Recherches en danse

3 | 2015

Perspectives genrées sur les femmes dans l'histoire
de la danse

Chercheuse et danseuse : du genre incorporé

Betty Lefevre

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/danse/942>

DOI : 10.4000/danse.942

ISSN : 2275-2293

Éditeur

ACD - Association des Chercheurs en Danse

Référence électronique

Betty Lefevre, « Chercheuse et danseuse : du genre incorporé », *Recherches en danse* [En ligne],
3 | 2015, mis en ligne le 19 janvier 2015, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/danse/942> ; DOI : 10.4000/danse.942

Ce document a été généré automatiquement le 19 avril 2019.

association des Chercheurs en Danse

Chercheuse et danseuse : du genre incorporé

Betty Lefevre

- ¹ Dans une optique d'envers du décor, ce propos consiste à tenter l'analyse de ma propre trajectoire d'enseignante chercheuse en anthropologie et de danseuse contemporaine. Geste de connaissance original, utilisé par l'anthropologie entre autre, l'étude de cas¹, bien que non réductible à la méthode inductive au sens strict du terme, s'inscrit dans un contexte particulier, un vécu idiosyncrasique où les outils d'enquête et la théorisation s'unissent dans un perpétuel mouvement de va et vient. Pour rendre compte de cette mise à l'épreuve empirique, je m'appuierai sur l'auto-observation de ma trajectoire professionnelle et de mon métier d'anthropologue des pratiques corporelles artistiques, dans ses aspects les plus ordinaires et les plus militants. La posture est délicate, le risque étant de faire une introspection au mieux, complaisante et au pire, auto-célébrative. Pour éviter ces écueils, il est nécessaire de rester dans un état de vigilance critique et réflexif permanent, en particulier sur le récit qu'on donne de ce qu'on a fait. Je peux avancer que la fertilité de cette approche, dans sa tentative de saisir l'épaisseur d'un vécu, construit une épistémologie de la danse en action, mettant en tension un sujet percevant et des outils d'objectivation pour rendre compte de l'objet/sujet de ses investigations. Dès lors comment trouver la bonne distance quand je suis au cœur des choses, quelles accommodations axiologiques mettre en œuvre ? Puis-je contrôler ma mémoire et ma propre histoire ? Comment accéder à la construction d'un féminin porté par la danse sans l'inventer ?

Le cadre théorique de ce texte est celui d'une socio-anthropologie pragmatique des pratiques artistiques. Pour Nathalie Heinich², cette approche pragmatique « n'a pour but ni d'expliquer, ni de juger, mais seulement de décrire, à partir des effets produits » ce que ces activités font et pour nous, plus spécifiquement, ce que la danse et la recherche fabriquent en terme de genre, et par effet récursif comment elles agissent sur ceux qui les mettent en œuvre, comment elles se déclinent et transforment les acteur(e)s eux-mêmes. En tant qu'anthropologue, mon terrain de chercheuse est moins un territoire lointain qu'un regard porté sur une façon de faire, un usage particulier, « chorégraphique » de

l'espace, à la fois expérience de soi, acte de création, ce que Jean Didier Urbain³ appelle « une ethnologie de proximité », où il s'agit de tenter de « devenir autre parmi les siens ». Les pratiques sociales et culturelles, par les usages qu'on en fait, participent de la fondation genrée des corps et d'un devenir homme ou femme selon les attendus de la société. Ainsi la danse, dans les représentations occidentales communes, suggère l'idée d'un archétype de la féminité, cette fabrication d'un idéal féminin s'organisant, entre autre, autour de la manipulation et de l'assujettissement à des normes corporelles et des modèles de beauté. En proposant avec Judith Butler⁴ la nécessité d'une conception « dénaturalisante » du genre, les corporités dansées et leurs dimensions sexuées seront pensées comme un processus de construction sociale et de domination, basé sur des expériences, des pratiques et des valeurs symboliques.

- 2 Au centre de notre existence, mais aussi de nos préoccupations professionnelles en tant qu'enseignante chercheuse, se trouve la danse, c'est-à-dire un objet qui relève d'une gageure et/ou un défi dans une institution où les acteurs sont choisis en fonction de leur expertise de savant et où l'art est souvent considéré (en cela qu'il mobilise l'imaginaire et le sensible) dans un rapport d'incompatibilité avec la science. Comment faire science en travaillant avec des « résidus significatifs »⁵ comme le corps, les moments à la marge, les franges, les coulisses, les entre-deux, l'imaginaire et produire des savoirs légitimés scientifiquement sur des objets polysémiques, pas « sérieux » comme la danse, le cirque, les arts de la rue, la foire ? Comment des anthropologues contemporains résistent, ou s'engagent, pour défendre une « sensibilité de la raison⁶ » et promouvoir d'autres chemins pour penser le vivant dans toutes ses variations ? À l'université culmine une logique cartésienne de la production du savoir et comme le précise François Laplantine « une logique dénotative, logique univoque, uniforme, unilatérale, monologique, monoculturelle, monolinguistique [...] »⁷.
- 3 Il ne s'agit pas ici de faire un compte rendu exhaustif d'une carrière mais de s'attacher à quelques morceaux choisis à partir desquels seront mis en évidence des processus d'incorporation du genre. Quels types de rapports corporels au monde entretient-on lorsqu'on pratique la danse contemporaine, lorsqu'on la partage, lorsqu'on la théorise, lorsqu'on la regarde ? Pour cela je m'attacherai à trois moments (difficilement isolables mais ordonnés chronologiquement pour en faciliter la compréhension), celui de la construction d'une proximité et familiarité avec la danse (se mettre en scène au féminin selon les attendus sociaux), celui d'une distanciation par l'élaboration d'un discours sur la danse en se confrontant au pouvoir des mots et de la désignation, enfin celui d'une réflexivité du genre par l'expérience de l'enseignement dans un espace de « fabrication des masculinités⁸ » que sont les Facultés des sciences du sport, où se perpétuent inégalités et stéréotypes de sexes. Ces différents processus de mise à distance sont heuristiques autorisant « une pensée théorique et critique du corps et du sensible⁹ » et vont participer de la légitimation des travaux des chercheurs en danse.

