

Le philosophe, le psychanalyste, la danse et le féminin

Hélène Marquié, Université de Paris 8, LEGS (UMR 8238)

Hélène Marquié, « Le philosophe, le psychanalyste, la danse et le féminin », in *Misogynie. Enjeux politiques et culturels*, Maurice DAUMAS, Nadia MEKOUAR-HERTZBERG (dir.), Pau, PUPPA Presses Universitaires de Pau et des Pays de l'Adour, 2016, pp. 101-115.

Dans le champ des représentations sociales, certaines formes de sexisme passent d'autant plus inaperçues qu'elles se dissimulent derrière des discours élaborés, des discours d'autorité qui, sans aucunement s'en prendre ouvertement aux femmes, renforcent cependant et légitiment les catégories de genre et les hiérarchies, voire des exclusions. Ces discours sont d'autant plus efficaces qu'ils se situent dans des domaines supposés échapper aux contingences sociales, l'art et l'esthétique. Leurs conséquences, elles, se mesurent dans le champ social. La façon dont se construit la représentation de la danse comme un art et une pratique de nature féminine en est un exemple.

L'anthropologie, l'histoire ou la biologie, nous démontrent que la danse n'est ni une pratique ni une entité d'essence féminine et universellement perçue comme telle. Cette conception est le fruit d'une construction historique et culturelle complexe¹. Que ce préjugé, avec ce qu'il implique de présupposés sexistes, reste vivace dans des milieux peu informés, auprès de ce qu'il est convenu d'appeler le « grand public », peut se comprendre en raison du poids et de la persistance des stéréotypes de genre. En revanche, on peut s'étonner de le voir entretenu dans des sphères « savantes », par une pensée postmoderne, psychanalytique ou philosophique, qui prône pourtant la déconstruction des catégories binaires et des valeurs de la modernité, mais qui, tout en la célébrant, réassigne la danse à une essence féminine par le biais de sa constitution en altérité. C'est même parfois paradoxalement au motif de déconstruire les catégorisations binaires et les hiérarchies que la danse est instrumentalisée et féminisée, réassurant le privilège des points de vue dominants responsables de cette assignation.

Je présenterai sur quels présupposés repose cette conception et la façon dont elle instrumentalise la danse et le « féminin » pour préserver les catégories de genre et leur hiérarchisation, invisibilisant et/ou légitimant misogynie et discriminations au sein et vis-à-vis de la danse.

Danse et féminin : l'« Autre » de la philosophie

Il existe donc une affinité secrète et essentielle entre le philosophe et la danseuse, mais qui ne subsiste que dans la mesure où celui-là institue celle-ci comme l'absolument Autre. Danse et philosophie, c'est le Même dans l'Autre.

Alain Foix²

Pour le philosophe Alain Foix, la danse et la danseuse s'opposent à la philosophie et au philosophe, opposition métaphorisée par la dualité féminin/masculin. Tel qu'il le formule,

¹. Voir Hélène Marquié, *Non, la danse n'est pas un truc de filles – Essai sur le genre en danse*, Toulouse, l'Attribut, 2016.

². Alain Foix, *Danse et philosophie*, Thèse de troisième cycle, Université de Paris I Panthéon Sorbonne, 1983, p. 54.

c'est le philosophe qui « institue » l'altérité, « l'absolument Autre », c'est-à-dire qui les fonde durablement. Au travers d'une idéalisation poétique de la Danse – presque toujours écrite avec une majuscule –, toujours aussi rapportée au « féminin », il instrumentalise la danse pour en faire une métaphore de ce qui est hors du champ de la philosophie : « la danse symbolise cet impensable de la pensée sur laquelle toute la métaphysique occidentale s'est bâtie [...] le tout et le rien de la philosophie³ ».

En cela, le philosophe du XX^e siècle est héritier du Siècle des Lumières qui voit, comme l'a bien démontré Frédéric Pouillaude, l'exclusion de la danse du champ de la philosophie et sa marginalisation parmi les arts, au travers de sa constitution en altérité et transcendance :

« Ayant été exclue de la classification, la danse ne peut faire retour en philosophie qu'en vertu d'un régime très spécial, tout différent de celui en vigueur pour les arts empiriques : un certain régime du *transcendental* qui, voyant dans la danse bien “plus” et bien “moins” qu'un art constitué, dessine à l'avance le lieu de sa possible mise en discours. [...] La danse deviendra, en vertu même de son caractère *infra*-artistique, le *transcendental* de tout art⁴. »

Mais la philosophie du XVIII^e siècle ne fonde pas encore son échelle de valeurs en termes de genre. Il appartiendra à la pensée postmoderne de le faire. Hautement célébrée, métaphore de l'éternel et d'un idéal universel jamais atteint, la danse personnifiée par la danseuse, sera toujours l'Autre du discours philosophique, derrière lequel se positionne implicitement le philosophe, de sexe masculin. Et cet Autre aura aussi désormais pour nom : « féminin ».

Loin d'abolir ce qu'Alain Foix présente comme « une déchirure tragique où l'Occident puise une passion mortelle et infinie⁵ » entre corps et esprit, l'opération intellectuelle effectuée par le philosophe n'évacue jamais la dualité ni ne la questionne ; elle l'entérine tout en positionnant l'esprit – le scripteur – en situation séparée et dominante par rapport à l'objet étudié, le corps, la danse, la danseuse et le « féminin ». Dans le couple philosophe/danse ou philosophe/danseuse – tant danse et danseuse sont interchangeable –, la seconde est le « non-être du philosophe⁶ ».

L'écriture et la danse

Aux racines de cette célébration de la danse et du « féminin », on trouve la pensée de Stéphane Mallarmé, régulièrement cité par les auteurs dont il sera question⁷ :

« [...] l'être dansant, jamais qu'emblème point quelqu'un. [...] À savoir la danseuse *n'est pas une femme qui danse* [...], pour ces motifs juxtaposés qu'elle *n'est pas une femme*, mais une métaphore résumant un des aspects élémentaires de notre forme, glaive, coupe, fleur, etc., et qu'elle *ne danse pas*, suggérant, par le prodige de raccourcis ou d'élangs, avec une écriture corporelle ce qu'il faudrait des paragraphes en prose dialoguée autant que descriptive, pour

³. *Ibid.*, p. 95.

