

Dialogue entre danse et féminisme : monologues entre moi et moi

Hélène Marquié. Intervention pour le colloque franco-italien, *Littératures, arts, et comparatisme de genre*, 22-23 mai 2009, Université Paris 8, Vincennes à Saint-Denis.

Chorégraphe et danseuse de danse contemporaine depuis plus de vingt ans, j'ai aussi deux autres parcours, étroitement liés à la création artistique : chercheuse en arts du spectacle et *gender studies*, et militante féministe. C'est dire que les questions féministes, les questions de genre¹ et les questions artistiques sont en perpétuel dialogue en moi et productives, tant sur le plan de la réflexion théorique que sur celui de la création chorégraphique. Voici quelques éléments de ce dialogue, qui ont été marquants dans mon parcours d'artiste.

1. Point de vue théorique : méfiance envers féminité et féminin

Un préalable pour situer mon point de vue. Si je me reconnais en tant qu'artiste femme – de fait –, et artiste féministe – par choix –, je ne me reconnais pas comme artiste "féminine" ou "du féminin". Qu'est-ce donc que cette essence féminine ? J'ai une grande méfiance envers les catégorisations de genre, envers ce "féminin" ou ce "masculin" qui servent à qualifier *a priori* des choses, des paramètres et des valeurs sans aucun lien avec le sexe biologique ; qualifications au demeurant variables selon les cultures et les époques, mais dont l'invariant demeure la hiérarchisation entre le pôle masculin, à la fois plus valorisé, représentatif de l'universel et de la "neutralité", et le pôle féminin, moins valorisé, ne signifiant jamais l'universel, mais le particulier, la différence, l'autre, etc.

Ainsi par exemple, l'essentialisation de la danse comme art "féminin" ne repose sur aucune donnée biologique, ni universelle, mais sur des facteurs idéologiques (philosophiques, historiques et anthropologiques) culturellement situés. Je ne développerai pas cette question, qui appartient à mon parcours de chercheuse, mais dont les effets se font sentir dans celui de la chorégraphe. En effet, la connotation féminine de la danse, solidement ancrée dans les mentalités depuis le XIX^e siècle, entraîne des préjugés tenaces envers les danseuses, femmes légères, narcissiques, et peu capables de penser ; pour ne rien dire des préjugés tout aussi tenaces envers les danseurs. L'ensemble du secteur chorégraphique en est stigmatisé, ce qui se traduit, entre autres, par une reconnaissance et des financements bien inférieurs à ceux du théâtre. Que pèsent les gens de danse, les "danseuses" (tous sexes confondus), devant les "hommes de théâtre" (tous sexes confondus) ?

¹ Le genre désigne la construction historique, culturelle et sociale de la différence des sexes, et des caractéristiques définies comme "féminines" et "masculines".

Pourtant, avant la Révolution et le XIX^e siècle, la danse scénique était une affaire d'hommes, bien plus que de femmes.

Pourtant, encore, la pratique de la danse développe – avant toute connotation de "féminité", grâce, fragilité, etc. – des capacités traditionnellement attribuées aux hommes : la force physique, l'endurance, la volonté, la discipline, la maîtrise de l'espace et de la temporalité, la maîtrise du corps – mais le jeu avec lui, et aussi la capacité de créer avec et d'y prendre plaisir. Elle m'a toujours semblé une pratique que je qualifierais plus volontiers de féministe, que de "féminine" (selon les critères communément admis).

Les premières femmes à avoir réellement créé un nouvel art de la danse, à avoir travaillé des matières nouvelles (corps nouveaux, temps, espace, énergie), et non plus seulement repris et interprété des rôles et des mouvements imaginés par des hommes, sont les pionnières de la danse moderne, à la fin du XIX^e et dans la première moitié du XX^e siècle². Elles ont partiellement sorti la danse de son carcan d'art féminin décoratif. Artistes exceptionnelles, théoriciennes, pédagogues, elles ont participé à l'émancipation des femmes. Loïe Fuller et Isadora Duncan – les premières à s'imposer comme artistes à part entière³, Martha Graham et sa vision des mythes où les femmes incarnent les passions universelles (un rôle généralement dévolu aux héros masculins), Doris Humphrey, Helen Tamiris ou Pearl Primus – à la fois militante féministe et pour les droits des Africains américains –, etc. sont pour moi des figures tutélaires.

