemples donnés par Karine Saporta contiennent de nombreuses contre-vérités, tant il est vrai, que chaque situation est singulière et ne peut-être considérée uniquement à travers le prisme d'une domination masculine.

D'amalgames en amalgames, cet exposé sert la division plus que la réflexion, et ce qu'il défend ne ressemble en rien à la vision que nous avons pour notre art. Cela étant, il est vrai que les femmes sont aujourd'hui très inégalement représentées à la tête des structures que nous représentons (3 directrices sur les 19 CCN / 4 directrices sur les 9 CDC). Ce constat est sans appel et constitue, notamment pour les CCN, une régression notable par rapport aux années 80.

C'est pourquoi, le débat sur la parité qui est actuellement au cœur des réflexions dans l'art et la culture et dans nos professions nous concerne au plus haut point. Mais il mérite une analyse qui dépasse les considérations personnelles, au risque d'en limiter les enjeux.

Nous serions heureux de pouvoir nous entretenir avec vous et l'ensemble de la Délégation à ce sujet, afin d'apporter notre contribution et notre éclairage.

En vous remerciant de votre attention, nous vous prions d'agréer, chère Madame, l'expression de nos respectueuses salutations.

L'**ACCN** – Association des Centres chorégraphiques nationaux
L'**A-CDC** – Association des Centres de développement chorégraphique
Le syndicat *Chorégraphes Associés*

Index des tables

<i>Tableau 1 : Génération des fondateurs de la danse contemporaine.....</i>	<i>60</i>
<i>Tableau 2 : Les compagnies implantées avant la création des CCN en 1984.....</i>	<i>234</i>
<i>Tableau 3 : Les directions des CCN jusqu'en 2005.....</i>	<i>238</i>
<i>Tableau 4 : La durée des mandats à la direction des CCN de 1984 à 2013.....</i>	<i>239</i>
<i>Tableau 5 : Les 10 directions de CCN les plus longues de 1984 à 2013.....</i>	<i>240</i>
<i>Tableau 6 : Evolution du nombre de femmes et d'hommes dans les emplois durables au sein des CCN comprenant les artistes, les techniciens, l'administration et la direction.....</i>	<i>242</i>

Index des chorégraphes, danseurs et danseuses

A

Aaron, Susan · 126
Acogny, Germaine · 422
Adret, Françoise · 49, 50, 62, 84, 85, 155, 159, 234, 239, 488
Agésilas, Daniel · 61
Ailey, Alvin · 41
Alcatraz, Mathilde · 180
Alexandre, Yvann · 461
Andrews, Jerome · 37, 38, 39
Aouni, Walid · 195, 410
Arguel, Mireille · 44
Atlani, Catherine · 1, 27, 45, 50, 53, 74, 78, 83, 85, 95, 100, 101, 102, 107, 111, 113, 129, 134, 135, 136, 137, 138, 141, 142, 143, 145, 146, 147, 148, 149, 159, 160, 181, 182, 203, 216, 251, 263, 362, 453, 458, 461, 462, 463, 477
Attou, Kader · 70, 238, 246, 254, 435
Azagury, Odile · 1, 27, 74, 75, 76, 114, 118, 129, 137, 138, 139, 140, 143, 144, 146, 157, 193, 477

B

Babillot, Marie-France · 44
Bagouet, Dominique · 84, 94, 156, 171, 178, 202, 207, 234, 235, 236, 259, 268, 276, 358, 359, 360, 361, 363, 364, 445, 494
Baker, Joséphine · 31, 381, 382, 396
Barcellos, Marcia · 180, 184
Baryschnikov, Mikhaïl · 228
Bastin, Christine · 344, 461
Bausch, Pina · 113, 114, 115, 116, 117, 118, 143, 146, 167, 173, 192, 210, 244, 304, 307, 378, 380, 419, 431, 482, 484, 488, 493, 495, 507
Bédard, Louise · 461
Béjart, Maurice · 33, 49, 60, 63, 64, 65, 66, 67, 69, 70, 71, 86, 91, 131, 136, 149, 161, 162, 167, 174, 362, 363, 364, 410, 422, 431
Bel, Jérôme · 23, 212, 228, 230, 244, 269, 270, 271, 274, 275, 276, 303, 364, 368, 374, 444, 476, 510
Belarbi, Kader · 71, 351
Bengolea, Cecilia · 386, 387, 388
Béranger, Anne · 61, 73, 74, 84, 85
Berger, Jacky · 447
Blaise, Christiane · 257, 259
Blaska, Félix · 49, 52, 63, 84, 179, 218, 234
Boivin, Dominique · 1, 27, 78, 181, 182, 459, 462
Bonice, Laure · 271, 327, 345
Boro, Seydou · 206, 260
Bourges, Gaëlle · 284, 289, 301, 327, 332, 336, 337, 345, 418, 465
Bourigault, Christian · 351, 352, 353, 354, 355, 363, 466, 493, 509
Bourjolly, Max-Laure · 434
Bouvier, Joëlle · 1, 27, 156, 159, 170, 171, 173, 174, 175, 176, 177, 184, 186, 193, 232, 240, 243, 477, 485

