

2021-2022

Master 1 – Études sur le Genre

# Les femmes dans la danse contemporaine

Incorporation des normes  
et discriminations de genre

**Delphine Guillaume**

Sous la direction de  
Chloé Langeard

Soutenu publiquement

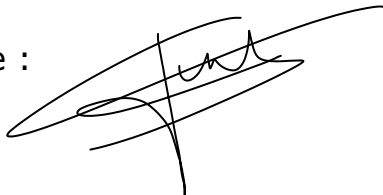
juin 2022



## ENGAGEMENT DE NON PLAGIAT

Je soussignée, Delphine Guillaume,  
déclare être pleinement consciente que le plagiat de documents ou d'une partie d'un document publiés sur toutes formes de support, y compris l'internet, constitue une violation des droits d'auteur ainsi qu'une fraude caractérisée. En conséquence, je m'engage à citer toutes les sources que j'ai utilisées pour écrire ce mémoire.

Signature :



## Remerciements

Je remercie Madame Cloé Langeard pour sa direction éclairée, toutes les personnes que j'ai rencontrées durant l'enquête pour leur disponibilité, leur sincérité et leur confiance, les équipes des structures qui m'ont accueillie pour leur aide et Sibylle Orlandi pour son soutien et ses conseils précieux.

## **Sommaire**

|   |             |
|---|-------------|
| Introduction  | p.1         |
| <b>1. La danse contemporaine, un cadre normatif, standardisé et discriminant</b>          | <b>p.9</b>  |
| 1.1 <i>La</i> danseuse contemporaine : normes physiques, psychologiques et biographiques  | p.9         |
| 1.2 La formation des danseuses contemporaine : l'incorporation des normes                 | p.15        |
| 1.3 L'entre-soi féminin des débuts progressivement perturbé                               | p.24        |
| <b>2. Les corps des danseuses : un corps pour autrui</b>                                  | <b>p.28</b> |
| 2.1 Un corps modelé par et pour la danse  | p.28        |
| 2.2 Une violence économique intériorisée et son aspect intersectionnel invisibilisé       | p.31        |
| 2.3 Le charisme du chorégraphe, l'inspiration, les élues, le désir                        | p.36        |
| 2.4 L'incorporation de la domination et de la violence                                    | p.40        |
| <b>3. Les danseuses-sujets : difficultés à sortir du cadre et esquisses d'évolutions.</b> | <b>p.47</b> |
| 3.1 Le déni des responsables  | p.47        |
| 3.2 La difficulté à s'écarter des normes  | p.51        |
| 3.3 Des esquisses d'évolutions  | p.54        |
| Conclusion  | p.58        |
| <b>Bibliographie</b>  | <b>p.60</b> |

## Introduction

Si danser est une expérience largement partagée (les enfants, même avant de savoir marcher, bougent leur corps au rythme d'une musique, d'un chant ou pour exprimer leur joie), on ne peut pas dire que la danse soit extrêmement valorisée dans nos sociétés occidentales. En France, la danse contemporaine s'inscrit dans un système d'État (Germain-Thomas, 2012), mais (et peut-être pour cette raison) n'est pas très médiatisée, de nombreuses personnes ne sauraient la décrire, d'autres n'en ont jamais vue. C'est un milieu assez inconnu, mystérieux, qui peut véhiculer des stéréotypes négatifs (des spectacles ennuyeux, des danseurs nus sur scène, des cours sans technique...). En outre, les pratiques de la danse contemporaine (comme celles des arts vivants en général), peuvent vite disparaître sous la rhétorique du talent, de l'expression artistique et de l'inspiration. J'aimerais par cet humble travail contribuer à révéler une part de la réalité de ce milieu, qui constitue certes un microcosme avec ses particularités mais aussi un reflet, parfois une loupe, des phénomènes de la société entière et notamment en ce qui concerne les inégalités, discriminations, dominations et violences liées au genre. Parmi la nébuleuse des stéréotypes qui concerne la danse, flotte l'idée que parce que c'est un milieu très féminin, il serait épargné par les dominations et violences de genre. Que le plus grand nombre de femmes dans un domaine professionnel puisse les prémunir des inégalités et violences de genre est un préjugé répandu. Pour le remettre en question, je propose, pour commencer, d'observer et de compter. Dans une association de quartier, une femme initie douze petites filles à la danse. Dans une école supérieure de danse, treize jeunes femmes et deux jeunes hommes se préparent à leur examen avec leur professeure. Dans une prestigieuse école nationale de danse contemporaine, dix jeunes femmes et dix jeunes hommes suivent les mouvements du chorégraphe invité. Dans une compagnie de danse contemporaine, le chorégraphe parle à ses douze danseuses et douze danseurs, dans une autre, le chorégraphe transmet les mouvements à dix danseurs. Enfin, voici la répartition des directions des dix-neuf Centres Chorégraphiques Nationaux (CCN) : huit hommes, trois femmes, un binôme femme-homme, deux collectifs mixtes (un paritaire et un avec plus d'hommes que de femmes). Un étonnement émerge alors : pourquoi dans la danse contemporaine, alors que les femmes sont plus nombreuses que les hommes, les postes et positions les plus hauts au niveau de la hiérarchie et du prestige sont-ils occupés majoritairement par des hommes ?

Ce phénomène est présent dans de nombreux champs professionnels (décrit par des expressions comme le plafond de verre ou le plancher collant), il est d'autant plus impressionnant quand les femmes sont plus nombreuses à la base (dans les formations, dans la profession en général), il est courant dans de nombreux domaines artistiques, comme l'a mis en évidence le

rapport de Reine Prat en 2009 sur les femmes dans les arts du spectacle. Dans la danse contemporaine, ce phénomène est particulièrement intéressant car les femmes ont été présentes en nombre important depuis les origines de ce mouvement artistique au début du XX<sup>ème</sup> siècle. Si la danse contemporaine est *regardée* par des responsables de la culture, par des programmeurs de théâtre, par les publics, elle est rarement *observée*. Elle ne semble pas être un sujet d'études très recherché. En effet, les recherches en danse en France (contrairement aux États-Unis où elles sont plus développées) sont relativement récentes et sont restées longtemps cantonnées à des approches anhistoriques ou décontextualisées. En effet, « alors que l'histoire de la danse était profondément renouvelée dans les pays anglo-saxons sous l'influence des *gender studies*, des *cultural studies*, de la *critical theory* et par les approches interdisciplinaires dès les années 1980, générant de nombreux débats (Thomas 1996, Morris 1996 Introduction, Desmond 1997, Burt 2009, 2010), en France, il a fallu attendre le milieu des années 2000 pour voir réellement émerger de nouvelles perspectives, en termes d'objets, de problématiques et de méthodes issues des études de genre, ainsi qu'une critique épistémologique de l'historiographie de la danse de ce point de vue<sup>1</sup> ». Depuis une quinzaine d'années en effet, même si elles demeurent confidentielles, des études scientifiques émergent : en 2006, l'étude de Janine Rannou et Ionela Roharik, *Les danseurs. Un métier d'engagement*, a pu mettre des données chiffrées sur le milieu. En 2010, Pierre-Emmanuel Sorignet publie son enquête ethnographique au long cours sur la danse contemporaine, *Danser, enquête dans les coulisses d'une vocation*. La revue *Recherches en danse* est créée en 2014 par l'Association des chercheurs en danse, fondée en 2007 qui « a pour objectif premier d'agir pour la reconnaissance de la recherche en danse et de créer en France un réseau à même de favoriser les échanges autour de projets scientifiques dans ce domaine<sup>2</sup> ». Peut-être parce que la danse est considérée comme un milieu féminin, la question du genre n'avait pas été beaucoup travaillée : un seul numéro de la revue *Recherches en danse* lui est consacré, surtout dans une perspective historique qui aborde beaucoup la danse classique. Cependant, récemment, la question du genre, en danse contemporaine notamment, a été posée de front avec la publication en 2016 du livre d'Hélène Marquié, *Non la danse n'est pas un truc de filles, essai sur le genre en danse*, ainsi que la thèse de Pauline Boivineau en 2015 sur la danse contemporaine et le féminisme. Ces deux travaux apportent des pistes de réflexions nouvelles. Ils proposent notamment des approches par le genre qui problématisent l'art de la danse contemporaine et l'inscrivent dans des enjeux sociétaux on ne peut plus actuels. En effet, dans ce milieu perçu comme féminin, avec une proportion de 70 % de femmes en formation et parmi les intermittent.e.s du spectacle (Rannou et Roharik, 2006), on peut se demander par quel processus

---

1 Hélène Marquié (2017). Études de genre et histoire culturelle de la danse : retour sur un dialogue récent en France. *Diogène*, 258-259-260, 60-70.

2 Site de l'Acad : [www.chercheurs-en-danse.com](http://www.chercheurs-en-danse.com)

s'opère un renversement de la proportion en faveur des hommes aux postes les plus hauts placés dans la hiérarchie. Comme nos comptes précédents l'ont montré, trois femmes seulement dirigent un Centre Chorégraphique National sur les dix-neuf qui existent en France et ce ne sont pas ceux aux budgets les plus conséquents (Boivineau, 2015, Marquié, 2016).

Est-ce une disparition, une évaporation, une invisibilisation des femmes ? Se dirigent-elles vers des niches comme la chorégraphie pour jeune public ? S'orientent-elles plus vite, plus volontiers vers l'enseignement (93% de femmes passent le Diplôme d'État de professeur.e, chiffres du ministère de la Culture), vers l'art thérapie ? Procèdent-elles à des reconversions précoces ? Les rapports de Reine Prat ainsi que les travaux d'Hélène Marquié et de Pauline Boivineau montrent la spécificité de la danse contemporaine parmi les autres arts : dans cet art récent (début du XX<sup>ème</sup> siècle), il y a toujours eu plus de femmes que d'hommes (les femmes n'ont pas eu accès à un milieu réservé aux hommes comme dans les arts plastiques ou la musique par exemple). De plus, le nombre de femmes aux plus hauts postes et notamment aux directions des Centres Chorégraphiques Nationaux a diminué depuis une quinzaine d'années, suivant une courbe inverse des autres arts. Reine Prat parle en effet d'« un recul inquiétant » (Prat, 2009).

On peut s'interroger sur le rapport entre la grande proportion de femmes dans la danse et l'invisibilisation des rapports de domination et des inégalités femmes-hommes (Marquié, 2016). Il est possible que cette proportion accentue l'inconscience des rapports de domination et permette plus difficilement de les reconnaître. « Ce n'est pas un sujet », me dit le directeur du département danse dans une école supérieure. « On est là pour danser », répètent les étudiantes en danse contemporaine. La différence numérique (non pensée, conçue comme naturelle, comme étant la norme) est en fait due à l'image féminine et donc négative de la danse contemporaine : c'est la valence différentielle des sexes qui hiérarchise le féminin et le masculin en donnant toujours plus de valeur à ce dernier (Héritier, 1996). Cette image est elle-même le fait d'une évolution historique puisque la danse n'a pas toujours été associée au féminin. En effet, « au cours du XVIII<sup>ème</sup> siècle la danse est progressivement reléguée en bas de l'échelle des arts, éloignée de la parole et de la raison organisatrice (...) plus elle se définit comme expérience sensible tant pour l'interprète que pour le public, plus elle est difficile à cerner, à décrire ou même simplement à définir, plus elle est rapportée à une sphère féminine, c'est-à-dire à une altérité infériorisée par rapport à la sphère masculine de la rationalité et de la langue<sup>3</sup> ». Cette différence numérique entraîne des inégalités de fait (Marquié, 2016). Si 50 % de femmes et 50 % d'hommes sont retenu.e.s dans une école ou une compagnie alors qu'il y a 70 ou 80 % de candidates et 30 ou 20 % de candidats (chiffres des

---

3 Hélène MARQUIÉ. *Non la danse n'est pas un truc de filles, essai sur le genre en danse*. Toulouse, Éditions de l'Attribut, 2016, p.167.

auditions du CNDC d'Angers), peut-on parler d'égalité ? On peut se demander si le grand nombre de femmes ici, loin d'être synonyme de pouvoir, au contraire, ne représenterait pas plutôt une masse indifférenciée avec une notion d'interchangeabilité, en opposition à la rareté des hommes, tout de suite considérés comme des individus. Ce déséquilibre numérique prend place dans un milieu très précaire, sur un marché du travail particulièrement tendu (Sorignet, 2010).

On peut ensuite se demander s'il existe des germes de l'invisibilisation des femmes dès la formation des jeunes danseuses et danseurs en école supérieure de danse. Le dressage des corps (Mauss, 1934) est-il plus fort chez les filles et femmes que chez les garçons et les hommes ? En effet, la conformité des corps est plus prégnante chez les filles et on leur demande plus de technicité, plus d'académisme et moins d'originalité qu'aux garçons dans un contexte où l'Examen d'Aptitude Technique (EAT), obligatoire pour passer son Diplôme d'État (DE) de professeur.e. de danse, est genré. Il existe en effet une variation « fille » et une variation « garçon » (Sorignet, 2010, Gilvaert, 2015, Marquié, 2016). Déjà dans les auditions pour entrer dans les écoles supérieures de danse, une différence de traitement existe : le potentiel à venir des garçons ou leurs parcours atypiques sont prisés alors que ce sont des caractéristiques qui ne sont pas valorisées chez les filles, voire qui les desservent (Sorignet, 2010). Comment l'incorporation des normes de genre (féminines et masculines) par les étudiant.e.s, les interprètes, les chorégraphes, les professeur.e.s, les décideurs et les décideuses, influence-t-elle les trajectoires ? En danse, il est intéressant d'interroger l'incorporation au sens très littéral : comment le corps se forme-t-il, se construit-il dans les cours ? Les muscles, fascias et tendons se façonnent (jusqu'à un certain point) en fonction de l'enseignement reçu, des techniques apprises, techniques qui sont souvent (consciemment ou non) genrées (Marquié, 2016, Froidevaux-Metterie, 2021). Comment cette incorporation propre aux danseuses et aux danseurs s'articule-t-elle avec l'intégration des normes par la socialisation genrée de la famille, de l'école, des pairs, des médias, de la société en général (Beauvalet et Berthiaud, 2016, Mennesson, 2011, Pasquier, 2016) ?

Dans la danse contemporaine, en plus du nombre plus important de femmes (parfois écrasant en formation : deux jeunes hommes dans une classe de quinze), les inégalités et rapports de domination sont en outre invisibilisés par les notions de vocation (voire de sacerdoce), de talent, de plaisir et d'expression artistique (Sorignet, 2010). Parfois, cet argument est présenté : les rapports de domination seraient plus liés aux positions chorégraphes-interprètes qu'aux rapports hommes-femmes. Cela est tout à fait possible, mais il y a plus de chorégraphes hommes, et d'autant plus dans les grandes compagnies. La plupart du temps, pour les compagnies les plus installées et reconnues, les chorégraphes sont des hommes blancs d'un certain âge : les conditions pour une domination par la position sociale, l'âge, le genre et la race sont donc tout à fait réunies (Crenshaw



et Sofio, 2021). On peut alors se demander comment se joue la domination masculine du système patriarcal dans la danse contemporaine. Qui domine principalement des femmes jeunes et des hommes jeunes ? Comment les femmes vivent-elles cette domination masculine ? Cette domination n'est peut-être pas si différente de celle, historique et culturelle, de nos sociétés, malgré, voire à cause du grand nombre de femmes (Marquié, 2016). L'incorporation des normes de genre est forte dès la formation, mais l'intégration des normes ainsi que les représentations des interprètes, des chorégraphes, des décideurs et décideuses, des professeur.e.s, des représentant.e.s des institutions joue tout au long des trajectoires des artistes, trajectoires qui peuvent devenir des parcours de combattantes (Marquié, 2016). On peut aussi s'interroger sur le rôle de l'État dans la diminution des femmes aux postes de responsabilité dans la danse contemporaine. Comment se répercute sur les carrières des femmes la baisse des subventions depuis une quinzaine d'années de la part d'un État qui a presque créé un marché de toute pièce (Sorignet, 2010, Germain-Thomas, 2012) ?

Ma recherche s'inscrit à la croisée de plusieurs domaines. Elle participe de de la sociologie et de l'histoire de la danse contemporaine (Capelle, Germain-Thomas, Marquié, Rannou et Roharik, Sorignet), ainsi que de la sociologie des professions artistiques en général (Menger, Mennesson, Ravet, Sorignet). Elle est effectuée à l'aide des catégories qu'offrent les études sur le genre (Butler, Guionet, Héritier, Neveu, Lépinard). Cette recherche implique une vision de l'histoire récente, d'autant plus qu'au contraire d'autres milieux artistiques comme les arts plastiques par exemple, les femmes ont toujours été présentes dans la danse contemporaine, (Boivineau, 2015). En France, lors de l'apparition de la danse contemporaine née de la *modern dance* américaine et de la danse théâtre allemande dont les inventeurs sont des inventrices (Martha Graham, Doris Humphrey, Mary Wigman...) et du développement de la nouvelle danse française, les femmes chorégraphes étaient présentes. En 2006, 46 % de femmes étaient à la direction d'un CCN alors qu'en 2021, elles ne sont plus que 16 %. Dans la danse contemporaine, il y a donc une diminution des femmes aux postes les plus hauts placés depuis une quinzaine d'années (Boivineau, 2016, Marquié, 2017).

Pour les données quantitatives ainsi que la situation actuelle en danse contemporaine, je m'appuie sur les chiffres du Ministère de la Culture (DEPS), sur ceux que certaines institutions veulent bien me transmettre (CNDC d'Angers, DRAC Pays de la Loire, CCN de Nantes). J'étudie également les sites du Haut conseil à l'égalité femmes hommes, celui du Centre National de la Danse, celui de HF Bretagne. Je me repose également sur la revue *Recherches en danse* sur le site [openedition.org](http://openedition.org), dont le numéro de l'année 2015 est consacré aux *Perspectives genrées sur les femmes dans l'histoire de la danse*.

Pour tenter d'éclaircir la question des trajectoires des femmes dans la danse contemporaine, j'ai choisi pour ma recherche l'enquête constructive et qualitative par observations et entretiens. Je m'appuie sur les ouvrages *Guide de l'enquête de terrain* de Stéphane Beaud et Florence Weber, (La Découverte, 1997, 2010) et *L'entretien* de Alain Blanchet et Anne Gotman, (Armand Colin, 2007, 2015).

Mon premier terrain est une école supérieure de danse préparant à l'Examen d'Aptitude Technique et au Diplôme d'État de professeur.e de danse, que j'appellerai « l'école ». J'ai observé pendant cinq semaines les cours, les ateliers, les créations d'une classe de quinze étudiant.e.s (treize femmes, deux hommes, de dix-huit à trente ans) en formation de danse contemporaine avec leurs six professeur.e.s (deux hommes, quatre femmes). J'ai observé le rapport à l'espace des professeur.e.s et des étudiant.e.s, les interactions orales et physiques entre les personnes. J'ai beaucoup étudié le verbatim des enseignant.e.s qui s'avère très révélateur de la position dans laquelle ils et elles se placent par rapport aux étudiant.e.s. J'ai filmé avec l'autorisation d'une professeure et des étudiant.e.s des duos sur le thème du contact femme-homme et femme-femme. J'ai été amenée à côtoyer les professeur.e.s et encore plus les étudiant.e.s : j'ai ainsi participé à des discussions informelles très intéressantes que je notais sur mon journal de terrain.

Mon second terrain est un Centre Chorégraphique National que j'ai observé pendant trois semaines et que j'appellerai « la compagnie ». Ana, la chorégraphe, prépare sa nouvelle pièce (prévue pour 2023) avec six danseuses et six danseurs, retenu.e.s après des « laboratoires » (semaines payées de stages de recherche afin de choisir les interprètes). J'ai étudié notamment le verbatim de la chorégraphe et des danseuses et danseurs, les interactions (orales, physiques, rapport à l'espace) entre la chorégraphe et les interprètes femmes et hommes, et celles entre interprètes. Pour des raisons d'anonymat, tous les prénoms des personnes de l'école et de la compagnie ont été modifiés. Ma présence relativement longue sur les terrains a permis de développer une certaine confiance de la part des étudiant.e.s de l'école et des interprètes de la compagnie ainsi que de repérer les situations qui se répètent et celles qui évoluent.

En plus de l'analyse des situations de cours de danse et de celles de répétitions de compagnie, je compare les entretiens de femmes à plusieurs moments de leur carrière de danseuses : des étudiantes en formation, des danseuses, une professeure et chorégraphe, ainsi qu'une danse thérapeute. J'ai réalisé deux entretiens exploratoires (avec Jean, le directeur et Diane, la directrice adjointe de l'école) et sept entretiens approfondis. J'ai interviewé trois étudiantes à l'école supérieure de danse : Julie, vingt-sept ans, mère orthophoniste, père ingénieur, habitant en ville, souriante, motivée et enthousiaste ; Manon, dix-huit ans, parents gérants d'une agence de communication, habitant en ville, un frère cadet, souriante, hésitante et un peu timide ; Lou, vingt-

deux ans, mère responsable de la communication dans un magasin de meubles, sans père, deux frères aînés, au regard intense, au ton ironique et dur, sur la défensive parfois. J'ai ensuite réalisé de longs entretiens avec deux danseuses travaillant pour la compagnie du CCN : Élodie, trente-deux ans, parents architectes et designers, citadine, un frère cadet, très enthousiaste, qui réfléchit en parlant, engagée, parfois étonnée de ce qu'elle dit ; et Léa, quarante ans, mère professeure des écoles et père ajusteur mécanicien aux chantiers atlantiques, un frère et une sœur, qui parle lentement et prend le temps de réfléchir aux questions. J'ai réalisé un entretien avec une professeure de l'école et chorégraphe, Sophie, quarante-sept ans, parents gérants de camping, un fils de dix ans, habitant en ville, enthousiaste mais réservée, certains silences restant non explicités ; un autre avec une danse-thérapeute, Florence, quarante-cinq ans, parents fonctionnaire de bibliothèque et professeur de logique informatique, deux fils de dix et quatorze ans, à la voix douce, au langage châtié, très appliquée pour répondre. J'ai choisi de concentrer ma recherche sur les femmes dans la danse contemporaine. Si cette recherche devait se prolonger, il serait nécessaire d'interviewer des hommes.

Le phénomène des violences sexistes et sexuelles est connu par les professionnel.le.s du milieu et toutes les danseuses (chorégraphe.s et professeure.s) expérimentées m'en ont parlé dans les entretiens. Y avoir échappé semble relever de l'exception (Sophie, quarante-sept ans, qui me confie ne jamais y avoir été confrontée personnellement répète avec insistance qu'elle a eu beaucoup de chance). La motivation des enquêtées à venir me parler alors qu'elles connaissaient mon sujet dans ses grandes lignes est déjà révélatrice de la conscience des inégalités entre les femmes et les hommes dans la danse contemporaine. J'ai senti leur enthousiasme, les prises de rendez-vous ont été faciles. Elles m'ont parlé longtemps malgré la fatigue de la journée de cours ou de répétition. Les enquêtées ont tout à fait conscience de la violence du milieu, tout en l'atténuant dans leurs récits par l'humour, l'ironie ou des recherches de justifications.

Dans ce travail, j'accorde une grande importance à la réflexivité. En effet, je suis professeure de danse contemporaine, j'étudie donc un milieu que je connais en partie (Jerry, 2006, Bajard, 2010). Je me demande comment mon statut peut influencer le recueil de données. Par exemple, je remarque comment les étudiantes se sont senties assez à l'aise lors des entretiens car je partageais des choses qu'elles connaissaient : la danse, parfois le fait de faire ou d'avoir fait des études académiques en parallèle. De même, en situation d'observation, une jeune professeure m'accueille très bien et semble même voir en moi une alliée en me prenant gentiment à témoin pendant le cours, alors qu'un professeur d'un certain âge est visiblement dérangé par ma présence et n'hésite pas à faire des remarques désagréables (certaines sexistes) à mon propos. Le fait que je sois une femme racisée, d'apparence jeune n'est pas anodin pour les situations d'observations et

d'entretiens. De mon côté, je suis très attentive à ma situation. J'effectue un travail pour m'éloigner de mes prénotions mais je suis vigilante à mon point de vue particulier de professeure de danse dans des structures modestes.

