HAL
open science

Engagements chorégraphiques : danse, féminisme et politique

Hélène Marquié

To cite this version:

Hélène Marquié. Engagements chorégraphiques : danse, féminisme et politique. Femmes, création, politique, Aug 2008, Cerisy-La-Salle, France. ujm-00607658

HAL Id: ujm-00607658

https://ujm.hal.science/ujm-00607658

Submitted on 10 Jul 2011

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.

Engagements chorégraphiques : danse, féminisme et politique[1].

Hélène Marquié

À la fin du XIXe et aux débuts du XXe siècle, les femmes deviennent réellement créatrices dans le domaine chorégraphique[1]. Elles le renouvellent alors intégralement, et domineront la création jusqu'à la seconde guerre mondiale environ. Loin de l'académisme, elles imposent la danse comme un art inscrit dans son époque, qui voulait « produire de l'idée », dira Martha Graham (*Le Monde*, 19-09-1995). D'emblée, leur engagement artistique fut très souvent doublé par des engagements de nature politique.

Je commencerai par un rapide parcours historique concernant les engagements de ces pionnières, les danseuses modernes. Puis j'envisagerai plus spécifiquement l'évolution des engagements féministes dans la danse, enfin la perception et la place du féminisme dans ce domaine en France.

I Parcours historique dans la danse moderne

1. Figures pionnières

Au tournant des XIXe et XXe siècles, loin de la tradition du ballet, Loïe Fuller (1862-1928) et Isadora Duncan (1878-1927) posèrent les bases d'un art nouveau, produisant des esthétiques singulières, des théories sur la danse, les arts, et sur le monde. Avec elles, s'ouvre une ère où les femmes domineront la création chorégraphique. Elles disposent de leur corps et de ses représentations, remettent en question les stéréotypes liés à la danse, maîtrisent l'espace, gèrent leur carrière personnelle et leur compagnie, pensent de nouvelles pédagogies.

C'est en France, dans le contexte particulier de la Belle Époque (Marquié, 2008), que Loïe Fuller et Isadora Duncan, originaires des États-Unis, ont été reconnues comme des créatrices à part entière, alors que la figure de l'artiste créateur ne se concevait qu'au masculin. L'imposition de la danse au rang d'art majeur et légitime est allée de pair avec l'imposition d'une nouvelle image des danseuses. Fuller et Duncan, l'une la plupart du temps dissimulée sous d'immenses tissus et l'autre parfois quasi nue, sont parvenues à déplacer les regards, de la danseuse vers la danse. Le saut conceptuel était considérable. Pour Isadora Duncan, la « danseuse de l'avenir » devait ouvrir la voie aux autres femmes : « De tout son corps émanera une intelligence radieuse, apportant au monde le message des pensées et des aspirations de milliers de femmes. Elle dansera la liberté de la femme. » (Duncan, 1903, 2003, p. 60). Leurs parcours témoignent de leurs engagements artistique et féministe. Elles ont mené des vies indépendantes, Loïe Fuller assumant son homosexualité, et Isadora Duncan une hétérosexualité libérée, et notamment du mariage, contre lequel elle s'élevait : « Je suis contre le mariage. Je crois en l'émancipation des femmes » (Duncan, 2002 p. 128). Toutes deux d'origine modeste et sans fortune personnelle se sont imposées à l'élite européenne, tout comme d'ailleurs à un public populaire. Une culture étendue et une recherche incessante, artistique mais aussi tournée vers le monde les rapprochent encore. Loïe Fuller fut une véritable scientifique, créant de nombreux dispositifs scéniques et procédés utilisant la lumière. Elle dirigea aussi, et la chose ne dut pas être facile, les nombreux techniciens qui participaient à ses spectacles. Si son travail relève majoritairement de l'abstraction, sa vision féministe apparaît par exemple dans *La Tragédie de Salomé*[2] ; Jules Claretie vit en elle à cette occasion une pionnière du théâtre féministe :

---

[1] À paraître dans *Femmes, création, politique*, Brigitte CHALLANDE, Martine DELVAUX, Jacinthe DUPUY (Dir.), *Frontières*, Montréal.

> 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. Le palais voit affluer les avocates, la littérature d'imagination ou d'observation appartiendra bientôt aux femmes de lettres, et en dépit du brave homme déclarant que 'les femmes docteurs ne sont pas de son goût', les doctoresses continuent à passer leur thèse, et brillamment. Attendez-vous à voir la femme grandir en influence et en pouvoir, et si, au dire de Gladstone, le dix-neuvième siècle fut le 'siècle des Ouvriers' le vingtième sera celui des femmes. (Claretie, *Le Temps*, 5 novembre 1907, in Fuller, 2002, p. 150).

Féministe, Isadora Duncan l'était aussi, qui affirmait : « s'il est une chose que symbolise mon art, c'est bien la liberté de la femme, et son affranchissement du carcan des conventions » (Duncan, 2002, p. 9). Le corps féminin lui apparaissait comme le lieu des contraintes exercées par la société. En plaçant l'origine et le moteur du mouvement au niveau du plexus solaire - c'est-à-dire aussi au siège symbolique des émotions -, en insistant sur le rôle des hanches dans le déplacement, en modifiant le rapport de la danseuse avec le sol – notamment par les pieds nus –, elle a profondément changé les rapports du corps féminin à l'espace réel comme à l'espace symbolique et social. Elle a donné aux corps les moyens d'acquérir une liberté de mouvement, et affirmé le droit des femmes à exprimer leurs émotions et leurs idées, même les plus subversives. Je reviendrai sur les spécificités de son féminisme.

Sa danse était puissante, passionnée, au service d'une pensée qui ne l'était pas moins. Elle composa à New York *La Marche Slave* en 1917[3], en souvenir des ouvriers massacrés en 1905 à Saint-Pétersbourg, et écrivit : « Comme mon art lui-même était vain, s'il ne pouvait rien contre tout cela » (Duncan, 1987, p. 166). Tout en se disant apolitique, elle s'enthousiasme pour la révolution russe. « Le communisme est la seule solution pour notre monde » dira-t-elle en 1922 (Duncan, 2002, p. 130).