Faire et agir comme danseuse

- 4 De la danse classique petite fille à la danse folklorique à l'école normale d'institutrices de Rouen, de la danse moderne (découverte avec Françoise Lecomte et Karin Waehner) en classe préparatoire au lycée des Bruyères, à la danse jazz avec Ingeborg Liptay pendant mes études à l'Institut régional d'éducation physique et sportive (IREPS) de Caen, de la danse contemporaine (avec Patrice Grimout, Jean Gaudin, Peter Goss, Agnès Dufour,

Christine Bastin) en passant par la danse d'expression africaine (qui fera l'objet de ma thèse en sociologie à Paris VII avec Jean Duvignaud), c'est dans cette proximité permanente que j'ai construit mon goût pour (et été construite par) la chose dansée.

En quoi la danse va-t-elle me faire adhérer (plus ou moins consciemment) à des modèles de référencement sexuée, où, comme l'écrit Nicole-Claude Mathieu « à la mâlité correspond (doit correspondre) le masculin et à la fémellité, le féminin¹⁰ » ?

- 5 Préparer un CAPEPS (Certificat d'aptitude au professorat d'éducation physique et sportive) option danse en 1966 n'était pas un allant de soi comme cela peut l'être de nos jours. Si on prend comme indicateur des valeurs « d'ambiance » d'une époque, les instructions officielles qui régissent l'accès au concours de la fonction publique, on s'aperçoit que c'est dans le bulletin officiel du 5 janvier 1967 qu'apparaît pour la première fois la danse dans les matières à option aux épreuves de classement du professorat d'EPS. Jusqu'à cette date tardive, les textes officiels de 1945 modifiés en 1954, imposaient aux candidates (seulement pour les filles, les garçons ayant à faire état de leur force par un exercice d'haltérophilie) une épreuve rythmique c'est-à-dire une prestation avec support musical. À la fin des années soixante, la danse rythmique (présente dans les écoles) s'inspirait du travail d'Emile Jaques Dalcroze (1865-1950), des conceptions éducatives de Georges Demeny (1850-1917) sur le mouvement lié, continu, arrondi, de la gymnastique d'Irène Popard (1884-1950), des principes d'expression par le mouvement de Malkovski (1889-1982, émule d'Isadora Duncan) ou bien encore pouvait s'appuyer sur des déclinaisons de la danse classique pour illustrer une variation musicale.

Malgré le combat dès la fin des années 1950, d'un certain nombre de pionnières de l'École Normale Supérieure d'Éducation Physique (ENSEP) de Châtenay Malabry, il faut attendre encore dix ans pour que les textes officialisent les turbulences et les innovations du social : car dans les faits, la pratique de la danse moderne puis contemporaine et jazz avait largement investi le champ de l'éducation physique (via ses enseignant-e-s et étudiant-e-s). Pour autant si les instructions officielles de 1967 entérinaient tardivement le développement de la danse contemporaine dans le paysage culturel français, elles ne franchissaient pas l'ordre social des modèles de genre : la danse appartenait au féminin, tandis que les activités de combat étaient de l'ordre du masculin, chacune de ces activités visant à assurer des rôles sexués socialement valorisés et reconnus.

- 6 D'autre part, la proximité imposée de la danse contemporaine et du sport dans le cadre de l'éducation physique, va générer des ambiguïtés, des conflits, des oppositions souvent tumultueuses entre « sportifs » et « danseuses », chacun accusant l'autre de le/la détourner de son objet et de ses objectifs, de privilégier un corps machine, ustensile et de rendement dans un cas, un corps esthétique, sensible et inutile dans l'autre. Ces deux approches vont, pendant longtemps (et encore aujourd'hui) afficher leurs oppositions qui se liront sur le terrain à travers des symptômes révélateurs. Nommée professeure d'EPS dans un collège à la fin des années soixante j'ai pu faire le constat que la danse contemporaine, dans le cadre de l'enseignement de l'EPS, suscitait une triple exclusion.

En premier lieu, celle des collègues hommes pour la plupart méprisants ou goguenards quand à l'intérêt de développer cette pratique de « nanas¹¹ ». De fait, les représentations de sens commun appliquées à la danse (en général), élaborent des associations rapides entre danse, expression corporelle, gymnastique rythmique, bref toutes ces activités réservées aux femmes et « à visées esthétiques » selon les textes (c'est-à-dire cette valeur ajoutée pour faire joli, pour être gracieuse selon les critères d'une socialisation corporelle où les femmes sont « naturellement » associées à esthétique et beauté¹². Or en réclamant

d'être prise au sérieux comme danseuse, je pensais (avec d'autres collègues convaincues de la place légitime de la danse au collège et au lycée) d'une part que l'hégémonie d'une éducation physique massivement envahie par le sport à l'école, ne répondait pas aux attentes de tous et toutes, et que d'autre part, la façon d'engager le corps dans cette activité artistique avait un autre sens et ouvrait à des visions singulières du monde.

Deuxième rejet, celui du monde sportif et en particulier des associations sportives (AS) d'établissements scolaires : dans mon cas, l'autorisation de créer une AS Danse m'a été refusée par crainte d'une impossibilité de hiérarchiser « objectivement » les prestations et d'installer du désordre dans la structuration existante. Cet interdit va engendrer une organisation clandestine afin que la danse puisse être partagée et trouve une visibilité dans les établissements scolaires (par exemple, des rencontres « sauvages » de danse contemporaine vont avoir lieu avec des enseignantes¹³ engagées et convaincues d'instaurer, via la danse une culture corporelle plus créative et une nouvelle dynamique de formation).