Après analyse des observations et des entretiens, voici la question qui se dégage : comment les femmes vivent-elles les relations de domination genrée dans la danse contemporaine ? En effet, j'ai observé des microcosmes : une école supérieure de danse et une compagnie professionnelle. Dans ces espaces-temps très particuliers, que je compare à des inframondes ou à des cocons, j'ai observé des asymétries, des inégalités, des rapports de domination genrés. L'observation de ces phénomènes est d'autant plus intéressante que ce sont deux lieux qui se présentent comme bienveillants et protégés (et le sont pour une grande part en effet) : une école dont les valeurs pédagogiques sont plutôt humanistes et qui prend en compte la question des inégalités de genre et des violences sexistes et sexuelles (l'école a une Charte éthique pour l'égalité femmes-hommes), ainsi qu'une compagnie dirigée par une femme connue pour sa bienveillance, son humilité et sa générosité. J'ai relevé dans chaque entretien une tension entre la connaissance, l'expérience, la peur des phénomènes de violences sexistes (dont je fais l'hypothèse qu'ils sont plus que des phénomènes mais relèvent d'un système) et leur atténuation, minimisation, relativisation par différents moyens selon les femmes. Comment les femmes naviguent-elles dans un monde où, à la violence économique (marché hyper tendu, précarité), à l'intensité physique (le corps comme « outil de travail »), au risque qu'on abuse du caractère « passionné » de la vocation des danseuses et danseurs, se mêle une domination genrée qui entraîne non seulement des inégalités de carrières mais aussi des violences sexistes et sexuelles ?

Une des particularités de la danse par rapport aux autres arts vivants est que les danseurs et les danseuses sont en permanence sous le regard des autres, y compris pour apprendre et s'entraîner. Les danseurs et les danseuses depuis leurs débuts et tout au long de leur carrière s'entraînent dans un cours de danse quotidien sous les yeux d'un.e professeur.e et de leurs camarades, potentiel.le.s concurrent.e.s, ami.e.s, connaissances ou inconnu.e.s. et éventuellement face à un miroir. Les acteurs et actrices, les musicien.n.es peuvent répéter leur texte ou leur partition dans l'intimité de leur foyer, à l'abri des regards. Les danseurs et les danseuses ne le peuvent pas et sont obligé.e.s d'apprendre, d'essayer, de rater, de se tromper devant les autres. Cette dimension scopique est à prendre en compte en ce qui concerne la pression que ressentent les élèves et les interprètes, les discriminations et les dominations possibles que cela peut entraîner car souvent le groupe n'est pas une protection mais une tension de plus.

## 1. La danse contemporaine constitue un cadre normatif, standardisé et discriminant

### 1.1 La danseuse contemporaine : normes physiques, biographiques et psychologiques

La danse contemporaine forme un cadre normatif imprégné de la valence différentielle des sexes (Héritier, 1996) et incorporé par les danseuses. La socialisation genrée des corps et des esprits effectuée par la société en général (Beauvalet et Berthiaud, 2016, Vigarello, 2004) et par la pratique de la danse en particulier (Marquié, 2016, Mennesson, 2011) forme des danseuses et des danseurs aux caractéristiques physiques différentes. L'exigence de correspondance aux normes pèse plus sur les danseuses. La danseuse contemporaine idéale est une femme mince, souple, longiligne, blanche, aux cheveux longs. Cette norme est confirmée par mes observations.

Journal de terrain. 11 octobre 2021. Dans une des salles de l'école supérieure de danse (l'école), lumineuse, avec miroirs et tapis de sol blancs, haute de plafond, treize jeunes femmes et deux jeunes hommes s'échauffent en attendant que la professeure arrive. Les corps des femmes sont globalement conformes aux normes de minceur, de beauté et de féminité. Elles sont minces, toutes blanches, deux sont légèrement plus rondes, jeunes (de dix-huit à vingt-huit ans), ont les cheveux longs (sauf Lou qui a les cheveux très courts), sont épilées, légèrement maquillées. Elles portent pour la plupart des justaucorps, des débardeurs, des collants, des shorts moulants, une minorité des pantalons larges et des sweaters. Les deux jeunes hommes de l'école (dix-huit et trente ans) sont minces et musclés, Nathan a les cheveux longs, Alex courts, ils sont tous deux racisés. Ils portent des vêtements larges, de sport pour Nathan (t-shirt de foot, bermuda large) et des vêtements plus près du corps pour Alex (legging sous le short, t-shirt ajusté). On voit d'emblée que les jeunes hommes de l'école se démarquent des jeunes femmes mais aussi l'un de l'autre : leurs styles sont plus personnalisés.

Journal de terrain. 29 novembre 2021. Dans le Centre Chorégraphique National (la compagnie), une ancienne chapelle, vaste, au tapis de sol noirs, avec rideaux de scène, six femmes et six hommes bougent doucement au son de la voix de la chorégraphe. Là aussi, les danseuses correspondent aux normes de féminité : elles sont longilignes, ont les cheveux longs, sont épilées et légèrement maquillées pour certaines. Deux danseuses, Léa et Élodie, qui ont fait la même grande école de danse, ont des corps qui se ressemblent, deux femmes seulement sont racisées, toutes sont fines et jeunes (quarante ans au plus). Femmes et hommes portent des vêtements similaires, plutôt larges, confortables, jogging et sweaters. Les hommes de la compagnie (blancs sauf l'un d'entre eux racisé) ont les cheveux courts ou mi-longs, ont le haut du corps particulièrement musclé (bras, pectoraux).

Cette première observation montre que l'écart numérique entre les femmes et les hommes en formation se réduit pour disparaître en compagnie. En effet, le nombre d'hommes est passé de 13 %

à 50 % de l'école à la compagnie professionnelle. On remarque aussi une plus grande conformité et ressemblance des corps féminins (dans la compagnie, il n'y a plus aucune femme légèrement ronde) que des corps masculins.

Au vu de cette conformité, je me suis posé la question de la présentation de soi. En effet, correspondre aux normes, notamment féminines, nécessite un certain travail des apparences. C'est un sujet dont m'ont parlé les danseuses que j'ai interviewées. Pour elles, la présentation de soi n'est jamais laissée au hasard. Même si elles précisent souvent « c'est pour moi », les femmes ne peuvent pas ne pas y penser : sur un thème ou un autre, l'épilation, le maquillage ou la coiffure. Pour certaines, c'est très présent, Manon, dix-huit ans, étudiante de l'école, m'en parle de façon très lucide :

J'y pense, ah oui, surtout dans cette période, je me sens très moche tout le temps, ça va changer la journée de se sentir pas bien dans son corps (...) J'ai des complexes, j'ai une frange car je complexe sur mon front (...) Faut que je choisisse entre le confort et l'esthétique (...) Mais en vrai, je sais que si j'étais toute seule à danser, mes cheveux, je les mettrais en arrière et c'est tout, je m'en ficherais (...) Un peu de blush, de mascara, je complexe de mes cernes, ça me donne un air fatigué, des fois je me dis : tant pis l'apparence, tu fais avec (...) c'est pas toujours facile. J'aime pas avoir des poils sous les bras, même si j'ai un t-shirt (...) Quand je me regarde dans le miroir, il faut que j'aie l'air réveillée, en forme.

La question des apparences préoccupe donc Manon pour qui la coiffure, le maquillage et l'épilation sont importants à prendre en compte pour aller en cours de danse, qui, nous l'avons vu est une situation dans laquelle tous les regards sont posés (ou peuvent l'être) sur la danseuse : le sien, celui des professeur.e.s, ceux des autres élèves. Au delà de la présentation de soi, la question des corps, aux formes, matières, qualités différentes selon le sexe se pose de manière délicate. En effet, j'ai fait le même constat à l'école et dans la compagnie : les femmes sont plus souples (délié du dos et des bras, ouverture et en-dehors des hanches, cou de pied marqué, travaillé notamment par la danse classique) alors que les hommes sont plus forts, musclés dans le haut du corps (biceps, triceps, pectoraux) et ont une force de propulsion (ballon) plus grande pour les sauts. Ces différences entraînent des mouvements plus fluides et des lignes plus nettes chez les femmes, plus d'acrobaties et de sauts chez les hommes. Ces différences ne sont pas naturelles mais incorporées, à la fois par la socialisation genrée des enfants (Beauvalet et Berthiaud, 2016, Pasquier, 2016) et par l'entraînement reçu (genré lui aussi, de manière explicite en danse classique, de façon plus ou moins implicite et plus ou moins consciente en danse contemporaine) par les danseuses et les danseurs. En effet, « les apprentissages incorporent littéralement des possibles et des limites, agissant sur le physique au sens strict (muscles, coordination sensorimotrice, etc.) et en amont, sur

l'exercice de l'imaginaire qui crée les conditions de possibilité du mouvement en inscrivant des schémas moteurs dans le corps<sup>4</sup> ».

Un moment de répétition de la compagnie illustre cette dichotomie entre souplesse féminine et force masculine. Chacun à un bout de la salle, Ben et Greg font des pompes et des abdominaux, parlent à Léa, Lilou et Zoé qui font quelques exercices avec eux. Puis Ben et Mona s'assoient face à face les jambes écartées, Mona peut s'allonger à plat ventre alors que Ben reste assis, inconfortable : elle l'aide à s'étirer en lui prenant les mains. Les exercices de musculation durent plus longtemps que les étirements. On peut se demander si être fort est plus valorisé qu'être souple, quelles qualités sont plus recherchées par les chorégraphes et plus visibles en spectacle. Léa, quarante ans, danseuse de la compagnie, vit l'exigence de souplesse féminine comme une discrimination :

Ça, c'est une différence, on demande pas de la souplesse chez les hommes par rapport aux danseuses... c'est dommage... les hommes ne lèvent pas la jambe, pourquoi les femmes devraient faire don de souplesse ? (...) On leur demandera plus d'être fines....

Ces différences dans la matière même des corps sont liées aux entraînements qu'ont reçus les danseuses et danseurs pendant leur formation. A l'école, Alex et Nathan ont tous deux une expérience de la danse autre qu'académique : l'un est interprète et chorégraphe de danse africaine, une danse qui développe un fort tonus musculaire et l'autre a pratiqué les danses à deux (son père est enseignant dans ces disciplines) notamment acrobatiques, il a donc travaillé sa capacité à porter ses partenaires. Il est également courant que les hommes aient pratiqué une activité sportive (arts martiaux, basket, boxe, handball...), parfois à haut niveau, avant de se mettre à la danse, ce qui développe chez eux des capacités de force (dans le haut du corps notamment) et de propulsion (Sorignet, 2010). Quant aux femmes, elles commencent leur pratique lorsqu'elles sont enfants et souvent par la danse classique. Toutes les femmes que j'ai interviewées ont débuté à l'école maternelle ou début de primaire, majoritairement par le classique, certaines par le modern-jazz. La souplesse est donc travaillée quand le corps des filles est encore malléable. Léa fait le lien entre la souplesse demandée aux danseuses et l'obligation de commencer tôt :

Il y a plus de facilité aux hommes de commencer plus tard (...) Quand je parle avec des femmes, elles disent : (faire de la danse) est resté un rêve parce que j'ai pas commencé jeune et la souplesse, ça se travaille tôt...

En plus de l'exigence de souplesse, l'impératif de minceur pèse plus chez les femmes. Un danseur et chorégraphe comme Thomas Lebrun, « dodu », joue de son aspect atypique, mais son

---

4 Hélène Marquié, *Non la danse n'est pas un truc de filles, essai sur le genre en danse*. Toulouse, Éditions de l'Attribut, 2016, p.93.

pendant féminin n'existe pas (Marquié, 2016). Les étudiantes et les danseuses me parlent toutes de cette injonction à la minceur qui pèse sur les filles, notamment en formation, Léa explique :

J'ai pas eu trop de souci physique, on m'a pas reproché, j'ai toujours été fine, mais j'ai pu l'entendre au conservatoire : va falloir que tu perdes du poids et hop ça les rend anorexiques (...) Tu te fatigues, t'es en pleine croissance (...) Oui c'est injuste (...) C'est de la méchanceté.

Manon confirme :

Il y a une fille qu'a été poussée à l'anorexie (...) elle a rien sur ses os, à cause d'un prof qui a beaucoup comparé les filles entre elles. A une amie un peu forte, les profs ont dit à son examen : « par rapport à ta morphologie on s'attendait à une autre danse ». Moi j'ai échappé à ça, mais c'est parce que je reste dans les standards, j'ai eu de la chance.

Élodie parle de son expérience dans une école de danse de renommée internationale :

On mesure la masse grasseuse, avec une pince dans le dos, la taille, c'est un bourrage de crâne ultra débile, faut que ton corps ait telle forme, aberrant... Ils étaient plus souples avec les garçons, toujours un peu plus drôle avec les garçons, moi ça allait, j'étais dans la norme... j'ai des copines qui ressortaient de là, c'était horrible...

Il n'est pas anodin que les jeunes femmes interviewées se disent dans la norme. En effet, à l'école comme en compagnie, il n'y a tout simplement aucune danseuse qui déroge à l'impératif de minceur, celles qui le feraient ont déjà disparu, ont déjà été exclues du milieu ou même n'ont jamais osé prétendre y entrer.

Une autre exigence pèse plus sur les filles que sur les garçons : avoir un haut niveau technique académique. En effet, le long travail du corps, engagé dès l'enfance, que les femmes ont effectué entraîne cette différence : les femmes sont globalement plus techniques que les hommes. Dans l'école, c'est flagrant. Les deux hommes n'ont pas ou peu d'expérience de la danse académique (ni classique, ni contemporaine) alors que les treize femmes dansent depuis leur enfance. C'est ce que me confirme la directrice adjointe, Diane, cinquante-quatre ans :

On sent des différences techniques. Même s'ils ont un petit niveau, il y a la motivation et l'énergie. Ils n'ont pas de formation académique : Alex est un magnifique danseur de danse africaine, un artiste et Nathan, dont le père est professeur de danses à deux, a fait d'autres styles.

Le moindre niveau technique des jeunes hommes serait donc compensé par leur motivation. Un des privilèges masculin apparaît alors : les hommes ont besoin de moins de technique pour être retenus dans les écoles. Dans la compagnie, la différence est moins évidente. Toutefois, quand Élodie fait des fouettés (pas de danse classique virtuose) lors d'une improvisation, aucun danseur ne rivalise avec elle.

Les normes ne concernent pas seulement les corps des danseuses, mais aussi leurs parcours. Le modèle vocationnel stéréotypé se retrouve chez toutes les interviewées : les débuts enfant,



souvent par la danse classique, proposée par la mère, dans une conformité aux normes de genre, le coup de foudre pour la discipline, les encouragements des professeur.e.s (parfois d'un.e mentor), la danse comme moyen d'expression de soi. Ce ne sont pas les mêmes débuts, beaucoup plus variés, que chez les danseurs, qui commencent plus tard (souvent adultes) et qui viennent d'horizons divers : sports, arts martiaux, arts plastiques... (Sorignet, 2010). Être passionné par la danse est aussi une prescription du modèle vocationnel. C'est un métier artistique par lequel on est passionné, auquel on serait voué, pour lequel on sacrifie beaucoup, duquel on tire un grand plaisir malgré les difficultés. Le recours à la passion invisibilise ou du moins atténue la précarité économique et minimise les comportements non professionnels, parfois illégaux, de certains chorégraphes (Sorignet, 2010). D'ailleurs, la vocation est souvent inexplicable : c'est ce que m'ont confié les enquêtées. Le basculement de l'activité de loisir au projet professionnel reste un mystère dans leur discours : elles ne savent pas pourquoi elles ont choisi cette voie, elles ont su d'un seul coup, parfois elles n'ont pas choisi du tout et se sont laissées guider par les parents et les professeur.e.s qui louaient leurs « capacités ».

Léa, danseuse de la compagnie, quarante ans :

Ça a été un flash, j'ai encore le souvenir en tête, ça a été une vraie révélation, oui je veux faire ça, c'est resté depuis toujours, dès l'âge de cinq ans, comme un coup de foudre, j'ai toujours voulu faire danseuse, c'était évident.

Manon, dix-huit ans, étudiante à l'école :

Alors là grand mystère, je sais pas ce qui s'est passé, mais je me suis dit : tiens si j'approfondissais plus la danse (...) Là, j'en suis encore à un stade où je remets des choses en question, je sais pas encore bien où j'en suis. Au lycée, ça s'est fait mécaniquement : bon, tu continues dans la danse.

Il faut préciser que pour les filles, faire de la danse entre dans les normes genrées, c'est une activité que les familles proposent facilement, dans laquelle les petites filles peuvent se reconnaître. Les danseuses en ont conscience : pour parler du moment où elles ont commencé la danse, elles emploient des termes comme « basiquement », « bêtement ». Sophie, quarante-sept ans, professeure de danse, de pédagogie contemporaine et chorégraphe se souvient de sa rencontre avec la danse dans son enfance :

J'étais très fille. La danse classique, c'était très fille, princesse (...) qu'est-ce que j'étais romantique ! (...) la danse, ça cadrerait dans le décor.

Je n'ai pas pu connaître les parcours des douze interprètes de la compagnie mais ceux de Léo et de Mona, une trentaine d'années, en couple, mariés depuis trois ans, sont révélateurs. Ils me les ont confiés lors d'une discussion informelle, très enthousiastes et chaleureux, après la première semaine de répétitions. Ils sont très conscients des discriminations genrées dans la danse

contemporaine. Mona commence la danse classique toute petite afin de pallier à sa timidité et, après une adolescence rebelle, entre dans une académie de danse professionnelle. Léo, dont l'adolescence le fait flirter avec la délinquance, commence la danse à la faculté, quand il a une vingtaine d'années, après avoir vu une affiche pour une école de théâtre et de danse, presque par hasard. Aujourd'hui, ils dansent dans le même projet chorégraphique. Si la danse a sauvé Mona de la timidité, elle a sauvé Léo « de la rue », et si Mona pense à arrêter quand sa confiance en elle s'érode, Léo a pensé à arrêter parce que le chorégraphe avec qui il dansait ne portait pas de projets qui lui correspondaient. Mona me dit que le niveau technique exigé est toujours plus élevé pour les filles, Léo est d'accord, il conclut en soulignant que « le monde matérialiste et capitaliste a été construit par et pour les hommes, qu'ils ont plus d'outils pour s'y débrouiller ». Dans cet exemple, timidité, crises de confiance et débuts précoces sont du côté de Mona, tandis que personnalité forte, débuts tardifs et remise en cause des chorégraphes sont du côté de Léo.

Certes les danseuses ont incorporé des normes féminines comme la souplesse, la fluidité, la grâce, mais on peut réfléchir aux normes considérées comme masculines qu'elles ont aussi intégrées de par leur entraînement et leur mode de vie. En effet, la force physique, l'affirmation et le déploiement de son corps dans l'espace, la résistance à la douleur physique mais aussi à la souffrance plus globale (psychologique, affective), la compétitivité (les auditions se déroulent dans un cadre de forte concurrence), la mobilité géographique (les danseuses travaillent dans plusieurs compagnies situées dans des villes voire des pays différents) relèvent de normes de genre « masculines ». Les femmes les incorporent grâce à la danse mais elles sont souvent invisibilisées car d'une part, la danse a la réputation d'être délicate, « féminine », superficielle (Marquié, 2016) et d'autre part, les danseuses les ont tellement intégrées qu'elles en ont à peine conscience. De surcroît, bien que les danseuses aient intégré et incorporé ces qualités traditionnellement liées au masculin, ce ne sont pas celles qu'elles revendiquent. Les caractéristiques psychologiques et sociales prônées par les danseuses sont celles traditionnellement liées au féminin : l'entraide, l'humanisme, le *care*, le partage, l'écoute, le respect et la valorisation de l'autre. Déjà à l'école, dans l'aspect on ne peut plus concret du cours, Julie, vingt-huit ans, confie à propos d'exercices où les élèves passent par petits groupes :

Pour les traversées, j'aime pas toujours passer en première, mais ça dépend de mon énergie (...) j'essaie au maximum de laisser ceux qui pourraient avoir envie et qui le font pas toujours, c'est une place qu'est pas facile à prendre (...) du coup j'essaie de me mettre en retrait pour qu'il y en ait qui puissent partir en premier.

Et quand je lui demande de me donner une qualité importante pour danser, elle met en valeur l'écoute et l'échange égalitaire :

La qualité d'écoute de l'autre, savoir ce que l'autre est en train de faire, est-ce qu'il s'est blessé, est-ce que je peux l'aider, qu'est-ce qu'il propose ? (...) Savoir qui on est, entrer dans l'univers de quelqu'un, mais connaître sa danse, savoir ce qu'on a à proposer, ne pas s'oublier dans l'univers de quelqu'un, mais ne pas imposer son truc.

Une fois dans le monde du travail, les danseuses insistent sur l'aspect humain de leur activité et de leurs choix artistiques, elles travaillent avec des personnes humaines, bienveillantes, qu'elles « aiment ». Élodie confie :

Je travaille avec des gens que j'aime tous, je les adore vraiment, tous différents, c'est ça que je trouve génial, j'ai envie que ça continue.

Ces valeurs constituent une résistance (au sens fort du terme) à celles d'une partie de la danse contemporaine où la concurrence est rude, la sélection sans pitié, certains chorégraphes très durs. La professeure et chorégraphe Sophie explique sa façon de travailler :

J'ai besoin de connaître les gens pour travailler avec eux, connaître humainement (...) les richesses dont ils sont porteurs, c'est important pour moi de valoriser les personnes sur scène, qu'ils soient pleinement eux, enfin j'essaie... je peux pas me débarrasser de l'empathie (rires).

Il y a donc peu de marge de manœuvre en ce qui concerne les caractéristiques physiques, psychologiques et biographiques attendues chez les danseuses contemporaines. Comme toute norme, elle est d'autant mieux acceptée que naturalisée par la socialisation. Les danseuses, en plus des normes de genre véhiculées par la société en général, incorporent celles spécifiques à leur formation de danse.

## 1.2 La formation des danseuses contemporaine : l'incorporation des normes

La socialisation spécifique de la danse a un impact d'autant plus fort chez les danseuses qu'elles commencent les cours très tôt. La formation des danseuses peut être considérée comme une éducation à la docilité consentie, au contrôle de soi, au silence et à la transmission par le toucher. Dès les cours enfants, les danseuses reçoivent l'injonction au contrôle de leur « exubérance » : courir, se chamailler, dire ou faire ce qui est considéré comme des grossièretés, parler en même temps que l'enseignante sont des actions interdites qui font l'objet de constants retours à l'ordre de la part des professeures. Cette retenue participe à « la construction d'une corporéité renforçant des dispositions au travail sur soi et au travail de soi » (Julhe et Mirouse, 2011). Les fillettes vivent un véritable dressage des corps à la fois par l'incorporation de la technique de la danse mais aussi par l'intégration de ce que le corps n'est pas autorisé à faire (Vigarello, 2004). Depuis les premiers cours enfants jusqu'à leur formation à l'EAT (Examen d'Aptitude Technique), les danseuses reçoivent notamment une injonction au silence, tout en recevant un enseignement basé très

largement sur le toucher des professeur.e.s sur les corps des élèves. Une socialisation à la docilité commence donc très tôt et continue tout au long de la formation (Harbonnier-Topin, 2009).

Il existe un lien entre le silence et la danse. Les enquêtées m'ont fait part de leur difficulté à prendre la parole et comment la danse leur a permis de compenser cette timidité. Élodie, danseuse de la compagnie, trente-deux ans, confie :

Je parlais pas du tout quand j'étais petite, mes parents m'ont mise à la danse à quatre ans, je parlais à la maison aux adultes, mais je refusais de parler à mes camarades, je sais pas quel problème psychologique j'avais ou j'ai toujours, mais ils se sont dit qu'il fallait que je m'exprime d'une manière ou d'une autre (...) Je me souviens pas du moment où je parlais pas, il y a une corrélation forte du moment où j'ai su un peu plus maîtriser mon corps dans l'espace et dans les relations, ça a été fondateur, je me suis sentie un peu plus tranquille : là, je peux prendre la parole, ça a mis énormément de temps, je rougissais de manière intempestive (...) aujourd'hui, ça arrive encore mais c'est moins fort, je suis plus calme.

Léa, quarante ans, danseuse de la compagnie, éprouve aussi une difficulté à parler, encore aujourd'hui :

C'est très compliqué pour moi : je suis pas du tout à l'aise depuis enfant à parler en groupe, je suis très timide (...) dès qu'il faut parler de moi, ça m'impressionne (...) l'autre fois en répète, j'étais intimidée car on était plus de dix.