> Je suis persuadée que c'est ici, en Russie, qu'a lieu le plus grand miracle advenu parmi les hommes depuis deux mille ans. Nous en sommes encore trop proches pour comprendre. Dans une centaine d'années seulement, ceux qui vivront alors comprendront que le règne du communisme a fait faire à l'humanité un grand pas en avant et qu'on ne pourra jamais revenir en arrière.(Duncan, 2002, p. 64).

Elle n'hésite pas à s'engager personnellement et, à la demande de Lounatcharski, se rend à Moscou en plein hiver en 1921, pour y ouvrir une école de danse. C'est autant au travers de ses combats pour ouvrir des écoles offrant aux enfants défavorisé-e-s une éducation globale, qu'au travers de ses prises de position publiques, que ses engagements politiques se sont manifestés.

> Quant je parle de mon École, les gens ne comprennent pas que je ne veux pas d'élèves payants ; je ne vends pas mon âme pour de l'argent. Ce ne sont pas les enfants riches que je veux. (Duncan, 2002, p. 54).

> Je veux faire don à ces enfants d'ouvriers du plus grand bonheur et de la plus grande beauté ; je veux les rendre si parfaits qu'ils seront jalousés par les enfants de millionnaires. (Duncan, 2002, p.87).

À côté de ces deux figures exemplaires, je mentionnerai, sans pouvoir développer ici, une autre pionnière de l'avant-guerre, Valentine de Saint-Point (1875-1953), danseuse futuriste, artiste polyvalente, première "femme futuriste" selon Marinetti ; mais dont les engagements diffèrent radicalement des précédents. Si elle revendique un féminisme antinaturaliste, celui-ci se révèle très ambigu, prônant une surfemme nietzschéenne au service d'une société virile qui s'inscrit parfaitement dans le cadre de l'idéologie fasciste d'un certain futurisme (Saint-Point, 2005).

Après la première guerre mondiale, les voies ouvertes par Fuller et Duncan ne furent pas suivies en France. C'est ailleurs qu'il faut chercher innovations chorégraphiques, créations

féminines, engagements politiques et féministes.

2. Engagements et humanisme de la danse moderne

> Les danseurs modernes n'ont rien d'harmonieux, ce sont les enfants perturbés de cette époque. […] Duncan fut une danseuse romantique car elle aspirait à un temps révolu, ou qui n'avait pas encore fait retour. Mais elle a donné le coup d'envoi à la nouvelle danse. (Gert, 2004, p. 71).

La danse historiquement désignée comme danse moderne au sens large, dans toutes ses composantes, celle qui, pour simplifier et sans entrer dans des querelles de définition, débute avec Fuller et Duncan pour s'achever après la seconde guerre mondiale avec Merce Cunningham, fut largement dominée par des figures féminines jusque dans les années 1940. Extrêmement diversifiée dans ses esthétiques, cette danse présente cependant des caractéristiques communes à toutes ses tendances, liées aux contextes politiques et sociaux du début du siècle : sa volonté de prendre place dans le monde contemporain, son inscription dans des dynamiques collectives, le fait que chaque forme ou style soit né d'une histoire et d'un corps singuliers, et surtout l'exploration des articulations entre identité personnelle et identités collectives. La danse moderne fut aussi très politisée, ses conceptions même l'impliquaient, et les femmes, majoritaires (surtout aux États-Unis), ont joué un rôle très important[4]. Elle eut deux centres : l'Allemagne et les États-Unis. Des contextes et des engagements bien différents.

2.1 En Allemagne

L'engagement politique des danseuses et des danseurs en Allemagne fut limité par la montée du nazisme. Il concerne surtout les années 1920. Les Allemandes étaient beaucoup plus impliquées que les Françaises dans les luttes diverses (elles obtinrent le droit de vote en 1919) et beaucoup de danseuses participèrent à l'effervescence artistique, intellectuelle et politique sous la République de Weimar, notamment à Berlin. Les cabarets, fréquentés par toute une *intelligentsia* s'y développent, diffusent de petites formes mêlant les genres, souvent expérimentales, héritières de l'expressionnisme, anticapitalistes et hostiles au nazisme montant[5]. Les femmes occupent une position centrale dans ce milieu ; elles dirigent des établissements[6], militent activement, et créent de nouvelles esthétiques, entre autres, une nouvelle danse d'expression satirique et grotesque – un registre traditionnellement réservé aux hommes – avec des danseuses comme Lotte Goslar, Julia Marcus et surtout Valeska Gert.

> La danse satirique moderne était née, sans que je l'eusse voulu ou su. En faisant se succéder sans médiation le suave et l'insolent, le doux et le dur, je donnais forme pour la première fois à quelque chose de très caractéristique de cette époque, le déséquilibre. (Gert, 2004, p. 58)

Du côté de la danse moderne plus installée, de l'*Ausdrucktanz*, on trouve aussi des danseuses et danseurs engagés, communistes notamment, mais Laure Guilbert souligne qu'il s'agit de cas isolés, comme Jenny Gertz, Ilse Loesch et Hans Weidt (Guilbert, 2000, p. 101-105). Peu à peu, les formes de danse opposées au régime vont disparaître, les artistes juifs et communistes s'exiler. Plusieurs vagues d'émigration touchèrent les allemand-e-s. Les danseuses partirent aux États-Unis, en Palestine, en France ou en Suisse, et le succès ne fut pas toujours au rendez-vous, notamment pour les artistes de cabaret. En Allemagne, seules restèrent les formes de danse tolérées par le régime, marquées par ses idéologies, qui échappèrent à la condamnation des avant-gardes ; *l'Ausdrucktanz* ne fut pas considérée comme « art

dégénéré » en 1937.