Enfin l'ostracisme « des mondes de l'art¹⁴ » et en particulier celui de la danse « authentique » qui n'acceptait pas cette appropriation de leur art par la vulgate et par la médiation de professeurs « de sport » de surcroît. Souvent excédées par cette stigmatisation, quelques collègues ou futures collègues, quittèrent l'institution pour créer leurs compagnies et devenir danseuses professionnelles¹⁵. La majorité des autres s'obstinèrent à penser que l'objet culturel danse contemporaine participait pleinement à la construction identitaire des élèves (et à leur devenir homme ou femme) par la prise en compte de l'imaginaire et du sensible et se devait d'exister dans une école ouverte sur la création.

- 7 Dans ce retour partiel sur ces moments de mon parcours professionnel, on peut remarquer que la danse à l'école est (en partie) une histoire de femmes et que l'enjeu institutionnel pour ces enseignantes des années soixante-dix, portait sur la crédibilité et la légitimité d'une pratique à l'école. La danse contemporaine était au mieux, considérée comme un luxe pour quelques unes et il fallait qu'elle devienne un incontournable des savoirs proposés par l'institution, pour tous. Pour cela, si l'obtention d'un concours de la fonction publique (un CAPEPS option danse) constituait un sésame nécessaire, priorité était donnée au processus de reconnaissance « par corps » et d'adhésion par l'action aux « conventions¹⁶ » du monde de la danse contemporaine. La construction d'un curriculum d'initiation se réalisait auprès de professionnels réputés, dans les stages de Vichy avec la Fédération française de danse (FFD) ou à Paris avec le Centre international de la danse (CID)¹⁷. Certains lieux étaient considérés comme les offices incontournables de formation à la danse contemporaine comme l'American Center à Paris, la MJC de Colombes, le Centre universitaire Jean Sarrailh. Enfin la participation régulière aux Rencontres internationales de danse contemporaine (les RIDC) créées par Françoise et Dominique Dupuy constituait également une possibilité de décrocher le label de danseuse « authentique¹⁸. » Bref, il s'agissait d'« en être » et de perpétuer (consciemment ou non) l'existence d'un corpus mythique sur les différentes cultures corporelles (la culture artistique étant supposée plus « prestigieuse¹⁹ » que la culture sportive par exemple).
- 8 Dans cet engagement pour promouvoir les valeurs idéologiques et éducatives de la danse, l'asymétrie des rapports de genre était un postulat, un « déjà-là » dont la déconstruction était complexe : en nous opposant aux sportifs en tant que danseuses, les différences (plus ou moins consciemment) se confortaient et nous installions, par notre combat même, une prévalence de l'ordre de la binarité, du dualisme, de la dialectique (où on préconisait une

différentiation radicale entre « nous » et « eux » par corps interposé). Bien qu'ayant également l'expérience des pratiques sportives (athlétisme, gymnastique, natation et sports collectifs) pour exercer mon métier, la figure de « la danseuse » s'imposait, la familiarité avec cet espace artistique dictant une métonymie identitaire de femme/féminine en congruence avec les conventions sociales et faisant obstacle à la visibilité de toutes autres compétences.

- 9 Ce processus s'inscrit dans des logiques d'interactions sociales et plus particulièrement celles décrites par Erving Goffman²⁰ en terme de « face sociale » où :

« [...] dans les rencontres, chacun tend à se conduire de façon à garder aussi bien sa propre face que celle des autres participants [...] Il s'agit typiquement d'une acceptation "de convenance" et non "réelle", car elle est le plus souvent fondée non pas sur un accord intime, mais sur le bon vouloir des participants à émettre sur le moment des opinions avec lesquelles ils ne sont pas vraiment d'accord. »

En ayant mis au centre de mes préoccupations l'acquisition par corps d'une expertise de danseuse, mon répertoire « figuratif », au sens goffmanien du terme, m'enfermait (inconsciemment) dans des jeux complexes d'apparences et de désignations soulignant la différence des sexes. Le corps de « la danseuse », qui hante les imaginaires du XIX^e siècle²¹ et encore ceux de nos contemporains, est fabriqué sous le poids du regard de l'Autre, par soumission plus ou moins consciente aux injonctions portées par une extériorité dominante. Avoir une silhouette de danseuse (classique) consiste à être mince, avec de longues jambes fines et des mouvements gracieux, une certaine rectitude du dos, ce qui rejoint les principes de redressement du corps²² et de discipline instaurés par les gymnastiques du XIX^e siècle. Les corps qui dansent, et cela même si la danse contemporaine a déplacé les conventions esthétiques quant à une morphologie spécifique danseuse, sont majoritairement assujettis à une domination portée par le regard des hommes et qu'on pourrait qualifier d'androcentrée. La nécessité, au moment de ma thèse, de mettre des mots sur ce qui s'était, en dansant, incorporé, va installer une première distanciation avec la danse en action et permettre progressivement une réflexivité sur les modalités (schizophréniques au sens étymologique du terme) de la construction de soi.

Transformer des expériences de danse en textes

- 10 Acceptée dans le Laboratoire de sociologie de l'imaginaire de Jean Duvignaud²³ en 1984 à l'université de Jussieu Paris VII, je soutiendrai une thèse sous sa direction en 1987 et serai nommée Maître de Conférences à l'université Jules Verne d'Amiens en 1990 : cette nomination aura pour conséquence symbolique, à terme, l'adieu au corps des professeurs d'EPS. S'arrêter pour écrire (ou décrire) les danses contemporaines, mener une réflexion sur un objet largement investi par l'affectif et l'imaginaire, c'est prendre le risque de poser ; c'est aussi faire poser la danse contemporaine dans une immobilité formelle (des successions de poses) que ses pionniers et pionnières ont historiquement déconstruite en donnant à voir un mouvement continu traversé par des forces et des flux.
- 11 Peut être est-ce pour tenter d'échapper à cet écueil inconscient de la pose (et l'analyse d'une im-posture ?) que j'ai choisi comme objet d'étude en thèse, non pas la danse contemporaine mais un de ses « référents » : la danse d'expression africaine à Paris (que je pratiquais assidûment et enseignais également). De fait, ces danses de l'Autre questionnent les différences mais aussi nos catégorisations des formes dansées (africaine, occidentale, traditionnelle, contemporaine, exotique, populaire, etc.) et les représentations communes qu'elles sous-tendent. Entre inspiration et réinvention, la

danse d'expression africaine sera considérée comme une ressource pour la création chorégraphique contemporaine (Catherine Atlani et les danseuses du Four Solaire, José Montalvo, Mathilde Monnier). L'interrogation portait également sur cette danse africaine en exil (comme la plupart de ses enseignantes et enseignants) transportée, transformée, inventée et consommée ici en France.