Le paradoxe est que les danseuses trouvent dans la danse un autre moyen d'expression que la parole, bénéfique pour elles, mais qu'elles ne sont pas encouragées à parler durant les cours de danse. En effet, dès les petites classes de danse et tout au long de leur formation, les professeur.e.s les enjoignent à se taire. Tous les professeur.e.s que j'ai observé.e.s à l'école, à chaque cours, ont exprimé cette injonction (« chut, chut, en silence, taisez-vous, parle pas à ma place, si vous n'écoutez pas, je dois crier... »). Certes, les professeur.e.s s'enquière des ressentis des étudiant.e.s, mais à des moments précis, prévus pour cela. Les danseurs et surtout les danseuses, dont certaines ont déjà des difficultés à prendre la parole, ont intégré qu'ils et elles ne pouvaient pas parler quand ils le souhaitaient, que la danse est un endroit où l'on doit se taire. On peut donc comprendre la difficulté à dire, à utiliser sa voix, à parler, et encore plus pour protester, dénoncer : ils et surtout elles ne sont pas habitués à le faire.

En plus de l'injonction au silence, une des particularités de la transmission de la danse est qu'elle se fait en partie par le toucher. Cette façon de transmettre n'est remise en cause que depuis peu de temps. En effet, un des risques de cette transmission par le contact physique est la question de savoir où s'arrête la correction et où commence le harcèlement. C'est ce qu'explique Sophie, professeure expérimentée :

C'est pas évident quand t'es jeune danseur, à quinze ou dix-huit ans, comment savoir si ça appartient à la danse ou si ça va au-delà, c'est pas toujours évident de distinguer la frontière, j'ai l'impression que les jeunes sont de plus en plus aguerris, ils ont des consciences qu'on n'avait pas du tout à leur âge.

L'optimisme de Sophie quant à la conscience et surtout quant à la possibilité de refuser un contact qui ne convient pas est tempéré par mon observation à l'école. Se pose en effet le problème du consentement des élèves. J'ai assisté à l'école à un cours de barre à terre (assouplissements et renforcements musculaires qui s'effectuent au sol) par Georges, un professeur blanc de soixante-dix ans environ, ancien danseur classique, avec quinze jeunes femmes (en brassière décolletée, justaucorps, collants) et un jeune homme.

Journal de terrain. 21 octobre 2021. Georges (qui ne touche pas le jeune homme) passe tout le cours à toucher les corps des jeunes femmes : dos, ventre, bassin, fessiers, hanches, talons, sternum, menton. Il parle en même temps qu'il touche, ses mains glissent pour donner des directions, il touche les fessiers avec ses doigts, les crêtes iliaques, très proche du sexe. Il se place au dessus des jeunes femmes, une jambe de chaque côté du corps, félicite une jeune femme sur son en-dehors alors qu'elle a les jambes écartées devant lui. Les élèves sont sérieuses, appliquées, le visage tendu. Quand il vient les toucher, elles font des grimaces : en plus de la gêne éventuelle, il leur fait peut-être mal (Élise me confie : « il m'a fait mail au talon en me corrigeant »). Ce genre de corrections (dont je fais l'hypothèse qu'elles ne sont pas très efficaces : comment se détendre et travailler la proprioception quand quelqu'un touche nos fesses ?) est mal vécue par les danseuses, mais ces dernières n'osent pas forcément le dire ouvertement (une seule jeune femme sur quinze avait signifié en début d'année qu'elle ne souhaitait pas être touchée lors du cours que j'ai observé).

Les danseuses sont donc éduquées au silence, au contact physique imposé, mais aussi aux différences de genre. En effet, la formation des danseuses leur inculque que la danse contemporaine serait genrée. En effet, l'EAT propose une variation « fille » et une variation « garçon » impliquant qu'il y aurait des mouvements genrés en danse contemporaine et même, puisque cet examen est nécessaire pour passer son Diplôme d'État, des pédagogies genrées (Claire, 2018, Gilvaert, 2015). On peut se demander avec Hélène Marquié pourquoi genrer le mouvement, notamment en danse contemporaine. En effet, si le répertoire de la danse classique comporte des rôles d'hommes et des rôles de femmes et si la technique est en partie différente selon le sexe (pointes pour les femmes, tours en l'air pour les hommes), la danse contemporaine n'a pas de raison, ni esthétique ni historique, de différencier des mouvements ou des techniques selon le sexe de l'interprète. Plus encore, la danse contemporaine (issue de la modern dance américaine et de la danse expressionniste allemande, fondées par des femmes comme Martha Graham et Mary Wigman) s'est construite en opposition aux normes du ballet classique. Elle devait être une danse pour tous et toutes, pour tous

les corps dans leurs différences et avec leurs failles, une danse qui exprimerait les questions humaines (et non plus surnaturelles et éthérées du ballet romantique) dans toute leur diversité, leurs différences, leurs forces et leurs fragilités (Beauquel, 2018, Capelle, 2020). Si la danse contemporaine française des débuts (années quatre-vingt notamment) a effectivement rejeté les codes classiques et exploré des voies libres et nouvelles, celle d'aujourd'hui est hantée par la danse classique. Danseurs et danseuses des grandes compagnies sont rompus à la technique classique et leurs corps se rapprochent plus ou moins de ceux des interprètes classiques (surtout pour les femmes qui, on l'a vu, sont souvent fines, minces et souples). On peut se demander à quoi est lié ce retour du classique (et de la virtuosité) dans la danse contemporaine : la plus grande institutionnalisation et reconnaissance de la danse contemporaine en France, la nécessité d'avoir un critère pour sélectionner les aspirant.e.s danseurs et danseuses toujours plus nombreux, la concurrence avec le hip-hop qui propose sa virtuosité virile et acrobatique (Sorignet, 2010) ? Quoi qu'il en soit, la danse contemporaine confirme officiellement les normes de genre puisque l'EAT comporte une variation « fille » et une « garçon » (Gilvaert, 2015).

En outre, dès la formation, les danseuses n'intègrent pas seulement la rareté des garçons et des hommes mais aussi leur « valeur », considérée comme meilleure. Lou, étudiante à l'école, vingt-deux ans, me raconte son expérience dans ses cours passés :

Ça m'a jamais choquée qu'il y ait pas beaucoup de garçons, c'est genre oh un garçon, trop bien !  
(...) Quand on a un petit de six ans qui est arrivé, ma prof le chouchoutait, il fallait le garder celui-là  
(...) Tu es trop beau ! Ça me choquait pas, au contraire, il faut.

En formation, les quelques garçons et hommes présents sont bien accueillis dans les cours, privilégiés par les professeur.e.s et entourés, voire maternés par les élèves filles et femmes (Guionet et Neveu, 2020, Héritier, 1996, Marquié, 2016). Leur présumée rareté n'explique pas à elle seule leur valeur. En effet, bien que, chez toutes les personnes avec qui j'ai parlé, cet argument soit le plus courant pour expliquer les différences de parcours entre les femmes et les hommes, ce n'est pas uniquement parce qu'ils sont moins nombreux que les hommes sont plus recherchés. Tout d'abord, ce n'est pas toujours vrai, si dans les écoles, en formation, dans les auditions, il y a moins d'hommes, ce n'est plus vrai dans les compagnies et notamment les grandes compagnies subventionnées où il y a au moins autant d'hommes que de femmes. Il y a même un niveau où ce n'est plus vrai du tout. En effet, comme nous l'avons vu, ils deviennent plus nombreux aux postes de chorégraphes et responsables de CCN. Leur rareté originelle lance le processus de cercle vertueux de mise en valeur-confiance, mais c'est la valence différentielle des sexes (Héritier, 1996) qui pérennise leurs privilèges. A l'école, Diane, la directrice adjointe, vante les qualités d'émulation et de fédération qu'apporteraient les hommes :

C'est important les garçons, ça change une ambiance. Le groupe est plus fédéré, l'ambiance pousse vers le haut (...) et leur motivation rejaillit sur le groupe.

Cette supposée valeur (intégrée par les femmes aussi) des garçons et des hommes entraîne un premier phénomène que j'ai observé à l'école : tout le monde s'occupe d'eux (professeur.e.s et étudiantes). Alex et Nathan sont discrets, ils ne prennent pas plus la parole, plutôt moins, que les femmes, ne se distinguent pas par des comportements spécifiques. Ils n'ont pas besoin de se faire remarquer pour que leur présence (et leur singularité) saute littéralement aux yeux : parmi treize femmes blanches (assez semblables, à part Lou avec ses cheveux courts), ils sont deux jeunes hommes racisés, aux styles vestimentaires et coiffures différents l'un de l'autre, souvent légèrement décalés dans le temps ou dans l'espace de par leur moindre niveau technique. Je note que mon regard pendant les observations est aussi attiré par eux, tout simplement parce qu'ils sortent du lot. Comme ils arrivent dans l'école avec un niveau moindre que les jeunes femmes, ils ont plus de difficultés techniques. Ainsi les professeur.e.s passent plus de temps à leur expliquer les mouvements, à leur donner des conseils et des corrections personnelles, à leur faire refaire certains enchaînements. Cette attention des professeur.e.s est prolongée par celle des étudiantes qui n'hésitent pas à les aider, leur réexpliquer, leur montrer les mouvements sur lesquels ils ont plus de mal. Lors d'un cours, « on vous gêne les garçons ? » demandent des filles qui s'enquière de savoir s'ils ont assez de place pour faire leurs enchaînements. Des remarques agréables sont semées ça et là par leurs camarades filles : Salomé, pendant un exercice de contact où elle se pose sur Alex : « *toi, c'est cool car t'as des épaules larges, je suis bien calée, je suis bien sur ton dos* » ; Élise en cours de classique : « Alex, superviseur de la barre, dieu de la beauté et chef de chantier ». Diane, la directrice adjointe, confirme :

Ils reçoivent un accueil très favorable. Ils ne sont pas isolés, ils sont portés par le groupe des filles. Ce sont les mascottes ! Les filles sont aussi très maternelles avec les garçons.

La valeur accordée aux garçons et aux hommes et l'influence de cette valeur sur leurs parcours passeraient aussi par le fait qu'ils progresseraient plus vite que les filles et les femmes. Sophie, professeure reconnue de l'école, également chorégraphe, souligne leurs progrès techniques mais aussi artistiques qui seraient liés à une « capacité » :

Les garçons sont moins nombreux, on a plus tendance à les accepter (dans les écoles) et ils ont cette capacité, je ne sais pas pourquoi, à avancer très vite, à commencer plus tard et à progresser très vite, à développer tout de suite une personnalité très forte, car ils arrivent plus tard dans la danse, je sais pas, ils ont cette capacité.

Là encore on peut faire l'hypothèse de plusieurs raisons à ce phénomène (en partie illusoire) : les garçons arrivent plus tard à la danse et notamment en école professionnelle : si les

professeur.e.s ont l'impression qu'ils progressent plus vite, c'est qu'ils sont au début de leur apprentissage qui présente toujours des progrès plus spectaculaires (chez les filles comme les garçons, peut-être encore plus à l'adolescence ou au début de l'âge adulte). De plus, toujours parce qu'ils commencent plus tard, ils n'ont pas à désapprendre certaines mauvaises habitudes ou fonctionnements erronés (pas assez précis, trop en force...) qu'ont appris les filles dans leurs premières écoles (écoles de quartier, associations de qualités inégales selon les endroits). A cet égard, Manon, dix-huit ans, confie qu'arrivée dans une école professionnelle, elle a dû réapprendre à danser alors qu'elle prenait des cours depuis plusieurs années :

J'avais l'impression que je savais plus danser (...) j'ai tout redécouvert, sur la notion de travail, je savais pas travailler mon corps, dans mon ancienne école (...) tu vas jamais plus loin, ça m'a pris du temps (...) J'ai eu un déclic (...) avant, j'avais jamais senti que je progressais.

Comme on l'a vu, les professeur.e.s et les autres élèves conseillent beaucoup les hommes. De plus, le fait qu'ils soient peu nombreux dans les écoles peut soulager la pression de la concurrence directe. Ils bénéficient de leur socialisation masculine qui encourage la confiance en soi, la croyance en ses capacités (Rouyer et Mieyaa, 2014). C'est ce que constate Élodie, danseuse de la compagnie qui a un compagnon et des amis danseurs :

Ils ont toujours un peu plus confiance, il y a des questions qui se posent moins, je veux pas faire de généralités mais peut-être globalement, c'est une injustice terrible la confiance, le fondement ne tient pas...

En effet leur socialisation masculine les encourage à se sentir capables d'apprendre de nouvelles choses, à avoir de l'audace, moins peur du ridicule aussi. A l'école, lors d'un cours de Marc, professeur de contemporain, si femmes et hommes se partagent équitablement l'espace dans une improvisation, une différence survient quand il faut sortir la voix pour chanter des onomatopées : les filles à qui Marc demande de le faire n'osent pas, les deux garçons chantent sans problème. Pendant les cours à l'école, je remarque que l'attitude des deux jeunes hommes est plus désinvolte que celle des jeunes femmes : leurs corps, bien que plus musclés, ne sont pas tendus, leurs visages sont plus calmes, ils sourient ou restent impassibles quand ils se trompent, ils restent assez loin des professeur.e.s quand ceux-ci expliquent un mouvement. On peut imaginer que ces différents facteurs entraînent un cercle vertueux de la confiance. Par exemple, durant les cinq semaines d'observation de l'école, j'ai vu Nathan, dix-huit ans, prendre confiance en lui, son regard se projeter et gagner en assurance. Je l'ai vu s'affirmer, se déployer dans l'espace, s'intégrer au groupe des filles. En effet, il reçoit de nombreux conseils des professeur.e.s, des compliments sur son ballon par exemple. Maya, une professeure de vingt-cinq ans, qui s'approche de lui, lui donne un conseil personnel et précis : « tu as la hauteur et la propulsion, maintenant pense à la longueur »,



tandis qu'elle lancera de loin à Lisa : « allez, Lisa, décolle ». L'exemple des sauts, mouvements catégorisés comme masculins, n'est pas anodin, en effet « le corps est hiérarchisé (...) l'impulsion nécessaire pour sauter et le fait de s'affranchir de la pesanteur sont des privilèges de dominants<sup>5</sup> ».

Nathan est également mis en valeur par des soli dans les deux pièces que les étudiant.e.s présentent à la fin de l'année. En effet, j'ai assisté aux répétitions de deux pièces que les étudiant.e.s présentent dans un théâtre en décembre, l'une créée par Louise, d'une cinquantaine d'années, une artiste invitée, directrice d'un grand conservatoire d'une autre région et l'autre par Marc, leur professeur de danse contemporaine habituel. La pièce de Louise illustre une mise en valeur directe, non questionnée et évidente des hommes. Elle commence par un solo de Nathan puis un solo d'Alex, tandis que les filles sont allongées au sol immobiles, il n'y aura pas de soli féminins. Louise assume son choix, elle dit dit en effet dès le début :

Nathan, il va falloir que tu sois vertigineux, j'aime bien que ça commence par les garçons...il faut que tu sois immense, que tu prennes la scène à toi tout seul...

Il faut souligner que ce ne sont pas n'importe quels garçons qui sont valorisés. En effet, les créations réunissent les élèves de contemporain et de jazz, section dans laquelle danse Eddy, blanc, à l'hexis corporelle « gay », qui contraste avec les deux autres hommes, virils et racisés, qui représentent plutôt le danseur africain et le danseur de hip-hop. Louise dit à Eddy, après une remarque d'une jeune femme (plus prompte à défendre son ami gay que ses propres intérêts) « ton tour viendra », mais ne ce ne sera pas le cas. Certes, pour les hommes, être mis en valeur va de pair avec une certaine responsabilité, mais la compensation narcissique semble valoir la pression de commencer la pièce en solo. Louise encourage Nathan :

Il faut que tu sois le plus beau du monde, je t'ai mis en solo, il faut que tu sois beaucoup plus grand, je compte sur toi.

Tandis que ces deux hommes sont individualisés, les femmes représentent un groupe (d'autant plus nombreux car il y a les deux classes : vingt-sept filles) et sont sollicitées pour le bien du groupe : ce sont deux jeunes femmes que Louise enjoint à démarrer certaines parties de la création car elles savent compter la musique. Aux hommes l'individualité et l'originalité, aux femmes la rigueur musicale et la responsabilité de l'ensemble du groupe.

L'intérêt évident de la chorégraphe pour ces garçons vient de son expérience, elle a beaucoup travaillé avec des jeunes hommes, notamment en hip-hop. Lors d'un déjeuner, elle me confie à ce propos : « c'est génial de modeler ces petits mecs et de les aider à devenir qui ils sont ». Je fais l'hypothèse que le fantasme de Pygmalion (courant en danse et dans d'autres arts vivants) constitue pour Louise une douce revanche (inconsciente) au fait d'avoir subi les discriminations de

---

5 Hélène Marquié, *Non la danse n'est pas un truc de filles, essai sur le genre en danse*. Toulouse, Éditions de l'Attribut, 2016, p.153.

genre tout au long de sa carrière et notamment quand elle arrive à la tête d'un grand conservatoire de musique et de danse (première femme à diriger les deux sections), elle a été difficilement acceptée, les musiciens ne lui faisaient pas confiance : « elle va nous faire danser, disaient les musiciens, j'avais toutes les tares, une femme, quarante ans, une danseuse », dit-elle avec ironie et lassitude. Elle a dû organiser un concert pour prouver ses capacités, a eu depuis beaucoup de pression (« j'ai un peu craqué d'ailleurs », dit-elle) devant les changements de lignes culturelles de la mairie. Ce qui pose également la question du vécu des femmes aux postes de responsabilité, nous y reviendrons.

Dans cette création chorégraphique, les hommes sont donc mis en valeur par des soli. Les étudiantes ont conscience de cette valorisation mais ne la remettent pas en cause. Quand j'arrive pour une répétition, Hélène (une élève qui à cause de sa blessure a une position d'observatrice) me dit, avec les précautions oratoires des femmes quand elles parlent des privilèges masculins, que j'ai retrouvées aussi dans les entretiens : « tu vas avoir de quoi noter, il y a une forte mise en valeur des garçons, je ne dis pas ça péjorativement ». On peut donc imaginer que le développement de la confiance en soi des garçons puisse aller très vite : ils sont mis en valeur, encouragés, félicités. Nathan commence une pièce avec un solo qu'il a créé alors il n'a pas d'expérience académique. En outre, ils ont vécu des discriminations dans la société parce qu'ils font de la danse (et sont racisés pour certains), une fois dans le milieu, ils se sentent soulagés, ont peut-être la sensation, plus ou moins consciente, qu'ils méritent d'être mis en valeur, car ils ont déjà assez souffert des discriminations auparavant. Il faudrait bien sûr les interviewer pour vérifier ces hypothèses.

Le plus grand nombre de femmes n'explique donc pas à lui seul la difficulté des femmes à être prises dans les grandes écoles, engagées dans les grandes compagnies. La valeur plus grande accordée aux hommes est un facteur très important et d'autant plus efficace qu'il est inconscient. Cette hiérarchisation des valeurs est intégrée, incorporée par tout un chacun et véhiculée par toutes et tous (Marquié, 2016, Pichevin, 1995). Cette intégration se fait très tôt et se reflète dès la formation des aspirant.e.s danseurs et danseuses.

Enfin, la formation des danseuses les encourage à croire au talent et au mérite que celui-ci entraîne. L'argument principal de ceux et celles qui nient les discriminations genrées dans la danse contemporaine et dans les arts en général est le talent (Prat, 2009, Sorignet, 2010). La réussite des personnes serait uniquement liée à leur talent et pas à leur genre, ce qui impliquerait que si les danseuses ne réussissent pas ou pas autant qu'elles le voudraient, ce serait parce qu'elles en manqueraient. Cette « rhétorique du talent » (Sorignet, 2010) est intériorisée par les danseuses qui ont facilement tendance à se rabaisser ou à se considérer elles-mêmes comme leurs principaux obstacles (Cardon et Pilmis, 2013, Sorignet, 2010). Toutes les enquêtées, quelque soit leur âge ou

leur statut, parlent d'obstacles internes, intérieurs, qu'elles érigeraient elles-mêmes. Reviennent les thèmes suivants : être « en retard » ou manquer de technique (« j'avais du travail à rattraper en technique classique mais aussi contemporaine », dit Florence, danse-thérapeute), le principal piège ou frein serait soi-même (« ce qui m'aide pas, c'est moi-même (...) souvent, je suis mon propre problème », dit Élodie), être trop stressée, trop timide, avoir des problèmes de confiance en soi (Lou : « je pense pas qu'il y aura trop d'obstacle, à part ma propre peur de faire des auditions, mais c'est un travail de moi-même, c'est pas l'extérieur qui va me faire obstacle »), avoir peur du jugement des autres (Élodie : « je suis trop dans le jugement, sur les apparences, ils m'ont dit que non, mais j'ai l'impression d'avoir une odeur très forte, ça me met trop mal... je me dis, je vais pas leur imposer ça (...) ça peut teinter des résidences entières. »), se comparer à d'autres que l'on trouve meilleur.e.s et se dénigrer (Lou : « la pression que je me mets à moi même, tu vas jamais y arriver, tout le temps en train de me comparer, je le fais sans arrêt, ça me bouffe, machin est meilleur ») avoir des difficultés de légitimité (Sophie explique le long chemin pour assumer le statut de chorégraphe : « j' y suis allée à petit pas, petit à petit, j'ai osé un peu plus (...) je me suis dit : il faut que tu modifies un peu ton positionnement, arrêter de te cacher derrière ta posture de pédagogue et assume un peu plus ta posture de chorégraphe »), d'ailleurs les enquêtées les plus âgées ont continué à apprendre, à se former, à passer des diplômes (Certificat d'Aptitude pour Sophie, DESS pour Florence). Elles ont tendance à l'auto critique, voire au dénigrement de soi, et à la culpabilisation, même pour des phénomènes comme les blessures (une étudiante soutient que sa blessure au pied est psychologique et que c'est de sa faute si elle ne guérit pas.) Je fais l'hypothèse qu'elles ont tellement intégré les discriminations et les violences qu'elles ne les considèrent plus comme des obstacles.

Sophie, qui a le plus haut diplôme français d'enseignement de la danse (Certificat d'Aptitude, CA) confie :

J'ai l'impression que les obstacles, c'est souvent toi qui te les mets, tu te crées des limites là où il y en a pas forcément (...) En fait, faut beaucoup compter sur toi-même dans ce milieu, c'est beaucoup toi qui mènes ton parcours dans le milieu artistique (...) J'ai développé une très grande plasticité mentale.

Pourtant, elle constate des discriminations dans les choix des postulant.e.s à un poste d'enseignement prestigieux :

On choisit des personnes qui n'ont pas le diplôme face à la personne à côté qui l'a, il y a des choses un peu bizarres comme ça, qui frottent un peu, on est pas allé chercher le CA, on est allé chercher autre chose, t'apprends, tu traverses, tu digères et tu passes à autre chose (ton ironique et las) non

mais je cherche même plus, y a pas de logique...(…) c'est incompréhensible, c'est comme ça (résignée).

L'aspect individuel et la responsabilité personnelle sont surdimensionnés par rapport aux difficultés systémiques du milieu. Les discriminations devant des choix de candidat.e.s à un poste prestigieux d'enseignement sont vécues de façon résignée. Cette résignation ou ce sens pratique des réalités est dû à l'expérience que font les femmes dans le milieu. En effet, « il est plus simple d'être motivé et combatif lorsque vous appartenez à une catégorie minoritaire en nombre mais dont vous savez qu'elle est largement favorisée par les différentes instances de réussite. Le plafond de verre bien repéré dans d'autres secteurs professionnels, est aussi une réalité en danse. Les femmes ne parviennent pas à dépasser, en nombre, certains niveaux de responsabilité ou de reconnaissance. Dès lors le principe de réalité peut aussi ternir les initiatives des chorégraphes (...) le fait de se heurter à un regard qui évalue différemment les productions selon le sexe, dévalorisation certes inconsciente chez les décideurs, mais effective, et pouvant même être intégrée par les chorégraphes elles-mêmes ne peut manquer d'émousser certaines ambitions<sup>6</sup> ».

Depuis les premiers cours enfants, tout au long de leur formation et encore durant leur vie active, les danseuses incorporent donc l'injonction au silence, l'imposition d'un contact physique sur leur corps, la plus grande valeur accordée aux hommes et la rhétorique du talent. Les discriminations qu'elles subissent sont invisibilisées par cette incorporation mais aussi par l'écart en ce qui concerne la présence des hommes entre leurs débuts et le travail dans les compagnies.