Il convient ici de modérer ce qui pourrait apparaître comme une hagiographie de l'engagement politique des femmes dans la danse : l'histoire a tendance à oublier certains engagements – ou refus d'engagements – peu honorables. On sait maintenant que Mary Wigman, contrairement à d'autres chorégraphes s'est accommodée jusqu'à un point avancé du régime nazi, de même que Gret Palucca (Manning, 1993, 2006). Les deux chorégraphes réaliseront (avec Harald Kreuzberg) *Jeunesse Olympique*, spectacle de 10 000 amateurs et professionnels dans le stade de Berlin pour les jeux olympiques de 1936. Dès 1930, *Totenmal* (Monument aux morts) marque un tournant dans la carrière de Mary Wigman, et s'inscrit dans un mouvement nationaliste, mettant en avant des valeurs conservatrices, notamment dans l'image des femmes, mères ou épouses, valorisant le sacrifice envers la patrie. La comparaison avec des chorégraphies de la même époque de l'américaine Martha Graham offre un contraste saisissant.

2.2 Aux États-Unis

« The dance form is governed by social conditions [...] – écrit Martha Graham – The history of the dance is the social history of the world. » (Armitage, 1966, p. 97). La danse moderne aux États-Unis, dans sa diversité, s'est voulue une composante – et non un reflet – du monde où elle évoluait ; elle pouvait – et devait donc – agir dans, et sur, ce monde. Les femmes en furent les principales actrices. Dans des conditions particulièrement difficiles, que seules une passion et une volonté exemplaires pouvaient surmonter, la génération qui succéda à Ruth Saint-Denis fut particulièrement engagée à la fois dans le champ artistique et dans le domaine politique. Pour Agnès De Mille, qui participa à cette aventure, les danseuses modernes des années 1920 à 1940 ressemblaient aux adeptes d'une religion pour la foi et aux athlètes grecs pour l'énergie (De Mille, 1992, p. 126-127). Le contexte suscitait les engagements : l'après-guerre, les problèmes liés aux immigrations extérieures et intérieures, le développement industriel, la prise de conscience du monde ouvrier, les luttes politiques[7], la grande dépression de 1929, le racisme envers les minorités noire et juive qui partageront souvent des aventures artistiques, … ; et parallèlement, un parti communiste et une gauche radicale qui proclament que « l'art est une arme », soutiennent les artistes engagés (notamment dans la *Workers Cultural Federation*) et suscitent le développement de l'agit-prop (Geduld, 2008, p. 10-14).

Il existait une danse révolutionnaire radicale, regroupée en partie dans la *Workers Dance League* (Geduld, 2008 ; Franko, 1995, p. 25-37). En son sein, le *New Dance Group* est un collectif fondé, en 1932 à New York, par un petit groupe de danseuses, toutes d'origines immigrées, et juives pour la plupart, proches du parti communiste. Au travers de ses évolutions et pendant plus de vingt ans, le collectif s'est profondément engagé dans les luttes politiques et sociales, tout en menant des recherches chorégraphiques particulièrement riches. De nombreuses et nombreux artistes de premier plan en ont fait partie ou l'on côtoyé : Jane Dudley, Sophie Maslow, Anna Sokolow, Pearl Primus, et aussi pour les danseurs Charles Weidman, Donald McKayle, Daniel Magrin, …

Le chômage, la misère, les lynchages, la ségrégation, les rapports sociaux de sexe, sont des thèmes auxquels la danse radicale veut se confronter. « La danse est le poing avec lequel je me battrai contre l'ignorance manipulatrice du racisme » dit Pearl Primus (Geduld, 2008, p. 99). Les engagements politiques ont suscité des recherches chorégraphiques et conduit à explorer de nouvelles voies : thématiques nouvelles, expressions de cultures d'origines différentes (afro-américaine ou juive), vocabulaires chorégraphiques diversifiés (incluant les danses populaires ou issues du music-hall) ; corps nouveaux et processus de création renouvelés. La conciliation entre des objectifs politiques et artistiques sera au cœur des

préoccupations des artistes de l'époque. Edna Ocko, l'une des fondatrices du *New Dance Group*, écrit :

> Nous avions un gros problème quand nous dansions pour les syndicats. Ils adoraient les claquettes, et nous, nous arrivions avec nos guenilles et nos épingles de sûreté, incarnant toujours des ouvriers misérables, alors que les véritables ouvriers misérables, eux, voulaient des ballerines en tutu ou des claquettes. (Geduld, 2008, p. 78)

Au final, c'est un double pari : enrichir la danse par un matériel vivant renouvelé et pouvoir communiquer des messages à la fois esthétiques et politiques à un large public. Le lien (parfois tendu) entre la culture populaire et la culture « d'élite » n'est pas ce qui présente le moins d'intérêt dans ces recherches, et relève à la fois de questionnements esthétiques et politiques. La danse radicale entretiendra des relations tant avec *l'intelligentsia* qui gravite autour du mouvement communiste et de la gauche radicale dans les années 1930, qu'avec les chorégraphes de la *modern dance*, c'est-à-dire avec la danse esthétiquement avant-gardiste et légitimée comme telle, tout en travaillant également à Broadway et avec le divertissement.