Brottes, Pauline · 343, 344
Brown, Trisha · 87, 88, 89
Brumachon, Claude · 158, 183, 184, 187, 216, 217, 218, 225, 238, 239, 240, 262, 269, 462
Brun, Dominique · 167, 445
Buffard, Alain · 88, 210, 212, 231, 269, 294, 321, 351, 360, 361, 364, 368, 369, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 387, 388, 500
Buirge, Susan · 41, 56, 78, 79, 99, 159

C

Caciuleanu, Gigi · 85, 156, 159
Carlson, Carolyn · 33, 61, 63, 64, 72, 73, 74, 76, 77, 78, 81, 86, 91, 96, 97, 99, 100, 105, 112, 114, 137, 138, 140, 143, 148, 149, 172, 187, 229, 238, 239, 257, 259, 260, 319, 359, 431, 447, 496, 500
Cekwana, Boyzie · 364
Chaignaud, François · 373, 376, 380, 386, 387, 388, 389, 458
Charmatz, Boris · 230, 238, 245, 246, 247, 271, 382, 387, 409
Cherkaoui, Sidi Larbi · 230, 245, 270, 395
Chiem, Yiphunn · 436
Chopinot, Régine · 1, 27, 47, 70, 158, 159, 161, 166, 167, 170, 171, 172, 173, 175, 176, 177, 184, 186, 187, 189, 200, 211, 212, 213, 236, 238, 239, 240, 241, 246, 250, 254, 259, 277, 374, 376, 379, 476, 509
Chouinard, Marie · 167, 282, 294, 310, 500
Claid, Emily · 72
Cohen, Steven · 271, 365
Collod, Anne · 445, 446
Combet, Émilie · 1, 343, 344, 345
Contour, Catherine · 277
Coudun, Catherine · 1, 433, 477
Coudun, Christine · 27, 430, 431
Cougoule, Odile · 44, 257
Cremona, Kilina · 44
Cunningham, Merce · 19, 40, 70, 100, 130, 202, 210, 509

D

Decouflé, Philippe · 58, 159, 171, 216, 351, 374
Delaporte, Charlotte · 201
Delaunay, Raphaëlle · 378
Denard, Michaël · 447
Descombey, Michel · 57, 62, 69
Diverrès, Catherine · 169, 173, 178, 183, 186, 210, 222, 223, 232, 235, 238, 239, 246, 359
Dobbels, Daniel · 203, 243
Donn, Jorge · 65, 67, 162, 276, 363
Doussaint, Pierre · 44
Duboc, Odile · 158, 161, 169, 184, 186, 232, 236, 238, 239, 240, 246, 254
Dubois, Kitsou · 127
Dubois, Olivier · 196, 247, 248, 282, 301
Duncan, Isadora · 17, 18, 31, 97, 134, 264, 389, 413, 458, 490

Dunham, Katherine · 131
Dupond, Patrick · 228, 230, 240
Dupuy, Dominique · 16, 37, 39, 40, 41, 43, 46, 47, 48,
50, 91, 103, 130, 159, 171, 173, 440, 441, 442, 443,
463, 476
Dupuy, Françoise · 1, 27, 37, 39, 40, 42, 44, 45, 46, 47,
49, 441, 443, 477, 490
Duroure, Jean-François · 184, 206, 210, 243, 254

E

Ek, Mats · 134, 167
Ekson, Larrio · 74, 75, 76

F

Fabre, Jan · 191, 208, 230, 245, 269, 270, 286, 288, 304,
307, 423, 494
Farber, Viola · 62, 152, 206, 234
Farges, Brigitte · 216, 374
Farrel, Suzanne · 67
Fattoumi, Héra · 1, 27, 183, 184, 210, 411, 413, 414, 415,
416, 417, 419, 420, 421, 466, 477
Forti, Simone · 88
Fossen, Maïté · 126, 131, 459
Fuller, Loïe · 17, 31, 134, 413, 498

G

Gades, Antonio · 229
Gallotta, Jean-Claude · 94, 156, 169, 179, 184, 187, 200,
216, 218, 219, 220, 225, 234, 235, 238, 239, 240
Garnier, Jacques · 49, 61, 69, 70, 71, 76, 84, 159, 183,
234
Georghiu, Marie-Christine · 201
Gérard, Christine · 1, 27, 126, 216, 243, 477, 503
Gert, Valeska · 196, 380, 381, 382, 383, 412, 458, 459,
460
Ghaffarian, Afshin · 410
Gheorghiu, Marie-Christine · 126
Gourfink, Myriam · 277
Graham, Martha · 18, 20, 41, 54, 99, 100, 131, 167, 195,
196, 264, 319, 347, 500
Gréau, Gisèle · 145, 462
Greene, Lila · 120, 126, 127, 128, 130, 190, 201, 477
Grippeau, François · 354, 356, 466
Guérédrat, Annabel · 423
Guerfi, Najib · 429
Guillem, Sylvie · 228, 229
Guizerix, Jean · 60, 61, 228