### 1.3 L'entre-soi féminin des débuts progressivement perturbé

Les débuts des danseuses en non mixité ou quasi non mixité les installent dans un entre-soi féminin sécurisant. Un lien de solidarité se crée entre les filles. Elles vivent dans une proximité physique et émotionnelle affectueuse. Ce cocon est renforcé par les professeuses qui développent une pédagogie du *care* (Marquié, 2016). A l'école, les discriminations genrées sont relativisées ou atténuées par les étudiantes. Lors d'un déjeuner, elles m'expliquent qu'elles n'éprouvent pas le besoin de parler de questions de genre, qu'elles ne se sentent pas en danger, qu'elles ont reçu un flyer sur la prévention des violences sexuelles qu'elles n'ont pas lu, ni la charte, ni la procédure de signalement : « On est là pour danser ! » me répètent-elles avec enthousiasme. Deux d'entre elles témoignent cependant de discriminations de genre durant les auditions pour les écoles (Manon parle d'un jeune homme pris alors qu'il avait un moins bon niveau que les filles), dénoncent le comportement arrogant de certains (« Damien, je déteste ça, il fait le mec à la cafeteria, il prend

---

6 *Ibid*, p.51.

toute la place, il se la pète, je déteste ce comportement ! » dit Élise) et finissent par tempérer leur propos en désignant Alex et Nathan : « heureusement, on a deux mecs bien ! »

Cette relativisation de ce qu'elles ont déjà vécu et de ce qui les attend ainsi que l'atténuation des discriminations genrées est entretenue par le cocon d'entre-soi féminin qui les protège à l'école. Lors des pauses, les jeunes femmes, en plus de sujets liés à la danse comme les séances chez l'ostéopathe, parlent simplement et ouvertement de sujets considérés comme féminins : soin au corps, cosmétiques, règles, vêtements, alimentations, minceur... Elles se font des plaisanteries à propos de leurs seins ou de leurs fesses. Elles se permettent des discussions qu'elles n'auraient pas sous le regard d'hommes. Elles sont entre elles, la présence discrète de quelques hommes ne les perturbe pas. Les statuts des jeunes hommes diffèrent : à l'écart lors des pauses (Alex), intégré parfois (Nathan, comme adopté mais aussi cible de séduction), ou considéré comme allié gay (Eddy). Les danseuses ont un contact physique très proche, affectueux : elles s'allongent les unes sur les autres, se font des câlins, se prennent dans les bras, se font des caresses. Elles évoluent dans un environnement sûr, confortable. Elles ne sont pas (encore) en compétition mais éprouvent une solidarité. C'est ce que me confirment Julie et Manon en entretien :

Il y a une bienveillance, de l'entraide super importante pour la progression de tout le monde.

Il y a beaucoup de discussion, on mange ensemble tous les midis, on se raconte nos vies, ça aide de se connaître pour la suite, pour danser (...) je me suis sentie bien au sein du groupe.

Les professeur.e.s, principalement des femmes, entretiennent ce cocon en étant très attentives aux états de corps et d'esprit des danseuses et danseurs (Maya : « ça va les corps, ça va les têtes ? »), s'enquière de leurs blessures, prennent en compte leurs autres cours (Carine sait qu'ils et elles arrivent de cours de classique, Mila leur laisse une pause avant leur prochain cours). Carine prend soin de leur état pendant le cours : « vous voulez boire, c'est pas trop fatigant ? » Leur verbatim est plutôt emprunt de douceur : « légèrement, délicatement, circulation, fœtus, confortable, tranquille » (Maya). Les professeurs hommes sont également attentifs aux blessures. Marc par exemple a une longue discussion avec Hélène, une étudiante blessée : « je lui ai interdit de danser, je rigole pas avec ça ». Toutefois, il a peut-être plus tendance à les pousser, à moins les entourer : « elle est pas en sucre (...) Le corps n'est pas si fragile, il a une autoprotection » ; même si Carine peut le faire aussi : « parfois, il faut se forcer un peu » dit-elle.

Cet entre-soi entraîne un sentiment de sécurité, une non mixité rassurante qui ne prépare à la suite. Le thème des violences sexistes et sexuelles ne se discute pas entre professeur.e.s et élèves. Maya, professeure de vingt-cinq ans, me dit qu'elle n'a pas lu les brochures sur le signalement, Sophie, professeure et chorégraphe de quarante-sept ans, confie en entretien :

J'en parle pas spécialement à mes élèves, ça se présente pas, eux ne posent pas de question, leurs inquiétudes c'est : est-ce que je vais pouvoir travailler ?

On voit ici la question des discriminations de genre s'effacer devant la problématique de l'emploi sans prendre en compte leur rapport : il est encore plus difficile pour les femmes d'avoir et de garder un emploi dans la danse contemporaine que pour les hommes. Les élèves n'en parlent pas non plus. Julie, étudiante à l'école, le regrette :

On n'en parle pas assez, en danse c'est encore trop tabou, même les profs auraient raison de nous en parler et la question n'a pas été abordée.

Cet entre-soi féminin n'est pas menacé par la présence de quelques garçons en formation professionnelle même si son équilibre peut vaciller légèrement. En revanche, l'entre-soi n'existe plus dans la vie active où les femmes sont en concurrence avec les hommes pour les auditions et doivent trouver leur place à leurs côtés dans des compagnies professionnelles dirigées plus souvent par des hommes et dans lesquelles il y a autant de danseurs (parfois plus) que de danseuses (Marquié, 2016, Menger, 2009, Sorignet, 2010). Même dans un endroit sain et bienveillant (qui peut être comparé à une bulle, relativement protégée du monde extérieur) comme le cadre de travail que propose la chorégraphe Ana (dont j'ai observé les répétitions durant trois semaines), les hommes sont dans une position privilégiée et prennent plus la place. Dans le rapport à l'espace tout d'abord, je constate que dans un premier temps, pour les improvisations mais aussi dans les temps de pauses ou de discussions, les femmes se regroupent entre elles et les hommes entre eux. En outre, les hommes occupent pleinement l'espace (n'hésitent pas à se mettre au centre, à utiliser tout le plateau...), parfois de façon si forte et spectaculaire qu'il est difficile de s'intégrer.

Journal de terrain, 21 février 2022. Ben et Léo commencent un atelier d'improvisation par des pas classiques, des blagues dansées, des acrobaties, tout le monde est captivé, rit, mais personne ne les rejoint. Ana rappelle : « quand vous voulez, on peut se rajouter ». Léa finit par y aller, suivie d'Élodie. Après l'improvisation, Léa explique son hésitation : « j'avais dans ma tête le mot discrétion, je voulais pas déranger... je vois vraiment cet exercice comme un dialogue ». Ulysse confirme que ce n'est pas facile d'entrer dans un duo aussi intense.

Prendre sa place aux côtés de danseurs qui n'hésitent pas à prendre la leur, à se mettre en valeur, à parader aussi parfois, n'est pas facile pour les danseuses. Si le danseur pense « show » alors que la danseuse pense « dialogue », on voit les incompréhensions que cela peut entraîner. Ces ateliers d'improvisation sont destinés à nourrir la pièce chorégraphique. Si les hommes ont proposé plus de choses que les femmes, la pièce s'en ressentira peut-être. Des situations similaires se sont répétées durant les trois semaines d'observation. Pendant un atelier de recherche sur les danses traditionnelles : Ben est avec deux danseuses (les deux seules danseuses racisées) Lilou et Zoé et prend la direction de l'atelier. Alors que chacun.e devait proposer une danse, ce sont deux danses

de Ben qui sont retenues. Puis, pendant la démonstration, il fait les annonces, chante et dirige dans toutes les danses. Lilou et Zoé l'encouragent (peut-être de façon légèrement ironique) : « quel meneur ! ». Enfin, lors de la première semaine de répétitions, quand Ana invite les interprètes à proposer une traversée d'échauffement, ce ne sont que des hommes qui proposent, aucune danseuse n'a proposé sa traversée.

C'est ensuite dans la prise de parole que la différence est flagrante. Dès le deuxième jour de répétition (et cela se reproduira tout au long de la création) les hommes parlent beaucoup plus que les femmes. En effet, dans le processus de création, Ana intègre l'avis des interprètes : de longs moments sont consacrés à parler, à reformuler les consignes d'ateliers, donner son ressenti, proposer des idées... A tous ces moments, ce sont les hommes qui s'expriment le plus (parfois les femmes ne disent rien du tout) les discussions se font entre deux danseurs surtout, Ben et Chris, et les autres hommes, parfois même sans la chorégraphe. Je fais l'hypothèse que de reformuler à l'envi les consignes, discuter et rediscuter ce qu'on a compris et ce que l'on veut faire s'inscrit peut-être dans une réappropriation de la proposition de la chorégraphe et dans une légère rivalité entre les hommes (surtout Ben et Chris, les forts caractères : qui a mieux compris ou qui a la meilleure idée d'amélioration). Lors d'une discussion, Chris coupe d'ailleurs la parole à Ana, la chorégraphe, de façon très brusque : personne ne relève. Ce phénomène systématique de parole écrasante des hommes contrarie les danseuses. Lors d'un atelier, alors que les hommes tergiversent sur les consignes, les femmes veulent danser, Isis chuchote à Élodie (elle me le dira au déjeuner) : « les hommes parlent », au bout de quelques minutes, Élodie crie « bon allez on y va ! ». Cette remarque d'Élodie sera ensuite tournée en dérision par Chris qui l'imitera de façon ironique (« bon on y va, je suis payée à danser ») loupant ainsi complètement ce qu'Élodie exprimait par son agacement. Elle se rend compte dès le début de la création de ce phénomène et ne veut pas le laisser s'installer :

Hier, pendant le tour de parole, je me suis rendue compte qu' il y avait que les gars qu'avaient parlé, il y a une partie de moi que ça énerve (...) Là dans ces situations, j'ai pas envie de laisser des temps où il y a pas une femme qu'a parlé.

Léa, quant à elle, n'est pas à l'aise :

Dans le groupe, il y a des gens qui parlent très facilement, moi je peux pas (...) j'avais les mains moites, j'étais flippée, (...) Il y a eu la discussion, il y en a qu'ont pas parlé et moi j'étais pétrifiée, j'avais pas envie (...) J'aime plus écouter que parler (...) J'étais intimidée.

Ana, la chorégraphe, ne fait aucune remarque à ce propos et me glisse vers la fin de mon observation que si les hommes prenaient plus de place mais que « ce n'est pas le cas ici », ce serait parce qu'ils sont plus familiers de son travail. En effet, Ben et Chris sont ses plus anciens danseurs.

On peut juste remarquer que ses plus anciens interprètes (à qui elle fait appel fidèlement depuis de nombreuses années) sont des hommes. Élodie se pose d'ailleurs la question :

Ana travaille avec Ben et Chris, je sais pas pourquoi elle travaille avec eux... je sens qu'elle vient me chercher, mais des fois elle va vers les personnes plus spontanées...

L'entre-soi féminin en non mixité des débuts des danseuses constitue certes une force pour la confiance en soi et l'esprit de solidarité mais aussi une forme d'illusion pour ce qui les attend dans la vie active. La présence de quelques garçons ou hommes ne les dérange pas, est même vécue comme positive par les jeunes danseuses à l'école. Toutefois, elles ne sont pas préparées à la présence des hommes dans les auditions et les compagnies. Elles sont confrontées à une double concurrence : avec les autres femmes, très (trop) nombreuses, qui leur ressemblent plus ou moins car formatées par les normes sévères que nous avons parcourues, et avec les hommes qui apparaissent soudain en nombre, qui peuvent se permettre plus d'écarts par rapport aux normes (elles sont moins strictes pour eux) et qui sont recherchés et valorisés. Dans ce contexte de rude concurrence, les danseuses apprennent à mettre leurs corps au service de la danse pour avoir une chance d'être choisies dans une compagnie.

## **2. Les corps des danseuses : un corps pour autrui**

### **2.1 Un corps modelé par et pour la danse**

Les danseuses dissocient leur corps d'une part et leur esprit, sentiments, émotions d'autre part. Dans une perspective utilitariste, le corps doit être performant afin de pouvoir danser (bien et longtemps). Ainsi, le corps est considéré comme « un outil de travail » voire « une machine » qui doit être bien entretenue par une hygiène de vie rigoureuse qui peut parfois relever de l'ascétisme : un régime alimentaire strict (pour Élodie, sans gluten pour éviter les micro déchirures et elongations des muscles), un sommeil réparateur (pour Léa, se coucher tôt, faire des siestes, pour Julie, ne pas sortir trop tard), des pratiques de bien-être comme le yoga (dans la compagnie que j'ai observée, ce sont uniquement des femmes qui ont des accessoires de bien-être pour s'échauffer : tapis, balles et rouleaux de massage). Élodie, trente-deux ans, danseuse de la compagnie, qui a fait une des meilleures école supérieure de danse de France et d'Europe confie :

J'étais un peu une machine, alors une super machine, qui t'apprend les trucs, clac clac clac, c'était pas évident dans la communication, l'empathie (...) J'étais dure, oh là là, dans la technique des choses (...) j'étais dure avec moi, intransigeante avec la personne en face, une attente esthétique aussi, due au formatage, ça a mis un certain temps à se déconstruire.



Sophie, professeure et chorégraphe, quarante-sept ans, se dissocie tellement de son corps qu'elle lui parle, en évoquant les effets du temps :

Je sens aussi que le corps, c'est pas qu'il fatigue, car j'ai une bonne machine je trouve... mais... les possibilités commencent à s'amoinrir, ça m'énerve, je lui parle gentiment : mais quand même t'exagère, je ne suis pas vieille !

Les danseuses sont tellement transformées par et pour la danse que les spécificités de leur corps féminin se modèleraient pour leur art. Alors que je pensais qu'elles en exprimeraient les désagréments, toutes les enquêtées ont présenté les règles comme ne gênant pas leur pratique de la danse. Les règles apportent même à certaines danseuses des qualités positives dans leur pratique : Julie, étudiante à l'école, en vante les effets sur sa danse :

Je peux tout à fait danser avec, ça me centre, ça m'ancre, j'ai des qualités de relâché, de poids plus juste, je suis aussi des fois plus laxer, j'essaie d'utiliser ça aussi (...) parce qu'on libère pas les mêmes hormones.

Élodie présente même ses règles comme arrivant quand il faut, après les répétitions intenses ou les spectacles :

Je remercie mon corps, j'ai l'impression qu'elles se déclenchent toujours après une période intense... je sens que ça tient, ça se déclenche à un moment plus facile...

Une répétition à laquelle j'ai assisté, au cours de laquelle Élodie souffrait de son premier jour de règles, a d'ailleurs contredit cette croyance. Les règles arriveraient donc au bon moment, ainsi que les enfants, selon Sophie qui explique qu'elle est tombée enceinte une fois qu'elle avait exploré pendant une quinzaine d'années le travail d'interprète pour plusieurs chorégraphes :

Quand mon fils est arrivé, c'est parce qu'il devait arriver à ce moment là (...) J'avais déjà vécu pas mal de choses, je me sentais prête à mettre des choses de côté pour accueillir tranquillement.

Cette idée que les phénomènes biologiques comme les règles ou les grossesses arriveraient au bon moment pourrait signifier que la danse est tellement ancrée dans le corps des femmes que leurs corps, comme au service de la danse, s'adaptent à leur pratique (Faure, 2001, Le Breton, 2010, Sorignet, 2004, 2006). Un des exemples de différence de traitement entre femmes et hommes qui joue sur les trajectoires professionnelles (dans tous les domaines et particulièrement dans la danse) est celui de la maternité et de la paternité. « Les jeunes femmes enceintes sont souvent écartées par les employeurs, qui leur trouvent rapidement des remplaçantes, le non renouvellement d'un CDD d'usage ne constituant pas une infraction<sup>7</sup> ». La maternité (vue souvent comme un sacrifice) est considérée par toutes les enquêtées comme difficilement compatible avec le métier (Ana, la chorégraphe de la compagnie, me le dit au bout de cinq minutes de conversation), mais

---

7 Pierre-Emmanuel Sorignet, *Danser. Enquête dans les coulisses d'une vocation*. La Découverte, 2010, p.228.

seulement l'une d'entre elles souligne que la situation n'est pas aussi problématique pour les pères. Sophie confie que si un enfant a été possible, deux auraient posé problème :

J'ai retrouvé les postes que j'ai quittés, ça s'est bien fait (...) Par contre, c'est une femme qui m'a dit ça : bon Sophie tu tombes pas enceinte une deuxième fois, c'est trop le bazar...

Élodie évoque la difficulté d'envisager d'avoir des enfants avec son compagnon danseur :

On est deux danseurs, à un moment quelqu'un devra se sacrifier, je vois ça comme un sacrifice, c'est pas à l'ordre du jour (...) mais un moment, il sera tard pour moi en tant que femme, mais moi je veux aller au bout en tant qu'interprète.

Léa, quarante ans, qui a choisi de ne pas avoir d'enfant, après avoir hésité mais renoncé car son compagnon était artiste et qu'aucun d'eux ne voulait « sacrifier » sa passion, est la seule à noter la différence de vécu de parent entre femmes et hommes :

Les enfants, il y a des exemples de danseuses qui continuent, mais pour la plupart ça révisé, ça change du tout au tout, t'as plus de tournée, il faut que le compagnon ne soit pas intermittent... J'ai l'impression que c'est plus simple pour les danseurs qui ont des enfants.

A la différence des corps des danseurs qui ne sont pas marqués par la paternité, les corps des danseuses ne peuvent pas échapper à la métamorphose de la maternité. Cela entraîne un retardement de la première grossesse, voire une absence d'enfants (plus ou moins décidée). A ce propos, Sorignet explique que « la difficulté à échapper à la figure du rôle féminin légitime induit une nécessité quasi structurelle de justifier l'absence d'enfant sous la forme d'une asexuation propre au métier artistique<sup>8</sup> ».

Le dévouement des danseuses à leur carrière artistique passe donc par un modelage permanent de leurs corps. L'exemple de la résistance à la douleur est révélateur. Les danseurs comme les danseuses ont une haute tolérance à la douleur physique, qui « n'est pas saisie comme signal d'alerte mais comme obstacle à surpasser, à ignorer<sup>9</sup> ». C'est une des normes de genre considérée comme masculine (être dur.e au mal) que les danseuses ont tout à fait incorporée. Cette résistance combinée au dévouement sacrificiel peut entraîner des mises en danger de la santé. Presque toutes les enquêtées ont parlé du fait d'avoir trop poussé leur corps, mais aussi de la conscience de devoir veiller à pouvoir continuer à danser. Léa décrit une pièce d'un chorégraphe français de renommée internationale qui violente le corps des danseuses, qu'elle n'a dansée que deux fois :

Quinze femmes qui tournent autour d'un pole dance, tu fais que tourner en rond, c'est sur la fatigue, l'acharnement, la persévérance, ça dure deux heures et demi, t'es prête à dégueuler, tu chiales, ton corps, il est carpet, c'est ton mental, c'est une expérience. J'ai aimé même si ça faisait mal, t'as mal

---

8 Pierre-Emmanuel Sorignet, *Danser. Enquête dans les coulisses d'une vocation*. La Découverte, 2010, p.231.

9 *Ibid*, p.236.

partout, t'as des frissons, en adrénaline (rires) t'as de la dopamine à bloc, ça m'a fait mal à l'épaule. Certaines (danseuses), c'était leur centième... ça m'a fait peur : elles ont pas envie, elles ont mal partout. J'ai toujours des séquelles à l'épaule, j'ai envie de danser longtemps, de prendre soin de mon outil de travail.

Certes, les danseuses sont résistantes à la douleur, mais elles ont conscience que leur corps, justement parce qu'il est leur « outil de travail », doit pouvoir être fonctionnel longtemps. La résistance à la douleur est donc nuancée par la vision à long terme des danseuses : si elles veulent danser longtemps, elles ne peuvent pas trop abîmer leur corps. Il y a une tension entre pousser son corps bien plus loin que les non-danseuses dans la douleur et la fatigue et en prendre soin, non pas pour soi, dans l'absolu, en tant qu'être humain (Froidevaux-Metterie, 2021), mais dans une idée de performance durable dans la carrière de danse.

## 2.2 Une violence économique intériorisée et son aspect intersectionnel invisibilisé

Le milieu de la danse contemporaine est économiquement de plus en plus difficile. C'est un marché qui a été créé par l'État, dépendant de ses subventions qui baissent depuis une quinzaine d'années. La concurrence est rude en tant qu'interprète et encore plus en tant que chorégraphe (Germain-Thomas 2012, Rannou et Roharik, 2006, Sorignet, 2010, Urrutiager, 2015). Le milieu est donc violent pour tous et pour toutes mais à des degrés d'intensité variables selon les caractéristiques des personnes. En effet, l'intersectionnalité (Crenshaw et Sofio, 2021) accroît la difficulté de réussir pour les danseuses (et encore plus pour les danseuses racisées qui sont pratiquement absentes du milieu). Cette tension économique accroît le dévouement des interprètes qui peut se transformer en sacrifice (de sa santé physique et/ou mentale) et peut causer des abus de pouvoir de la part des chorégraphes. En effet, le dévouement peut être exploité par certain.e.s chorégraphes ou responsables d'écoles pour obtenir plus des interprètes ou des professeur.e.s (plus d'engagement, plus de présence, plus de risques). En outre, le modèle vocationnel qui prescrit la passion pour la danse pose le problème du passage de la passion au métier. Les danseuses en sont conscientes. Léa, danseuse de la compagnie, avec vingt ans d'expérience d'interprète, a bien analysé le difficile (impossible ?) basculement et ses conséquences :

La passion pour la danse... je peux pas vivre sans, mais c'est une étape à passer mentalement, entre la passion d'enfant, et quand ça devient ton métier, il y a un switch, t'as pas envie que ça devienne ton métier, parler d'argent, ça prend une dimension... Il faut du temps avant de jumeler les deux, j'ai toujours voulu danser, mais ce n'était pas concret, je ne savais pas ce que ça voulait dire concrètement... oui, je suis passionnée et on peut abuser de cette passion.

Mes observations ont confirmé le dévouement des danseuses et des professeures. A l'école tout d'abord, une professeure d'une trentaine d'années, Mila, me confie qu'enseigner dans cette école est une chance. Les places sont chères. Cela fait huit ans qu'elle y donne des cours, au début de façon ponctuelle puis plus régulièrement de façon très progressive, ce n'est que récemment qu'elle prépare les étudiant.e.s à l'EAT à raison d'un cours par semaine. Elle veut être à la hauteur, elle me dit à propos de son cours très construit : « ce n'est pas encore super au point ». Quand on lui demande au pied levé d'accueillir les deux classes (jazz et contemporain) dans son cours car un professeur est absent, elle le fait, en me précisant : « on m'a pas vraiment demandé... j'ai reçu un mail hier à vingt-trois heures après mes cours (elle travaille dans des associations le soir) je n'avais pas le choix », contrariée mais résignée d'avoir trente étudiant.e.s (au lieu de quinze) dans sa classe. L'acceptation des contraintes se fait au nom de la passion et sous la pression de la concurrence rude. Une autre professeure, Maya, vingt-cinq ans, qui a fait une prestigieuse école française de danse contemporaine, interprète dans une compagnie, et qui a passé son DE dans l'école où elle enseigne maintenant depuis la rentrée, exprime son plaisir et sa chance de donner cours aux étudiant.e.s (« je vous ai plus pendant longtemps, alors j'en profite » leur dit-elle en souriant), comme si donner cours dans cette école, aux élèves qui passent l'EAT, était un privilège, alors qu'elle a toutes les qualifications pour le faire (une grande école, un diplôme, une expérience d'interprète).

Dans la compagnie ensuite, les interprètes sont dévoué.e.s au travail de création d'Ana, la chorégraphe. Ils et elles restent plus tard pour travailler un enchaînement. Tous les jours, Ana leur demande s'ils et elles sont fatigué.e.s, les envoie en pause alors que les interprètes n'en demandent pas, l'encourageant à continuer la répétition. Ils et elles font tout pour être présents au maximum. Tôt le matin, Léo passe un examen en visioconférence sur le lieu même des répétitions pour pouvoir enchaîner sa journée avec le groupe. Élodie a un rendez-vous téléphonique professionnel et alors qu'Ana lui dit qu'elle peut prendre plus de temps pour sa pause déjeuner, elle répond « si, si je serai là ». Elle était à l'heure en effet. Ana elle-même a conscience de sa « chance » et le dit à chaque présentation publique de la création en cours, par exemple devant le groupe de retraitées ou de collégien.ne.s, elle montre une lucidité sur l'état du monde, sur le privilège de pouvoir « jouer », parle de la « responsabilité de convier un public », elle présente ce qu'elle fait comme un privilège. Elle abat cependant un travail colossal en tant que directrice de Centre Chorégraphique (j'ai observé par exemple que chaque jour de répétition, la pause déjeuner est pour elle l'occasion de rendez-vous visioconférence et téléphoniques).