- 12 À l'origine de ce travail, il y a le hasard de la rencontre avec une danseuse contemporaine (Bernadette Doneux) qui vivait ces cours de danse d'expression d'africaine comme matière première de son activité de création. En franchissant avec elle le seuil de l'American Center²⁴, (puis de la Ménagerie de Verre) je ne pensais pas que cette pratique dansée serait présente dans ma vie (physiquement et intellectuellement) pendant plus de vingt ans. L'étonnement à l'origine de mon intérêt, c'est sans doute l'énergie portée par la musique vivante et le collectif en mouvement, la mise à l'épreuve des corps, la répétition du geste, la rupture avec les règles académiques d'autres danses (classique, néoclassique, jazz) et les processus analytiques de l'apprentissage du mouvement, la non-référence au concept de « beauté » de la forme produite, la proposition d'un autre univers de sensations kinesthésiques, d'une vitalité paroxystique. Cette « dynamique » bachelardienne²⁵ m'est apparue comme une aide à la traduction du mouvement dansé et du vivant, une aide pour rester dans le vif du sujet.

Le détour par les cultures africaines n'est pas un caprice d'apprentie sociologue en mal d'exotisme mais plutôt la recherche du reflet de soi-même dans le miroir de l'autre : jeter un œil de femme blanche sur les « danses noires » de Paris, permet de faire une brèche dans nos représentations collectives, de mettre à jour des formes d'ethnocentrisme, de révéler la face cachée des cultures occidentales supposées toutes en technologie et en rationalité. C'est repérer un espace où se mettent en scène des désirs de « libération du corps », « d'instinct », de « retour aux sources », de « sensualité » qui sont aussitôt paradoxalement contrôlés, euphémisés. De fait, si les corps féminin ou masculin sont mis en scène comme corps sexués et objets de désir, dans un même temps ce désir est conjuré, en lien avec la nécessité d'un contrôle de soi qu'imposent les règles et codes sociaux de présentation de soi. On peut observer que cette revendication d'une vérité pulsionnelle s'autorise dans un entre soi (les hommes sont minoritaires dans mes cours) donnant l'opportunité éphémère d'échapper à la pression normative d'une « féminité mesurée²⁶ ». Et puis, ces danses d'expression africaine renouent avec l'imaginaire archéologique d'un corps dansant : c'est au danseur anonyme (présent chez tous) que celui ou celle qui danse africain rend hommage, tout en réinventant parfois un mythe des origines puisé dans le jeu de destruction et de construction des forces antagonistes à partir desquelles s'organise toute vie sociale²⁷.

Enfin, cet objet d'étude restait en lien avec mes préoccupations pédagogiques et confortait le souci d'une approche différente de la corporéité par la danse en milieu scolaire : dans un cours de danse d'expression africaine, il ne s'agit plus d'exploiter une morphologie spécifique ou des capacités d'exception, mais d'accéder au « répertoire²⁸ » et au plaisir immédiat de danser par l'imitation, la répétition, en faisant l'économie apparente de la contrainte des gammes préliminaires. L'écoute musicale constitue une autre spécificité : en effet, la présence physique d'un musicien percussionniste est indispensable à la pratique et la construction d'un couple pédagogique (habituellement musicien-danseuse) transforme, me semble-t-il, les éléments constitutifs de la relation enseignants-enseignés. D'ailleurs, en matière de représentations du masculin/féminin, on a pu faire le constat dans notre thèse, que ce duo est toujours vécu par les élèves comme

mixte, même si celui-ci est composé de deux hommes ou deux femmes. De manière générale, le musicien représente le principe « mâle » et le danseur le principe « femelle », chacun des membres du groupe d'apprenants pouvant être attiré vers plus de musique ou plus de danse. On a pu également observer une hétérogénéité morphologique des participants aux cours de danse africaine : loin des conventions esthétiques d'un corps féminin idéalisé, les femmes qui dansent sont « ordinaires », faites de chair, de sang et de sueur en opposition avec l'image des créatures désincarnées, éthérées, inaccessibles de la danse classique. Musiciens, danseurs et groupe fondent alors une structure ternaire à partir de laquelle se construit une mise en jeu des corps où s'autorisent paradoxalement le dépassement de soi et un retour contrôlé à une motricité fondamentale, spontanée, dite naturelle. Dès lors, la convocation de cette naturalité²⁹ doit être interrogée comme renouant non seulement avec les images manipulées sur l'animalité mais également avec les mythes des origines et de la primitivité.