H

Halprin, Anna · 88, 89, 231, 302, 321, 360, 361, 374,
379, 446
Harrell, Trajal · 386, 387, 388
Hecquet, Simon · 445
Hervieu, Dominique · 210, 238, 239, 246, 249, 266, 271,
427
Hijikata, Tatsumi · 222, 365
Hocquemiller, Matthieu · 1, 27, 260, 285

Hoghe, Raimund · 269
Holzer, Suson · 126
Humphrey, Doris · 99, 319, 446, 500
Huynh, Emmanuelle · 210, 230, 238, 239, 242, 245, 271,
277, 382, 387

I

Ikeda, Carlotta · 27, 113, 123, 124, 456, 498, 500
Ito, Kaori · 288, 310

J

Jeanmaire, Zizi · 228
Jones, Bill T. · 364, 366
Jooss, Kurt · 446

K

Keersmaecker, Anne Theresa (de) · 232, 245, 270
Khan, Akram · 229
Khelifi, Karima · 429
Kombe-Gnapa, Béatrice · 422

L

Laâbissi, Latifa · 196, 411, 459
Lacey, Jennifer · 265, 327, 328, 329, 330, 332, 345, 382,
445, 453, 465, 483
Lagraa, Abou · 298
Lamarche, Benjamin · 158, 183, 184, 216, 238, 239
Lamoureux, Eric · 183, 210, 238, 239, 270, 417, 420,
421, 506
Lampsin, Nicole · 126
Langlade, Catherine · 180
Larrieu, Daniel · 94, 216, 239, 258, 364, 374
Lartigue, Marceline · 202
Lebrun, Thomas · 238, 247, 257, 259, 282, 362, 367,
370, 371
Lefèvre, Brigitte · 49, 56, 61, 63, 64, 68, 69, 70, 72, 79,
84, 112, 149, 155, 159, 171, 183, 234, 249, 251, 359
Lefèvre, Céline · 435
Lelièvre, Micheline · 126
Li, Blanca · 204, 245, 246, 248, 271, 427, 429
Limón, José · 92
Linke, Suzanne · 44
Liptay, Ingeborg · 40, 41, 42, 61, 458, 460, 461, 463,
489, 497
Loial, Chantal · 423

M

Maliphant, Russell · 229
Mantero, Vera · 380, 423
Marcadé, Caroline · 75, 156, 159, 202, 234
Marchand, Aurélie · 1, 27, 354, 477
Marin, Maguy · 1, 15, 27, 85, 106, 156, 158, 170, 171,
173, 174, 175, 176, 177, 178, 184, 186, 187, 200, 202,
213, 218, 228, 229, 232, 234, 235, 236, 238, 239, 240,
244, 258, 263, 277, 307, 339, 359, 410, 477, 502

Marquié, Hélène · 1, 9, 27, 45, 91, 156, 199, 264, 272, 273, 274, 281, 299, 300, 317, 318, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 334, 345, 373, 375, 380, 413, 437, 439, 451, 452, 455, 456, 457, 477
Martinez, Graziella · 85, 99, 102, 106, 111, 113, 129, 132, 133, 134, 135, 146, 147, 189, 190, 198
Masse, Jean · 44
Massilo, Dada · 424
Massin, Béatrice · 60, 248, 346
Maucouvert, Annick (de) · 63
Ménard, Phia · 1, 27, 244, 373, 390, 391, 397, 399, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 455, 477
Mercy, Dominique · 117
Merzouki, Mourad · 238, 246, 248, 435
Mey, Michèle-Anne (de) · 245
Monk, Meredith · 88
Monnier, Mathilde · 95, 184, 186, 187, 205, 206, 207, 209, 210, 213, 214, 224, 232, 238, 239, 240, 243, 245, 249, 265, 271, 277, 284, 297, 317, 342, 358, 388, 408, 460, 501
Montalvo, José · 210, 238, 239, 246, 249, 271, 427
Monteiro Freitas, Marlene · 387, 388
Montet, Bernardo · 95, 171, 178, 216, 222, 223, 224, 238, 239, 408
Morin, Peter · 75
Motta, Gilberto · 44
Murobushi, Kô · 123, 124

N

Nadj, Joseph · 158, 238, 239, 240, 339, 351
Newson, Lloyd · 296, 364, 365, 366
Nijinski, Vaslav · 31
Nikolaïš, Alvin · 49, 73, 76, 78, 79, 81, 85, 88, 91, 138, 140, 152, 181, 201, 202, 234, 497
Noureev, Rudolf · 66, 71, 162, 276, 360, 361