⁴. Frédéric Pouillaude, *Le Désœuvrement chorégraphique – Étude sur la notion d'œuvre en danse*, Paris, Vrin, 2009, p. 16-17.

⁵. Alain Foix, *Danse et philosophie*, *op. cit.*, p. 3.

⁶. *Ibid.*, p. 53.

⁷. Par exemple, Jacques Derrida, *La Dissémination*, Paris, Seuil, 1972, p. 268 et suivantes ; Julia Kristeva, *La Révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, 1974, p. 599-607 ; Alain Badiou, « Débats et opinions », in *Danse et pensée - Une autre scène pour la danse*, Ciro Bruni (dir.), Sammeron, GERMS, 1993, p. 239-242 et « La Danse comme métaphore de la pensée », in *Danse et pensée - Une autre scène pour la danse*, *op. cit.*, p. 11-22, et d'autres encore.

exprimer, dans la rédaction : poème dégagé de tout appareil du scribe⁸. »

On ne saurait mieux exprimer la césure entre la réalité prosaïque de la femme qui danse et le poème. Difficile à cerner par les mots (elle symbolise pour Alain Foix « l'indicible même⁹ »), échappant au discours, la danse est assimilée à une écriture poétique idéalisée, dont la danseuse est la « métaphore » ou l'« emblème », sans être considérée comme initiatrice et interprète d'un art à part entière, la danse.

Pour écrire la danse, la notation a été un privilège d'hommes, depuis le début du XVIII^e siècle¹⁰ ; mais lorsqu'il s'agit de faire danser l'écriture, c'est le « féminin » qui entre en jeu, de Mallarmé à l'« écriture féminine¹¹ ». L'« écriture féminine », écriture de la différence, dont se sont revendiquées des écrivaines comme Hélène Cixous ou Luce Irigaray dans les années 1980, s'est beaucoup définie comme danse. Instrumentalisant au passage la danse au service de l'écriture, mais surtout, l'ancrant dans la féminité, le corps féminin, le corps maternel, en l'essentialisant¹². Une écriture spécifiée par l'éphémère, l'oralité, le corps, les circulations, le fluide, l'insaisissable et la perte - qualités de certaines écritures poétiques, comme de certaines danses. Mais est-il besoin pour autant de convoquer le « féminin », même pour l'opposer au phallogocentrisme¹³, c'est-à-dire au primat de la raison masculinisée ? Mis à part de fort beaux textes, la danse gagne peu dans cette association, qui conserve à l'écriture son primat. Ainsi, Claude Pujade-Renaud laisse-t-elle entendre qu'au final, trop de corps, trop de danse (trop de « féminin » ?), nuisent à l'écriture :

« [...] l'opacité corporelle peut à nouveau envahir tout l'espace de création, absorber et engloutir voix et mots. Trop de corps, blocage de l'écriture. La danseuse, quels que soient le délié ou la fugitivité quasi-désincarnée de son mouvement, reste dans ce trop de corps. L'écriture suppose d'avoir traversé une coupure¹⁴. »

« Il faudrait donc choisir entre l'écriture et la danse¹⁵ », écrit Jacques Derrida, qui choisit l'écriture. L'opposition est hiérarchisante, puisque le privilège de l'écriture est sensé s'accroître de ce qui, du corps et de la danse, lui demeurerait inaccessible. La danse demeure LA différence, ou la « différance », toujours pour Jacques Derrida¹⁶, le tiers exclu.

Notons qu'une frange avant-gardiste de la danse contemporaine décrit parfois aujourd'hui la danse avec un vocabulaire postmoderne utilisé auparavant pour cerner

⁸ Stéphane Mallarmé, « Crayonné au théâtre », in *Œuvres complètes*, texte établi et annoté par G. Jean-Aubry et Henri Mondor, Paris, NRF, Gallimard, « La Pléiade », 1945, 1984, p. 304.

⁹ Alain Foix, *Danse et philosophie*, *op. cit.*, p. 95.

¹⁰ Les systèmes de notations reconnus, du XV^e au XX^e siècle, ont tous été conçus par des hommes. Les seules femmes retenues par la suite sont Margaret Morris, qui met au point le *Danscript (The Notation of Movement)*, Londres, 1928), et Noa Eshkol, qui publie avec Abraham Wachmann *The Dance Notation Eshkol/Wachmann* en 1958. Certaines tentatives ont été effacées des histoires, comme celle d'Antonine Meunier, qui publie en 1931 *La Danse classique, école française. Figures, Sténochorégraphie, Dictionnaire*, et y propose un système pour noter la danse.

¹¹ Pour une synthèse critique sur l'écriture féminine, voir Merete Stistrup Jensen, « La notion de nature dans les théories de l' "écriture féminine" », *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, 11, 2000, p. 165-177.

¹² Voir, par exemple, Hélène Cixous, Catherine Clément, *La Jeune née : La coupable, Sorties, Échange*, Union générale d'éditions, Paris, 1975 ; Claude Pujade-Renaud, « Du corps féminin à l'écriture ? », *Le Corps entre illusion et savoirs, Esprit*, 2, 1982, p. 107-121.

¹³ Concept forgé par Jacques Derrida, pour désigner la centralité de la raison et de la symbolique d'origine psychanalytique du phallus.

¹⁴ Claude Pujade-Renaud, « Du corps féminin à l'écriture ? », *op. cit.*, p. 113.

¹⁵ Jacques Derrida, *L'Écriture et la différance*, Paris, Seuil, « Points », 1967, p. 48.