Le dévouement est présent chez tous et toutes, mais la concurrence est encore plus difficile pour les femmes. En miroir du cercle vertueux de la confiance repéré chez les hommes, on peut constater un cercle vicieux du découragement chez les femmes. Pendant mon observation à l'école,

durant la création exigeante de Louise, l'artiste invitée, le groupe des vingt-sept femmes essayant de capter les mouvements de la chorégraphe évoque la violence de certaines auditions : comment se faire remarquer dans un groupe nombreux, sans se faire écraser, sans se noyer dans une masse de femmes qui nous ressemblent plus ou moins ? Les qualités développées par les danseuses comme la docilité ou la conformité aux normes ne les aident pas en audition : « les femmes se retrouvent piégées par l'institution qui leur inculque la docilité et le sens de la discipline et qui leur demande (ensuite) de s'individualiser et de mobiliser des dispositions à la singularité jusque là interdites et réprimées<sup>10</sup> ». En effet, si on prend en considération uniquement le nombre (mais il y a d'autres facteurs, nous l'avons vu), les débuts de carrières des danseuses relèvent d'une mise en concurrence entre femmes et au final d'une mise en scène de l'échec. Le marché de la danse contemporaine créé de toutes pièces par l'État et dépendant de lui ne tient pas ses promesses, les subventions s'effondrent et le métier de danseur mais surtout de danseuse est de moins en moins vivable (Sorignet, 2010, Germain-Thomas, 2012). Il n'y a pas assez de place pour toutes, ni dans les écoles supérieures, ni dans les compagnies : « le déséquilibre entre offre et demande permet au chorégraphe de puiser dans une vaste armée de réserve<sup>11</sup> ». Les danseuses que j'ai interviewées en ont conscience. Les étudiantes ont peur des auditions : Lou parle de « (sa) propre peur de faire des auditions », Manon confie : « ça me fait peur : est-ce qui va y avoir de la compétitivité, de la compétition ? » Julie, étudiante de vingt-huit ans, comme nombre d'interprètes dans la danse (Sorignet, 2010) atténue l'impact des échecs aux auditions :

Toutes négatives, mais j'ai été contente de les avoir faites, de se faire plaisir, de faire plaisir aux autres, même si le moment de retour négatif est compliqué à gérer, mais j'essaie de me dire qu'ils ont des idées de rôles très précises, j'en ai de bons souvenirs, bon après au bout d'un moment faut que ça arrive...

Les deux danseuses de la compagnie que j'ai interviewées ont fait une des plus grandes écoles de danse de France et d'Europe, ce qui ne les empêche pas d'avoir leur confiance en elles mise à mal par le système. Élodie explique :

J'ai eu une crise de confiance, les auditions c'était l'enfer, à me cacher, à me trouver des excuses (...) sur le nombre d'auditions, il y en a pas beaucoup qu'ont marché, ça a été dur pour la confiance et c'est un cercle vicieux...

Léa confirme :

Tu peux être facilement interchangeable, sur la sellette et ça peut me mettre en fragilité (...) tu doutes de toi, en plus, t'es tout le temps ramenée à toi, à ton image, ce que tu donnes, tu te dis j'espère que ça se passe bien et que je vais pas me faire virer.

---

10 Pierre-Emmanuel Sorignet, *Danser. Enquête dans les coulisses d'une vocation*. La Découverte, 2010, p.53.

11 *Ibid*, p.70.

La violence de la conscience de l'interchangeabilité pèse grandement sur la confiance et le moral des danseuses. On peut se demander pour quelles raisons les danseuses en particulier et les artistes du spectacle vivant en général supportent une telle violence. C'est ce qu'a fait Pierre-Emmanuel Sorignet dans son enquête. Les difficultés économiques, physiques, psychologiques du milieu de la danse contemporaine sont souvent supportées grâce à la compensation artistique, symbolique, affective que procure l'intensité des répétitions, l'entre-soi affectueux d'une troupe bienveillante et soudée ainsi que le plaisir des représentations sur scène (Sorignet, 2010).

Mes observations l'ont confirmé. Lors d'une discussion informelle, deux danseurs de la compagnie, Léo et Greg, qui sont aussi chorégraphes, parlent de leurs difficultés, du contexte de la crise sanitaire qui a empiré un marché déjà très compliqué. Greg pense à faire autre chose mais évoque la difficulté de dire au revoir à ce travail intense et gratifiant. Léo dit qu'il n'y a pas d'alternative pour vivre la même intensité et le même plaisir et que c'est pour cela qu'il continue. Je fais l'hypothèse que supporter les discriminations et les violences sexistes relève de la même logique. Si les danseuses supportent des comportements limites, des situations dérangeantes voire violentes, c'est peut-être dans l'espoir de décrocher le Graal : travailler dans une compagnie humaine et viable économiquement (comme celle d'Ana par exemple). Il est peut-être question d'accepter un degré de violence (y compris sexiste) dans l'espoir d'une compensation (qui parfois ne vient pas ou qui vient à un prix très élevé). C'est ce qu'explique Sophie, professeure et chorégraphe :

J'ai une amie, même deux, qui ont mis les pieds dans des choses pas très saines, elles avaient envie de ça à ce moment, il y avait peut-être un prestige aussi, ça permettait de vivre cette notoriété à ce moment, un peu à leur détriment, même beaucoup, car elles n'en sont pas ressorties indemnes (...) Elles ont laissé quelques plumes, jusqu'à jouer sur leur physique, c'était vraiment malsain, moi j'ai eu de la chance, beaucoup de chance, c'est vrai (...) Moi, je suis bien tombée. J'ai entendu beaucoup d'histoires : et dans l'enseignement et dans le monde chorégraphique, énormément, d'ailleurs il y a plein de choses qui sont ressorties avec la période metoo, il y en a qui ont des réputations !

Julie, vingt-huit ans, étudiante à l'école, a bien compris les intrications de la domination économique et sexuelle, elle parle d'un directeur d'école de danse lors d'un stage :

Il avait un comportement très intime, il me connaissait pas, j'étais pas dans l'école, il m'invitait chez lui, il posait plein de questions (...) j'ai réagi très vite à ça, je veux pas que mon métier soit teinté de ce genre de choses, mais c'est difficile car dans ce métier il y en a beaucoup (...) Si j'ai une peur, c'est ce rapport de domination, vicieux en plus car on travaille avec le corps, tous ces trucs très ambigus, il y a beaucoup de chorégraphes hommes : on se retrouve dans des situations de triple domination : chorégraphe, âge, genre et en plus je dépends de toi pour travailler, pour manger, c'est

une peur, pas tant une peur d'abus sexuel en soi, mais de se retrouver dans des situations ambiguës où je dois dire « non je quitte le projet » et de me retrouver sans rien.

La célébrité de certains chorégraphes peut être un facteur aggravant. Léa, de la compagnie, me parle d'un chorégraphe français reconnu internationalement pour lequel elle a travaillé :

Il avait une personnalité très dans la séduction, l'humiliation, pas forcément avec moi mais avec d'autres (...) un rapport avec les femmes dans la séduction, voire *plus plus* et ça moi... c'est un endroit, je suis pas du tout là-dedans (...) C'était l'ennemi de la compagnie en fait : on travaille pour quelqu'un qu'on n'aime pas ! (...) Des abus de pouvoir et de séduction : tout le monde le sait, il pouvait s'allonger et me dire : alors Léa, t'as un mec en ce moment ? J'ai pas à parler de ça, ça me saoulait (...) On lui montre une danse, il dit : vous êtes bonnes ! Très élégant... j'en ai eu marre... (...) il abuse de sa célébrité. Il y en a qui restent pour ça, je comprends, pour la stabilité, le confort. Moi, je supportais plus. Oui, il a dû sentir la distance, donc il m'a virée.

On voit ici que ne pas entrer dans le jeu de la séduction, ne pas subir en silence les harcèlements peut aller jusqu'à entraîner le licenciement des danseuses. Plus encore, lorsque l'adhésion artistique de la danseuse au travail du chorégraphe est très importante, la vision à long terme est plus difficile à maintenir et les danseuses peuvent se mettre dans des situations graves. De surcroît, le sacrifice est parfois exigé par le chorégraphe et mis en balance avec un chantage à l'emploi. Effectivement, Léa a mis sa santé en danger avec un autre chorégraphe dont elle aimait le travail qui, loin de récompenser son sacrifice, s'est comporté de façon abusive :

J'ai refusé trois projets pour la création, j'ai eu une opération très lourde, j'ai repoussé l'opération alors que c'était assez urgent, pour le projet... J'ai commencé en étant fragile physiquement et mentalement, ça a été une opération qui m'a brassée, il m'a virée par mail, sans comprendre. Là, j'ai fait une dépression, je voulais arrêter la danse, je me suis dit : tu te donnes à 150 % et voilà... (...) J'ai retardé l'opération à cause des dates, j'ai tellement retardé, je me suis tellement habituée à la douleur, ça a éclaté en tournée à l'étranger, ça a fait mal, j'ai répété... l'horreur !

A ce moment, « le renvoi fait apparaître la violence structurale de la relation et est (...) ressenti comme une injustice alors que le danseur pense donner tous les signes d'adhésion au projet artistique du chorégraphe (qui) revendique une quasi possession sur le corps du danseur qu'il emploie<sup>12</sup> ». Le dévouement peut parfois se transformer en sacrifice, que ce soit un sacrifice exigé par un chorégraphe ou offert par l'interprète (c'est souvent l'intrication des deux). Hommes comme femmes sont capables de se sacrifier certes, on peut tout de même penser que la socialisation des femmes les y encourage plus (Dufourmantelle, 2007). La passion pour l'art de la danse entraîne donc le risque qu'on abuse de cette passion, le risque qu'on se sacrifie pour elle et qu'on accepte l'inacceptable, que ce soit des blessures physiques ou des violences psychologiques, sexistes et

---

12 Pierre-Emmanuel Sorignet, *Danser. Enquête dans les coulisses d'une vocation*. La Découverte, 2010, p.128.

sexuelles. La figure du chorégraphe charismatique admiré qui incarne l'art de la danse peut amplifier le phénomène des conduites sacrificielles de la part des interprètes.

### 2.3 Le charisme du chorégraphe, l'inspiration, les élues et le désir

J'emploie le terme chorégraphe au masculin car nous avons vu que les hommes étaient plus nombreux à ces postes, et qu'au regard de notre système patriarcal de domination masculine, les violences sont plus souvent perpétrées par des hommes, mais rien n'empêche en théorie que le même phénomène puisse se produire avec une femme chorégraphe. La danse contemporaine implique le désir comme élan créateur et repose sur la figure du chorégraphe charismatique et tout puissant. La notion d'élection de quelques danseuses par le chorégraphe existe dès la formation, pour les auditions bien sûr et se poursuit à l'intérieur des compagnies (Sorignet, 2010, Sinigaglia, 2013). Dans la danse contemporaine, la figure du chorégraphe est auréolée de prestige. Historiquement, en France, au début de l'effervescence contemporaine, les danseurs et danseuses étaient aussi chorégraphes et créaient des techniques, des mouvements artistiques tout en dansant dans leurs pièces, mais au fur et à mesure de l'institutionnalisation de la danse contemporaine, le collectif s'est effacé au profit de la figure de l'auteur (Boivineau, 2015, Germain-Thomas 2012, Sorignet 2010). Le professeur ou chorégraphe charismatique adulé et craint, respecté, aimé, envié, admiré est une image courante qui a de fortes répercussions sur les relations entre chorégraphes et danseurs et danseuses. Les interprètes sont conscient.e.s de ce phénomène, s'enthousiasment parfois pour des figures de chorégraphes, regrettent souvent la grande asymétrie entre chorégraphe et interprètes et le manque de reconnaissance pour ces dernier.e.s (Sorignet, 2010).

A l'école, dans le cadre des pièces que les étudiant.e.s présentent en fin d'année, j'ai assisté aux répétitions de la création de Marc, professeur habituel des élèves mais qui prend le rôle de chorégraphe à cette occasion, d'autant plus facilement qu'il bénéficie du prestige du Centre Chorégraphique National où il est responsable pédagogique, qu'il a travaillé avec des chorégraphes renommés durant sa carrière et qu'il est invité en tant que chorégraphe dans des écoles et conservatoires. Il précise d'ailleurs très vite ce changement de statut lorsqu'il doit reprendre les élèves qui ne commencent pas l'enchaînement à temps :

C'est pas possible pour moi, quand on dit on y va, on y va, vous avez remarqué, je vous appelle les danseurs, j'ai mis de côté les étudiants.

On peut remarquer qu'il insiste sur leur changement de statut plutôt que sur le sien. Lors de ces répétitions, Marc synthétise un certain nombre de caractéristiques du chorégraphe charismatique. Tout d'abord, le mystère de l'inspiration artistique est souligné par le fait qu'il crée les enchaînements sur place, en direct : « je vais voir si ça sort encore... attention ça sort... c'est



bien ça », dit-il. Marc est essoufflé, ne s'économise pas, donne des qualités de mouvement en dansant (« vacillant, fragile, guerrières »). Les regards des élèves sont fixés sur lui, dans l'attente que le créateur crée. Devant le processus créatif à l'œuvre, les élèves (pas tous et toutes à la même intensité) font preuve d'un respect absolu, presque d'une déférence à l'égard de l'inspiration de l'artiste créateur, si furtive, qui peut échapper et disparaître. Les danseuses, élues notamment, sont très attentives car elles sont conscientes de leur rôle : capter ce que Marc crée devant elles. Il les prévient et les enjoint à être réceptives : « je sais pas où elle va cette danse, mais c'est beau... Quand ça sort comme ça, je vous ai dit d'être présents, disponibles ».

Un phénomène intéressant apparaît alors dans l'espace. Comme Marc, immergé au centre du groupe, tantôt ne leur explique rien, tantôt leur parle alors que la musique est forte, les étudiant.e.s entendent mal, doivent d'autant plus observer, et se rapprochent. Au fur et à mesure, je vois se dessiner trois cercles : au plus proche de Marc, les élues, toujours les mêmes danseuses, à qui il finit par s'adresser exclusivement en répétant leurs prénoms, qui sont là pour l'aider à créer, retenir ce qu'il vient d'improviser, traduire, parfois même deviner ce qu'il veut (« qu'est-ce que j'ai fait là ? J'ai besoin de revoir... faites avec moi parce que ça part tout de suite », leur dit-il), puis quelques admiratrices qui aimeraient être élues mais qui ne sont pas remarquées ni sollicitées par Marc, et enfin les exclu.e.s (des danseuses jazz, les garçons...) qui se placent plus loin, attendent qu'il ait décidé ce qu'il voulait avant de s'intéresser à ce qu'il fait. Certaines danseuses sont déstabilisées par la façon de travailler de Marc mais restent très engagées dans le projet : « hier je ne savais pas vraiment ce qu'il voulait, j'essaie de ne pas me laisser influencer par l'expérience d'hier », me confie Sidoine (une des élues), lors d'une pause. L'inspiration qui peut parfois évoquer la transe est tellement précieuse qu'elle coupe Marc de la réalité : il ne regarde pas où il va, bouscule Manon en posant immédiatement après ses mains avec affection sur elle pour atténuer le fait qu'il vient de lui rentrer dedans.

Ensuite, Marc alterne critiques et compliments, rappels à l'ordre et félicitations, moments d'impatience et moments de gentillesse en justifiant ses humeurs changeantes par le processus créatif :

En silence, c'est important pour moi, si je m'agace c'est parce que je bouillonne, faut que ce soit ensemble absolument... Allons-y, j'ai besoin de concentration, j'ai la tête qui va péter... Moi j'ai besoin, vous me donnez une dimension immense... ça marche très bien, non, je dis rien, c'était très bien, gardez ça...

Devant la perplexité de certain.e.s, il fait part de ses doutes (« je suis aussi perdu que vous et aussi flippé que vous, je sais pas si je dois changer, tout recommencer ») qui ne durent toutefois pas longtemps. En effet, la création est verticale, et assumée comme telle :

Ça vous va ? de toute façon vous avez pas le choix (...) stop, ça parle trop, c'est à moi de prendre la décision. Non, parlez pas à ma place, généralement vous vous plantez...

Marc place et déplace les élèves dans la salle en les prenant par les épaules ou le bassin sans leur parler et les met en situation de devoir deviner ce qu'il veut. Il utilise beaucoup le vocabulaire de l'injonction avec les verbes devoir, falloir, vouloir, avoir besoin de (j'ai compté par exemple six fois l'expression « je veux » en cinq minutes). Faire le mouvement juste serait alors répondre à une volonté, un désir mais aussi à un besoin du chorégraphe, une nécessité impérieuse demandée par le créateur à ses interprètes. Difficile de ne pas y voir une sorte de chantage affectif. Il est intéressant de noter que l'inspiration, elle, se passerait de volonté, Marc justifie en effet ses improvisations en direct :

Je ne force rien, le propre de la création, c'est de ne pas forcer, de ne pas vouloir, et c'est un gros travail sur moi, j'appelle ça fantasme.

Si les élues et les admiratrices adhèrent à cette façon de travailler et apprécient le challenge (Élise, souriante : « faut s'accrocher avec Marc, mais c'est bien, il nous met dans un état alerte, intéressant », Lou, enthousiaste : « Marc c'est pas mon *dieu*, mais je l'adore ! »), certain.e.s sont plus sceptiques. Alex, un des deux jeunes hommes de la classe, me dit lors d'une pause : « parfois, j'ai un peu pitié de lui quand il cherche, il a l'air paumé ».

Le statut de chorégraphe tout puissant qui souffle le chaud et le froid (Marc, en corrigeant le mouvement d'une danseuse en la prenant par la main lui dit, certes en plaisantant : « tourne toi sinon je te casse le poignet », à un autre moment il dit à Manon, une des élues, quand elle répète : « ne reste pas dans le courant d'air, je ne veux pas que tu prennes froid ») entraîne des situations propices aux dominations et aux violences. Même si elles sont souvent rejetées par les intéressé.e.s, les notions de représentation de soi, de séduction et de pouvoir sont impliquées dans de nombreuses situations de création et d'enseignement et ne constituent pas forcément en elles-mêmes des problèmes : c'est l'abus de sa position de pouvoir (renforcé par la soi disant inconscience des phénomènes) qui ouvre la porte aux violences.

Pas de danse sans désir. Certain.e.s professeur.e.s et chorégraphes emploient volontiers le vocabulaire du désir. Lors d'un cours, Marc a ce lapsus qui fait rire les élèves : « vous m'excitez (rires) euh, non vous m'impulsez ! ». Selon certaines élèves, ce lapsus n'avait pas besoin d'être expliqué : « il n'aurait dû rien dire, continuer, on avait bien compris ce qu'il voulait dire », dit Manon à ses camarades au déjeuner quand elles en reparlent en riant. Marc utilise des images sensuelles, fait des plaisanteries avec les élèves : « je suis pas assis, je suis lascif, tu comprends le mot lascif ? (...) on me peint. Je suis beau comme un dieu, belle comme une déesse », « nu ? » propose une élève. « Nu bien sûr, avec une feuille de vigne ». Les élèves rient. Quand il parle de

son processus de création, il évoque aussi le désir comme nous l'avons vu plus haut : « j'appelle ça fantasme ». Ana, la chorégraphe de la compagnie, dans un autre registre, use également d'expressions comme « nos désirs, se laisser étonner par nos désirs, danser nos désirs ». Le désir artistique nécessaire qui circule entre les professeur.e.s et les élèves, entre les chorégraphes et les interprètes est souvent invisibilisé. Les enquêtées se défendent de toute idée de séduction. La comparaison avec les autres femmes est toujours mise sur le plan technique et jamais sur le plan de la beauté ou du charisme. Pourtant, danser implique, en plus de l'expression artistique et émotionnelle de soi, de plaire (aux professeur.e.s, aux chorégraphes, aux élèves...) et d'être séduit.e.s par un.e interprète, un.e chorégraphe, un.e professeur.e, un.e élève. Si les danseuses se défendent si fermement de toute idée de séduction, c'est qu'elles savent qu'entre le désir artistique et le désir sexuel ou amoureux, la limite est parfois fine. Il est aussi normal d'éprouver parfois du désir pour quelqu'un avec qui l'on travaille et certains chorégraphes sont tout à fait corrects. Léa, danseuse dans la compagnie, raconte les avances repoussées d'un chorégraphe :

On s'entendait bien, jusqu'au moment où il a avoué qu'il m'aimait *plus plus*, j'ai été franche, mais il a été très réglo, il n'a pas changé son comportement avec moi, ne m'a pas empêchée de travailler.

On note dans ce témoignage qu'il existe donc certains chorégraphes qui empêchent les danseuses de travailler si elles ne répondent pas à leurs avances. En effet, dans certaines situations, les danseuses paient professionnellement le prix du désir personnel des chorégraphes. Élodie a cessé de travailler pour le chorégraphe avec qui elle a débuté sa carrière et a dansé pendant huit ans à cause d'un comportement devenu insupportable qui la mettait en porte à faux avec ses collègues :

Avec le recul, il a profité de plein situations (...) j'avais une place part, j'étais un peu intouchable. Il était (...) jamais frontal mais paternaliste et condescendant avec les femmes et pas avec les hommes, avec les hommes, il était plus dans l'admiration et l'écoute (...) Moi, je pouvais tout dire (...) Les autres m'ont dit qu'il était un peu amoureux de moi... une forme d'amour, oui, c'est terrible, ça me dégoûte de le dire, mais c'est ça, la dernière pièce, c'était écrit pour moi, tout tournait autour de moi, je me suis dit : je vais pas pouvoir... bon voilà, ça m'a jamais fait ça avec les femmes.

Nous avons vu plus haut que Léa s'était mise en danger jusqu'à repousser une opération urgente pour sa santé par dévouement à un chorégraphe dont elle admirait le travail. Elle a été renvoyée de cette compagnie non pour une raison artistique mais à cause d'une aventure sexuelle entre le chorégraphe et une danseuse :

Il nous a virées : la personne avec qui il a eu l'histoire de cul, et moi car il croyait que j'étais au courant et là ça a été extrêmement difficile, j'adorais son travail (...) Il m'a juste dit : c'est comme une relation amoureuse, au bout d'un moment, c'est plus ça... ça a été assez violent, ça montre le pouvoir des chorégraphes, toi avec ton petit CDD, tu peux pas faire grand chose.

Non seulement le chorégraphe renvoie deux danseuses pour des raisons non professionnelles (qui sont entièrement de sa faute : il a décidé d'avoir une aventure sexuelle avec une de ses danseuses et voulait garder le secret) mais il compare de surcroît la relation artistique à une relation amoureuse. Léa dénonce ici la toute puissance du chorégraphe dont l'emprise a été bien étudiée dans l'enquête au long cours de Pierre-Emmanuel Sorignet. L'asymétrie économique entre chorégraphes et interprètes est renforcée par la construction de la personnalité charismatique de l'un et de l'admiration qui peut en découler chez les autres. Sorignet parle de la « production du charisme » et du phénomène presque sectaire de danseurs et danseuses « croyants<sup>13</sup> ». Le modèle vocationnel qui confond passion et métier, la violence économique du marché combinés à la figure du chorégraphe charismatique : tout est réuni pour que les danseurs et surtout les danseuses incorporent les rapports de domination et la violence associée.

## 2.4 L'incorporation de la domination et de la violence

Dès la formation, des situations de cours naturalisent les rapports de domination et les invisibilisent. L'imbrication de plusieurs incorporations, celle du silence, celle de la docilité et celle de la ténacité peuvent produire des situations de dominations et de violences qui, si elles sont vécues comme telles par les danseuses, ne sont pas dénoncées et ne sont remises en question ni par l'individu ni par le groupe. Quand je demande à Élodie si elle a déjà vécu des violences sexistes ou sexuelles lors de sa formation de danseuse, elle n'hésite pas et souligne le caractère général de l'humiliation dans la transmission de la danse :

Au conservatoire, un vieux prof de classique russe, il mettait des pièces de monnaie dans la raie des fesses des garçons pour que ça tienne... bien humiliant et déplacé. Moi j'étais bonne, alors il me prenait en exemple, c'était l'enfer : pour un penché arabesque, il a mis ma jambe sur son épaule, il est venu coller son sexe à mon entrejambe, pour que je penche plus. Dans ces moments, j'étais rouge, tout le monde serrait les fesses, on a dix-huit ans, c'est typique (...) de manière courante, oui... l'humiliation en règle générale.