- 13 Ce travail d'écriture sur la danse, sous la houlette de Jean Duvignaud, loin d'une mise en arrêt, a constitué une mise en effervescence : l'université légitimait ce que l'EPS et le milieu sportif avaient toléré en le minorant. L'intérêt d'un travail de recherche sur les corporéités dansantes était non seulement admis mais il se trouvait relié aux travaux de chercheurs prestigieux dont les questionnements nourrissaient les nôtres³⁰. Comment l'être dansant se représente-t-il lui-même dans des sociétés différentes et de quelles valeurs est-il porteur ? De la danse classique à la danse d'expression africaine en Europe ces deux pôles de référence ne sont-ils pas l'illustration de la dualité, avancée par Nietzsche³¹, de l'apollinien et du dionysiaque ? Et dans cette ambiance « organique », comment les corps qui dansent africains sont-ils construits comme corps sexués, selon quelles normes sociales, quels imaginaires ?
- 14 « Revisionner » ce second moment de mon parcours, oblige à penser une rupture. Si danseuse et enseignante construisent une congruence, une sorte d'adéquation entre attente d'une société et identité de genre, en naturalisant, subrepticement le féminin, le statut d'enseignante chercheuse pose d'autres questions et en particulier celle de la conformité du rapport à la science et aux savoirs. Or une fois de plus, la figure de la danseuse contamine le processus de légitimation. Car une danseuse-chercheuse interroge non seulement la possibilité d'une association entre l'art et la science mais également le postulat de prendre, comme l'écrit Claude Javeau, « le futile au sérieux³² ». Le premier espace d'intervention professionnel posait le problème de la toute puissance du modèle sportif, du corps masculin comme référence unique de l'éducation physique scolaire. La question portait sur la visibilité différentielle des corps féminins et des corps masculins, quels possibles corporels enseigner ?
- 15 L'entrée à l'université déplace le questionnement mais pérennise l'embarras et pourrait s'écrire avec Geneviève Fraisse « qu'est-ce que les hommes font du discours des femmes et les femmes du discours des hommes³³ ? » lorsqu'il s'agit de constructions des savoirs ? L'illusion que dans le monde universitaire, le pouvoir de domination d'un sexe sur l'autre était au mieux déconstruit au pire euphémisé par la réflexivité des acteurs, va petit à petit s'effondrer. Si dans le monde sportif (du haut niveau à celui des amateurs) la catégorisation non mixte s'impose toujours comme dispositif de classification des performances et de modélisation de la différence sexuelle, dans le monde universitaire l'image idéalisée d'universalité des savoirs (une vraie mixité au service de la science !) fait écran à l'asymétrie réelle des carrières entre les hommes et les femmes. On parle de l'effet « plafond de verre » quand des obstacles divers (et en particulier les

représentations communes) empêchent les femmes d'accéder à certaines. À l'université, se rendre visible comme chercheuse est toujours un combat, en particulier lorsque votre « étiquetage³⁴ » de référence est celui de « danseuse ».

- 16 Être nommée dans une composante STAPS (Faculté des Sciences du Sport) comme anthropologue des pratiques corporelles artistiques, revient à faire l'expérience d'un espace de formation et de recherche où se maintient l'écart entre les sexes numériquement et symboliquement. La supériorité du masculin est statistique (70 % d'étudiants et 80 % d'enseignants à l'UFR STAPS de Rouen), incarnée dans des pratiques sportives conjuguées au masculin et au féminin (chacun avec ses règles et ses barèmes) et symboliquement mise en œuvre dans un système de valeurs intériorisées (tant par les filles que par les garçons) où féminité et virilité sont constamment énoncées comme opposées. Dans le domaine de la recherche, une majorité des enseignants chercheurs de l'équipe pédagogique de Rouen est fortement engagée et issue des milieux sportifs ce qui leur confère, aux yeux des étudiants, une réelle compétence d'enseignant. De plus, la majorité des publications labellisées du laboratoire (le CETAPS³⁵ dirigé par un homme) sont rédigées par des enseignants chercheurs appartenant au paradigme dominant des sciences de la vie (physiologie, biomécanique, neuro-physiologie de la performance, etc.)
- 17 En cela se mettent en scène les dimensions genrées des répertoires d'action : l'action et le discours public sont du côté des hommes, ce qui réactualise, en creux, de vieux préjugés sur la passivité et le silence du côté des femmes. S'autoriser non pas à penser ou agir mais penser et agir, implique de questionner les oppositions utilisées pour regarder et catégoriser le monde. En quoi ce système dichotomique maintient et pérennise l'asymétrie entre les sexes, mais aussi l'asymétrie entre des champs comme l'art et la science ? Lorsqu'on est nommée enseignante chercheuse dans une composante STAPS, la pratique d'une activité comme la danse, dans les usages, ne fait pas partie des attributions premières d'une ^{enseignante chercheuse}. La priorité est d'élaborer des contenus théoriques originaux à partir de vos recherches, de les enseigner et de confronter ces connaissances aux textes existants. Dans cette logique académique, la danse comme pratique est, à l'université de Rouen, confiée aux enseignant(e)s certifié(e)s ou agrégé(e)s d'EPS. Dès lors, la justification et la pérennisation de la danse contemporaine comme discipline légitime d'une formation en STAPS représentent des enjeux majeurs dans un espace où sa présence est souvent regardée comme exotique ou anecdotique. En faisant de la danse mon terrain de recherche, je participais à sa justification institutionnelle théorique et pratique. Cette *praxis* dansée confortait l'idée d'un savoir en action (« apprendre par corps³⁶ ») et offrait l'occasion de penser ensemble culture technique et culture savante. Théoricienne en anthropologie du corps (un champ disciplinaire dont la présence ne va pas de soi dans une filière STAPS) et praticienne en danse contemporaine, cette posture hybride va créer une fois de plus de la confusion, la dimension concrète de l'activité faisant écran au statut de l'ethnologue³⁷ : en mettant en place des ateliers de danse contemporaine, il s'agissait de faire vivre aux étudiantes et étudiants, une pratique artistique dans tous ses registres d'actions (danser, chorégraphier, regarder) en développant la créativité motrice et l'imaginaire de chacun. L'objectif était de goûter et comprendre ce qui n'appartient pas à sa culture, à sa manière de penser, observer cette différence sans la caricaturer, en questionnant et réinventant ses propres savoirs. Or pour les étudiantes et étudiants sportifs (comme pour certains collègues) cette expérience me désignait uniquement comme la « professeur de danse », un malentendu d'identification dans lequel disparaissait la légitimité scientifique de l'anthropologue.