¹⁶ Jacques Derrida, « Chorégraphie », in *Points de suspension - Entretiens*, Paris, Galilée, 1992, p. 95-115. Pour une interprétation de la vision de la danse exposée par Derrida dans cet entretien avec Christie McDonald, voir Susan Leigh Foster, « Choreographies of Gender », *Signs*, Vol. 24, 1, Automne 1998, p. 1-33, p. 20-23.

« féminin » et « écriture féminine », en termes de surfaces, plis, orifices, cavités, traces, déterritorialisation, etc¹⁷. Derrière cet univers linguistique, c'est toute une idéologie du corps, du « féminin » et de la danse qui se profile.

La danse sans la danse

Danse et « féminin » sont métaphores de ce qui est exclu par la philosophie, mais dont l'exclusion doit cependant être notifiée, précisément pour définir le sujet référentiel. Du côté du « féminin », la philosophe Michèle Le Dœuff souligne que c'est « évidemment le terme d'une discrimination¹⁸ » ajoutant : « le féminin, signifiant-support d'un quelque chose qui, d'avoir été engendré par la philosophie en en étant repoussé, travaille de l'intérieur comme un poids mort indispensable et non dialectisable¹⁹. »

Dans cet emploi d'altérité et de transcendance, il n'est pas nécessaire de définir ni d'historiciser ; de sorte que, tout comme le « féminin » postmoderne ne se rapporte pas aux femmes en tant que sexe ou catégorie sociale, la danse du philosophe n'est pas une danse – menuet, rock'n'roll, bourrée auvergnate ou bharata natyam. La danse n'est pas vraiment la danse, elle est une métaphore, une abstraction, un concept. C'est un terme « déterritorialisé » ainsi que le « féminin », qui pourrait être détaché de son étymologie et de ses connotations, un « féminin sans les femmes²⁰ » écrivait Françoise Collin. Pourquoi donc les termes « danse » et « féminin », s'il n'est question ni de danse, ni des femmes ? Nier l'imaginaire et les connotations qu'ils véhiculent, témoigne d'une idéologie qui refuse de s'assumer. Les métaphores entérinent l'essentialisation des femmes comme de la danse. Non seulement elles ne tiennent pas compte de leurs réalités, mais elles les effacent, comme non-sujets de la pensée. « En un certain sens l'instance du féminin, comme mode d'être au monde, peut se passer des femmes²¹ » ; tout comme Françoise Collin constatait que le « féminin » philosophique aboutissait à exclure la catégorie sociale des femmes des réflexions, Frédéric Pouillaude constate l'« absentement » de la danse dans la transcendance, qui la situe dans le « plus » ou le « moins », toujours « hors de », « au-delà » mais aussi « en deçà », du discours et des arts, hors empiricité et hors historicité :

« Il faut soutenir que cette élévation n'est qu'une autre forme de l'absentement. Prolongeant l'absence littérale, elle interdit d'attribuer à la danse ce qui fonde l'empiricité de tout art : des noms d'artistes, des titres d'œuvres, des lieux et des dates, et de façon générale une histoire²². »

« Plus », « moins », « hors de », altérité, ne peuvent se concevoir que par rapport à une référence, toujours implicite : le locuteur. Si la danse est une forme de « féminin », le discours sur la danse reste très généralement masculin, ici sans guillemets, s'agissant de discours

¹⁷. Par exemple, le chorégraphe Alain Buffard, commentant le travail de Jérôme Bel, parle de « surface identitaire », où « les images se plient et se déplient ». Alain Buffard, Xavier Le Roy, « Dialogue sur et pour Jérôme Bel », *Mouvement*, 5, juin/septembre 1999, p. 29-31, p. 30. Voir Hélène Marquié, « Corps intimes dans l'avant-garde chorégraphique », in *L'Intime, le privé, le public dans l'art contemporain*, Éliane Chiron, Anaïs Lelièvre (dir.), Paris, Publications de la Sorbonne 8, 2012, p. 207-213.

¹⁸. Michèle Le Dœuff, *L'Imaginaire philosophique*, Paris, Payot, 1980, p. 151.

¹⁹ *Ibid.*, p. 152.

²⁰. Françoise Collin, « Le philosophe travesti ou le féminin sans les femmes », in *Féminismes au présent*, Paris, l'Harmattan, 1993, p. 205-218. Voir aussi, pour une critique de l'utilisation de ce vocabulaire, issue du champ postmoderne lui-même, Judith Butler, *Humain, inhumain – Le travail critique des normes – Entretiens*, Paris, Éditions Amsterdam, 2006, p. 101-102.

²¹. Françoise Collin, « Le philosophe travesti ou le féminin sans les femmes », *op. cit.*, p. 214.

²². Frédéric Pouillaude, *Le Désœuvrement chorégraphique – Étude sur la notion d'œuvre en danse*, *op. cit.*, p. 17.

produit par des hommes. Le « masculin » n'existe d'ailleurs pas en tant que catégorie dans ces discours, comme si la référence allait de soi, et que seule l'altérité doit être nommée.

Tout se passe comme si le sujet masculin ne pouvait se concevoir lui-même hors d'une différence dont il devrait inventer le second terme, l'autre, le « féminin », la danse ou la danseuse. C'est ainsi que Jean-Luc Nancy perçoit la différence, le « féminin » en lui ; s'adressant à la danseuse Mathilde Monnier : « Il me semble que je pourrais dire que nulle part ailleurs que dans la danse [...] ne se fait ressentir aussi nettement ce qui, en moi, de moi, relève du féminin²³ ». La danse est donc métaphore d'une altérité, à laquelle le locuteur ne s'identifie jamais, mais qu'il peut s'approprier et par là se distinguer. Zarathoustra, le surhomme danseur de Nietzsche, en est l'éclatant symbole. Car comme l'écrivait Françoise Collin, « le féminin d'une femme ne vaut jamais autant que le féminin d'un homme, et la question politique reste entière²⁴ ».