O

Obadia, Régis · 75, 156, 158, 159, 171, 173, 176, 177, 183, 202, 210, 238, 239, 240, 427, 463, 485
Ohno, Kazuo · 222
Orlin, Robyn · 269
Ouizgen, Bouchra · 408, 409

P

Paré, Jean-Christophe · 445, 447
Paxton, Steve · 72, 87, 88, 446
Petit, Dominique · 75, 156, 202
Petit, Roland · 49, 52, 84, 234, 235, 239, 240, 241
Piétragalla, Marie-Claude · 77, 229, 245, 427
Piollet, Wilfried · 60, 61, 228
Pittas, Ersie · 126
Platel, Alain · 230, 245, 269, 270, 395, 396
Platel, Élisabeth · 228
Plissetskaïa, Maïa · 67, 504
Pomarès, Jean · 17, 44
Popard, Irène · 42, 43, 135, 138, 462
Preljocaj, Angelin · 44, 164, 231, 238, 239, 240, 242, 259, 351
Prélonge, Michèle · 171, 175, 177

Proust, Cécile · 1, 27, 198, 200, 210, 274, 284, 292, 296, 317, 318, 319, 320, 321, 323, 324, 325, 326, 337, 338, 340, 345, 379, 392, 399, 407, 412, 465, 477

R

Rainer, Yvonne · 72, 87, 88, 89, 90, 366, 374, 376, 379, 380, 446, 498
Rajeh, Omar · 410
Ramseyer, Jean-Claude · 137
Raucourt, Alain (de) · 201
Rebaud, Dominique · 180, 430
Reynaud, Anne-Marie · 50, 53, 74, 75, 85, 107, 113, 125, 129, 137, 138, 139, 140, 143, 144, 145, 146, 147, 157, 159, 183, 193, 239, 477
Ribot (La) · 208, 209, 214, 230, 271, 287, 299, 305, 456
Rizzo, Christian · 240, 247, 269, 271
Robinson, Jacqueline · 37, 38, 39, 41, 43, 58, 130
Robyn Orlin · 266, 271, 360, 364, 367, 422, 423, 424, 425, 437, 495
Rochon, Sidonie · 120, 126, 130
Rodrigues, Lia · 297, 307, 308, 507
Rougemont, Christiane (de) · 44, 130
Rouillier, Quentin · 75, 102, 137, 202, 359
Roux, Aline · 57, 63, 99
Rouzier, Claire · 201
Ruckert, Felix · 351
Russillo, Joseph · 61, 74, 84, 234, 239, 258

S

Saarinen, Tero · 447, 448
Sanou, Salia · 206, 260, 408
Saporta, Karine · 1, 15, 27, 92, 97, 114, 120, 126, 128, 131, 156, 158, 163, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 178, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 212, 216, 222, 225, 228, 232, 235, 236, 237, 239, 240, 243, 245, 246, 250, 251, 252, 253, 258, 261, 263, 265, 266, 297, 313, 317, 344, 380, 427, 430, 477, 493
Sarabhai, Mallika · 204
Sefan, Mey · 410
Sempere, Santiago · 180, 181, 364
Sheleen, Laura · 39, 95
Sheppard, Harry · 126, 381
Sinclair, Lorna · 126
Sitter, Andrea · 1, 27, 459, 477
Smits, Thierry · 360, 364
Swinston, Robert · 238, 247

T

Taffanel, Jackie · 44, 161, 170, 463
Thesmar, Ghislaine · 228
Tompkins, Mark · 58, 120, 126, 131, 254, 351, 355, 364, 373, 380, 381, 382, 384, 385, 387, 388, 407, 424
Topaz, Muriel · 44
Touzé, Loïc · 27, 277
Triozzi, Claudia · 202, 271, 308, 375, 379, 380, 388, 454

U

Uotinen, Jorma · 75, 76
Urso, Maria Donata (d') · 231, 271, 305

V

Valli, Perrine · 284, 285, 327, 332, 333, 334, 335, 337,
345, 465
Van Durme, Vanessa · 395, 396, 399
Vandekeybus, Wim · 245, 270, 299, 495
Verret, François · 120, 126, 131, 159, 171, 201, 206, 351
Vienne, Gisèle · 1, 27, 284, 290, 299, 338, 339, 340, 341,
342, 343, 345, 376, 465, 477
Vo-Dinh, Emmanuelle · 233, 238, 247, 248
Vu An, Éric · 228

W

Wahner, Karin · 37, 38, 39, 41, 42, 43, 57, 130, 159,
484, 494, 497
Waltz, Sasha · 231, 243, 244, 304

Weill, Anna · 137
Wigman, Mary · 38, 167, 196, 202, 460
Wolliaston, Elsa · 27, 99, 120, 129, 130, 131, 132, 146