L'anthropologie, discrète dans les programmes d'études et de recherches en STAPS est ici confondue avec son objet d'étude, une pratique artistique, c'est-à-dire un espace où pèse toujours « le soupçon (positiviste) immédiat de laisser libre cours à la subjectivité du chercheur³⁸ ». À l'université se retrouve l'injonction à faire le deuil d'une part de soi-même, le chercheur « authentique » se devant d'éradiquer le subjectif (plutôt attaché au féminin) qu'il y a en lui. Ainsi pour chasser toute subjectivité comme l'écrit François Laplantine « le sujet qui écrit un ouvrage ou un article scientifique devrait être absent de ce qu'il écrit³⁹ ». Mais cette posture objective radicale ne suffit pas pour éliminer les suspicions quand le sujet de recherche choisi porte sur l'art comme la danse ou les arts du cirque : il sera demandé à une de mes étudiantes en thèse travaillant sur les trapézistes de changer de sujet, celui-ci étant jugé « déraisonnable ».

- 18 Écrire sur la danse (et sur le genre) c'est aussi prendre le risque de se disqualifier auprès des artistes, seuls habilités à parler de et sur leur art, auprès des scientifiques pour qui le désordre, l'affect et l'imaginaire inhérents à l'art ne peuvent produire un savoir généralisable et d'importance mais aussi auprès de sa famille disciplinaire en renonçant à une certaine exigence intellectuelle pour faire l'apologie d'une danse indécible, mythologisée et où la possibilité d'une distanciation critique serait vaine. Certes, mettre des mots sur la danse contemporaine n'est pas facile mais cette « organisation textuelle du visible⁴⁰ » questionne l'expérience artistique comme partage du sensible, dans ses variations, ses tensions et contradictions et met du trouble non seulement dans le genre mais aussi dans les modalités de construction de la pensée savante. Cette posture est aussi celle d'une forme d'engagement pour défendre des points de vue considérés comme mineurs dans le champ de la production scientifique : celui des sciences humaines et sociales, celui de l'anthropologie (menacée de disparition⁴¹) celui des méthodes qualitatives, celui de l'égalité hommes/femmes et d'une formation sur le genre, celui des objets d'études peu « rentables » comme les friches, la foire, le cirque, celui des pratiques corporelles artistiques. Cette forme de militantisme, bien qu'elle ne soit pas unisexe, est souvent qualifiée (par des hommes) de « féminisme tardif » comme si des revendications non mixtes (et une seconde vague du féminisme) n'était pas nécessaire et à l'œuvre pour dénoncer la « valence différentielle des sexes⁴² » et, entre autres, les violences faites aux femmes ?

L'enseignement de la danse contemporaine comme lieu privilégié de la réflexivité du genre

- 19 Dans mes cours de danse africaine, le public était majoritairement composé de femmes. Dans mes cours de danse contemporaine à la Faculté des Sciences du sport, la majorité s'inverse. Parfois seule femme avec des footballeurs ou des judokas, je tente alors de « rendre familier ce qui leur est étranger⁴³ », de les apprivoiser à la danse en essayant d'échapper aux assignations sociales de genre et à mes propres préjugés. Comment rassurer un public d'étudiants sportifs soucieux de sa virilité et qui pense que la danse, par contamination, peut les féminiser ? Une des stratégies mise en place était de bricoler avec l'existant⁴⁴, ce qu'ils sont, ce qu'ils savent faire. Une autre était de les confronter aux œuvres produites par les chorégraphes contemporains afin de réfléchir à la construction genrée des corps exposés. Comment les images sur le genre diffusées par les productions chorégraphiques contemporaines jouent-elles ou pas, avec la notification des différences sexuées, quels récits de la masculinité et de la féminité s'y donnent à voir ? Quelles

inventions, créations de soi sont mises en scène ? Avant de leur demander de se mettre en action ou de s'exercer au métier de spectateur en danse contemporaine, je propose aux étudiants de visionner un extrait de la chorégraphie de Lloyd Newson « Enter Achilles ». Dans cette pièce uniquement dansée par des hommes, s'affiche une masculinité stéréotypée surlignée par l'énergie des gestes, la force repérable dans l'exécution des sauts et des porters, les costumes sombres, la référence à une socialisation en groupe dans un bar, etc. Le maintien des croyances sur des mouvements typiquement masculins est bousculé par l'arrivée sur scène d'un autre danseur, Juan Kruz Diaz de Garrio Esnaola dont la motricité fluide, gracieuse et en cela représentative des valeurs affectées au féminin, dérange l'homogénéité rassurante d'un entre-soi viril. Il s'agit de montrer qu'une pratique artistique permet de jouer avec des qualités différentes, qui ne sont pas ontologiques mais conventions sociales. Les femmes peuvent s'expérimenter dans la force, les prises de risque⁴⁵ comme Louise Lecavalier dans la Compagnie Edward Lock et les hommes dans l'expression d'une certaine fragilité (Xavier Le Roy dans *Self Unfinished*).

Mais prendre le rôle de l'autre de manière éphémère et contextuelle sur scène, permet-il d'échapper aux logiques de genre, à la violence et à la domination qui les mettent en œuvre ?

La danse contemporaine dans ces expositions apprend à regarder non seulement les transformations des corps en mouvements mais aussi à repérer ses usages de la dissymétrie entre les sexes, qu'ils soient conventionnels ou en rupture. La réception d'une œuvre n'est pas de « l'ordre de l'immédiateté de la vue⁴⁶ », mais relève d'un travail perceptif complexe, une expérience de regard en quête des significations de ce qui se passe sur scène et de sensations (ce qui se passe en soi). Apprendre la danse contemporaine, outre sa pratique, passe par une connaissance par les yeux (et tous les sens) de ses productions et dans mon enseignement à l'université de Rouen, cette fréquentation des œuvres est obligatoire.