Les autres du « devenir autre »

Pierre Legendre intitule son ouvrage sur la danse, *La Passion d'être un autre* ; et on pourrait multiplier les citations concernant la danse où il est question de « dialoguer avec l'autre », de « l'autre corps », du « corps de l'autre », etc., notamment dans les écrits psychanalytiques²⁵. L'autre, toujours au singulier.

« Devenir autre » ne signifie pas, dans ce cadre de pensée, traverser des états ou se métamorphoser, mais, tout en s'appropriant l'autre, s'en différencier au contraire. C'est à juste titre que Mireille Arguel pointe cette insistance d'un discours extérieur à la danse et de maîtrise sur le sujet. « Écrivains, poètes, non-danseurs – écrit-elle – reconstruisent ce corps dansant à travers un regard engendré par l'attente et le désir d'être “un autre” ou d'être “comme l'autre”, de faire comme l'autre ..., c'est-à-dire de danser²⁶. »

Les autres trouvent place dans le dualisme qui, résume Henri Meschonnic, « va jusqu'à opposer deux formes d'humanité entre elles, en radicalisant une opposition entre l'émotion et la raison, selon l'anthropologie de Lévy-Brühl qui distinguait le pré-logique (la femme, l'enfant, le fou, le poète, le sauvage) et le logique (l'adulte mâle normal civilisé blanc), l'irrationnel et le rationnel²⁷. » Pour beaucoup de penseurs, la danse reste la part d'enfance, de folie, de primitif, dont ils portent la nostalgie, et que résume le « féminin ».

L'enfance ? bien sûr, puisque la danse serait « avant » ; avant le langage surtout, comme l'affirme Jean-Luc Nancy : « Ce point “avant le langage” me paraît important. Je dirai que la danse est “infantile” par essence, non pas dans le sens de “puéril”, mais parce que infans veut dire “celui qui ne parle pas”²⁸ ». La folie est aussi systématiquement convoquée, et notamment par la psychanalyse. Une folie poétisée, idéalisée mais soigneusement tenue à distance. Pour Daniel Sibony, elle constitue un « autre enjeu de la danse : convoquer la “folie” pour la faire porter par le corps, la lui faire surmonter peut-être, au prix d'une empoignade où le corps intègre cette source folle de la vie [...]»²⁹. Et Pierre Legendre en fait un postulat, insistant sur « la nécessité d'inscrire, en toute étude générale des danses, la question de la

²³. Mathilde Monnier, Jean-Luc Nancy, *Allitérations – Conversations sur la danse*, Paris, Galilée, 2005, p. 69.

²⁴. Françoise Collin, « Le philosophe travesti ou le féminin sans les femmes », *op. cit.*, p. 212.

²⁵. Voir Pierre Legendre, *La Passion d'être un autre – Étude pour la danse*, Paris, Seuil, 1978, et Daniel Sibony, *Le Corps et sa danse*, Paris, Seuil, 1995, p. 79-80.

²⁶. Mireille Arguel, « Danser avec ou sans les mots », & *la danse - Revue d'esthétique* 22, Dominique Noguez (dir.), Paris, Jean-Michel Place, 1992, p. 133-136, p. 135.

²⁷. Henri Meschonnic, *Politique du rythme. Politique du sujet*, Lagrasse, Verdier, 1995, p. 116.

²⁸. Mathilde Monnier, Jean-Luc Nancy, *Allitérations – Conversations sur la danse*, *op. cit.*, p. 90.

²⁹. Daniel Sibony, *Le Corps et sa danse*, *op. cit.*, p. 217.

folie³⁰ », là encore dans une conception globalisante et très théorique de la danse.

L'archaïque et le primitif interviennent à plusieurs niveaux. En premier lieu, la danse est considérée comme archaïque dans un sens phylogénétique, d'évolution esthétique. Plus proche de la « nature » que les autres arts, instinctive, n'est-elle pas encore souvent considérée comme naturelle aux peuples « primitifs » ? N'est-elle pas également pensée davantage comme une expression naturelle que comme l'expression d'un savoir-faire, avec pour conséquence une moindre reconnaissance de la profession³¹ ? La danse se situerait dans une intemporalité, positionnée cependant en amont de tout : « la danse paraît commencer avant même d'être sensible, [...] avant la sensation, avant le sens en général [...] »³² selon Jean-Luc Nancy, tandis que Laurence Louppe évoque des « territoires de l'anachronique³³ », « dispositifs-présyntaxiques³⁴ », des « dramaturgies primitives³⁵ »... et nous explique que « reliée à un stade très archaïque de l'acte créatif, en deçà même de l'accès à la maîtrise de l'image du corps, la danse fait l'objet d'un certain vide épistémologique³⁶ ». Or, c'est au contraire pour acter, voire légitimer, ce vide épistémologique, que la danse est rapportée à de telles formes d'archaïsme, où elle rejoint l'« écriture féminine », pulsionnelle et maternelle ainsi que le « féminin ».

Positionnée dans la transcendance, l'intemporalité, en amont de tout, dans les registres des pré- quelque chose, la danse est cependant paradoxalement renvoyée à une immanence de la vie et de la mort, de la chair, comme à l'autre face du « féminin ». L'archaïque est encore à comprendre dans un sens ontogénétique : la danse aurait à voir avec les fondements de la vie. « Pour la danse – explique le psychanalyste Daniel Sibony –, l'enjeu est clair en tout cas : *produire l'instant de retournement du corps pour qu'à partir de l'Autre, enfin touché, le sujet puisse naître au monde*³⁷ », perspective partagée par Alain Foix, pour qui « la danse serait en ce sens co-naissance. Commencement absolu, création, genèse³⁸ ». Tandis que Jean-Luc Nancy s'efforce de « saisir une sorte d'origine de la danse (son rapport à la naissance et à la mort)³⁹ » et explique que « l'essence de la danse, c'est peut-être toujours de l'ordre de la naissance [...]. Peut-être la danse n'a-t-elle pas d'essence au sens d'un être, mais plutôt une naissance puisqu'elle a affaire avec la naissance⁴⁰ ». Implicitement, n'est-ce pas séparer la danse de la sphère – masculine – de l'être et de l'essence, pour la renvoyer à celle – maternelle – de la naissance ? L'hypothèse est confirmée par Daniel Sibony, pour qui « la danse serait un rapport insistant du féminin à ce défi toujours ouvert : transmettre le corps, dans sa venue au monde et surtout dans son être-au-monde, dans son existence vivante et renouvelée⁴¹ ».