Pendant la même période, la *modern dance* développe des esthétiques nouvelles sous l'impulsion d'artistes comme Martha Graham, Doris Humphrey, Hanya Holm, Charles Weidman ou Helen Tamiris[8]. Bien que se situant « à gauche », ni Doris Humphrey, ni Martha Graham n'ont été des militantes, par contre beaucoup de leurs danseuses dansaient aussi dans le *New Dance Group* ou dans d'autres compagnies politisées, certaines étaient membres du parti communiste. Martha Graham refusa de participer aux jeux Olympiques de 1936, plus tard de danser en Afrique du Sud durant l'apartheid ; sa compagnie est la première compagnie blanche à avoir intégré des danseuses noires. Bon nombre de ses chorégraphies sont marquées par l'environnement social et politique : l'individu-e, face à la crise et à l'injustice sociale (*Revolt*, 1927) ; la crise et les luttes sociales (*Panorama*, 1935, suscité par les membres de la compagnie les plus engagées politiquement ; *Chronicle*, 1936) ; la guerre d'Espagne (*Deep Song*, 1937, et *Immediate Tragedy*, 1937), … Plus tard, Martha Graham transposera ses idées dans les mondes mythologiques. Les danseuses de la *modern dance* se mobilisèrent aussi contre le puritanisme qui allie deux pouvoirs étouffants, la famille, la religion : *The Life of the Bees* (1929), *Shakers* (1931) de Doris Humphrey, *Americans Provincials* (1934) de Martha Graham, qui dira « toute ma vie, toute ma danse ont été un combat contre l'hypocrisie, les préjugés, l'intolérance » (*Le Monde*, 15 avril 1982).

Après la seconde guerre mondiale, les femmes perdront la suprématie dans le domaine chorégraphique et les hommes deviendront petit à petit les figures majeures de la danse dite postmoderne, puis contemporaine. L'engagement politique fut relativement mixte, et je me concentrerai donc sur ses composantes féministes.

II Engagements féministes, d'Isadora Duncan à la *postmodern dance*

1. Danse moderne et féminisme

Même si toutes les chorégraphes modernes ne se sont pas perçues comme féministes, loin de là[9], il n'en demeure pas moins que, mise en perspective, la danse moderne dans son ensemble s'intègre dans les avancées féministes. Isadora Duncan avait dégagé le corps féminin et la danse des contraintes académiques, libéré l'expression émotionnelle des femmes, acquis un statut de créatrice autonome. À sa suite, les danseuses modernes ont revendiqué la subjectivité d'une sujète créatrice singulière.

« En ce temps-là, je me sentais hérétique – écrit Martha Graham. J'outrepassais le domaine de la femme. Je ne dansais pas comme on dansait. » (Graham, 1992, p. 98). Pour échapper à l'image d'un sentimentalisme et d'une fragilité féminine, les danseuses modernes de sa génération vont rejeter tout autant le « féminin » de la danse classique, que la danse libre, fluide et le « féminin » émotionnel d'Isadora Duncan. Leur danse sera sobre, puissante, les formes anguleuses, les visages sévères aux cheveux tirés ; les costumes seront austères, géométriques, les jupes longues, et les maillots ne dévoileront plus le corps ; les thématiques seront engagées dans les problématiques du temps. Les danseuses modernes apporteront la preuve qu'elles peuvent être physiquement aussi performantes que les danseurs. Elles modifieront les rapports des femmes à l'espace, l'un des aspects majeurs de la construction de la féminité et de la masculinité (Marquié, 2003). Elles créeront des pièces autour de figures de femmes singulières et fortes. « Dans la plupart des ballets que j'ai créés – écrit Martha Graham –, le triomphe de la femme est absolu, total. Je ne sais pas vraiment pourquoi il en est ainsi, sinon parce que je suis une femme. » (Graham, 1992, p. 38). Elles dirigeront des compagnies, elles seront théoriciennes, certaines comme Katherine Dunham ou Pearl Primus lutteront comme femme et comme Afro-américaine contre le racisme et la ségrégation.

L'une des grandes entreprises, tant de la *modern dance* que de la danse radicale, a été de mettre en avant les singularités de chacun-e, ainsi que ses identités, de sexe, de « race », de culture, mais dans le même temps de proclamer que chacun-e pouvait incarner des formes d'universalité humaines. C'est ainsi que, sortant des cadres androcentrés, Martha Graham représentera des modèles psychologiques universaux par des figures féminines et non plus masculines, au travers de ses interprétations des grands mythes (Marquié, 2001). Jocaste, Ariane, Phèdre, Médée, deviendront paradigmatiques des passions humaines, remplaçant Œdipe, Jason, Thésée, … « En tant que femme et interprète, je suis peu intéressée par Œdipe » (*Martha*, p. 48) disait-elle. Elle anticipait par là une visée féministe des années 1970-1980 : constituer une universalité qui ne soit plus représentée exclusivement par le sexe et le genre masculin. Toutefois, la danse moderne conserve une dualité des sexes (valorisant très souvent les femmes) et un certain nombre de codes de genre.

2. Danse postmoderne et féminisme

Au début des années 1970, aux États-Unis, le féminisme et d'autres courants de pensée progressistes, antiracistes, contre la guerre du Vietnam… ont alimenté recherches et réflexions de la *postmodern dance*[10]. Parmi les chorégraphes les plus connues, Yvonne Rainer s'est explicitement interrogée sur la construction genrée des corps, sur leurs représentations, sur le regard porté sur le corps dansant (Foster, 2002 ; Rainer, 1974). Par la suite, elle s'est tournée vers le cinéma, comme médium plus apte à inscrire des questions féministes et sociales dans la matière de l'œuvre :

> Je voulais moi aussi me pencher sur des questions sociales de façon plus précise ; mais étant donné ce que je faisais dans la danse et ce que j'avais envie de faire, il me semblait que ce n'était pas avec la danse que je pouvais aborder ce type de problématique ; c'est d'ailleurs la principale raison pour laquelle je me suis tournée vers le cinéma. (Rainer, 2004, p. 90).

Alors que la *modern dance* avait conservé la dualité des sexes et des genres, la *postmodern dance* s'est souvent efforcée de gommer les différences, de sexe, de genre, comme les marquages sociaux. La recherche de corps le plus « neutres » possible, de corps objectifs, de corps qui soient « signes » a constitué une étape (Rainer, *Danser* n° 214, octobre 2002, p. 8). Mais la quête d'objectivité et de neutralité tend à gommer toute singularité et aboutit souvent à une désexualisation, sans parvenir à neutraliser réellement les catégorisations de sexe, les

habitus incorporés, et bute sur cette constatation : le corps incarné n'est pas une machine.