- 20 En amplifiant les signes de la présence de l'autre en soi, il est possible pour celui ou celle qui est sur scène et pour celui ou celle qui regarde, d'expérimenter une coexistence du masculin et du féminin mais aussi d'autres valeurs que l'incorporation des habitus de genre interdit, comme la lenteur, la laideur, le silence et la fureur. Apparaissent alors des images qui n'enferment rien, qui se plient et se déplient⁴⁷ créant des rencontres accidentelles, une polysémie, une invention des possibles. Ces vastes ambitions pédagogiques et esthétiques n'ont sans doute jamais été totalement atteintes mais les moments de danse partagés ont été tangibles et ont conduit certains de mes étudiants⁴⁸ à passer du sportif à l'artiste.
- 21 Pour conclure cette égo-histoire, si la force des stéréotypes de la figure de la danseuse a fait écran (avec ma complicité ?) à la visibilité des différentes facettes d'une identité plus complexe, mon chemin professionnel, social, humain s'est dessiné à partir de cette image récurrente et stéréotypée d'une femme qui danse. Certes la fréquentation des danses pendant des dizaines d'années m'a construite, mais il me semble que j'ai également participé à les faire exister, à les écrire, à les transmettre, à les théoriser, à les mettre à distance par une posture critique. Enseigner et étudier les danses contemporaines est, pour moi, une expérience militante qui instaure la visibilité d'une pratique pensée du côté des femmes dans l'espace universitaire (encore dominé par les hommes) et pose le postulat d'une conjugaison possible et nécessaire entre espaces scientifiques et espaces artistiques. Cette mise en relation de domaines différents développe un questionnement sur le sens et les valeurs de nos activités, de nos formations en déplaçant le regard sur les

autres et sur soi-même. Cet engagement va être qualifié (par les collègues voire des étudiants et étudiantes) de féministe non pas dans le sens de « l'élaboration de projets de transformations des rapports sociaux de sexe⁴⁹ » mais en considérant cette posture comme la revendication passéiste des années 1970 d'une égalité homme/femme aujourd'hui posée comme acquise.

- 22 Comme matière à enseigner, rechercher, percevoir, analyser, de 1970 à nos jours, les danses contemporaines ont été mon observatoire des processus de constructions des féminités et des masculinités et des représentations naturalisées qui les accompagnent. Avoir été qualifiée de « danseuse » pendant toute ma carrière, montre la difficulté à déconstruire les catégories et les imaginaires qui y sont associés mais aussi le poids symbolique de cet étiquetage, qui en invisibilisant le travail de la chercheuse, conforte l'asymétrie des rapports de genre.

Pour autant, si cette appellation a pu être vécue comme dévalorisante ou pour le moins réductrice, je continue à militer pour la danse contemporaine à l'université, l'expérience esthétique, comme l'écrit François Laplantine, restant un chemin de connaissances toujours à explorer.

« L'expérience esthétique, [...] introduit de la fiction c'est à dire de la vitalité - la capacité à mener d'autres vies possibles - mais aussi une potentialité de négativité résolument critique à l'égard du social et du langage. Elle met en question [...] l'univocité du concept reconsidéré comme étant nécessairement aussi affect et perçoit [...]»⁵⁰. »

BIBLIOGRAPHIE

- BACHELARD Gaston, *L'Eau et les rêves* [1942], Paris, Le Livre de Poche, 1993.
- BAUDRILLARD Jean, *Le système des objets*, Paris, Gallimard, 1968.
- BECKER Howard Saul, *Les Ficelles du métier* [1998], Paris, La Découverte, 2002.
- BECKER Howard Saul, *Les Mondes de l'art* [1988], Paris, Flammarion, 2006.
- BECKER Howard Saul, *Outsiders. Etude de sociologie de la déviance*, Paris, Métailié, 1985.
- BUTLER Judith, *Trouble danse le genre* [1990], Paris, La découverte, 2005.
- DELEUZE Gilles, *Francis Bacon, logique de la sensation*, Paris, Seuil, 2002.
- DUMONT Agathe, « Une perte de contrôle, une perte de confort : Louise Lecavalier. La question du risque dans un parcours d'interprète », in *Repères. Cahier de danse*, n° 29, 2012.
- DURET Pascal, *Sociologie du sport*, Paris, Armand Colin, 2001.
- DUVIGNAUD Jean, *Le Prix des choses sans prix*, Arles, Actes Sud, 2001.
- FAURE Sylvia, *Apprendre par corps. Socio-anthropologie des techniques de danse*, Paris, La Dispute, 2000.