X

Xaba, Nelisiwe · 257, 259, 423
Xing, Jin · 393

Y

Yano, Hideyuki · 60, 119, 120, 126, 129, 130, 131, 201,
202, 222, 359, 360, 361

Z

Zighera, Marie · 175

Table des matières

REMERCIEMENTS	1
PRINCIPAUX SIGLES ET ACRONYMES	5
SOMMAIRE.....	7
INTRODUCTION.....	9
VERS UNE DEFINITION DE LA DANSE CONTEMPORAINE.....	16
DANSE ET FEMINISME EN CONTEXTE	18
DES SOURCES RICHES ET MULTIPLES	24
UNE APPROCHE CHRONOTHEMATIQUE	27
PREMIERE PARTIE - L'EMERGENCE DE LA DANSE CONTEMPORAINE	31
CHAPITRE 1 – LA LIBERATION DU CORPS AVANT 1970.....	35
1.1. <i>Un féminisme qui s'ignore</i>	36
1-1-1. L'héritage allemand et états-unien à Paris	36
1-1-2. Des artistes militantes et pédagogues.....	41
1-1-2. Un universalisme mixte et genré : place à un vécu de femme	44
1-2. <i>La politisation « par le bas » de la danse contemporaine</i>	46
1-2-1. Françoise et Dominique Dupuy s'engagent pour la danse	46
1-2-2. Dans le sillage de 1968 : « droit d'entrée » dans la modernité.....	48
CHAPITRE 2 – UNE DANSE « LIBEREE » DANS LES ANNEES 1970.....	52
2-1. <i>Quelle place pour les femmes danseuses et chorégraphes ?</i>	54
2-1-1. Le Ballet pour Demain : une consécration de la mixité.....	55
2-1-2. Le traitement médiatique ou la construction d'une histoire inégale	58
2-2. <i>Une « révolution » chorégraphique en quête d'identité</i>	63
2-2-1. La modernité béjartienne : un triomphe au masculin	64
2-2-2. Hiérarchie et discipline : ambiguïté de la dissidence de Brigitte Lefèvre	68
2-2-2. Féminité, modernité, célébrité : le trio carlsonien est-il féministe ?.....	73
CHAPITRE 3 – UN FAIBLE INTERET DES FEMINISTES POUR LA DANSE	80
3-1. <i>La danse contemporaine à la marge des « années mouvement »</i>	81
3-2. <i>Le retrait face à l'espace anglo-saxon</i>	87
3-3. <i>Ecrire la danse : revues, débats, visibilité médiatique</i>	93
3-3-1. Deux presses parallèles	94
3-3-2. <i>Sorcières</i> : l'exception « chorégraphique » dans la presse féministe	100
3-3-3. Ecriture féminine et écriture du féminin « à corps » et « à plume ».....	104
3-4. <i>Le féminisme investit les arts et délaisse la danse</i>	108
CHAPITRE 4 – QUELLE INFLUENCE DU FEMINISME CHEZ LES CHOREGRAPHERS ?.....	112
4-1. <i>Apports de l'étranger pour une réflexion féministe</i>	113
4-1-1. Pina Bausch en France, féministe malgré elle ?.....	114
4-1-2. Un « trouble dans le genre » venu du Japon.....	118
4-1-2.a. Apports du butô en Occident : théâtre du corps, du genre et de la disparition	120
4-1-2.b. Carlotta Ikeda, un « féminisme » des origines non mixte	123
4-2. <i>Des chorégraphes au féminisme sous-jacent</i>	125
4-2-1. Un engagement de la ville à la scène	129
4-2-1.a. « Elsa Wolliaston : seule, femme, africaine... et en France !.....	130
4-2-1.b. La folie de Graziella Martinez	132
4-2-1.c. Catherine Atlani : un féminisme né de la guerre	134
4-2-2. Les Ballets de la Cité et le Four Solaire portés par des chorégraphes féministes	136
4-2-2.a. Être femme à la tête d'une compagnie ou la confrontation à la misogynie	141
4-2-2.b. Des parcours de femmes marqués par des femmes	142
CONCLUSION.....	148
DEUXIEME PARTIE – DEPUIS 1981 : PLACES ET REVENDICATIONS DES FEMMES	
CHOREGRAPHERS.....	151
CHAPITRE 5 – L'« EXPLOSION » DE LA NDF DES « ANNEES 1980 » ARTICULEE A UN REFLUX FEMINISTE....	154
5-1. <i>Le soutien du ministère de la Culture à la génération du « corps glorieux »</i>	154
5-2. <i>Du côté de la presse et de l'art</i>	161
5-3. <i>Féminisme d'État : retrait politique et chorégraphique</i>	164
5-4. <i>Marin, Bouvier, Chopinot, Saporta : des styles qui s'affirment au CCN</i>	169
5-4-1. Des artistes et des œuvres : une pluralité de rapports au genre	170
5-4-2. Des parcours qui passent à côté des mouvements féministes	173