Les danseuses incorporent les relations de dominations, notamment avec les professeurs hommes, ainsi que leur mise en concurrence, que certains renforcent. Les danseurs quant à eux peuvent incorporer leur position privilégiée de dominants dès leur formation. Une situation d'observation d'enseignement à l'école (Fabrice, un professeur de pédagogie contemporaine, blanc, d'une soixantaine d'années et un pianiste blanc du même âge enseignent à dix jeunes femmes de dix-huit à vingt huit ans, et un jeune homme qui passent leur Diplôme d'État) a été particulièrement révélatrice d'une domination masculine intersectionnelle, notamment à mon égard. Je connais ce

---

13 Pierre-Emmanuel Sorignet, *Danser. Enquête dans les coulisses d'une vocation*. La Découverte, 2010, p.142.

professeur de mes années de formation parisienne, j'ai pris ses cours un certain temps dans un centre de danse contemporaine. J'ai un souvenir mitigé de cette personne (j'aimais sa gestuelle, mais il avait eu des comportements peu professionnels). Voici un extrait de mon journal de terrain :

Cours de pédagogie contemporaine de Fabrice. Le 26 octobre 2021. Quand j'arrive, Fabrice est allongé sur le dos, les jambes posées contre le mur, je ne vais donc pas le déranger, je m'assois et me dis que j'irai le saluer quand il n'aura pas les jambes écartées contre un mur. J'entends soudain d'un ton supérieur : « vous n'étiez pas là hier, mademoiselle » et je mets un temps à comprendre qu'il me parle. Il répète donc sa phrase sur un ton méprisant en insistant sur le mademoiselle, je me lève et je m'approche de lui. Il a cru que je devais assister à son cours la veille alors qu'il était prévu avec la direction de l'école que je vienne ce jour. Son reproche n'était donc pas fondé. Je le lui explique en souriant pour essayer de désamorcer ce mauvais départ. Il me demande si on se connaît : je lui explique et nous échangeons quelques mots sur une professeure que nous connaissions, à présent décédée. L'ambiance est lourde. Je le remercie de me laisser assister à son cours tout en comprenant bien qu'il n'a pas eu le choix et qu'il me le fait déjà bien sentir. Je me rassois, très mal à l'aise. Le premier contact s'inscrit donc dans une domination de genre, d'âge, de race, et de position hiérarchique. Sa tenue est constituée d'un gilet vert, de lunettes, d'un jogging gris, de chaussettes, ses cheveux blancs sont rasés. Dix jeunes femmes s'échauffent en silence, calmes, concentrées, leurs corps sont conformes (minces, jeunes et blancs, cheveux longs, vêtements sobres et confortables, bijoux, léger maquillage). Un jeune homme (coiffure sophistiquée, écharpe autour du cou pour soulager une blessure) arrive en retard et se met à côté du professeur.

Comme j'ai pu déjà le repérer chez d'autres professeurs, je fais l'hypothèse que Fabrice est en représentation. Il use de familiarité (« elle vomit tout le temps », « le cul est lourd, mais le cul est dirigé ») avec les élèves qui boivent ses paroles et le regardent avidement, les infantilise (« c'est ça la bêtise »), raconte des anecdotes personnelles qui le mettent en valeur, notamment en se présentant comme un baroudeur qui a fait le tour du monde, il parle de drogues en Colombie, emploie des images variées, issues de sphères extérieures à la danse (caryatides, salut scout, marins de Ouessant, les transpalettes) : il déploie sa culture, même à propos des méduses pendant la pause où il s'immisce dans la conversation de deux jeunes femmes. Il alterne entre les encouragements et les critiques, les remontrances et les félicitations (expressions mélioratives « superbe, magnifique » et péjoratives « c'est tout pourri, on refait, quelque chose de foireux »). Il a une affinité avec une élève, Chloé, qui boit ses paroles, dit oui, approuve et est très enthousiaste, lui la flatte : « quand Chloé est devant, on ne se trompe jamais de direction ». On retrouve ici l'élection et la position privilégiée d'élue. Il s'adresse soudain à moi sur un ton ironique et exaspéré : « je me demande bien ce que tu peux noter ! » Je réponds sur le même ton : « tout ce que tu racontes ». Il se trompe sur mon prénom : la domination continue. A la pause, Fabrice fait référence à son expérience de chorégraphe, raconte des anecdotes de ses créations. « J'ai eu une danseuse comme ça », dit-il en montrant des vidéos de sa danseuse à Chloé et compare leurs jambes : l'objectivation et la comparaison entre danseuses sont

assumées. Puis, deux situations de mise en concurrence des femmes se déroulent soudain en même temps. Devant moi, Fabrice pour réaliser un grand étirement, demande à une jeune femme, en brassière, de s'asseoir sur son dos et dit « j'ai pris la moins lourde », puis il en choisit une autre : « je vais prendre quelqu'un de courageux ». Enfin, Fabrice fait l'étirement avec Chloé : « avec Chloé, ça va être somptueux ». Tandis qu'à côté de moi, Damien, le seul jeune homme de la classe, se met torse nu, demande à une jeune femme, blessée à la jambe, de lui mettre de la crème chauffante sur sa blessure au cou (et non sur le torse ou dans le dos...) : elle s'exécute et lui dit : « ça va, je te fais pas mal, si tu veux je te masserai après manger, sauf si tu trouves quelqu'un qui masse mieux que moi ». L'intégration et l'incorporation de la compétition intra-féminine pour l'attention du seul mâle présent se lit dans la remarque de cette jeune femme.

Finissons sur l'attitude de Damien, qui peut être considéré comme mâle alpha sans concurrence. Pour lui, le professeur est un allié, il n'a pas de compétition, n'est pas en danger, n'a pas de regard menaçant sur lui, les jeunes femmes constituent un auditoire captivé, un harem possible. Il a confiance en lui, une fois le musicien parti, il s'approprie le tabouret du piano, écrit sur son cahier en expliquant son exercice à Fabrice, va dire aux filles comment faire l'étirement... L'attitude de Damien, faite de désinvolture voire d'arrogance, (y compris corporelle : appuyé sur la barre, déhanché contre le piano), n'est présente chez aucune fille. Sa confiance va jusqu'à contester la parole du professeur. En effet, Fabrice lui donne un conseil sur son exercice mais Damien ne le prend pas, il se justifie et Fabrice dit « OK, t'as raison ». Aucun échange de ce type n'a eu lieu avec une fille, au contraire, globalement, les jeunes femmes ont peu confiance en elles. Elles hésitent, ne parlent pas fort, se reprennent. « Prend le pouvoir de ta voix » dit Fabrice à l'une d'entre elles qui n'ose pas chanter.

Cette situation montre un homme (deux avec le musicien, trois avec le seul élève garçon) qui a une position de domination absolue par le genre, l'âge, la race et la position sociale à quoi s'ajoute l'aura du chorégraphe et du professeur mentor en face de jeunes femmes qui passent un examen. Il joue sur la compétition et la concurrence entre les jeunes femmes en les comparant (sur leurs corps et leurs qualités : poids, longueur des jambes, courage...). En plus d'exercer une pression sur les danseuses, il transmet, par son exemple, ses privilèges et la possibilité d'en abuser au seul danseur de la classe. Sa responsabilité est d'autant plus grande qu'il enseigne la pédagogie à de futurs professeur.e.s qui auront à prendre en charge des élèves.

Outre les situations d'enseignement dans lesquelles peuvent s'installer des rapports de domination, durant leur formation et leur vie active, les danseuses et danseurs sont confrontés à une autre situation délicate : la technique du contact. En effet, en plus de la transmission par le toucher, les danseuses et les danseurs éprouvent le contact comme technique de danse. A l'origine développée par Steve Paxton aux États-Unis dans les années soixante-dix, dont il est intéressant de noter la « volonté de remettre en cause les relations de domination, les hiérarchies et les rôles,

notamment entre les sexes, grâce à l'élaboration d'une technique qui repose sur l'échange gravitaire (poids-contrepoids), le toucher et l'écoute des partenaires et sur l'improvisation<sup>14</sup> », cette technique a connu de nombreuses évolutions depuis et sa philosophie première est souvent tombée dans l'oubli (Capelle, 2020).

Bien que toutes les enquêtées m'aient parlé de leur corps comme « outil de travail » et comme « machine », le contact n'est jamais anodin. A l'école, lors d'un atelier de Marc sur le contact, une danseuse, Sidoine, trouve « horrible » d'être manipulée par Candice, sa partenaire, et pleure. Marc lui laisse un peu de temps, conseille la partenaire : « qu'elle se sente protégée », lui dit-il. Peu de temps après, quand elles changent de rôle, Candice dit : « j'suis pas en sucre, ça va aller bichette » à Sidoine qui répond « j'ai trop peur, ça donne pas ce que je veux, j'ai pas bien fait ». On voit là une difficulté à toucher et à être touchée dans le cadre d'un exercice, accompagnée d'une peur de mal faire, que je retrouve souvent chez les danseuses interviewées. Même si les danseuses ont appris et incorporé que leur corps est un outil, un corps pour autrui (Froidevaux-Metterie, 2021), un corps machine, le contact dans la danse n'est jamais anodin et rappelle les limites du dualisme corps-esprit ou corps-sentiments. Le contact dans la danse évoque plutôt une conception moniste de l'être (ne pas séparer le corps des émotions, de l'esprit et des sentiments). L'exemple de la norme des portés est révélateur : comment une norme esthétique genrée entraîne une incorporation, la diffusion de stéréotypes et peut amener à des violences sexistes (Rennes, 2021, Wex, 1993).

Pendant la création de Louise, l'artiste invitée, à l'école, en plus de l'individualisation artistique des hommes en opposition à la masse indifférenciée des femmes (Marquié, 2016), un autre fait discrimine femmes et hommes. En effet, Louise fait faire des portés aux étudiant.e.s, mais n'ayant pas l'habitude, les femmes ont des difficultés. Les hommes, eux, peuvent briller plus facilement : Alex (qui a la force développée par la danse africaine) fait voler une jeune femme sous les applaudissements du groupe, Nathan (qui a l'habitude des danses à deux) fait des portés rock avec Élise. Les femmes entre elles le vivent assez mal, se sentent frustrées : Manon décrit en entretien ce moment de la répétition :

Le contact, ça me fait un peu peur (...) c'est un gros souci que je rencontre (...) ça m'a beaucoup frustrée, ça me fait peur, pour l'instant, j'ai un blocage, ça fonctionne pas, c'est pas que physique (...) c'est une histoire de confiance, je l'ai pas expérimenté (...) J'ai peur de faire mal tout le temps, plus on prend des pincettes, plus on fait mal, je sais que la solution ce serait d'y aller franco, mais j'ose pas, (rires) peur de louper, peur de tomber, je tombe très peu alors que je devrais, enfin... je me

---

14 Hélène Marquié, *Non la danse n'est pas un truc de filles, essai sur le genre en danse*. Toulouse, Éditions de l'Attribut, 2016, p.212.

metts en retrait. Dans un truc où on prend plus de risques, il manque cet élan ? Tout à l'heure, j'avais envie d'y aller, mais il y avait un frein au niveau de mon corps (...) ça joue sur la confiance.

La question des portés se pose tout au long des carrières des danseuses. Élodie, danseuse expérimentée de la compagnie, trente-deux ans, confie :

Je me rends compte, je reste dans ces schémas : j'adore être portée, je ne sais pas porter, j'ai jamais appris, mais j'ai envie (...) on se retrouve encore dans les mêmes postures (...) Je connais des danseuses qui portent très bien et qui ont une force incroyable (...) Je ne sais pas le faire alors que j'aurais envie.

C'est seulement si une danseuse a un physique un peu hors norme (grande par exemple) qu'on lui apprend à porter, c'est ce qu'explique Sophie, professeure et chorégraphe de quarante-sept ans :

Les garçons ont une capacité à porter que n'ont pas toutes les filles (...) comme j'étais grande et solide, je portais beaucoup, je portais les garçons, j'adorais ça (...) j'avais cette capacité là, c'était chouette... peut-être que c'est un regard qu'on porte sur la femme, on la considère moins forte et moins solide.

Porter serait donc lié à des capacités et non à l'apprentissage d'une technique. En danse contemporaine, les portés interviennent notamment dans les improvisations que les danseurs et les danseuses sont amenés à réaliser dans le cadre d'exercices ou d'ateliers de recherche chorégraphique. Une des choses qui m'a frappée en observant les répétitions de la compagnie, c'est leur dimension ludique. En effet, Ana, la chorégraphe, propose des ateliers d'improvisation avec des consignes, comme des jeux avec des règles plus ou moins précises à explorer. Les danseurs apprécient cette façon de travailler : « j'adore travailler avec Ana, on s'amuse », me dit Chris, un danseur habitué au travail de la chorégraphe. En observant toutes les improvisations des danseuses et danseurs, une idée a émergé progressivement : si on joue, ça n'aurait pas de conséquence, ce serait « pour de faux », comme disent les enfants. Même si les improvisations sont globalement bon enfant, j'ai observé certains moments où les interprètes se malmènent. Une danseuse, Isis, a fait une plaisanterie sur Greg et Chris qui lui lancent des objets en représailles. Ben simule une gifle sur Mona, Chris lui met un foulard sur la tête, Léo secoue Isis, Léa l'attrape par les cheveux, Léo lui pose la main sur le visage sans ménagement, Greg déboutonne la chemise d'Élodie... Je remarque que la plupart de ces gestes plus ou moins brutaux sont faits par des hommes sur des femmes. Le musicien « s'amuse » à couper la parole d'Élodie avec la musique : elle décrit ce moment comme « une blague ». Ces actions brutales, qui en improvisation visent principalement les danseuses, n'auraient donc pas de conséquence. Les danseuses ne s'en plaignent pas (pour ce groupe particulier), je ne peux que constater que l'excuse du jeu peut constituer un risque de violences et que ces violences ont tendance à plus s'exercer sur les femmes. Ana parle de jeux d'enfants mais les jeux d'enfants peuvent aussi être cruels. Elle a même cette remarque révélatrice : « quand j'étais



petite, je jouais aux Barbies, maintenant je fais faire les Barbies à des êtres humains... vous pouvez refuser bien sûr ». Elle sait que les interprètes ne refuseront pas car ils et elles se sentent chanceux de travailler avec elle (c'est ce que me disent tous les artistes avec qui j'ai parlé) et chanceux de travailler tout court. Si elle n'abuse pas de sa position d'enfant tout puissant qui joue avec des poupées, d'autres chorégraphes peuvent être amenés à le faire, comme nous l'avons vu. Les improvisations de groupe, si ludiques peuvent-elles paraître laissent émerger des rapports de domination masculine invisibilisés sous le prétexte du jeu artistique.

Revenons aux portés. Pendant ces improvisations, les hommes portent allègrement les femmes. Quelques femmes portent aussi d'autres femmes mais je remarque que les portés sont amenés différemment. En effet, je fais l'hypothèse que la différence entre les portés des femmes et ceux des hommes tient au fait que les hommes, de par leur force physique plus grande (généralement) peuvent soulever les femmes (Léo soulève Mona brusquement et la porte comme si elle ne pesait rien) et parfois d'autres hommes, en force, sans avoir à recevoir l'accord de l'autre. Les femmes, de par leurs morphologies (généralement) plus petites et plus fines amènent les portés progressivement et sont à l'écoute de l'autre (Ana s'approche doucement d'Élodie, se baisse contre elle et la porte avec aisance). Certains portés faits par des hommes, que j'observe lors des improvisations, le sont selon des modalités teintées du fantôme du pas de deux de la danse classique : la danseuse dans les bras du danseur comme une poupée ou une marionnette. Le consentement de la danseuse n'est pas questionné à ce moment. Elle n'a pas le temps d'accepter ou de refuser : l'image du rapt vient à l'esprit. Entre danseurs et danseuses qui se connaissent, on peut imaginer que c'est plus tolérable (quoique) mais entre partenaires qui viennent de se rencontrer, cela peut être vécu comme une violence, comme le raconte Élodie :

Il y a plus d'écoute avec les femmes. Un mec en répétition, on se connaît à peine, il m'attrape par la nuque, c'est pas méchant, mais moi jamais j'attraperais... peut-être c'est ridicule, c'était peut-être juste gentil, mais moi je me sens comme un chien... il me tient comme ça (...) C'est jamais une femme qui m'a fait ça, c'est plus questionnant, on le sent, le contact est tellement parlant. A ce moment, j'avais rien dit, je me suis raidie (...) C'était pas normal, non, non, tu sais pas trop où ça se situe, si c'est de la drague, une petite domination en passant, une posture tellement intégrée que pas remise en question (...) ça passe en un éclair, tac, il t'attrape, je le suis à moitié, et on y va.

Il existe donc une domination physique des hommes qui s'exprime notamment dans des portés imposés en force à des femmes. Ce témoignage est révélateur de la tension entre le ressenti de violence (« comme un chien, raidie, t'attrape ») l'atténuation de ce ressenti en le dénigrant (« peut-être c'est ridicule ») et en préjugant des intentions de l'homme (« c'est pas méchant »). Les danseuses sont souvent amenées à se questionner sur la normalité ou la justesse non pas seulement

de comportements mais aussi de gestes dansés dans la pratique même de leur art. Le questionnement perpétuel, l'imposition de la force physique et la rapidité de l'instant font qu'elles se forcent à accepter un comportement qui les violence (« j'ai rien dit, on y va »). Je fais l'hypothèse que cette tension et cette résignation à la force imposée est courante dans de nombreux domaines de la vie des danseuses et des femmes en général.

L'incorporation de la domination masculine, de la toute puissance du chorégraphe ou du professeur ainsi que d'une certaine violence physique peut entraîner des situations dangereuses ou violentes comme lors de cette audition dans laquelle les danseuses sont nues, décrite par Élodie :

C'était un mec vraiment totalement déplacé, il nous a mis un doigt sur le pubis dès le premier jour, on était trois filles... sur une plateforme qui tourne, on était quand même nues, il y avait une jeune femme qui sortait de l'école, jeune (...) Moi, quand je suis arrivée, je sentais bien qu'il y avait quelque chose de pas... juste (...) Elle descend de la plateforme, il s'approche tout de suite d'elle pour lui faire des retours, il attend pas qu'elle remette son peignoir, elle était nue face à lui qui était habillé...

La transmission par le toucher pose donc question et l'incorporation de cette façon de faire par les danseuses peut les amener à hésiter sur ce qui est correct ou pas et à accepter des comportements abusifs. Léa et Élodie témoignent du fait que les humiliations et violences (y compris sexistes et sexuelles) sont courantes dans la danse, dès la formation et que la présence du groupe ne les empêche pas. Quand elle évoque cette audition où les danseuses sont nues sur des plateformes, Élodie insiste sur la culpabilité de n'avoir rien dit, de ne pas avoir protesté :

Maintenant je sais que j'aurais dû dire quelque chose, je sentais bien qu'il y avait quelque chose de pas... juste... moi j'étais passive, j'aurais pu couper court (...) Il parlait des plombs, je me sentais prise en otage (...) dès le doigt sur le pubis, j'aurais dû partir. Pourquoi t'écoutes pas ton premier feeling ? Je sais pas pourquoi...

Dans ce témoignage ressort la difficulté à dire que ça ne convient pas, que ça gêne, que ça choque, que c'est inacceptable, accompagnée de la culpabilité a posteriori. L'éducation (le dressage) au silence que nous avons étudié plus haut est une des raisons, mais probablement pas la seule. Une des grandes questions des violences sexistes et sexuelles émerge alors : pourquoi n'ose-t-on pas dire ? De quoi a-t-on peur ? Craint-on que la violence ne se déchaîne encore plus ? A quel point avons-nous incorporé la terreur de ces violences pour qu'elles nous tétanisent quand elles surviennent et entraînent cette sidération ? L'incorporation du silence, de l'obéissance et de la docilité semblent paralyser les corps dansants. Cette paralysie peut évoquer l'effet de sidération qui a été étudié lors d'agressions sexuelles et qui entraîne « un effet traumatique immédiat en créant un

état de sidération psychique au moment des faits, qui paralyse la victime et l'empêche souvent de réagir, de se défendre ou de crier<sup>15</sup>».

Les danseuses incorporent donc très jeunes des contraintes fortes sur leur corps (et donc sur leur personne), que ce soit le travail physique exigeant, l'injonction au silence, les situations de domination par le genre et par le statut hiérarchique dès la formation, en situation d'apprentissage et en improvisation chorégraphique, et ce dans un contexte économique difficile. Elles sont engoncées dans un cadre normé, contraignant et discriminant qui entraîne des violences dont il est difficile de sortir, précisément parce qu'il est très bien incorporé et finit par être naturalisé.

### **3. Les danseuses-sujets : difficultés à sortir du cadre et esquisses d'évolutions**

#### **3.1 Le déni des responsables**

Pour vouloir sortir d'un système normé, contraignant et discriminant, encore faut-il en avoir conscience. Certain.e.s responsables (directeurs et directrices d'écoles, professeur.e.s et chorégraphes) sont dans le déni des discriminations de genre et/ou perpétuent les privilèges masculins (Marquié, 2016, Sorignet, 2010). Les discriminations, inégalités et violences de genre sont difficiles à reconnaître par le milieu de la danse contemporaine qui bénéficie de caractéristiques qui l'en épargneraient : c'est un milieu perçu comme féminin, un mouvement artistique créé par des femmes, moderne, ancré politiquement à gauche (Marquié, 2016). De plus, la valence différentielle des sexes (Héritier, 1996) est pour une grande part inconsciente. « On ne peut pas interpréter les inégalités constatées en supposant un projet concerté visant à privilégier les hommes (...) Le plus souvent, les disparités découlent de préjugés implicites concernant les différences entre les femmes et les hommes, de préjugés aussi concernant l'art, l'« Artiste » et la création (...) De tels biais d'évaluation involontairement sexistes ont été relevé dans bien d'autres domaines (...) Il est certain qu'en danse comme ailleurs, les hommes bénéficient d'une appréciation plus favorable que les femmes. Et ces biais sont sans doute accentués dans le domaine chorégraphique en raison d' a priori. Les hommes, perçus comme minoritaires même s'ils ne le sont pas, dans un domaine catégorisé comme féminin, bénéficient d'une attention et d'une sympathie plus grandes<sup>16</sup> ». En effet, les personnes responsables, souvent de plus de cinquante ans, que j'ai rencontrées lors de mon enquête ont tendance à minimiser les discriminations genrées dans la danse. Ils et elles les dénie, les atténuent ou les reconnaissent tout en accordant eux et elles-

---

15 Muriel Salmona, « 10. Agressions sexuelles », Marianne Kédia éd., *Psychotraumatologie*. Dunod, 2020, pp. 79-95.

16 Hélène Marquié, *Non la danse n'est pas un truc de filles, essai sur le genre en danse*. Toulouse, Éditions de l'Attribut, 2016, p.52.

mêmes des privilèges aux hommes ou en reproduisant d'autres dominations (de classe et de race notamment).

A l'école, le déni est partagé par toute la direction. La directrice générale (qui chapeaute les départements musique et danse) passe pendant la répétition de la pièce de Louise, l'artiste invitée, directrice d'un grand conservatoire d'une autre région, et me dit : « Vous voyez, il n'y a pas de problème entre filles et garçons ici ! » devant une création qui commence par deux hommes qui dansent tandis que vingt-sept femmes sont immobiles au sol. J'ai réalisé deux entretiens exploratoires qui ont présenté des difficultés mais sont révélateurs de ce phénomène de déni. En effet, j'ai interviewé le directeur du département danse, Jean, et la directrice adjointe à ce département, Diane. Ce sont tous deux d'anciens danseurs d'une cinquantaine d'années qui ont travaillé dans des compagnies internationalement reconnues des années quatre-vingt et ils ont été mariés pendant la plus grande partie de leur carrière, ils sont divorcés aujourd'hui. J'ai fait un entretien enregistré avec Jean pour qui les discriminations liées au genre dans la danse seraient « un non-sujet ». Son attitude envers moi a été accueillante bien que didactique et paternaliste, j'ai eu la sensation qu'il voulait transmettre son savoir plus que témoigner de son expérience. J'ai eu du mal à le guider dans les questions car il avait tendance à théoriser et digresser. Il reconnaît uniquement la différence numéraire entre femmes et hommes et développe la rhétorique du talent (Sorignet, 2010) :

C'était un non sujet en fait, comme il y a plus de filles, c'est plus facile pour les garçons... Je suis pas convaincu, les gens qui sont bons, ils étaient bons, talentueux, c'était pas un truc filles-garçons... Après, certains profs avaient un comportement plus violent à l'égard des filles qu'étaient pas bonnes : « cochonnasse, va faire la vaisselle » aujourd'hui, on pourrait plus dire ça... les gens doués étaient tous traités pareil, c'était pas un regard lié garçon- fille, mais *talented*, *non talented*.