Pour en revenir à mon propos de départ et à mon parcours, je n'ai jamais cherché à promouvoir une quelconque féminité ontologique dans ma danse.

Mais ce n'est pas si simple...

2. Confrontation avec la réalité : l'incorporation du genre

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

² Dans le domaine académique, il y eut aussi des chorégraphes de ballets entiers. Pour les premières : Marie Sallé Thérèse (*Pygmalion* 1734), Thérèse Elssler (*La Volière* 1838), Fanny Cerrito (*Gemma* 1854); Marie Taglioni (*Le Papillon* 1860). Mais malgré sa forte connotation féminine, la chorégraphie dans ce style est demeurée jusqu'à aujourd'hui un fort bastion masculin ; elles n'ont pu imposer aucun renouvellement durable, et l'histoire a bien souvent oublié leur activité de créatrices.

³ H. MARQUIÉ, " 'On peut s'étonner de son succès vraiment considérable et persistant' ", *La Reconnaissance*, *Résonances*, n°10, octobre 2008, Paris, pp. 107-124.

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.

Il ne s'agissait pas de changer d'image. Pour sortir des marquages de genre, il ne suffit pas de changer les apparences, de faire semblant ou de se travestir, comme le laissent penser trop de performances et de discours. Le genre n'est pas une affaire de discours – aussi performatifs soit-ils –, ou de travestissements, et ne se laisse pas "troubler" si facilement. Il est incorporé, au sens propre du terme, dès le plus jeune âge, et a structuré notre musculature, nos fascias⁴, nos réflexes. C'est un véritable travail d'acculturation, long et difficile, pour modifier dans le corps – psychisme compris – ce qu'une éducation implicite, tant familiale que sociale, a engrammé depuis le plus jeune âge ; déconstruire des habitus corporels qui nous ont façonné-e-s, changer la façon de percevoir l'espace, de s'y positionner, de s'y projeter, trouver d'autres énergies, ... sans pour autant perdre les qualités préexistantes ; non pas pour incorporer une nouvelle norme qui serait l'opposée de la précédente, mais pour cumuler les possibilités, élargir la gamme, le répertoire dont on dispose. Et sortir en conséquence des schémas d'assignation.

Ce travail par rapport aux marquages de féminité a tout d'abord eu pour moi deux conséquences, l'une positive et l'autre négative. La positive a été de me permettre d'acquérir d'autres énergies et d'accéder à d'autres esthétiques, ou de renouer avec ce que mon éducation (au sens large) avait laissé de côté : l'impact quand j'étais davantage sur l'impulsion, le direct plutôt que le courbe, etc. J'ai pratiqué les arts martiaux autant que la danse contemporaine, et avec grand plaisir. Toujours danser grand, se poser dans l'espace et en prendre possession, sauter haut. Apprendre surtout à ne plus se mettre de barrière, partant du principe que, dans la pratique de la danse, un corps féminin peut faire ce que peut un corps masculin ; il suffit de volonté, de méthode et de travail.

La conséquence négative a été que pendant un certain nombre d'années, je me suis interdit tout ce qui pouvait être connoté féminin : l'impulsion, le délicat, le subtil, le courbe... Il en est résulté un appauvrissement artistique et personnel, tout aussi dommageable que le précédent. Il n'est pas simple pour les femmes de sortir des clichés où on les a enfermées, sans pour autant s'enfermer dans leur négation.

Thèse, antithèse, synthèse, la maturité venant, j'ai décidé de passer au-delà de considérations

⁴ Tissus riches en fibres plastiques, dont le collagène, qui enveloppent les organes et forment une trame à l'intérieur du corps. Du fait de cette plasticité, ils enregistrent le vécu physique de chacun-e et conservent dans leur structure la mémoire des postures et habitudes gestuelles.

qui n'avaient que peu de choses à voir avec la dimension artistique de mon travail, d'intégrer toutes les qualités de mouvement à ma disposition et d'en jouer librement : une danse faite de ruptures, de superpositions, d'oppositions, qui surprenne et me surprenne ; l'impact ou/et l'impulsion, le courbe ou/et le direct, le subtil ou/et l'énergique, selon la poétique du moment. Donner jeu et relief à la danse.

...