> Durant toutes ces années, – dit Trisha Brown […] j'ai cherché à faire valoir que le corps est objectif, un pur matériel pour la danse. Je dois pourtant maintenant en convenir. Ma conclusion est aujourd'hui qu'il ne l'est pas. La construction du corps humain n'est pas le meilleur 'design' pour l'objectivité. (Brown, *Ballet international / Tanz aktuell*, février 1997, p. 25).

D'autre part, le regard spectateur n'est pas neutre et il est conditionné à rechercher, percevoir et interpréter une différence sexuée, avant tout autre paramètre. Le mouvement en soi peut être neutre, mais ni le contexte de son exécution, ni la réception ne le sont.

Parmi les formes de danse engagée remettant en question les rapports sociaux de sexe, citons aussi la danse-contact, impulsée par le chorégraphe Steve Paxton (*Contact Improvisation*, 1999 ; Novack, 1990). Grâce à l'élaboration d'une technique qui repose sur l'échange gravitaire (poids-contrepoids), le toucher et l'écoute des partenaires, cette danse remet en question, dans sa pratique, les relations de pouvoir et les hiérarchies, notamment entre les sexes. La danse contact reçut en Europe du nord un accueil favorable, mais se développa peu en France.

Toujours dans le domaine anglo-saxon, en Grande Bretagne, un nouveau courant politisé, majoritairement porté par des femmes, naquit à partir de 1977, associant expérimentations, productions chorégraphiques et pensées théoriques ; la *New Dance*, dont les réflexions, inspirées par le marxisme, ont été publiées dans le magazine éponyme, a donné naissance à une production chorégraphique et une pensée critique féministes importantes[11].

III Engagements féministes dans la danse française

1. Une danse peu engagée

Les engagements politiques (féministes ou autres) des femmes dans la danse sont restés très minoritaires en France, d'une part parce qu'elles sont loin d'avoir occupé la place qu'elles occupaient dans les pays anglo-saxons, et, d'autre part, parce la danse fut peu, et marginalement politisée. Depuis les années 1920 et jusqu'à la fin des années 1970, la France fut le bastion d'une danse essentiellement académique, où triomphaient des valeurs conservatrices.

La tradition esthétique française privilégie les formes et les concepts de création sur les contenus et leurs sens, sur les contextes de production et la réception. Cette esthétique de l'« art pour l'art », qui fonde l'autonomie de l'art au XIXe siècle et dont les principes sont toujours actifs, est, comme l'a montré Noël Burch (Burch, 2007, p. 15-50), à relier aux dominations de la classe bourgeoise et masculine et a conduit à une forme d'élitisme ; la suprématie de la forme et de la structure sur le sens provoque un rejet des œuvres – et des analyses – politiques et féministes, comme des thématiques à connotations sociales, et surtout un rejet des formes populaires cataloguées dans le divertissement (tant en cinéma qu'en danse). Alors que la danse moderne américaine traitait de questions sociales, en introduisant souvent une trame narrative et en se situant dans un registre expressif, en exploitant divers registres (*modern dance*, Broadway, folklore, …) la danse moderne/contemporaine française a toujours majoritairement rejeté la narration, comme l'expression (et surtout l'expression à caractère social). À l'inverse, le refus d'envisager l'art dans une perspective sociale a contribué au refus de certaines esthétiques, jugées incompatibles tant avec l'avant-gardisme qu'avec un certain politique. En effet, seul l'avant-gardisme est considéré comme susceptible de questionnement politique ; il devient même crédité de subversivité *a priori*. Les liens entre les milieux artistiques et le politique ont toujours été conflictuels et la notion d'art engagé, au-

delà de la simple déclaration d'intentions, n'a pas bonne presse en France, ni du côté de l'art, ni du côté du politique (Neveux, 2007). La gauche, notamment le parti communiste et l'extrême gauche, a globalement été très méfiante vis-à-vis des arts, du spectacle et sans doute encore davantage envers la danse contemporaine. La France n'a pas connu l'effervescence créatrice radicale ni l'agit-prop des États-Unis.

Pourtant, depuis les années 1980-1990, on assiste à une prolifération de discours sur l'engagement de la danse et la subversivité des corps. Avec deux grandes caractéristiques : ces discours ne font – sauf cas isolés – le lien ni avec le terrain militant, ni avec le terrain social, et ils excluent systématiquement les questions féministes[12]. C'est sur ce second aspect que je me centrerai.

Danse et féminisme se sont rarement rencontrés : quelques rares groupes sans notoriété réelle ; parfois des représentations de la « condition féminine » dans les années 1980, mais ponctuellement et sans grande visibilité, sans support théorique en arrière plan, ni réflexion collective importante[13]. Je ne reprendrai pas ici les facteurs qui interviennent dans ce désintérêt, que j'ai développés ailleurs (Marquié, 2009) ; le principal est lié à l'historique d'une culture spécifiquement française qui entretient l'illusion de sa neutralité et qui, pour reprendre les termes de Christine Planté, « aurait miraculeusement échappé au modèle (supposé anglo-saxon) de la guerre des sexes, comme au modèle (supposé méditerranéen) du machisme. » (Planté, 2003, p. 129).

Inversement, la danse, avec ses connotations féminines, a plutôt suscité soit une réaction de méfiance, voire de rejet, de la part des courants matérialiste du féminisme, majoritaires en France, soit une instrumentalisation au service de l'«écriture féminine » dans certains courants essentialistes. Les féministes françaises ont peu dansé, sauf parfois dans les manifestations.