Se basant sur une homophonie partielle, certains auteurs, comme Michel Serres⁴², glissent de la *khoreia* (danse en chœur) à la *chora*, concept que Julia Kristeva emprunte au

³⁰. Pierre Legendre, *La Passion d'être un autre – Étude pour la danse*, op. cit., p. 335.

³¹. Il en est de même d'ailleurs pour les chanteurs et surtout pour les chanteuses. Voir Marie Buscatto, « Chanteuses de jazz : femmes sans "qualités" ? », in *Profession : créatrice. La place des femmes dans la création artistique*, Agnese Fidecaro, Stéphanie Lachat (dir.), Lausanne (Suisse), Antipodes, 2007, p. 171-186.

³². Mathilde Monnier, Jean-Luc Nancy, *Allitérations – Conversations sur la danse*, op. cit., p. 140.

³³. Laurence Louppe, « Quelques visions dans le grand atelier », *La Composition, Nouvelles de danse*, 36/37, automne/hiver 1998, Bruxelles, Contredanse, p. 11-32, p. 13.

³⁴. *Ibid.*, p. 14.

³⁵. *Ibid.*

³⁶. Laurence Louppe « Édito », *Les Années danse*, *Art press*, numéro spécial 8, janvier 1987, p. 3.

³⁷. Daniel Sibony, *Le Corps et sa danse*, op. cit., p. 80.

³⁸. Alain Foix, *Danse et philosophie*, op. cit., p. 60.

³⁹. Mathilde Monnier, Jean-Luc Nancy, « Le corps en échange », propos recueillis par Marie de Brugerolle, *Mouvement* 13, juillet-septembre 2001, p. 69-70, p. 69.

⁴⁰. Mathilde Monnier, Jean-Luc Nancy, *Allitérations – Conversations sur la danse*, op. cit., p. 89.

⁴¹. Daniel Sibony, *Le Corps et sa danse*, op. cit., p. 17.

⁴². Michel Serres, *Genèse*, Paris, Grasset et Fasquelle, 1982, p. 74.

Timée de Platon⁴³. La *chora* est le réceptacle qui constitue un fondement pulsionnel, une articulation présymbolique « toute provisoire, essentiellement mobile, constituée de mouvements et de leurs stases éphémères⁴⁴ », « incertaine et indéterminée », articulation prélangagière et prégrammaticale du discours, et qui est « disposition » et n'est « pas encore un signifiant⁴⁵ ». Le glissement linguistique et sémantique de la *khoreia* à la *chora* fait aussi glisser la danse dans le pulsionnel, provisoire et éphémère, et relève d'un « féminin » maternel qui précède la coupure salvatrice effectuée par le symbolique, la Loi du père. C'est ainsi que pour Daniel Sibony, la danse relève du « féminin », entre autres pour être « l'aspect du mouvement qui touche le corps d'avant la loi⁴⁶ ». Qu'il s'agisse de célébrer la Loi, où de s'y opposer, la danse est convoquée, non pas comme étant la Loi, participant de la Loi ou se confrontant à égalité avec elle, pas au-dessus, mais en deçà de la Loi ; incommensurable avec la Loi, donc.

Du vide à l'excès

À lire toutes ces références, il apparaît que la danse n'est jamais définie par ce qu'elle est, mais qualifiée en creux et en négatif, de même que les qualités « féminines » en art le définissent surtout comme manque (de force, de rigueur, etc.)⁴⁷, incapacité (à se fixer, à s'inscrire définitivement dans le temps). En amont – de la sensation, du langage, du symbolique, du signe... –, la danse devient un vide ou un manque. S'appuyant sur une analyse de Michel Serres, Alain Foix affirme : « La danse est donc l'expression la plus pure du manque (*ananké*). Si la danse est évidence, ne serait-ce en ce sens qu'elle présente un vide ? Vide du discours, de la discursivité, en même temps que vide désirant, blanc passionnel⁴⁸ ». Vide et passivité. Car, paradoxalement pour un art du mouvement, la danse est perçue comme passivité. Elle attend, « page blanche polymorphique aspirant au Signe⁴⁹ » chez Alain Foix, tandis qu'Alain Badiou oppose la danse au théâtre, le théâtre étant « le contraire *positif* de la danse⁵⁰ » et écrit, s'appuyant sur Mallarmé : « si la danseuse ne danse pas, l'acteur est tenu d'acter⁵¹ ». Danseuse – et non danseur – s'oppose à acteur – et non actrice – comme la non-action à l'action.

De la transcendance, du vide, de la pureté, la danse bascule très vite, chez les mêmes auteurs, à l'immanence, le trop de chair et l'impureté, car le « féminin » est certes une abstraction, mais il est aussi et souvent dans le même temps, rapporté à la sexualité. Après avoir insisté très longuement sur les notions de pureté, de blanc, de vide, tout en faisant de l'espace de danse une origine, une « matrice », Michel Serres nous renvoie à la « putain » qui « mène la danse⁵² ». La sainte, la mère et la putain sont donc convoquées pour dire la danse : le « féminin » au grand complet.

Le style est différent, le propos également, mais l'arrière-plan n'a guère changé, qui au XIX^e siècle assimilait danse et prostitution, danseuse et disponibilité sexuelle. Après avoir fait, comme on l'a vu, du corps dansant une « page blanche polymorphique aspirant au

⁴³. Julia Kristeva, *La Révolution du langage poétique*, op. cit., p. 22-30.