Mais ce n'est toujours pas aussi simple et les genres n'en sont pas "troublés" pour autant, du moins dans le regard du public.

Car si l'on ne me trouve plus franchement "féminine", il arrive souvent que l'on trouve ma danse intéressante, car elle présente du "féminin" et du "masculin". Je n'ai donc pas réussi à évacuer le besoin de qualifier par le genre. Le problème initial n'a été que déplacé. Il n'y a pourtant aucun motif rationnel de sexuer des mouvements et des énergies qui ne mettent en jeu que des os, des articulations, des muscles, une intension poétique, de nommer "masculin" un saut ou un coup de poing, et "féminin" un effleurement ou un mouvement courbe. Et loin d'être une anodine façon de dire ou décrire les choses, ces formulations qui sexualisent les qualités de mouvement, renforcent implicitement des catégories fondées sur des normes sociales et des hiérarchies.

Hélas, les habitudes de pensée sont parfois moins plastiques que les corps.

3. Confrontation avec la réalité, suite : réception du public, sexe et genre

Comme beaucoup de danseuses/danseurs contemporains, j'ai beaucoup travaillé, au cours de ma formation, à développer les capacités sensorielles et imaginaires du corps. Imaginer, ressentir, créer du mouvement : percevoir le sable sous ses pieds pour inventer une marche, l'eau sur la peau pour entrer dans l'espace, s'appuyer sur le vent pour glisser à terre, ... ressentir/devenir autre : animal, végétal, enfant, objet, etc., pour apprendre les métamorphoses, voyager dans l'imaginaire, et faire voyager le public.

J'aime tout particulièrement, en spectacle, utiliser des bruitages de nature, créer un paysage sonore avec son cortège de sensations et introduire des musicalités avec lesquelles je prends plaisir à jouer. Rien d'original à cela, je suis loin d'être la seule. Mais moi, je suis une femme. Alors, quand je travaille avec/sur la nature, il manque rarement un-e spectateur/trice, pour remarquer que c'est normal. Normal, parce que je suis une femme, et que les femmes, "on" le sait bien, ont un rapport privilégié à la nature. "On" m'a même demandé si je travaillais sur la Nature, parce que j'étais féministe... À ma connaissance, jamais personne n'a fait ces commentaires à mes collègues danseurs. Pour eux, il va de soi que : Nature = musicalité,

sensations tactiles, olfactives, visuelles, métamorphoses ; rien à voir avec la sexuation. Pour nous autres, danseuses, il paraît que cela a à voir.

Il en va de même avec d'autres "incarnations". Le danseur qui devient enfant (je pense par exemple à beaucoup de danseurs de butoh), fait une création ; il y a beaucoup d'hommes-enfants possibles. Par contre, la danseuse se heurte toujours, dans l'esprit du public et dans le sien propre – et comment faire autrement ? – aux représentations de "La" femme-enfant, l'imaginaire collectif n'a qu'un seul type de femme-enfant. Alors, comment devenir enfant, sans devenir la femme-enfant ? sans se cacher non plus d'être une femme ?

Cette réception sexuée de mon travail, sur laquelle je n'avais – et je n'ai – pas plus de prise que n'en a d'ailleurs le public, m'a amenée à réfléchir sur les impasses et les stratégies des artistes, face à un imaginaire collectif androcentré⁵. Pour les artistes femmes, la dimension sexuée est systématiquement et souvent inconsciemment prise en compte dans la réception des œuvres, alors que l'artiste homme apparaît, s'il ne met pas l'accent sur son sexe, comme neutre (le phénomène a bien été analysé en linguistique, anthropologie, psychologie cognitive ou épistémologie des sciences). Les femmes sont enfermées dans leur catégorie de sexe. Les artistes noir-e-s rencontrent d'ailleurs les mêmes obstacles, jamais perçu-e-s comme artistes, mais "artistesnoir-e-s", obligé-e-s de se positionner par rapport aux stéréotypes liés à leurs origines.

Une femme ne peut être perçue comme référente universelle, un être humain qui danse, dont la sexuation n'a ni plus ni moins de valeur que les autres paramètres morphologiques, à moins qu'elle n'efface son identité de sexe au profit d'une pseudo androgynie – c'est-à-dire qu'elle masque tout signe de sexe féminin – ou du travestissement ; ce qui élimine la question, mais ne la résout pas.