Jean n'est donc pas « convaincu » des différences de traitement selon le genre, tout en rapportant une insulte sexiste de la part d'un professeur et en sous-entendant que le politiquement correct ne permettrait plus de tels propos à notre époque sans les relier à un système de disqualification des filles et des femmes. Selon lui, la danse contemporaine serait encore plus égalitaire :

Avec Diane, on était un couple, on faisait tous les stages, j'ai aucun souvenir de clivage genrés... le problème numéraire oui... à part ça, c'était égal, tu cherches, tu explores... Ce sont des êtres humains qui travaillent (...) la danse contemporaine se préoccupe des personnes mais pas des gars et des filles...

On peut faire l'hypothèse que Jean n'a pas de souvenir de clivages genrés car il était du bon côté de ceux-ci. Cette vision égalitaire et idéalisée de la danse contemporaine se retrouve chez de

nombreux responsables, décideurs et programmeurs de théâtre (Sorignet, 2010, Marquié, 2016). Elle n'est pas forcément preuve d'une mauvaise foi mais d'une inconscience des relations de domination genrée, invisibilisées par l'expression artistique et le talent, combinée au statut privilégié de ces personnes, souvent des hommes mais pas seulement (et l'on sait combien il est difficile de prendre conscience de ses propres privilèges).

Avec la directrice adjointe, Diane, l'ex-épouse de Jean, cinquante-quatre ans, dont la mère était professeure de sport et danseuse, le premier entretien a été fait sans enregistreur car cela devait être un entretien informatif. Toutefois, elle a beaucoup parlé de son parcours et des violences infligées aux danseurs et surtout aux danseuses dans certaines compagnies. J'ai donc pris des notes que je lui ai fait relire ensuite : nous avons réalisé un deuxième entretien, enregistré cette fois, car elle voulait « corriger et préciser » certaines choses qu'elle avait dites. Ce qui est très intéressant est que ses « corrections » ont consisté principalement à atténuer ce qu'elle avait pourtant partagé de façon spontanée et sincère sur les violences sexistes et sexuelles. Cet accident d'entretien montre littéralement le processus que j'ai rencontré chez presque toutes les enquêtées à savoir, la tension entre vouloir dire les violences et l'atténuation, les précautions oratoires, les silences les concernant. Voici comment Diane a vécu sa carrière de danseuse auprès de Jean :

Ce n'est pas simple d'être deux artistes. Il y a tellement peu d'hommes qu'il y a d'abord de la place pour eux, dans tous les domaines : enseignement, compagnies et postes de direction. Ce n'est pas toujours simple. Souvent, nous étions recrutés à deux, mais c'était d'abord Jean qui était recruté (...) Ça n'a pas toujours été facile, j'ai fait du mieux que j'ai pu. C'est une bagarre, un parcours difficile, il y a beaucoup de monde et peu d'élues.

Il est très intéressant de constater que le « non sujet » évoqué par Jean n'a pas été vécu de la même façon pour Diane. Elle explique son parcours dans la danse et son travail dans une compagnie de renommée internationale :

Je n'ai pas choisi, je m'y suis retrouvée, mais je n'ai pas dit non (...) Dans la compagnie, c'est le tour du monde, deux-cent-quatre-vingt spectacles par an. Dans la seconde école, il y a eu des problèmes de harcèlement sexuel, c'était l'époque où on faisait vivre aux danseurs ce qui n'est plus acceptable aujourd'hui. Moi, pas sexuel mais harcèlement moral, c'est clair. Le chorégraphe aimait les femmes qui ressemblent à des fils de fer et il était homo. Il faut être hyper féminine mais n'avoir aucune forme. C'est tout le temps des régimes, le corps souffre. Et tu te sens comme du matériel. C'est exceptionnel, bien sûr, tout le monde ne peut pas le faire. C'est une vie à part. Intense, on tire sur la ficelle. Mais c'est une très belle expérience.

Dans ce témoignage apparaît un nœud de la danse contemporaine : la vocation qui n'en est pas toujours une (encouragée par sa mère et ses professeur.e.s car elle a des « capacités »), le harcèlement sexuel qui est autour de soi mais auquel on échappe (où auquel on espère échapper) et

le fait d'accepter souffrances et violences pour la compensation d'avoir une vie intense et exceptionnelle. Les récits des danseuses sont pétris de paradoxes : elles se sentent « comme du matériel » mais leur travail est une « très belle expérience », car elles doivent justifier la souffrance physique et psychologique par la compensation d'intensité artistique. Si elle considère son métier actuel de directrice adjointe à la danse en école supérieure « pas comme une reconversion mais un développement », Diane fait part de ses difficultés liées aux rapports de genre qui continuent à son poste actuel :

Avoir un mari qui est aussi ton supérieur hiérarchique, on avait divorcé avant, c'est pas toujours rigolo, pour pouvoir se réaliser, même s'il n'a jamais été oppressif. C'est une situation qui met la femme dans une position inférieure.

Même si Diane a constaté les privilèges masculins dans sa carrière, elle n'hésite pas à accepter dans l'école des garçons moins bons techniquement car leur « motivation » compenserait leur « petit niveau ». Pendant que j'observe une des répétitions de la création de Louise, Diane me dit, enthousiaste : « ça donne une autre énergie qu'il y ait trois garçons ! » Elle évoque cette fameuse énergie déjà abordée dans plusieurs discours des enquêtées. Personne ne la décrit, ne la précise, n'explicite cette valeur différentielle (Héritier, 1996) car construite, elle s'est ensuite naturalisée pour devenir une vérité non questionnée (par certain.e.s) : l'énergie des hommes apporterait du positif dans un groupe.

Toutefois, cette énergie supposée positive des hommes n'est pas appréciée par tout le monde. Dès la formation, certaines danseuses ont une vision critique de leur propre attitude envers les garçons et du comportement de certains d'entre eux. Manon, dix-huit ans, explique en effet que dans son ancienne école, un camarade a abusé de la sollicitude des filles (le « maternage » évoqué par la directrice adjointe Diane, que j'ai effectivement observé dans l'école) :

Il est arrivé comme une fleur à l'audition, on lui a appris (la variation), aucune fille n'a été prise, lui a été pris, il y a un sentiment d'injustice (...) Il y a un peu de jalousie, tu te sens un peu moins que rien, c'est tellement plus dur de trouver sa place en tant que fille (...) Il fallait lui donner des conseils sur sa variation, on écoutait ses musiques, on faisait tout pour lui, on donnait et lui, rien en retour, et il nous reprochait de pas faire assez attention à lui, il se rendait pas compte de tout ce que les autres lui donnaient.

Puis, durant la vie active, les danseuses sont confrontées à des comportements masculins divers, certains loin d'être positifs pour le groupe. Élodie, danseuse de la compagnie, explique le déroulement d'une des semaines de laboratoire-audition pour la création d'Ana durant la quelle il y avait plus d'hommes que de femmes :

Quatre cinquième du groupe c'était des hommes, et vraiment pour moi, c'était pas *horrible*, mais vraiment, c'était pas du tout la même ambiance et énergie... pas la même écoute, c'est moins tourné vers l'écoute de l'autre (...) Là, c'était une semaine comme une machine qui avance de manière inéluctable (...) c'était à celui qu'allait gueuler le plus fort (...) c'était notamment des mecs, il y en a un ou deux, je me suis dit : non mais là, je meurs, je peux pas travailler avec ce genre de personne.

Ces témoignages sont intéressants car la plus grande valeur accordée aux hommes est plus facile à intégrer et à défendre quand il n'y a que deux jeunes hommes discrets dans sa classe de formation (pour les étudiantes de l'école), ou que l'on n'est plus en contact avec des danseurs (pour la directrice de l'école), que lorsqu'on se retrouve comme Manon en concurrence directe avec des garçons pour entrer dans une grande école ou comme Élodie, confrontée dans son travail quotidien à la domination masculine.

Le cadre normatif et discriminant étant très difficilement remis en cause par les responsables et notamment les professeur.e.s et les directeurs-trices d'école, la transmission des discriminations invisibilisées se perpétue. Sous la pression de l'autorité des professeur.e.s et du regard du groupe (rappelons que les danseuses et les danseurs évoluent en permanence sous les yeux de leurs camarades, concurrent.e.s, collègues) il est difficile pour les danseuses de s'écarter des normes.

### 3.2 La difficulté à s'écarter des normes

S'écarter des normes est toujours un défi mais encore plus quand les personnes qui le font ne sont pas du côté des dominants. En effet, « les membres des groupes dominants peuvent d'avantage s'écarter des normes que les membres des groupes dominés (...) L'originalité, la singularité, la transgression font aujourd'hui aussi partie de la définition même de l'artiste. Mais parmi les artistes (...) ces qualités sont bien plus acceptées et valorisées pour les hommes que pour les femmes<sup>17</sup>». S'écarter des normes pour les femmes implique souvent un prix à payer, que ce soit à propos de normes physiques, sociales ou psychologiques (Butler, 2005, Durut-Bellat, 2017, Nochlin, 1994).

Sur les apparences, tout d'abord, les danseuses ont du mal à s'écarter des normes physiques qui leur sont imposées. Nous avons vu l'aspect longiligne de la danseuse quasi obligé, mais même sur une question qui pourrait paraître secondaire comme la coiffure, les normes sont difficiles à transgresser sans en payer le prix. A l'école, les cheveux courts de Lou, qui ne correspondent pas aux normes traditionnelles de féminité lui ont valu des remarques mal vécues :

On me traite différemment parce que j'ai les cheveux courts et que j'ai piercing, on me prend pour une lesbienne (...) c'est pas parce que j'ai les cheveux courts que je suis un homme, ça se fait pas, je le prends personnellement (...) Je me suis dit : je me laisse pousser les cheveux, comme ça je fais fille, mais j'ai pas envie de faire comme tout le monde, ben non !

---

<sup>17</sup> *Ibid*, p.43.

Arborer les cheveux courts est loin d'être anodin et serait synonyme de lesbianisme ou de masculinité. Ce témoignage reflète au passage la différence de traitement, dans la danse contemporaine, des homosexualités : masculine, elle est acceptée voire valorisée, féminine elle est invisibilisée voire rejetée (Sorignet, 2010, Marquié, 2016). Transgresser une norme esthétique d'apparence est révélateur car cela peut aller de pair avec le refus de normes artistiques comme l'aspect genré des variations à l'EAT par exemple. C'est ce qu'on comprend quand Lou poursuit sur un ton véhément à propos de son refus de cocher toutes les cases de la féminité stéréotypée dans la danse :

Dans mon être, je me sens pas femme, les stéréotypes autour, ben non j'suis pas une femme, j'suis en jogging, en grosses baskets, cheveux courts, j'ai un peu une démarche de garçon (...) j'suis presque dans la case androgyne, plutôt que dans la case fille fille, je suis de plus en plus réticente à tout ce qui fait fille en danse, même les filles peuvent faire la variation de mecs (...) j'en ai marre de faire des trucs de filles (...) Moi, j'ai envie de faire la variation qui me plaît le plus, de mec, bon, j'ai aussi un peu l'esprit de rébellion, j'aime faire ce qu'il faut pas faire !

Le discours de Lou n'est pas courant dans la danse, du moins énoncé tout haut. Il est intéressant de mettre en regard de la volonté de transgression de Lou, l'acceptation consciente de Manon des normes féminines dans la danse :

J'aime bien la danse délicate, gracieuse, je préfère une danseuse qu'un danseur, je trouve ça plus joli, esthétique, j'aime bien quelque chose de féminin (...) On me faisait des compliments : Manon, elle est gracieuse, des fois ça m'a un peu bloqué là-dedans, mais je me sentais au moins exister, j'ai ce trait de caractère qui me représente : moi je suis quelqu'un de gracieux (rires) c'est la danse qui m'a appris ça !

Manon montre ici qu'accepter les normes féminines de grâce est récompensé par une vision positive des autres qui la complimentent. Au contraire, s'écarter de ces normes est difficile et entraîne des jugements à l'emporte pièce, des remarques déplacées ou insultantes.

Si déroger aux règles de l'apparence est difficile, transgresser les règles du comportement attendu l'est plus encore. Ne pas accepter la transmission par le toucher est très rare chez les danseuses. Lors de mon observation à l'école, une seule jeune femme (sur plusieurs classes, environ soixante élèves) avait refusé en début d'année que le professeur de barre à terre, Georges, la touche. Lou explique en entretien que cette façon de faire ne lui convient pas et que pourtant elle n'a rien dit au professeur :

Georges, j'aime pas sa façon de toucher la personne, de pas demander avant, il a dit un jour peut-être en rigolant : « comme on est danseur, on est forcément tactile ». Je sais qu'il est de l'ancienne école, mais non, c'est pas vrai, c'est pas parce qu'on est danseur qu'on aime être touché et se frotter, même le contraire parce qu'on a conscience du corps, on le respecte encore plus, c'est un outil de travail



(...) Je sais qu'il l'a demandé une fois « si ça vous dérange, vous me le dites », mais tu demandes ça qu'une fois, de but en blanc devant tout le monde, tu penses bien qu'il y a pas quelqu'un qui va dire : moi j'suis désolée tu me touches pas, non, tu vas devoir te justifier (...) Moi je n'aime pas, j'essaie de lui faire transparaître avec des regards noirs : un jour, il m'a touchée, j'étais là hum hum, histoire de montrer que je veux clôturer, mais je lui ai pas dit « dégage » (...) donc j'ai dit oui, oui. C'est pareil, il touche pas les garçons, pourquoi ? C'est bizarre, puisqu'on est tous tactiles, peut-être qu'il y a plus de sensations à toucher un corps de femme (rires) S'il fait ça à l'ancienne, il devrait aussi toucher les garçons, pour que nous les filles, on se sente plus à l'aise.

En effet, Lou a bien saisi l'enjeu : les élèves sont-elles en mesure de dire non : la position hiérarchique du professeur (et plus tard du chorégraphe, de l'employeur) et la pression du groupe, combinées à l'incorporation d'années de transmission par le toucher rendent très complexe la décision affirmée de s'écarter de la norme. La possibilité d'abuser de la position hiérarchique est amplifiée par les situations de danse : le contact physique, les tenues (les danseuses sont souvent en justaucorps, collants, shorts, portent des vêtements près du corps car ces tenues sont exigées par les professeur.e.s dans un souci de correction pédagogique), les positions (les étirements qui font écarter les jambes, avoir la tête en bas et le bassin en l'air...). L'invisibilisation de cette situation particulière empêche de réfléchir et de trouver d'autres solutions (alors qu'il y en a : certain.e.s professeur.e.s ne touchent pas leurs élèves, corrigent à la voix, par un vocabulaire riche d'images, l'indication de directions précises dans l'espace, d'autres demandent à chaque correction physique, et non pas une fois pour toutes, le consentement des élèves).

Une fois dans le monde du travail, refuser les inégalités de traitement et les violences sexistes constitue une bataille pour les danseuses. Lors d'une création passée, Élodie, danseuse de la compagnie, évoque des violences qui venaient d'un danseur et cautionnées par le chorégraphe. La tâche fut ardue mais Élodie s'est battue pour se faire entendre :

Son rapport à mon corps était insupportable, il s'en rendait pas compte, ni le chorégraphe. Il me manipulait comme une poupée, bon j'étais un peu outrée, mais bon ça se fait, j'étais portée comme un sac à patates (...) Je me suis pas laissée faire ! Je sentais que mes propositions touchaient le chorégraphe, c'était une bataille en fait dans la danse (...) insupportable : le chorégraphe n'était pas impartial. Finalement, ça a basculé en ma faveur, j'ai bataillé, argumenté, j'ai renversé la situation, jusqu'aux essais costumes en jeans, torsos nus : le chorégraphe a dit : « je pensais que t'avais une plus petite poitrine » Et là l'enfer, l'enfer, tu te dis : jamais plus je referai ça, sur le coup, tu te dis c'est rien, en fait si mais... alors j'ai dit : « on a qu'à le faire nus, comme ça, ce sera équitable » Il me regardait avec son pantalon (...) Il me regardait comme si j'étais folle... Lui c'était non, mais moi j'avais la poitrine à l'air ! (...) Là, je revendiquais beaucoup, mais il y a plein de moments où je me suis tue, comment j'ai fait ? J'avais pas le courage de dire...

Ce témoignage montre bien, dans des situations de violences, la tension entre la souffrance, la révolte, la relativisation, la difficulté à dire, l'effort de dire quand même, la bataille qu'il faut mener pour se défendre et être comprise.

Refuser les normes nécessite donc non seulement une prise de conscience mais aussi une grande prise de risque pour les danseuses : elles s'exposent aux remarques désobligeantes, à la mise à l'écart par les pairs, les professeur.e.s et les chorégraphes, et bien sûr au fait de ne pas être prise dans les auditions ou de se faire renvoyer des compagnies. Lors de mon enquête, j'ai tout de même observé des esquisses d'évolutions qui commencent à faire bouger les lignes.

### 3.3 Des esquisses d'évolutions

Du point de vue pédagogique, tout d'abord, de jeunes professeures proposent des pistes pour initier une sortie des cadres normatifs genrés et discriminants. A l'école, malgré la Charte éthique égalité femmes-hommes adoptée mais que personne ne lit, les professeur.e.s ne préviennent pas les filles des difficultés liées à leur genre ni des situations de dominations auxquelles elles devront faire face. Toutefois, dans l'enseignement, des propositions moins genrées et plus respectueuses des personnes émergent. J'ai observé une situation d'enseignement à l'école dans laquelle la professeure, Maya, vingt-cinq ans (seule professeure racisée) transmettait à tous ses élèves les mêmes variations (garçon et fille), ainsi qu'une autre pouvant être mixte : présentée comme garçon mais avec adaptation pour filles. Mylène, une étudiante expansive et optimiste, me dit à ce propos en riant : « pas besoin d'adapter, on n'entre pas dans les cases ». Maya a le mérite d'enseigner les variations « garçons » aux filles et de leur transmettre ainsi l'idée qu'elles ont les mêmes capacités qu'eux. Elle me confie cependant qu'elle a préféré une variation « garçon » pour une première transmission à ses élèves au début de l'année car elle se sentait bien dans l'énergie, cette fameuse énergie masculine jamais décrite mais toujours mise en valeur ou recherchée.

Mila, autre jeune professeure de l'école, travaille les ateliers de contact avec la notion de consentement. Elle explique aux élèves le principe du consentement demandé, accepté ou refusé, réitéré tout au long des exercices :

A tout moment, s'il y a une partie du corps que vous ne voulez pas qu'on touche, dites-le à votre partenaire, vous pouvez changer de position si vous ressentez des tensions, et vérifiez que le partenaire n'est pas en tension.

Elle utilise aussi des accessoires comme des balles de tennis en guise de media pour initier au travail de contact sans être peau à peau tout de suite. On peut se dire que de jeunes danseuses et danseurs qui auront eu l'habitude de ce genre d'atelier où le consentement est clairement travaillé seront plus amené.e.s à repérer des situations d'abus dans leur carrières futures.

Les enseignements qui refusent la pédagogie discriminante et humiliante s'observent aussi chez des professeuses expérimentées. Sophie, professeure et chorégraphe de quarante-sept ans, a orienté son parcours d'interprète vers des chorégraphes bienveillants :

Humainement, ils étaient tous très bien, je ne vais qu'avec des gens qui sont gentils, je ne vais pas me faire de mal (...) J'ai pas vécu de situations... difficiles en compagnie, jamais, je suis allée vers les personnes que je sentais, j'ai suivi mon intuition, si je le sens pas, j'y vais pas, ça évite des déboires (...) Je crois que j'ai une bonne intuition, en tout cas je m'y fie.

Elle développe à son tour une pédagogie et une façon de chorégraphier respectueuses. Elle a conscience du biais du regard a priori positif sur les garçons et en tient compte pour accorder la même attention aux filles et aux garçons, aussi bien en cours qu'en audition.

Je me rends compte parfois j'ai plus de tendresse pour un garçon, mais c'est depuis que j'ai mon fils, c'est nul ! (...) Mais dans le travail, je fais pas de différence (...) Le temps que j'octroie, c'est pour tout le monde pareil... j'ai aussi de la tendresse pour les filles, j'ai de l'attention pour tout le monde (...) je suis très professionnelle (...) Des fois, il faut faire un effort pour diriger ton regard vers certaines filles qui ont un potentiel de fou, incroyable, mais qui ne savent pas auditionner.

Ces professeuses, si elles ne mettent pas en place des actions spécifiquement féministes, aident tout de même, par leurs façons d'enseigner, à sortir du cadre genré discriminant de la danse contemporaine.

D'un point de vue de la création artistique ensuite, la chorégraphe que j'ai observée, Ana, refuse le statut de chorégraphe tout puissant, qui, on l'a vu, est une figure courante en danse contemporaine et qui peut amplifier abus et violences. Ana est une des seules femmes qui dirige un Centre Chorégraphique National. Dès mon arrivée, le premier jour, elle me dit qu'elle rejette la notion de pouvoir, qu'elle est juste « une chorégraphe qui soutient d'autres chorégraphes », que son travail est très prenant ( « incompatible avec la maternité, je te dis ça et je suis mère »). Lors d'une répétition de la première semaine, elle lance à ses interprètes, levant le nez de son ordinateur : « ne soyez jamais directrice de CCN... diriger un CCN, c'est la mort du chorégraphe, j'exagère à peine... Quand des collègues femmes m'appellent pour me demander des conseils, si elles doivent candidater, je l'avoue... je ne les encourage pas ». En effet, Ana travaille beaucoup et je fais l'hypothèse que s'il y a peu de femmes aux postes de responsabilités, c'est aussi parce qu'ils sont basés sur un dévouement total possible grâce à la division (sexuée) du travail. Nous avons vu plus haut que Louise, la chorégraphe invitée à l'école, vit difficilement la pression de son poste de direction d'un grand conservatoire de musique et de danse. Ce sont des postes incompatibles avec une vie de famille si celle-ci n'est pas gérée en grande partie par l'autre conjoint. Ana loue

d'ailleurs les qualités de son compagnon sans qui elle ne pourrait pas occuper ce poste. Le rôle du conjoint est en effet crucial, c'est aussi ce que confirme Sophie en entretien :

J'ai eu la chance de tomber sur un homme qui comprend très bien ce que je fais, très à l'écoute (...)

On a bien dealé les tâches ménagères au fur et à mesure avec mon mari, sinon c'est infaisable, même avec mon fils, on jongle avec les activités mais ça se combine bien, il était hors de question que je fasse tout.

Non seulement, les trajectoires des femmes qui arrivent à de hauts postes ressemblent souvent à des parcours de combattantes, mais une fois arrivées, la pression est forte. La division sexuée traditionnelle du travail permettait aux hommes d'occuper ces postes car leur conjointe s'occupaient de toute la logistique du foyer et de la famille. On peut faire l'hypothèse qu'aujourd'hui, les femmes (et les hommes) aimeraient avoir la possibilité d'occuper des postes intéressants et d'avoir aussi une vie de famille et sociale (Cardon et Pilmis, 2013, Sinigaglia, 2015).

Malgré son rythme effréné (car elle s'occupe aussi de sa famille et ne délègue pas tout à son compagnon, ses deux fils sont d'ailleurs présents à plusieurs présentations publiques ou représentations le soir ou le week-end), Ana propose une ambiance de travail rare dans le milieu. Elle a une réputation d'humanité et de générosité : Oriane, une stagiaire dans la compagnie, me confie qu'Ana lui « a sauvé la vie pour (sa) variation pour (le conservatoire de) Lyon, je me suis dit : ça existe quelqu'un comme ça ! Si humaine ! » Lilou, une danseuse de la compagnie, qui n'avait travaillé qu'avec des chorégraphes hommes, danse pour la première fois avec une chorégraphe femme et me dit : « mon rapport à elle est différent, c'est aussi sa personnalité, elle est très humaine, elle fait part de ses doutes ».

Certes, des interprètes ne se permettraient peut-être pas de critiquer une chorégraphe pour qui ils et elles travaillent actuellement. Toutefois, j'ai constaté par moi-même que cette réputation n'est pas usurpée. J'ai observé l'accueil chaleureux qu'elle m'a réservé ainsi que sa gentillesse envers ses interprètes. En effet, Ana ne me connaît pas et m'accueille très bien. Durant toute la durée de l'observation, elle me parle, m'explique, me prend à témoin, ne m'ignore jamais, m'inclut dans ce qui se passe par ses regards et ses mots. Elle prend en considération mes études (« tu dois le savoir mieux que moi » quand elle me parle de l'inégale répartition des tâches ménagères). Tous ces comportements de prise en compte de ma présence et de mon travail n'ont pas été le fait de toutes les personnes que j'ai rencontrées durant mon enquête, loin s'en faut.