2. État des lieux : quand le genre efface le féminisme

Depuis les années 1990, la question des genres, des identités sexuelles et des sexualités est devenue une thématique récurrente dans la danse contemporaine la plus diffusée et considérée comme d'avant-garde. Les hommes surtout ont investi cette thématique, mais on y trouve aussi un certain nombre de chorégraphes femmes. L'aspect le plus frappant de ces engagements et des productions qui en résultent réside dans 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. On trouve aussi bien peu de danseuses ou chorégraphes militantes. L'engagement de cette danse est avant tout affaire de discours et d'images, dans des lieux de spectacle labellisés par la danse contemporaine, devant un public très ciblé.

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[14]. La méconnaissance des outils théoriques et du champ d'expérience féministes, notamment du courant matérialiste, entraîne : 1) une impasse sur le questionnement politique concernant les rapports sociaux de sexe, les rapports de pouvoir, et 2) une grande confusion entre sexe, genre et sexualité, entre le genre et les genres.

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 ; un chercheur, Roland Huesca, parle de la « *queer* attitude » d'une certaine danse contemporaine actuelle (Huesca, 2004, p. 141). L'usage discursif – et performatif – des genres (le masculin et

le féminin, implicitement essentialisés) fait disparaître la notion politique du genre, défini comme processus social de construction identitaire hiérarchisant, actif au travers des rapports sociaux de sexes, et fait aussi disparaître la dimension corporelle de cette construction. Le phénomène n'est certes pas spécifiquement français, comme le note Anne Cooper Albright (1997, p. 8-10), ni réservé à la danse, mais ce qui frappe ici, c'est l'hégémonie de ces conceptions dans le domaine de la danse française, sans contrepartie féministe. 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.

Les genres deviennent des identités, certes imposées, mais que l'on peut néanmoins modifier librement, échanger dans une relative équivalence. S'appuyant souvent sur les théories de Judith Butler, les textes parlent des « jeux de genre », les spectacles en montrent des mises en scène, le tout se voulant/disant subversif. La construction des genres est considérée comme un dispositif aisément déjouable et non pas comme une inscription profonde en perpétuelle réactivation, qui demande un profond travail d'analyse et surtout de pratiques corporelles pour être, ne serait-ce que partiellement, modifiée. Judith Butler elle-même a exprimé de grandes réserves sur de telles applications de ses théories :

> L'une des interprétations que l'on a faites de *Gender Trouble* consiste à dire que le sexe n'existe pas, qu'il n'y a que le genre, et que celui-ci est performatif. À partir de là, certains font un pas de plus et s'imaginent que, si le genre est performatif, c'est qu'il est radicalement libre. (Buler, 2006, p. 14-15).

Dans la mesure où il n'y a pas de questionnement sur les relations entre les sexes, qui fondent les constructions identitaires, on peut se demander si l'on n'assiste pas plutôt à une objectivation du genre, qui devient légitimation et entretient l'illusion d'un système dont la déconstruction relèverait d'une simple prise de conscience et de jeux subversifs, notamment au travers du travestissement. D'autant que beaucoup de chorégraphes, tout en prétendant sortir des clichés, affirment vouloir retrouver une « féminité » que la danse des années 1980, prétendument androgyne[15], leur aurait enlevée. Résumant le projet de plusieurs chorégraphes, la journaliste Rosita Boisseau écrit ainsi : « 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 » (Boisseau, 2004a, p. 78). Or cette féminité libérée ne fait que reprendre précisément les mêmes « clichés féminins » (femme-enfant, bombe sexuelle, femme-objet), qui en ressortent même exacerbés ; les genres sont réaffirmés, quel qu'en soit le prétexte. Réaffirmer les stéréotypes avec autant de complaisance, est-ce se révolter ? « Plus récemment – écrit encore Rosita Boisseau –, c'était au tour des femmes de se révolter contre l'image de la danseuse androgyne et de relancer le débat féministe (Mathilde Monnier, Laure Bonicel, Cécile Proust). Les *drags shows* se multiplient. » (Boisseau, 2004b, p. 64). Si la nouvelle forme du « débat féministe » est dans les *drags shows*, quelles implications ce débat peut-il avoir, hors du cadre très restreint des salles programmant ce type de danse ? Et sur le fond, Judith Butler met en garde de façon très explicite contre l'utilisation des *drags shows* comme « paradigme de la subversion du genre » (Butler, 2006, p. 16). Elle insiste aussi beaucoup sur le rôle fondamental du contexte dans l'efficience de la performance, dont la dimension subversive ne saurait *a priori* être inférée.

Même si la « *queer* attitude » s'accompagne de références postmodernes anti-naturalistes, la pensée essentialiste demeure très présente. Une bisexualité, préservant la dualité du masculin et du féminin, serait « naturellement » présente en chacun-e ; il est de plus bien davantage question du « féminin » des hommes, et de leurs transgressions des genres que de la réciproque. Les jeux de genre sont beaucoup plus ouverts pour les hommes que pour les femmes.

Les représentations genrées sont exacerbées au travers de la parodie et du travestissement, aussi bien par des chorégraphes qui prônent un retour à la féminité (« J'aime voir les hommes et les femmes danser différemment » dit la chorégraphe Cécile Proust[16]), que par celles qui parlent de corps « transgenre ». En résumé, on assiste à un retour des représentations fortement différenciées et stéréotypées, des corps féminins bien plus que des corps masculins, sans que les rapports entre les sexes soient modifiés sur scène (les hommes continuent à avoir un registre plus large et plus physique que les femmes, à être choisis plus grands que leur partenaire dans les duos, etc.).