Le problème se retrouve dans la perception de la nudité. Comment un corps féminin nu qui se donne à voir peut-il échapper à l'histoire genrée de la représentation des corps féminins ? Le corps féminin est davantage perçu comme sexué, et surtout sexuel, plus sexuel que celui des hommes. Toujours plus ou moins lié à la sphère de l'érotisme, ce qui n'est pas vrai pour le corps masculin. Ce sont ces références qui font sens, indépendamment de la volonté de la – ou du – chorégraphe, et même à notre insu, dans la réception d'un spectacle. Le problème qui se pose à la chorégraphe est alors le suivant : comment susciter une perception du corps féminin qui ne soit pas celle que des siècles nous ont conditionné-e-s à avoir ? Comment activer

⁵ Hélène MARQUIÉ, "Pour sortir le corps d'un imaginaire androcentré : impasses et stratégies", in *Création au féminin – Volume 2 : Arts visuels*, Marianne CAMUS (Dir.), Éditions Universitaires de Dijon, Dijon, 2006, pp. 15-25. Et "Asymétrie des genres et apories de la création : peut-on sortir d'un imaginaire androcentré ? ", *Labrys - Études féministes* n°3, janvier/juin 2003, <http://www.unb.br/ih/his/gefem/labrys3/web/fran/helene2.htm>.

d'autres références, quand ces références sont encore à créer ?

La question a été très productive du côté de la chercheuse en moi, qui en a tiré matière à réflexion et à articles. Mais qui n'a pas résolu pour autant les difficultés de la chorégraphe, prise entre ses désirs de création, et la conscience des connotations qu'elle pouvait véhiculer. Pour ne pas avoir à résoudre le problème, supprimons-le : renoncer aux bruitages de nature, aux devenirs – enfant, animal, végétal, et même objet (attention à la femme-objet) – à la nudité, à la sensualité (trop féminine), au lyrisme (id.), à l'expression (id.), ... restaient heureusement l'abstraction et la non-danse.

...

Malheureusement, aucune de ces deux voies ne m'a jamais inspirée.

Alors j'ai choisi de ne plus me censurer, mais d'essayer aussi d'être toujours consciente de la part de stéréotypes que je pouvais véhiculer ; j'ai réfléchi à la façon dont je pouvais traduire les questions qui me préoccupaient sur scène, à la façon dont je pouvais, sinon les résoudre, du moins proposer des solutions, essayer, me donner aussi le droit à l'erreur. Autrement dit, j'ai réfléchi à la façon d'être une chorégraphe, non pas féminine, mais féministe.

4. Dialogue : être une chorégraphe féministe

Chorégraphe féministe ? Je crois que l'engagement personnel, avant toute intentionnalité, est ce qui anime le plus profondément les œuvres. Parce qu'il modèle la façon de percevoir le monde, les thématiques abordées, les esthétiques, le rapport au public. Parce qu'on est émue (mise en mouvement) par tout ce qui nous fait agir dans la vie.

Le dialogue entre danse et genre travaille d'abord la matière dansée, la façon d'inventer des possibles avec son corps, nous l'avons vu plus haut. Il permet de poser des questions, des remises en question aussi, tente de sortir des cadres balisés, ceux du corps et ceux de l'imaginaire. Ce sont parfois de toutes petites choses : dans un duo entre une femme et un homme, qu'elle ne soit pas systématiquement plus petite que lui, que l'on ne réserve plus les mouvements athlétiques aux danseurs, et ceux de grâce aux danseuses, etc. C'est être (essayer d'être) consciente de ce que l'on fait, de ce que l'on véhicule, inconsciemment parfois, faire des choix les plus conformes aux valeurs que l'on défend, sans s'illusionner sur la portée révolutionnaire de ce qui en ressort.

Le dialogue et l'engagement orientent bien évidemment les thèmes qui nous inspirent. Si je n'avais pas été féministe, je n'aurais pas lu "La féminité" de Sigmund Freud, ni eu envie

d'utiliser ce texte pour une création⁶, je n'aurais pas travaillé sur la violence⁷, sans doute pas non plus été inspirée par l'écriture de Djuna Barnes⁸, ...