Le travail avec les interprètes est respectueux. Les conditions économiques sont correctes grâce à la structure du CCN (les laboratoires d'auditions avant la création sont payés, les horaires des répétitions respectés, les danseuses et danseurs qui viennent de loin logés... ) et les valeurs qu'Ana défend et transmet sont la bienveillance, l'humilité, la sensibilité, la coopération, l'humour,

le jeu, la générosité, l'écoute... Elles sont visibles dans son rapport à l'espace, à la façon dont elle s'adresse aux interprètes et dans le vocabulaire employé.

Dans l'espace, Ana est toujours parmi les interprètes, elle marche, parle, danse avec eux et elles. Quand à un moment, elle se lève alors que tout le monde est assis, elle dit : « excusez-moi, je me lève car j'ai mal aux genoux ».

Son verbatim est emprunt d'humilité (« je ne sais pas, je cherche, peut-être ça marche pas »), d'humour pour détendre ses interprètes (« c'est très moche ce que je fais, vous allez trouver mieux »), de douceur, de respect pour soi-même et pour les autres :

Pas de tension, pas d'effort, confortable, être de moins en moins volontaire, recevoir, écouter, découvrir, chacun son temps, son désir, son corps, en fonction de votre désir (...) Le contact avec les autres corps est très précieux (...) Se concéder à l'espace, une caresse réciproque entre le sol et le corps, ne pas décider, être vorace de découvrir les trajets, seulement nourrir (...) Je bois cette force d'être à plusieurs, se laisser porter.

Je fais l'hypothèse que ces qualités et valeurs, certes dues à sa personnalité, son histoire, son expérience, constituent également une stratégie de survie dans le monde de la danse contemporaine ainsi qu'un mode de management positif des interprètes. Elle a décidé de prendre le contre pied des valeurs dures, de domination, d'humiliation, d'irrespect d'une partie de ce milieu et de défendre sa sensibilité. Elle est pédagogue et diplomate, à chaque présentation publique, elle se présente toujours humblement mais très professionnellement, elle n'oublie rien de sa situation, de celle du monde, valorise les publics, toute l'équipe du CCN, les interprètes. Cette façon de faire, respectueuse et généreuse, attire. Les interprètes veulent danser pour elle, les publics apprécient son travail et la façon dont elle le leur présente, les institutions lui font confiance.

Cependant, même sous la direction d'une chorégraphe bienveillante telle qu'Ana, nous avons vu que les danseurs prenaient plus de place et pouvaient même exercer une domination sur les danseuses. Certes, Ana essaie de ne pas parler qu'au masculin : « Vous êtes prêts ? Prêtes ? C'est difficile de passer au féminin après quarante-cinq ans » me dit-elle à deux reprises pendant mon observation, peut-être aussi parce que ma présence l'y fait penser. Toutefois, elle ne met pas en place un partage égal de la parole entre femmes et hommes ni ne fait de remarques sur les stéréotypes genrés et discriminants qui apparaissent lors des improvisations.

Les danseuses semblent souvent livrées à elles-mêmes et déploient des stratégies d'adaptation pour naviguer dans un monde angoissant (où il faut se demander si tel comportement d'un chorégraphe ou d'un danseur est normal ou pas). Elles doivent être toujours vigilantes, comme le rappelle Léa, danseuse de la compagnie : « il y a toujours une part de toi qui est sur tes gardes, c'est chiant, je peux manquer de confiance en moi ». Les femmes prennent également plus de temps que

les hommes pour se déployer dans l'espace (littéralement et symboliquement) et pour affirmer leur place dans une création. Sur les trois semaines de répétition de la compagnie que j'ai observées, je remarque que Mona, une danseuse au début très timide, qui parle peu et se fait discrète, s'épanouit au fur et à mesure des répétitions : elle parle de plus en plus, prend plus d'espace dans sa danse et pose des questions, fait des remarques. Je fais l'hypothèse que les femmes ont besoin d'observer d'abord l'environnement dans lequel elles sont plongées (nouvelle compagnie, nouvelle école...) de vérifier qu'il n'y a pas de risques, que l'environnement est sécurisé, pour pouvoir se comporter plus spontanément. Élodie confirme ce besoin de sécurité : « ce qui m'aide, c'est de me sentir un minimum considérée et en relation de confiance, dans un endroit OK ». Enfin, les danseuses font l'effort de prendre leur place et de prendre la parole, aussi pour le principe. Élodie, à propos des moments où les danseurs parlent entre eux lors des répétitions confie :

Je me suis rendue compte que y avait que les gars qu'avaient parlé, y a une partie de moi que ça énerve (...) Là, dans ces situations, j'ai pas envie de laisser des temps où il y a pas une femme qu'a parlé, même si c'est pour dire... quelque chose qui fait pas forcément avancer...

Prendre conscience du cadre contraignant de la danse contemporaine nécessite un effort de la part des danseuses, tant il est incorporé, d'autant plus que la danse (l'art en général) peut être choisie pour tenter d'échapper à une société normée à laquelle on se sent peu adapté.e (Sorignet, 2010). Puis, s'écarter des normes, refuser les injonctions genrées et discriminantes, les situations de domination sont pour les danseuses une prise de risque physique, psychologique, sociale, et économique.

## **Conclusion**

Cette étude a donc montré que la danse contemporaine constitue un cadre normatif genré et discriminant qui impose de fortes contraintes sur les interprètes. Les danseuses l'incorporent très tôt et continuent à l'intégrer tout au long de leur carrière. Elles considèrent leur corps comme un outil de travail au service de la danse et ont du mal à se le réapproprier comme un corps pour soi (Froidevaux-Metterie, 2021). La disqualification des femmes au profit des hommes n'est pas seulement due à la différence numéraire, qui n'existe plus dans le monde du travail, mais à la valence différentielle des sexes (Héritier 1996) intégrée et perpétuée par le milieu de la danse, à tous les niveaux. En outre, l'incorporation de normes comme le silence, la docilité, l'imposition d'un contact physique sur leurs corps, la pression du chorégraphe tout puissant, dans un contexte de violence économique, constituent des facteurs de risques pour les danseuses de se retrouver dans des situations de harcèlement et de violences sexistes et sexuelles. Ce contexte de contraintes fortes

est invisibilisé par les idées de talent et de passion ainsi que par le préjugé de féminité qui colle à la peau du milieu. Sortir de ce cadre constitue un défi pour les danseuses et nécessite une réflexion critique sur leur propre pratique ainsi qu'une forte prise de risque, il est donc difficile de s'en extirper. Toutefois, des professeuses, des chorégraphes et des danseuses prennent conscience de normes genrées dont elles voudraient se débarrasser et mettent en place des pratiques qui esquissent des évolutions.

Pour prolonger cette recherche, il faudrait bien sûr interviewer des hommes pour mettre leurs récits en regard de ceux des femmes. Il serait aussi intéressant de réaliser d'autres entretiens de femmes, notamment avec des femmes chorégraphes. Le thème de l'intersectionnalité est à développer également. En effet, les dominations dans la danse contemporaine sont à la croisée du genre, de la race (les personnes racisées et encore plus les femmes sont très rares dans le milieu), de la classe, mais aussi de l'orientation sexuelle (la différence de traitement des homosexualités masculines, valorisées, et féminines, invisibilisées ou rejetées, serait intéressante à étudier). Les questions d'invisibilisation des personnes trans et intersexuelles, de validisme et de grossophobie se posent également.

Je n'ai pas observé d'actions féministes à proprement parler. Pauline Boivineau décrit dans sa thèse<sup>18</sup> un certain rendez-vous manqué entre danse contemporaine et féminisme et je pense que c'est encore vrai aujourd'hui. Pourtant, la danse contemporaine est un milieu qui en a besoin. Des compagnies se saisissent toutefois de la question comme la Compagnie Madame par exemple, mais il faut noter la différence entre des spectacles et des compagnies féministes et l'incorporation de façons de danser plus égalitaires et respectueuses des corps de toutes et tous. En effet, il reste encore beaucoup de chemin à parcourir pour que le respect et l'égalité pour toutes et tous s'infilte dans le milieu de la danse contemporaine, depuis l'école jusqu'aux Centres Chorégraphiques Nationaux.

La danse contemporaine n'est pas un épiphénomène du monde social. En effet, elle « doit être considérée comme un fait social total dans le sens où Marcel Mauss emploie l'expression, c'est-à-dire un phénomène complexe et spécifique, partie prenante du système social dans toutes ses composantes et inscrit dans une historicité<sup>19</sup> ». Elle regroupe des personnes pour qui elle constitue le quotidien. Elle est aussi un reflet de la société et de sa difficulté à s'écarter des normes genrées discriminantes. Elle constitue un exemple du paradoxe (apparent) des discriminations et violences de genre qui existent dans les milieux considérés comme féminins. Elle est aussi un véhicule de représentations parmi d'autres. « La danse propose des corps qui font référence, des modèles

---

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

19 Hélène Marquié, *Non la danse n'est pas un truc de filles, essai sur le genre en danse*. Toulouse, Éditions de l'Attribut, 2016, p.87

identitaires et de relation entre les sexes, des valeurs esthétiques qui ne sont pas extérieures à la production de sens mais y participent<sup>20</sup> ». Si une présentation publique devant des collégien.ne.s montre un homme qui gifle une femme, une femme à qui on coupe la parole, elle ne fait que reproduire des stéréotypes de domination genrée, mais si elle montre des femmes qui portent des hommes, des danseurs et danseuses qui s'entraident en se rattrapant dans un jeu de déséquilibre, d'autres représentations peuvent émerger. Des images plus variées et plus inclusives, où la domination est abandonnée au profit de la coopération par exemple, sont possibles. En effet, « comme art ou pratique sociale, la danse constitue un champ paradoxal, un champ de contraintes où des normes sont incorporées et simultanément un champ de résistance et de libertés<sup>21</sup> ».

La danse contemporaine a une « capacité de résistance, de détournement et de transgression<sup>22</sup> » qui est fondamentale et dont certain.e.s artistes se saisissent, qui est largement sous estimée par la société en général mais probablement par les danseuses et danseurs également. Elle contient un potentiel de transgression des normes établies mais aussi d'invention et de création, elle peut aider à se retrouver, à se réapproprier son corps, se réconcilier avec son être pour (re)devenir un sujet créatif et créateur. « La chorégraphe Martha Graham parlait de devenir une « créature de notre imaginaire » [Graham, 1992, p. 31]. Une créature qui se déploie au moyen de perceptions renouvelées, d'une nouvelle motricité, d'une musicalité inédite pour traverser des états encore inconnus et donner naissance à une nouvelle identité, jamais figée et potentiellement toujours en métamorphose. La danse permet d'expérimenter une altérité qui s'incorpore, devient une part de soi.<sup>23</sup> »

La danse contemporaine peut être un vecteur privilégié pour libérer les corps des injonctions esthétiques, sociales et psychologiques. Changer les imaginaires est fondamental puisqu'« on ne peut devenir que ce qu'on peut imaginer<sup>24</sup> ». Des imaginaires riches, divers et inclusifs produiraient des corps riches de leurs différences et inversement. La danse contemporaine serait capable de réaliser cette métamorphose car « danser c'est devenir ce que l'on imagine<sup>25</sup> ».

---

20 *Ibid*, p.58.

21 *Ibid*, p.87.

22 *Ibid*, p.95.

23 Marquié, H. (2015). 9. Corps dansant, sexe et genre. Dans : Évelyne Peyre éd., *Mon corps a-t-il un sexe: Sur le genre, dialogues entre biologies et sciences sociales* (pp. 160-170). Paris: La Découverte.

24 Hélène Marquié, *Non la danse n'est pas un truc de filles, essai sur le genre en danse*. Toulouse, Éditions de l'Attribut, 2016, p.99.

25 *Ibid*, p.100.



## **Bibliographie**

### **1- OUVRAGES**

#### **1- 1 Danse**

BEAUQUEL, Julia. *Danser, une philosophie*. Paris, Carnets Nord, 2018.

CAPELLE, Laura(Dir). *Nouvelle histoire de la danse en occident*. Paris, Seuil, 2020.

GERMAIN-THOMAS, Patrick. *La danse contemporaine, une révolution réussie ?Manifeste pour une danse du présent et de l'avenir*. Éditions de l'Attribut, 2012.

GUIGOU, Muriel. *La Nouvelle Danse Française*, Paris, L'Harmattan, 2004.

LOUPPE, Laurence. *Poétique de la danse contemporaine, la suite*. Bruxelles, Contredanse, 2007.

MARQUIÉ, Hélène. *Non la danse n'est pas un truc de filles, essai sur le genre en danse*.Toulouse, Editions de l'Attribut, 2016.

RANNOU, Janine et Ionela ROHARIK. *Les danseurs. Un métier d'engagement*. Ministère de la Culture - DEPS, 2006.

SORIGNET, Pierre-Emmanuel. *Danser. Enquête dans les coulisses d'une vocation*. La Découverte, 2010.

#### **1-2 Genre**

BEAUVOIR, Simone de. *Le deuxième sexe*, 1949. Folio essais. Gallimard.

BEAUVALET-BOUTOUYRIE, Scarlett, et Emmanuelle BERTHIAUD. *Le Rose et le Bleu. La fabrique du féminin et du masculin. Cinq siècles d'histoire*. Belin, 2016

BERENI, Laure, CHAUVIN Sébastien, REVILLARS Anne, *Introduction aux études sur le genre*, Bruxelles, 2<sup>ème</sup> édition revue et augmentée, De Boeck, 2012.

BUTLER, Judith. *Trouble dans le genre* [1990], Paris, La découverte, 2005.

DUFOURMANTELLE, Anne, *La femme et le sacrifice. D'Antigone à la femme d'à côté*. Éditions Denoël, 2007.

DURU-BELLAT, Marie. *La Tyrannie du genre*. Presses de Sciences Po, 2017.

ECKERT, Henri et FAURE, Sylvia, dir. *Les jeunes et l'agencement des sexes*. Paris, La Dispute, 2007.

GAZALE, Olivia. *Le mythe de la virilité, un piège pour les deux sexes*, Robert Laffont, 2017.

GUIONNET, Christine, et Érik Neveu. *Féminins / Masculins. Sociologie du genre*. Armand Colin, 2021.

HÉRITIER, Françoise. *Masculin/Féminin. La pensée de la différence*, Paris, Odile Jacob, 1996.

LEPINARD, Éléonore, et Marylène LIEBER. *Les théories en études du genre*. La Découverte, 2020.

NOCHLIN Linda, *Femmes, art et pouvoir. Et autres essais*, Éditions Jacqueline Chambon, Nîmes, 1993.

RENNES, Juliette (dir). *Encyclopédie critique du genre*. La Découverte, 2021.

PICHEVIN, Marie-France. « De la discrimination sociale entre les sexes aux automatismes psychologiques. Serions nous tous sexistes ? », EPHESIA éd., *La place des femmes. Les enjeux de l'identité et de l'égalité au regard des sciences sociales*. La Découverte, 1995, pp. 457-461.

### **1-3 Corps**

FROIDEVAUX-METTERIE, Camille. *Un corps à soi*. Paris, Seuil, 2021.

LE BRETON, David. *Expériences de la douleur, entre destruction et renaissance*, Paris, Métailié, 2010.

MAUSS, Marcel. *Les techniques du corps*. Éditions Payot, 2021.

SALMONA, Muriel. « 10. Agressions sexuelles », Marianne Kédia éd., *Psychotraumatologie*. Dunod, 2020, pp. 79-95.

VIGARELLO, Georges. *Le Corps redressé*, Paris, Armand Colin, 2004.

WEX, Marianne. *Langage féminin et masculin du corps, reflet de l'ordre patriarcal* [1979], traduction de Marc Peeters, Louvain-la-Neuve, Academia, 1993.

### **Thèse :**

BOIVINEAU, Pauline. *Danse contemporaine, genre et féminisme en France (1968-2015)*. Histoire. Université d'Angers, 2015. Français. [〈NNT : 2015ANGE0034〉](#). [〈tel-01704563〉](#)

## 2- ARTICLES

### 2-1 Danse

FAURE, Sylvia. *Corps, savoir et pouvoir : Sociologie historique du champ chorégraphique*. Nouvelle édition [en ligne]. Lyon : Presses universitaires de Lyon, 2001 (généré le 02 octobre 2021). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/pul/10140>>. ISBN : 9782729710729. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.pul.10140>.

FAURE, Sylvia. « Les structures du champ chorégraphique français », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 175, no. 5, 2008, pp. 82-97.

GINOT, Isabelle « Inventer le métier », *Recherches en danse* [En ligne], 1 | 2014, mis en ligne le 01 janvier 2014, consulté le 18 novembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/danse/531> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/danse.531>

HARBONNIER-TOPIN Nicole. « Autour de la proposition dansée : regard sur les interactions professeur-élève dans la classe technique de danse contemporaine. » *Éducation*. Conservatoire national des arts et métiers - CNAM, 2009. Français. [tel-00640042](tel:00640042)

PERRENOUD, Marc et Géraldine BOIS, « Artistes ordinaires : du paradoxe au paradigme ? », *Biens Symboliques / Symbolic Goods* [En ligne], 1 | 2017, mis en ligne le 15 octobre 2017, consulté le 08 octobre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/bssg/88> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/bssg.88>

SORIGNET, Pierre-Emmanuel. « Danser au-delà de la douleur », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. n° 163, no. 3, 2006, pp. 46-61.

URRUTIAGER, Daniel. « Distributions et inégalités de valorisation dans le spectacle vivant », *Agôn* [En ligne], 7 | 2015, mis en ligne le 13 juillet 2015, consulté le 08 octobre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/agon/3205> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/agon.3205>

### 2- 2 Sociologie des professions artistiques.

BAJARD, Flora. « Enquêter en milieu familial. Comment jouer du rapport de filiation avec le terrain ? », *Genèses*, vol. 90, no. 1, 2013, pp. 7-24).

BUREAU, Marie-Christine, Marc PERRENOUD et Roberta SHAPIRO « L'artiste pluriel: Démultiplier l'activité pour vivre de son art » *Le Regard sociologique*, Presse Universitaire du Septentrion. 2019

CARDON, Vincent, et Olivier PILMIS. « Des projets à la carrière. Les artistes interprètes et leurs anticipations des contreparties du travail, une perspective biographique », *Sociétés contemporaines*, vol. 91, no. 3, 2013, pp. 43-65.

JARRY, Anna, et al. « Quelques réflexions sur le rapport de jeunes chercheuses féministes à leur terrain. (chantier) », *Terrains & travaux*, vol. 10, no. 1, 2006, pp. 177-193.

MENGER, Pierre-Michel. « Les professions artistiques et leurs inégalités », Didier Demazière éd., *Sociologie des groupes professionnels. Acquis récents et nouveaux défis*. La Découverte, 2009, pp. 355-366.

MENNESSON, Christine. « Les sportives 'professionnelles' : travail du corps et division sexuée du travail », *Cahiers du Genre*, vol. 42, no. 1, 2007, pp. 19-42.

ORLY, Louis. « Bifurcations à partir/en direction de carrières artistiques : analyse structurale de récits biographiques » *Pratiques Psychologiques*, volume 25, Issue 3, 2019.

PRAT, Reine. – Mcc-Dmdts – mission pour l'égalité h/f – rapport d'étape n°2 *De l'interdit à l'empêchement*, 2009.

SINIGAGLIA, Jérémy. « Le bonheur comme rétribution du travail artistique. De l'injonction à l'incorporation d'une norme », *Sociétés contemporaines*, vol. 91, no. 3, 2013, pp. 17-42.

SORIGNET, Pierre-Emmanuel. « Être danseuse contemporaine : une carrière "corps et âme" », *Travail, genre et sociétés*, vol. 12, no. 2, 2004, pp. 33-53.

SORIGNET, Pierre-Emmanuel. « Norme professionnelle et légitimité de la violence. Le cas des danseurs », *Déviance et Société*, vol. 38, no. 2, 2014, pp. 227-250.

## **2- 3 Danse et problématiques de genre**

CLAIRE, Elizabeth. « Pratiques de danse et discours de genre, une histoire connectée », *Clio. Femmes, Genre, Histoire* [En ligne], 46 | 2017, mis en ligne le 09 avril 2018, consulté le 01 octobre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/buadistant.univ-angers.fr/clio/13682> ; DOI : <https://doi-org.buadistant.univ-angers.fr/10.4000/clio.13682>

CRENSHAW, Kimberlé W, et Séverine SOFIO. « Sortir des marges l'intersection de la race et du sexe. Une critique féministe Noire de la doctrine antidiscriminatoire, de la théorie féministe et de la lutte antiraciste », *Cahiers du Genre*, vol. 70, no. 1, 2021, pp. 21-49.

GILVAERT, Marie Ananda. « L'Examen d'Aptitude Technique en danse contemporaine : une épreuve différenciée selon les sexes », *Recherches en danse* [En ligne], 3 | 2015, mis en ligne le 19 janvier 2015, consulté le 22 mars 2021. URL : <http://journals.openedition.org/danse/950> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/danse.950>

JULHE, Samuel, et Stéphanie MIROUSE. « Vers la maîtrise de l'exubérance corporelle enfantine : la 'mise au pas' de très jeunes danseuses », *Cahiers du Genre*, vol. 51, no. 2, 2011, pp. 177-198.

LEFEVRE, Betty. « Chercheuse et danseuse : du genre incorporé », *Recherches en danse* [En ligne], 3 | 2015.

MARQUIÉ, Hélène. « Études de genre et histoire culturelle de la danse : retour sur un dialogue récent en France », *Diogène*, vol. 258-259-260, no. 2-3-4, 2017, pp. 60-70.

MARQUIÉ, Hélène. 9. Corps dansant, sexe et genre. Dans : Évelyne Peyre éd., *Mon corps a-t-il un sexe: Sur le genre, dialogues entre biologies et sciences sociales* (pp. 160-170). Paris: La Découverte, 2015.

MARQUIÉ, Hélène. « Danse et genre : Épistémologie d'un espace de recherche ». *Musique, musicologie et arts de la scène*. Université de Nice Sophia Antipolis, 2014. [tel-01551613](tel:01551613)

MARQUIÉ, Hélène, « Femmes et danses : émancipations, conquêtes et résistances. Les enjeux de corps créateurs », Université de Liège (Belgique), Séminaire 2002 (en ligne).

NORDERA, Marina, « La Construction de la féminité dans la danse » catalogue de l'exposition, Pantin, Centre national de la danse, 2004.

SINIGAGLIA-AMADIO, Sabrina, et Jérémy SINIGAGLIA. « Tempo de la vie d'artiste : genre et concurrence des temps professionnels et domestiques », *Cahiers du Genre*, vol. 59, no. 2, 2015, pp. 195-215.

## **2-4 Sociologie de l'éducation : socialisation genrée.**

BACOU, Magalie, et Yves RAIBAUD. « Introduction », *Agora débats/jeunesses*, vol. 59, no. 3, 2011, pp. 54-63.

BUISSON-FENET, Hélène. « École des filles, école des femmes: L'institution scolaire face aux parcours, normes et rôles professionnels sexués. » *Perspectives en éducation*. De Boeck Supérieur, 2017.

MENNESSON, Christine, Sylvia VISENTIN, et Jean-Paul CLEMENT. « L'incorporation du genre en gymnastique rythmique », *Ethnologie française*, vol. 42, no. 3, 2012, pp. 591-600.

MENNESSON, Christine. « Socialisation familiale et investissement des filles et des garçons dans les pratiques culturelles et sportives associatives », *Réseaux*, vol. 168-169, no. 4-5, 2011, pp.87-110.

OCTOBRE, Sylvie. *Enfance & culture. Transmission, appropriation et représentation*. Ministère de la Culture - DEPS, 2010 .

PASQUIER, Gaël. « Danser à l'école primaire. Entre questionnement des stéréotypes de sexe et reconfiguration du système de genre », *Terrains & travaux*, vol. 29, no. 2, 2016, pp. 195-216.

ROUYER, Véronique, Yoan MIEYAA, et Alexis Le Blanc. « Socialisation de genre et construction des identités sexuées. Contextes sociétal et scientifique, acquis de la recherche et implications pratiques », *Revue française de pédagogie*, vol. 187, no. 2, 2014, pp. 97-137.