Quant au féminisme, s'il est méconnu, il n'en est pas moins banni et réduit (parfois par ignorance, parfois en toute mauvaise foi) dans beaucoup de discours de chorégraphes ou de critiques de danse, à une pensée essentialiste de la différence des sexes, prônant la guerre des sexes, et à un combat d'arrière-garde. Même chez les rares chorégraphes qui se disent féministes, il y a confusion entre l'affirmation essentialiste d'une identité de sexe (qui n'inclut pas nécessairement une contestation de la hiérarchie des sexes et des genres) et féminisme – contestation des rapports sociaux de sexe. « Il faut recommencer [le combat féministe]. Certains acquis sont menacés et les femmes en subissent le contrecoup. Il est urgent de continuer le travail en donnant aux femmes leur place de sujet et non d'objet. Que le genre cesse de faire profil bas dans ce milieu ! » dit Cécile Proust (Boisseau, 2004a, p. 79). On ne peut douter de la sincérité du propos, et pourtant, revendiquer le genre ou vouloir retrouver, comme le dit ailleurs la même chorégraphe « la séduction archaïque de la femme qui danse » (*Le Monde* 7 août 2004)[17], paraît peu compatible avec un féminisme non essentialiste, pourtant revendiqué. Il me semble donc qu'il faut voir dans ces contradictions les effets pervers d'une méconnaissance de la pensée féministe éludée sous la prolifération des discours *queer*, néo- et postféministes, qui gomment les réflexions qui ont alimenté le débat et la création d'artistes féministes, dressent un leurre discursif et surtout désignent le féminisme – résumé à une revendication essentialiste – comme ennemi principal.

En conclusion, si on ne peut que se réjouir de la porosité accrue de la danse aux questions de genre, on doit constater et regretter l'occultation, puis la disparition d'une partie importante de la pensée féministe. Regretter aussi l'absence totale de confrontation avec le terrain féministe et politique, dont les actions aussi bien que les réflexions pourraient se révéler fructueuses tout autant pour l'efficacité politique que pour l'esthétique et le renouvellement des matières chorégraphiques. Plus généralement, la notion d'engagement devrait sans doute être davantage réfléchie. Cette réflexion pourrait aussi amener à repenser, voire réviser, notre façon de concevoir l'art et sa place dans la société, l'esthétique, non pas dans une perspective exclusivement formelle, comme cela a été majoritairement le cas depuis le XIXe siècle, mais de façon globale. Il conviendrait peut-être aussi de réfléchir sur le vocabulaire, quand le genre se substitue au féminisme, la résistance (contre) aux luttes (pour), et la transgression à l'engagement. Dans une période où, en France, art et engagement cherchent de nouvelles modalités de cohabitation, où les cultures d'origines ou de classes différentes, tentent, sans grand succès, de créer des liens, un regard sur l'histoire de la danse et les différentes formes que l'engagement y a pris, sur les façons dont il s'est traduit dans la création peut, encore, donner de l'impulsion à nos recherches.

Bibliographie

ADAIR, C. (1992). *Women and Dance – Sylphs and Sirens*, New York, London, Mac Millan.

ALBRIGHT, A. C. (1997). *Choreographing Difference : The Body and Identity in Contemporary Dance*, Middletown (Connecticut), Wesleyan University Press.

ARMITAGE, M. (1966). *Martha Graham*, New York, Dance Horizons (Los Angeles, Armitage ed. 1937).

BANES, S. (2002). *Terpsichore en baskets - Post-modern dance*, (*Terpsichore in Sneakers*, Hougton Mifflin Company, Wesleyan University Press, 1987), Paris, Chiron, Centre National de la Danse.

BOISSEAU, R. (2004a), « Femmes en mouvement », *Télérama* n°2837, 26 mai 2004, p. 78-79.

BOISSEAU, R. (2004b). « La danse et ses tendances », *Télérama* n°2840, 16 juin 2004, p. 62-64.

BURCH, N. (2007). *De la beauté des latrines – Pour réhabiliter le sens au cinéma et ailleurs*, Paris, l'Harmattan.

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

BUTLER, J. (2006), *Humain, inhumain – Le travail critique des normes*, Paris, Éditions Amsterdam.

CLAID, E. (2006). *Yes ? No ! Maybe … Seductive Ambiguity in Dance*, New York, London, Routledge.

Contact Improvisation, *Nouvelles de danse*, Contredanse, Bruxelles, n° 38/39, été 1999.

DE MILLE, A. (1992). *Martha (The Life and Work of Martha Graham)*, New York, Hutchinson/Random House Inc.

DUNCAN, I. (2003). *La Danse de l'avenir*, Bruxelles, Éditions complexes.

DUNCAN, I. (2002). *Isadora danse la révolution*, Monaco, Anatolia, éditions du Rocher.

DUNCAN, I. (1927, 1987). *Ma vie*, Paris, Gallimard.

FRANKO, M. (1995). *Dancing Modernism/Performing Politics*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis.

FOSTER, S. L. (2002). « Chorégraphier les féminismes », *La Danse en solo - Une figure singulière de la modernité*, C. ROUSIER (dir.), Pantin, Centre National de la Danse, p. 241-251.

FULLER, L. (2002). *Ma vie et la danse – Écrits sur la danse*, Paris, L'œil d'Or et Jean-Luc André D'Asciano.

GEDULD, V. P. (2008). *Dance is a Weapon, 1932-1955*, Pantin, Centre National de la Danse.

GERT, V. (2004). *Je suis une sorcière – Kaléidoscope d'une vie dansée* (*Ich bin eine Hexe. Kaleidoskop meines* Lebens, Schneekluth Verlag, Munich, 1968), Pantin/Bruxelles, Centre National de la Danse, Complexe.

GUILBERT, L. (2000). *Danser avec le IIIe Reich – Les,danseurs modernes sous le nazisme*, Bruxelles, Complexe.

GRAHAM, M. (1992), *Mémoire de la danse* (*Blood Memory*, Doubleday, New York, 1991), Arles, Actes Sud.

HUESCA, R. (2004). « Homme, danse et homosexualité », *Revue d'esthétique*, n° 45, Juillet 2004, p. 139-151.

MANNING, S. (1993, 2006), *Ecstasy and the Demon: Feminism and Nationalism in the Dances of Mary Wigman*, Minneapolis: University of Minnesota Press.