Pour autant, je ne crois pas à un art qui serait entièrement et explicitement au service d'une cause ; soit il rate en partie son objectif militant, soit ce n'est plus de l'art. Il m'est arrivé de faire des créations à but militant, par exemple sur la publicité sexiste. Mon objectif était alors de faire passer un message clair (j'ai d'ailleurs utilisé la parole, plus démonstrative). J'ai mis les ressources d'un savoir-faire artistique, au service d'une didactique ; avec beaucoup de plaisir. Mais je n'ai pas eu l'impression de faire une création chorégraphique, au sens où je l'entends habituellement, il manquait une part d'ambiguïté, d'épaisseur de possibles. Il m'a semblé plutôt construire un objet que j'apparenterais, paradoxalement, à de la publicité : un message clair, sans ambiguïté, avec une forme – poétique, esthétique ou humoristique – qui valorise le message.

La démarche pour *Vos lacunes font émerger nos rêves*, commande pour un colloque de l'UNESCO sur les violences faites aux femmes en 2000, fut toute autre. Je l'ai d'abord pensée en tant que création chorégraphique, pour ne pas tomber dans la démonstration, pour créer une œuvre forte plutôt qu'une œuvre didactique. Mon défi était 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 de la même façon. Il est difficile de lire explicitement un message de lutte contre les violences faites aux femmes. En ce sens, ce n'est pas une œuvre militante univoque, accessible en totalité.

L'art n'a jamais cette efficacité, il ouvre des portes, suscite des émotions, anime surtout des énergies et peut même induire des engagements. Il peut créer les conditions d'une révolte, mais n'y suffit pas⁹. Il faut rester modeste quand à sa portée, et ne pas croire que, parce que l'on est artiste, on peut changer le monde sans s'engager sur d'autres scènes, militantes et politiques. Par contre, les savoirs que donne la pratique artistique peuvent tout à fait contribuer à agir sur le monde. D'où l'un des aspects importants développé par les artistes féministes, et notamment les plasticiennes, qui est de repenser la place de l'art dans la société, et les valeurs mêmes qui le définissent.

Pour en rester à mon parcours personnel, je parlerai dans cette perspective de la prise en

⁶ XXXIII^e conférence.

⁷ *Vos lacunes font émerger nos rêves*.

⁸ *Brouillon pour une lettre à D.B.*

⁹ La révolution de 1830 débuta dans la Belgique, encore une province des Pays-Bas, le 25 août 1830, au théâtre de la Monnaie à Bruxelles, après une représentation de l'opéra *La Muette de Portici*, qui galvanisa le public. Mais ce ne fut que l'étincelle qui déclancha un incendie prêt à partir.

compte du public, essentielle dans une démarche de chorégraphe engagée, pour un véritable dialogue entre danse et féminisme. Cette prise en compte n'est pas, comme le prétend tout un courant d'art contemporain, une compromission incompatible avec la notion d'Art avec un A majuscule, mais, surtout dans le domaine du spectacle vivant, elle souligne que la perception du public est une composante de l'œuvre. Je ne peux pas feindre d'ignorer ce public, que j'ai convié à venir me voir, et je dois établir les conditions d'un dialogue, même minimal et virtuel.

Dans mon parcours de chorégraphe et danseuse, la réflexion et la pratique féministes m'ont ouvert deux dimensions. L'une allait dans la direction d'une recherche plus intime, plus spécifique, non pas d'un questionnement identitaire – expression galvaudée mais qui se vend particulièrement bien dans le spectacle vivant –, mais, cherchant à sortir des clichés, et j'ai exploré et travaillé la matière personnelle dont je disposais, pour aboutir à une sorte de singularité de corps et d'imaginaire. C'est encore le féminisme qui m'a poussée à affirmer cette singularité. L'autre dimension relèverait du collectif : engagements et recherches collectives, partages, rencontres qui nourrissent la réflexion, le dialogue. C'est ainsi que je suis venue partager ici, vos et mes expériences.

Pour conclure, je dirai que le dialogue entre danse et féminisme est, et sera, très fructueux, dans tous les aspects de mes activités ; exigeant aussi, me poussant souvent dans mes retranchements (parfois dans des impasses). Il soulève parfois plus de questions qu'il n'en résout ; il arrive aussi que, croyant les résoudre, on se trompe. Mais il importe de les avoir posées, et parfois, des pistes inattendues s'ouvrent.