5-4-3. Un travail plus facile avec les femmes.....	175
5-5 - <i>Le groupe, héritier politique des années 1970</i>	178
5-5-1. De l'équité au succès masculin : Lolita et Beau Geste.....	180
5-5-2. Le duo entre ombre et lumière, domination vs collaboration ?	182
CHAPITRE 6 – FEMINISTES MALGRE TOUT ? PERMANENCES ET NOUVELLES GENERATIONS	186
6-1. <i>Du côté des femmes</i>	187
6-1-1. La féminité (et le féminisme) affirmés de Karine Saporta	187
6-1-1-a. Rapport à la Beauté, lyrisme et séduction.....	188
6-1-1.b. Un engagement de femme dans les arts	194
6-1-1.c. Un parcours hors du commun au féminisme latent	200
6-1-2. La traversée des générations de Mathilde Monnier : vers une préoccupation féministe ?.....	206
6-1-3. L'humain avant la question femme	211
6-2. <i>Du côté des hommes</i>	215
6-2-1. L'Eros traditionnel de Jean-Claude Gallotta et la violence mixte de Claude Brumachon.....	216
6-2-2. Un ailleurs incarné qui appelle une réflexion sur le sexe et le genre.....	221
CHAPITRE 7 – LA MINORATION PARADOXALE D'UN ART « FEMININ »	226
7-1. <i>Quand les chiffres parlent</i>	227
7-1-1. La revue <i>Danser</i> : star-system masculin et question de genre.....	228
7-1-2. Les CCN : vers une crise de la présence des femmes.....	233
7-1-2. Des hommes pour entrer dans le XXI ^e siècle	245
7-1-4. Programmation : permanence de l'infériorité numérique des femmes	252
7-2. <i>L'injonction à la parité touche l'art chorégraphique</i>	255
7-2-1. La création des CDC, vers une ouverture paritaire	256
7-2-2. Etude ministérielle et prospective : les difficultés <i>spécifiques</i> des femmes.....	261
CHAPITRE 8 – DES ANNEES 1990 A 2015 : DOUBLE REGAIN DU FEMINISTE ET DE LA DANSE	268
8-1. <i>Performance et nouveaux espaces de politisation</i>	272
8-2. <i>Impact de la troisième vague féministe en danse contemporaine</i>	278
8-3. <i>Danse et arts : dialogue entre pensée et pratique féministes</i>	283
8-3-1. Théorie <i>queer</i> et littérature, une sexualité transgressive assumée	283
8-3-2. Arts plastiques et performances : réactivation du genre et du féminisme	287
8-4. <i>Vers la radicalisation du XXI^e siècle</i>	292
8-5. <i>Le glissement vers la problématique du corps engagé</i>	294
8-5-1. Féminin, masculin, androgyne et stéréotypes.....	295
8-5-4. La nudité	301
8-5-5. La violence.....	307
8-5-6. L'érotisme et le sexe	308
CONCLUSION	312
TROISIEME PARTIE – IDENTITES EN CRISE DEPUIS LES ANNEES 1990	315
CHAPITRE 9 – LES FEMMES EXACERBENT LA FEMINITE, OUTRANCE FEMINISTE ?	318
9-1. <i>Artistes, universitaires : pluralité d'un « Je suis féministe » affirmé</i>	319
9-1-1. À l'origine de l'engagement de Cécile Proust et Hélène Marquié	319
9-1-2. Naissance de l'artiste et de l'artiste féministe	321
9-1-3. Références féministes et arme humoristique.....	323
9-1-4. Regards rétrospectifs et autobiographiques, « traditionnel » ou <i>queer</i>	326
9-2. <i>Le « trash » d'une jeune génération</i>	328
9-2-1. Jennifer Lacey du côté de l'Eros : un féminisme matérialiste au féminin pluriel.....	328
9-2-2. Perrine Valli « pense comme une fille enlève sa robe » quand Gaëlle Bourges « baise les yeux ».....	333
9-2-3. Gisèle Vienne n'est pas « une belle enfant blonde ».....	339
9-2-4. Un manifeste féministe tiré « d'une histoire vraie, Pute ! »	344
CHAPITRE 10 – LES HOMMES ET LA MASCULINITE EN CRISE	347
10-1. <i>Les hommes et la masculinité : recherche en tout genre</i>	350
10-2. <i>Montpellier danse : luttas homosexuelles et défi du sida</i>	357
10-3. « <i>Ce que le sida fait à la danse, ce que la danse fait au sida</i> »	363
10-3-1. Le militantisme « anglo-saxon » et sud africain.....	365
10-3-2. Une expérience masculine française au plus près du corps.....	368
CHAPITRE 11 – PERFORMANCES TRANSGENRES	373
11-1. <i>Le « mauvais genre » d'Alain Buffard</i>	375
11-2. <i>Mark Tompkins : un précurseur qui traverse les générations</i>	381
11-3. <i>François Chaignaud : le triomphe médiatique de la transgression des genres</i>	387
11-4. <i>La question « trans » à corps, une visibilité militante</i>	391
11-4-1. Un combat vers l'acceptation.....	391
11-4-2. Le courant belge en France, pionnier pour la visibilité trans'	396
11-5. <i>Phia Ménard, le militantisme d'une artiste transgenre : entre danger et métamorphose</i>	398