MARQUIÉ, H., « Danse et féminisme : réflexions sur les approches françaises et anglo-saxonnes », in *Le Patriarcat et les institutions américaines – Études comparées*, Francis McCOLLUM FEELEY (Dir.), Presses Universitaires de Savoie, 2009, pp. 261-280.

MARQUIÉ, H. (2008). « On peut s'étonner de son succès vraiment considérable et persistant », *La Reconnaissance*, *Résonances* n°10, Paris, p. 107-124.

MARQUIÉ, H. (2003). « Occuper l'espace, inventer l'espace … les espaces de la danse ont-ils un genre ? », *Les femmes et l'espace*, *Résonances* n°7, Paris, p. 205-223.

MARQUIÉ, H. (2001). « Voie du corps et voix de femmes : du singulier à l'universel dans la danse de Martha Graham », *Écritures de femmes et autobiographie 1*, G. CASTRO, M.-L. PAOLI (dir.), Pessac, Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, p. 247-263.

Martha Graham, *L'Avant-scène Ballet/Danse*, Paris, juin/août 1982.

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

NOVACK, C. (1990). *Sharing the Dance: Contact Improvisation and American Culture*, University of Madison, Wisconsin Press.

PLANTÉ, C. (2003) « Genre, un concept intraduisible ? », *Le genre comme catégorie d'analyse - Sociologie, histoire, littérature*, D. FOUGEYROLLAS-SCHWEBEL, C. PLANTÉ, M. RIOT-SARCEY, C. ZAIDMAN (dir.), L'Harmattan, Paris, p. 127-136.

RAINER, Y. (1974). *Work, 1961-1973*, Press of the Nova Scotia College of Art and Design / New York City Press, Halifax, New York.

RAINER, Y. (2004). « Danse publique et communauté : Trio A et autres pièces ou films d'Yvonne Rainer », *Penser la danse contemporaine*, *Rue Descartes*, Paris, p. 80-93.

SAINT-POINT, V. (2005). *Manifeste de la femme futuriste* et autres textes, Paris, Éditions mille et une nuits.

---

[1] Les premières chorégraphes, créatrices de la totalité d'un ballet apparaissent au XIXe siècle : Thérèse Elssler (*La Volière*, 1838), Fanny Cerrito (*Gemma*, 1854), Marie Taglioni (*Le Papillon*, 1860). Mais le ballet demeurait une œuvre collective où le librettiste occupait la place principale et où la part de créativité chorégraphique demeurait restreinte, contrainte à la fois par le livret, les codes esthétiques et les critères de rentabilité.

[2] La pièce, créée une première fois en 1895 puis en 1907, n'eut pas grand succès.

[3] Sur une musique de Tchaïkovski, à laquelle s'ajoutaient l'hymne tsariste et *l'Internationale* pour conclure.

[4] Sans qu'il faille pour autant minimiser les engagements politiques de certains danseurs comme, en Allemagne, Kurt Jooss ou Hans Weidt (qui émigrèrent tous deux), ou aux États-Unis, Charles Weidman.

[5] On les trouve aussi en Suisse, le plus célèbre étant le Cabaret Voltaire dadaïste à Zürich (1916-1917).

[6] Erika Mann fonde le *Pfeffermühle* début 1933, mais doit s'exiler en Suisse où il sera aussi rapidement censuré.

[7] L'exécution de Sacco et Vanzetti eut lieu en 1927.

[8] En 1926, le critique John Martin nomme *modern dance* le courant dont ces artistes étaient les principales représentantes. Après en avoir inventé le nom, il la définit comme un « point de vue », plus qu'un style.

[9] Martha Graham écrivait ainsi : « Des féministes m'ont revendiquée comme l'une des leurs. Mais je ne me considère pas comme telle. Je ne me suis jamais posé la question, car je n'avais pas l'impression de me trouver en compétition. [...] Je ne me suis jamais sentie inférieure [...] et j'ai toujours obtenu des hommes ce que je voulais sans rien leur demander. » (Graham, 1992, p. 27-28).

[10] Terme ici commodément utilisé pour désigner la danse qui se développa, en grande partie en réaction à la *modern dance*, à partir des années 1960 (Banes, 2002).

[11] Citons notamment le groupe *X6 Dance Space* (1976-1980) fondé par Emilyn Claid, des figures comme Jacky Lansley, Mary Prestidge, Maedée Duprès, Claire Hayes, Fergus Early. (Clayd, 2006 ; Adair, 1992, p. 182-198 ; Burt *et al.*, 1987.

[12] Il n'en fut pas question au séminaire *Danse et politique - Démarche artistique et contexte historique*, organisé par le Centre National de la Danse et le Mas de la danse en 2001, ni dans le dossier spécial de *Nouvelles de danse* en 1997, ou celui des *Saisons de la danse* en août 1996. Ce n'est que tout récemment que le féminisme a trouvé une place au colloque organisé autour du New Dance Group, par le Centre National de la danse en 2008.

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

[14] Il existe un certain nombre d'ouvrages en anglais qui discutent de l'interprétation de ces théories dans le cadre de la production chorégraphique, mais ils n'ont jamais été diffusés en France, et ne sont jamais mentionnés.

[15] Androgynie historiquement plus que contestable, et curieux reproche, si on observe qu'une partie de celles et ceux qui l'émettent se réclament par ailleurs des théories postmodernes et *queer* sur le genre, notamment de Judith Butler, et devraient donc se réjouir de ce « brouillage des genres ».

[16] Sur son site, http://perso.orange.fr/aladin/textes1.html.

[17] « Lorsque j'ai commencé la danse contemporaine, je ressentais une certaine fatigue à intégrer des mouvements qui ne convenaient pas à mon corps. J'avais envie d'autres énergies. Il régnait alors une sorte d'indifférenciation sexuelle, qui ne me comblait pas. J'ai cherché ailleurs, du côté de l'érotisme, pour tenter de faire jaillir la séduction archaïque de la femme qui danse. » (*Le Monde* 7 août 2004).