⁴⁴. *Ibid.*, p. 23.

⁴⁵. *Ibid.*, p. 24.

⁴⁶. Daniel Sibony, *Le Corps et sa danse*, op. cit., p. 94.

⁴⁷. Voir, par exemple, l'analyse que fait Linda Nochlin, *Femmes, art et pouvoir, et autres essais*, (*Women, Art, and Power and Other Essays*, New York, Linda Nochlin, 1989), Nîmes, Jacqueline Chambon, 1993, p. 59-84.

⁴⁸. Alain Foix, *Danse et philosophie*, op. cit., p. 61.

⁴⁹. *Ibid.*

⁵⁰. Alain Badiou, *Petit manuel d'inesthétique*, Paris, Seuil, 1998, p. 107.

⁵¹. *Ibid.*, p. 108.

⁵². Michel Serres, *Genèse*, op. cit., p. 79.

Signe⁵³ », Alain Foix ajoute à la page suivante, en reprenant une expression de Baudrillard, qu'il est « charnier de signes », et :

« le corps érotique de la prostituée selon Baudrillard, corps lisse, blanc, corps total et symbolique sur lequel viennent se greffer les particularités érotiques du commerce des hommes (c'est le même corps de femme-objet d'échange que l'on retrouve chez Lévi-Strauss)⁵⁴. »

Le corps dansant, corps prostitué, forcément féminin, fascine le philosophe, le psychanalyste, comme il fascinait le poète Paul Valéry qui, convoquant la danseuse comme métaphore de la méduse, elle-même métaphore de femme dont le sexe est métonymie, demeurait « médusé » :

« Jamais danseuse humaine, femme échauffée, ivre de mouvement, du poison de ses forces excédées, de la présence ardente de regards chargés de désirs, n'exprima l'offrande impérieuse du sexe, l'appel mimique du besoin de prostitution, comme cette grande Méduse, qui, par saccades ondulatoires de son flot de jupes festonnées, qu'elle trousse et retrousse avec une étrange et impudique insistance se transforme en songe d'Éros ; et tout à coup, rejetant tous ses falbalas vibratiles, ses robes de lèvres découpées, se renverse et s'expose, furieusement ouverte⁵⁵. »

Derrière le lyrisme et le déploiement d'images poétiques, les « regards ardents chargés de désirs » évoqués par Valéry ne sont pas autre chose que ce *male gaze*⁵⁶, ce regard masculin en position dominante qui érotise l'objet regardé – la méduse – en lui substituant un sexe de danseuse, auquel le fantasme attribue un « besoin de prostitution ».

Dans un style moins flamboyant, Daniel Sibony réassure le lien fantasmatique, affirmant qu'écrire sur la danse, c'est évoquer la séduction, celle de « la femme dansant pour séduire l'homme⁵⁷ ». Séduction à sens unique donc ; l'homme dansant pour séduire une femme serait-il de l'ordre de l'impensable ? et celui qui danse pour séduire un homme de l'ordre du refoulé ?

Séduction et « féminin » deviennent synonymes, confondus dans la danse :

« Un des gisements de la danse : la séduction. [...] Mais la chose est plus précise : séduire c'est, à deux et entre deux, faire jouer le féminin porteur de vie et de jouissance, c'est échouer à l'incarner et s'y reprendre encore... La femme étant le point de folie du féminin : son point d'achèvement fantasmé⁵⁸. »

Alors que la danse, dans ce qu'elle a d'humain, pourrait inviter à sortir du binarisme des positions sexuées, certains la mettent au contraire au service du maintien, jamais justifié, de ce binarisme. En postulant que la danse manifeste « l'omniprésence "idéale" de la différence des sexes⁵⁹ », Alain Badiou place « la » danse au service d'un discours

⁵³. Alain Foix, *Danse et philosophie*, *op. cit.*, p. 61.

⁵⁴. *Ibid.*, p. 62.

⁵⁵. Paul Valéry, « Degas, danse, dessin », in *Œuvres Complètes*, tome 2, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1974, p. 1173.

⁵⁶. Laura Mulvey, *Visual and other Pleasures : Language, Discourse, Society*, London, Mac Millan, 1989. Pour une revue des écrits sur la théorie des regards en danse, voir Helen Thomas, « Do you want to Join the Dance ? Postmodernism / Poststructuralism, the Body and Dance », in *Moving Words – Re-writing Dance*, Gay Morris (Ed.), New York, London, Routledge, 1996, p. 63-87, p. 70 et suivantes.

⁵⁷. Daniel Sibony, *Le Corps et sa danse*, *op. cit.*, p. 154.

⁵⁸. *Ibid.*, p. 209.

⁵⁹. Alain Badiou, « La danse comme métaphore de la pensée », *op. cit.*, p. 18. Voir le développement sur « L'omniprésence effacée des sexes », p. 17-18 et suivantes.

universalisant et essentialisant de « la » différence des sexes – qu’il assimile d’ailleurs à « la » différence sexuelle, sexe et sexualité (hétérosexualité) confondus –, réassurant les classiques schémas binaires hétérocentrés :

« La danse manifeste universellement qu’il y a deux positions sexuelles (dont “homme” et “femme” sont les noms) et qu’en même temps elle abstrait, ou rature, cette dualité. [...] La danse est entièrement composée de la conjonction et de la disjonction des positions sexuées. Tous les mouvements retiennent leur intensité dans des parcours dont la gravitation capitale unit, puis sépare, les positions “homme” et “femme”⁶⁰. »

Refusant d’interpréter la présence des rôles sexués dans la danse dans une perspective culturelle, il la rapporte à une essence : « [...] cette tension existe toujours, [...] elle est consubstantielle au phénomène danse. Il y a dans la danse quelque chose qui, toujours, propose des rôles sexuels typés⁶¹ ».