11-5-1. Trans' et féministe au-delà des frontières en terrain médiatique.....	400
11-5-2. L'œuvre trans' du devenir femme : I.C.E.....	402
CHAPITRE 12 – ALTERITE CULTURELLE ET GENRE.....	408
12-1. <i>Maghreb/Orient – France : aller-retour militant.....</i>	<i>409</i>
12-2. <i>Ce que la polémique du voile provoque et révèle.....</i>	<i>413</i>
12-2-1. Le déploiement artistique d'Héla Fattoumi et Majida Khattari.....	415
12-2-2. Les intérêts précoces d'Héla Fattoumi pour le genre et « l'arabité »	420
12-3. <i>« Danse d'ailleurs » et condition des femmes.....</i>	<i>422</i>
12-4. <i>Hip-hop et métissage artistique au masculin.....</i>	<i>426</i>
12-4-1. Quand la problématique du genre jaillit du hip-hop.....	429
12-4-2. Se faire une place dans un bastion masculin	432
CHAPITRE 13 – LA MEMOIRE DE LA DANSE CONTEMPORAINE : UN ENJEU FEMINISTE.....	439
13-1. <i>Visages de femmes ou l'Histoire comme inspiration.....</i>	<i>441</i>
13-2. <i>Quand répertoire et création problématisent le genre.....</i>	<i>446</i>
13-3. <i>La mémoire de la danse au prisme du genre.....</i>	<i>449</i>
13-4. <i>Valoriser les « oubliées » : une démarche politique et artistique.....</i>	<i>458</i>
CONCLUSION.....	466
CONCLUSION GENERALE.....	469
SOURCES.....	477
BIBLIOGRAPHIE.....	483
ANNEXES.....	513
ANNEXES 1 : ILLUSTRATIONS.....	515
1 : <i>Françoise et Dominique Dupuy.....</i>	<i>515</i>
2 : <i>Maurice Béjart.....</i>	<i>515</i>
3 : <i>Brigitte Lefèvre.....</i>	<i>516</i>
4 : <i>Carolyn Carlson.....</i>	<i>517</i>
5 : <i>Carlotta Ikeda.....</i>	<i>518</i>
6 : <i>Odile Azagury.....</i>	<i>518</i>
7 : <i>Catherine Atlani.....</i>	<i>519</i>
8 : <i>Maguy Marin.....</i>	<i>519</i>
9 : <i>Joëlle Bouvier et Régis Obadia.....</i>	<i>520</i>
10 : <i>Régine Chopinot.....</i>	<i>520</i>
11 : <i>Karine Saporta.....</i>	<i>521</i>
12 : <i>Mathilde Monnier.....</i>	<i>522</i>
13 : <i>La Ribot.....</i>	<i>523</i>
14 : <i>Jean-Claude Gallotta.....</i>	<i>523</i>
15 : <i>Claude Brumachon.....</i>	<i>524</i>
16 : <i>Hélène Marquié.....</i>	<i>524</i>
17 : <i>Cécile Proust.....</i>	<i>525</i>
18 : <i>Jennifer Lacey.....</i>	<i>526</i>
19 : <i>Perrine Valli.....</i>	<i>526</i>
20 : <i>Gaëlle Bourges.....</i>	<i>526</i>
21 : <i>Emilie Combet.....</i>	<i>527</i>
22 : <i>Gisèle Vienne.....</i>	<i>527</i>
23 : <i>Robyn Orlin.....</i>	<i>527</i>
24 : <i>Alain Buffard.....</i>	<i>528</i>
25 : <i>Mark Tompkins.....</i>	<i>528</i>
26 : <i>François Chaignaud.....</i>	<i>529</i>
27 : <i>Phia Ménard.....</i>	<i>530</i>
28 : <i>Héla Fattoumi et Eric Lamoureux.....</i>	<i>531</i>
29 : <i>Christine Coudun.....</i>	<i>531</i>
30 : <i>Kader Attou.....</i>	<i>531</i>
31 : <i>Anna Halprin.....</i>	<i>532</i>
ANNEXE 2 : REPARTITION HOMMES/FEMMES DES CHOREGRAPHES DIFFUSES A LA MAISON DE LA DANSE (1980-2010)	533
ANNEXE 3 : EXTRAIT DU PREMIER RAPPORT DE L'OBSERVATOIRE DE L'EGALITE HOMMES-FEMMES DANS LA CULTURE ET LA COMMUNICATION 1 ER ETAT DES LIEUX – 1ER MARS 2013, P. 31-34.	552