Le discours psychanalytique, repris par un certain nombre d’échos, continue en outre à assimiler la pratique de la danse à une pratique narcissique : « il s’agit de plaire à *l’autre* en vue de se plaire à soi-même⁶² ». Et le narcissisme serait spécifiquement féminin. Ce qui conduit parfois à d’étranges raccourcis, comme lorsque Nancy Midol affirme que « ce surinvestissement narcissique inhérent à la pratique de la danse permet de comprendre la fréquence des orientations homosexuelles. Il s’agit d’aimer sa propre image ou à défaut celle de son double, l’identique à soi-même⁶³ ». Elle ne fait, bien entendu, allusion qu’à l’homosexualité masculine. La pratique de la danse, féminisante, parce que narcissique (ou féminisante, donc narcissique), conduirait ainsi à l’homosexualité, assimilée de façon plus que sommaire à l’amour du même.

Quelques retombées

Ces discours, qui prétendent la célébrer, instrumentalisent la danse sans la servir, au profit du maintien d’une pensée hégémonique androcentrée. Parce qu’ils émanent pour la plupart de penseurs « reconnus », qu’ils sont parfois rédigés dans des styles peu accessibles, ce sont des discours d’autorité, rarement remis en question. Ils imposent une vision de la danse et du genre autorisée, qui n’est pas sans conséquence sur la danse et sur la conception des rapports sociaux de sexe et des aspects symboliques du genre.

Leur influence se marque à plusieurs niveaux. Tout d’abord, ils maintiennent la danse dans une situation d’extériorité et d’infériorité par rapport aux autres arts, qui la prive de sa matérialité et de la possibilité de développer ses propres outils pour se penser. Dans le même temps, ils légitiment leurs propres champs, philosophique ou psychanalytique, comme délivrant une pensée experte qui, positionnée en référence, ne se questionne pas. « La » danse et « la » danseuse semblent toujours être davantage objets anhistoriques du discours des autres, qu’initiatrices de leurs propres discours, capables de faire naître de leur expérience une vision, une compréhension et un discours sur le monde. Pour le locuteur, le propos est très souvent de célébrer « la danse », concept qui demeure très général, coupé de ses réalités, privé d’incarnation, de style ou de territoire. Au discours fantasmé sur la danse des littérateurs du XIX^e siècle, est substitué un discours esthétique qui l’est tout autant, mais plus subtilement et de façon plus légitimée. La féminisation symbolique de la danse, résultant d’un processus de

⁶⁰. *Ibid.*, p. 17.

⁶¹. Alain Badiou, « Débats et opinions », *op. cit.*, p. 242.

⁶². Daniel Sibony, *Le Corps et sa danse*, *op. cit.*, p. 210.

⁶³. Nancy Midol, *Démiurgie dans les sports et la danse - Consciences traditionnelle, moderne et postmoderne*, Paris, L’Harmattan, 1995, p. 24, note 1.

catégorisation hiérarchisant, renforce le dispositif et agit comme frein à sa reconnaissance en tant qu'art et discipline de recherche autonomes.

Cette féminisation induit aussi une discrimination de la danse dans le champ culturel, en termes de statut, de financements, de diffusion ou de rémunérations par rapport aux secteurs voisins de la musique ou du théâtre⁶⁴. Le chorégraphe Jean-Claude Gallotta a évoqué l'étonnement et les difficultés rencontrées lors de sa nomination au poste de directeur de la Maison de la culture de Grenoble en 1986, en tant que danseur – ou plutôt, comme il le relate, en tant que « danseuse » au regard des hommes de théâtre face à lui. « Un chorégraphe à la tête d'une Maison de la Culture, c'est comme le premier droit de vote aux femmes », notait-il⁶⁵.

Par ailleurs, la perception de la danse comme féminine biaise la perception des réalités d'un milieu considéré comme égalitaire, voire où les femmes seraient en situation de domination. Le fait que les femmes soient minoritaires, et de plus en plus depuis les années 1980, dans les postes de direction et à responsabilité, à être diffusées dans les lieux prestigieux, ou encore à être subventionnées⁶⁶, est invisibilisé par l'aura féminine et féminisante du secteur (ainsi que par le fait que les discriminations sont moins importantes en danse que dans le théâtre ou la musique).

De même que le « féminin » est instrumentalisé pour construire une perspective de pensée sur la danse qui l'efface en tant qu'objet/sujet, « la » danse est instrumentalisée pour conforter une conception du genre qui renouvelle les formes de sexisme, et en tout état de cause d'antiféminisme, que constate Françoise Collin :

« Cet antiféminisme ne réside plus dans l'affirmation misogyne d'une nature des femmes inférieure à celle des hommes – même si cette misogynie peut pointer çà et là –, mais plutôt dans l'éviction du problème du rapport hommes/femmes au profit du rapport des catégories, en quelque sorte abstraites, du féminin et du masculin⁶⁷. »

L'asymétrie du rapport est accentuée dans la pensée de la danse, par l'occultation du pôle « masculin », devenu référence discursive implicite.

Pour conclure, une manifestation performative des processus décrits pourrait bien être la focalisation, hier comme aujourd'hui, sur un personnage de « danseuse » emblématique et réduite au tutu-pointes. L'utilisation de cette icône qui fait office de bouc émissaire de bien des entreprises de déconstruction (stylistiques autant que politiques), au travers de caricatures, parodies, etc., qui reprennent bien souvent des motifs misogynes datant du XIX^e siècle, mériterait une étude approfondie.

Bibliographie

- Arguel Mireille, « Danser avec ou sans les mots », & *la danse - Revue d'esthétique* 22, Dominique Noguez (dir.), Paris, Jean-Michel Place, 1992, p. 133-136.
- Badiou Alain, « La Danse comme métaphore de la pensée », in *Danse et pensée - Une autre scène pour la danse*, Ciro Bruni (dir.), Sammeron, GERMS, 1993, p. 11-22.
- Badiou Alain, « Débats et opinions », in *Danse et pensée - Une autre scène pour la danse*,

⁶⁴. Voir Hélène Marquié, *Non, la danse n'est pas un truc de filles – Essai sur le genre en danse*, op. cit.

⁶⁵. Jean-Claude Gallotta, *Mémoires d'un dictaphone*, Paris, Plon, 1990, p. 38.

⁶⁶. Par exemple, sur l'ensemble des subventions accordées par l'État en 2013, 37,2 % l'ont été à des compagnies dont une femme est chorégraphe ; 51,6 % à des hommes ; 11,2 à des couples mixtes ou des collectifs. Sur les inégalités dans le secteur, voir Hélène Marquié, *Non, la danse n'est pas un truc de filles – Essai sur le genre en danse*, op. cit.

⁶⁷. F. Collin, « Le philosophe travesti ou le féminin sans les femmes », op. cit., p. 213-214.

- Ciro Bruni (dir.), Sammeron, GERMS, 1993, p. 239-242.
- Badiou Alain, *Petit manuel d'inesthétique*, Paris, Seuil, 1998.
- Buffard Alain, Le Roy Xavier, « Dialogue sur et pour Jérôme Bel », *Mouvement* 5, juin/septembre 1999, p. 29-31.
- Buscatto Marie, « Chanteuses de jazz : femmes sans 'qualités' ? », in *Profession : créatrice. La place des femmes dans la création artistique*, Agnese Fidecaro, Stéphanie Lachat (dir.), Lausanne, Antipodes, 2007, p. 171-186.
- Butler Judith., *Humain, inhumain – Le travail critique des normes – Entretien*, Paris, Éditions Amsterdam, 2006.
- Cixous Hélène, Clément Catherine, *La Jeune née : La coupable, Sorties, Échange*, Paris, Union générale d'éditions, 1975.
- Collin Françoise, « Le philosophe travesti ou le féminin sans les femmes », in *Féminismes au présent*, Paris, l'Harmattan, 1993, p. 205-218.
- Derrida Jacques, « Chorégraphie », in *Points de suspension - Entretien*, Paris, Galilée, 1992, p. 95-115.
- Derrida Jacques, *L'Écriture et la différence*, Paris, Seuil, « Points », 1967.
- Derrida Jacques, *La Dissémination*, Paris, Seuil, 1972.
- Foix Alain, *Danse et philosophie*, Thèse de troisième cycle, Université de Paris I Panthéon Sorbonne, 1983.
- Foster Susan Leigh, "Choreographies of Gender", *Signs*, Vol. 24, 1, Automne 1998, p. 1-33.
- Gallotta Jean-Claude, *Mémoires d'un dictaphone*, Paris, Plon, 1990.
- Kristeva Julia, *La Révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, 1974.
- Le Dœuff Michèle, *L'Imaginaire philosophique*, Paris, Payot, 1980.
- Legendre Pierre, *La Passion d'être un autre – Étude pour la danse*, Paris, Seuil, 1978.
- Loupe Laurence, « Édito », *Les Années danse, Art press*, numéro spécial 8, janvier 1987, p. 3.
- Loupe Laurence, « Quelques visions dans le grand atelier », *La Composition, Nouvelles de danse* 36/37, automne/hiver 1998, Bruxelles, Contredanse, p. 11-32.
- Mallarmé Stéphane, « Crayonné au théâtre », in *Œuvres complètes*, texte établi et annoté par G. Jean-Aubry et Henri Mondor, Paris, NRF, Gallimard, « La Pléiade », 1945, 1984.
- Marquié Hélène, *Non, la danse n'est pas un truc de filles – Essai sur le genre en danse*, Toulouse, l'Attribut, 2016.
- Marquié Hélène, « Corps intimes dans l'avant-garde chorégraphique », in *L'Intime, le privé, le public dans l'art contemporain*, Éliane Chiron, Anaïs Lelièvre (dir.), Paris, Publications de la Sorbonne – 8, 2012, p. 207-213.
- Meschonnic Henri, *Politique du rythme. Politique du sujet*, Lagrasse, Verdier, 1995.
- Midol Nancy, *Démiurgie dans les sports et la danse - Consciences traditionnelle, moderne et postmoderne*, Paris, L'Harmattan, 1995.
- Monnier Mathilde, Nancy Jean-Luc, « Le corps en échange », propos recueillis par Marie de Brugerolle, *Mouvement* 13, juillet-septembre 2001, p. 69-70.
- Monnier Mathilde, Nancy Jean-Luc, *Allitérations – Conversations sur la danse*, Paris, Galilée, 2005.
- Mulvey Laura, *Visual and other Pleasures: Language, Discourse, Society*, London, Mac Millan, 1989.
- Nochlin Linda, *Femmes, art et pouvoir, et autres essais*, (*Women, Art, and Power and Other Essays*, New York, Linda Nochlin, 1989), Nîmes, Jacqueline Chambon, 1993, p. 59-84.
- Pouillaude Frédéric, *Le Désœuvrement chorégraphique – Étude sur la notion d'œuvre en danse*, Paris, Vrin, 2009.
- Pujade-Renaud Claude, « Du corps féminin à l'écriture ? », *Le Corps entre illusion et savoirs, Esprit* 2, 1982, p. 107-121.

Serres Michel, *Genèse*, Paris, Grasset et Fasquelle, 1982.

Sibony Daniel, *Le Corps et sa danse*, Paris, Seuil, 1995.

Stistrup Jensen Merete, « La notion de nature dans les théories de l' 'écriture féminine' », *Clio. Femmes, Genre, Histoire* 11, 2000, p. 165-177.

Thomas Helen, "Do you want to Join the Dance ? Postmodernism / Poststructuralism, the Body and Dance", in *Moving Words – Re-writing Dance*, Gay MORRIS (Ed.), New York, London, Routledge, 1996, p. 63-87.

Valéry Paul, *Degas, danse, dessin*, in *Œuvres Complètes*, tome 2, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1974.