ANNEXE 3 : EXTRAIT DU PREMIER RAPPORT DE L'OBSERVATOIRE DE L'EGALITE HOMMES-FEMMES DANS LA CULTURE ET LA COMMUNICATION 1 ER ETAT DES LIEUX – 1ER MARS 2013, p. 31-34.	552
ANNEXE 4 : MOMENT' HOMME (84) – EXTRAIT DE LA REVUE DU CAFE DE LA DANSE	556
ANNEXE 5 : MANIFESTES DE PAULINE BROTTES ET EMILIE SH COMBET - COMPAGNIE LES PUTES.....	560
ANNEXE 6 : EXTRAIT DE L'AUDITION DE KARINE SAPORTA, A LA DELEGATION AUX DROITS DES FEMMES AU SENAT LE 16 MAI 2013	564
ANNEXE 7 : LETTRE DE RECUSATION DES PROPOS DE KARINE SAPORTA A LA DELEGATION AUX DROITS DES FEMMES DU SENAT LE 16/05/2013 PAR L'ACCN, L'A-CDC ET DE CHOREGRAPHERS ASSOCIES	569
INDEX DES TABLES	571
INDEX DES CHOREGRAPHERS, DANSEURS ET DANSEUSES	573
TABLE DES MATIERES	577

Thèse de Doctorat

Pauline BOIVINEAU

Danse contemporaine, genre et féminisme en France (1968-2015)

Contemporary dance, gender and feminism in France (1968-2015)

Résumé

Cette thèse porte sur un objet complexe liant danse contemporaine, genre et féminisme dans l'espace français de 1968 à 2015. La danse partage les préoccupations des militantes féministes à l'égard des problématiques d'identité, de sexualité, d'émancipation, de déconstruction du genre et des binarismes, de recherche universaliste ou de féminité. Nous analysons comment le féminisme informe les artistes qui, quelle que soit l'époque, peinent à se dire féministes ou à penser leur art comme l'expression de leur engagement. Considérer le potentiel subversif de la danse implique une analyse de son rapport au genre et en particulier au genre féminin, doublée par celle de la place réelle et symbolique des femmes. Les idées reçues et les stéréotypes se confrontent à la réalité. L'année 1968 marque un tournant social qui concorde avec celui de la danse, y compris d'un point de vue politique. L'art chorégraphique prend son essor au moment où la seconde vague féministe arrive sur le devant de la scène. En 50 ans les rapports qu'entretiennent la danse et le féminisme sont reconfigurés, ce qui permet d'évaluer les influences réciproques et de postuler l'existence d'une danse féministe. La confrontation aux langages des chorégraphes hommes permet de comprendre les constructions genrées et leur potentiel de remise en cause du système hétéronormé et androcentré. Comment les grandes mutations politiques (mise en place des CCN, turn-over des directions, parité, etc.), féministes (apparition d'une troisième vague, etc.), esthétiques et médiatiques nourrissent-elles la danse en tant que moyen d'expression du genre et du féminisme ? La généralisation de la nudité et la queerisation de la danse soulèvent l'enjeu du passage de la transgression du genre à sa subversion. Il s'agit de comprendre comment la troisième vague féministe, plus ouverte à la dimension culturelle et intersectionnelle, permet à la danse d'être féministe.

Mots clés

art féministe, danse contemporaine, femmes, féminisme, genre, masculinité, performance, *queer*.

Abstract

This thesis analyses a complex question linking contemporary dance, gender and feminism in France from 1968 to 2015. Dance shares the concerns of feminist activists regarding issues of identity, sexuality, emancipation, the deconstruction of gender and binarisms, of universalist research and femaleness. This study examines how feminism informed artists who, whatever the era, had difficulty admitting that they were feminists or seeing their art as an expression of their commitment. Considering the subversive potential of dance implies an analysis of its relationship with gender, in particular the female gender, as well as the real and symbolic place of women. Preconceived ideas and stereotypes thus confront reality. The year 1968 marked a turning point for society and for dance, including from a political point of view. Dance came into its own at the same time that second-wave feminism came to the fore. The reconfiguration of the relationships between dance and feminism that occurred over this 50-year period allows one to assess reciprocal influences and to postulate the existence of a feminist dance. Comparing female choreographers' modes of expression with those of men, facilitates the understanding of gendered constructions and their potential for challenging heteronormativity and androcentrism. How do the major political changes (establishment of the NCCs, management changes, parity, etc.), feminists (appearance of a third wave, etc.), aesthetics and mediatization nurture dance as a means of expression of gender and feminism? The generalisation of nudity and the queerisation of dance suggest the passage from the transgression of gender to its subversion. This thesis aims to understand how third-wave feminism, more open to cultural and intersectional dimensions, enabled dance to be feminist.

Keywords

feminist art, contemporary dance, women, feminism, gender, masculinity, queer.