- FRAISSE Gèneviève, SISSA Giulia, BALIBAR Françoise, ROUSSEAU-DUJARDIN Jacqueline, BADIOU Alain, DAVID-MENARD Monique, TORT Michel, *L'exercice du savoir et la différence des sexes*, Paris, L'Harmattan, 1990.
- GOFFMAN Ervin, *Les Rites d'interaction*, Paris, Éditions de Minuit, 1974.
- HEINICH Nathalie, *Ce que l'art fait à la sociologie*, Paris, Editions de Minuit, 1998.
- HEINICH Nathalie, *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, 2005.
- HERITIER Françoise, *Masculin/féminin, la pensée de la différence*, Paris, Odile Jacob, 1996.
- JAVEAU Claude, *Prendre le futile au sérieux*, Paris, Éditions du Cerf, 1998.
- LAPLANTINE François, *L'Anthropologie*, Paris, Payot & Rivages, 1995.
- LAPLANTINE François, *La Description ethnographique*, Paris, Armand Colin, 2005.
- LAPLANTINE François, *Le Social et le sensible. Introduction à une anthropologie modale*, Paris, Téraèdre, 2005.
- LEFEVRE Betty, « Les Valeurs antinomiques de la danse d'expression africaine en France », in PEIX ARGUEL Mireille (dir.), *Danse, le corps enjeu*, Paris, PUF, 1992.
- LEFEVRE Betty, « Fabriquer du masculin dans les formations en Sciences et Techniques des Activités Physiques et Sportives (STAPS) ? », in AYRAL Sylvie et RAIBAUD Yves (dir.), *Pour en finir avec la fabrique des garçons*, vol. 2, Bordeaux, MSHA, 2014.
- LEFEVRE Betty, « L'Atelier en danse contemporaine », in Association Passeurs de danse (dir.), *Inventer la leçon de danse*, CRDP de Clermont Ferrand, 2013.
- MARDON Aurélia, « Les filles et l'apparence au moment de l'entrée dans l'adolescence. Apprendre à mettre en valeur son corps sans 'provoquer' », in GUYARD Laurence, MARDON Aurélia (dir.), *Le Corps à l'épreuve du genre entre normes et pratiques*, Nancy, PUN, 2010.
- MARQUIE Hélène, « Femmes et danses : émancipations, conquêtes et résistances. Les enjeux de corps créateurs », Université de Liège (Belgique), Séminaire 2002 (en ligne).
- MATHIEU Nicole-Claude, *L'Anatomie politique. Catégorisations et idéologies du sexe*, Paris, Côté-femmes, 1991.
- NIETZSCHE Frédéric, *La Naissance de la tragédie* [1886], trad. par Hans Hildenbrand et Laurent Valette, Paris, 10/18, 1991.
- NORDERA Marina, *La Construction de la féminité dans la danse*, catalogue de l'exposition, Pantin, Centre national de la danse, 2004.
- PASSERON Jean Claude, REVEL Jacques (dir.), *Penser par cas*, Paris, Espaces Temps.net, Brèves, 2005.
- PEIX ARGUEL Mireille (dir.), *Danse, le corps enjeu*, Paris, PUF, 1992.
- SANSOT Pierre, *Les Formes sensibles de la vie sociale*, Paris, PUF, 1986.
- SIBONY Daniel, *Entre dire et faire. Penser la technique*, Paris, Grasset, 1989.
- URBAIN Jean Didier, *Ethnologue mais pas trop*, Paris, Petite bibliothèque Payot, 2003.
- VIGARELLO Georges, *Histoire de la beauté. Le corps et l'art d'embellir de la Renaissance à nos jours*, Paris, Seuil, 2004.
- VIGARELLO Georges, *Le Corps redressé*, Paris, Armand Colin, 2004.

NOTES

1. PASSERON Jean Claude, REVEL Jacques, (dir.), *Penser par cas*, Paris, Espaces Temps.net, Brèves, 2005.
2. HEINICH Nathalie, *Ce que l'art fait à la sociologie*, Paris, Éditions de Minuit, 1998, p. 77.
3. URBAIN Jean Didier, *Ethnologue mais pas trop*, Paris, Petite bibliothèque Payot, 2003, p. 21.
4. BUTLER Judith, *Trouble danse le genre*, Paris, La découverte, 2005 (1990) p. 43.
5. SANSOT Pierre, *Les formes sensibles de la vie sociale*, Paris, PUF, 1986.
6. LAPLANTINE François, *Le social et le sensible. Introduction à une anthropologie modale*, Paris, Téraèdre, 2005.
7. *Ibid.*, p. 187.
8. LEFEVRE Betty, *Fabriquer du masculin dans les formations en Sciences et Techniques des Activités Physiques et Sportives (STAPS) ?*, in Ayral S. et Raibaud Y. (dir.), *Pour en finir avec la fabrique des garçons*, vol. 2, MSHA, Bordeaux, 2014.
9. *Ibid.*, p. 44.
10. MATHIEU Nicole-Claude, *L'Anatomie politique. Catégorisations et idéologies du sexe*, Paris, Côté-femmes, 1991, p. 232.
11. PEIX ARGUEL Mireille, (dir.), *Danse le corps enjeu*, Paris, PUF, 1992, p. 28.
12. VIGARELLO Georges, *Histoire de la beauté. Le corps et l'art d'embellir de la Renaissance à nos jours*, Paris, Seuil, 2004.
13. Il faut préciser que ces rencontres en Haute-Normandie mobilisaient des élèves filles volontaires encadrées par des collègues femmes qui présentaient des formes chorégraphiques courtes élaborées sur le temps du midi un ou deux jours par semaine. En 1969, la danse ne figurant pas dans les activités proposées par les AS d'établissement, ces rassemblements autour de la danse n'étaient pas officiellement autorisés.
14. BECKER Howard Saul, *Les mondes de l'art* [1988], Paris, Champs Flammarion, 2006.
15. Pour ne citer que quelques noms de danseuses, chorégraphes, pédagogues ayant suivi une formation en EPS ou STAPS : Aline Roux, Mireille Peix Arguel, Mireille Delsout, Claire Heggen (et Yves Marc), Jackie Taffanel, Héra Fattoumi (et Eric Lamoureux), Valérie Merle.
16. *Ibid.*, p. 64
17. CID fondé entre autre, par Mireille Delsout, Directrice technique nationale (DTN) danse au Ministère de la Jeunesse et des Sports.
18. Le terme de « danseuse » est employé ici comme marque d'une activité régulière et intense qui se soldera par l'obtention du diplôme de professeur de danse contemporaine en octobre 1990.
19. *Ibid.*, p. 61
20. GOFFMAN Erving, *Les rites d'interaction*, Paris, Éditions de Minuit, 1974, p. 14.
21. NORDERA Marina, *La construction de la féminité dans la danse*, catalogue de l'exposition, Pantin, Centre national de la danse, 2004.
22. VIGARELLO Georges, *Le corps redressé*, Paris, Éditions Armand Colin, coll. « Dynamiques », 2004.
23. DUVIGNAUD Jean, *Le prix des choses sans prix*, Arles, Actes Sud, 2001.
24. Cours de Jeanine Claes, de Tidjani Cissé puis d'Elsa Wolliaston et de Koffi Kôkô.
25. BACHELARD Gaston, *L'eau et les rêves*, Paris, Le Livre de Poche, 1942, 1993, p. 181.
26. MARDON Aurélia, *Les filles et l'apparence au moment de l'entrée dans l'adolescence. Apprendre à mettre en valeur son corps sans « provoquer »*, in GUYARD L., MARDON A. (dir.), *Le corps à l'épreuve du genre entre normes et pratiques*, Nancy, PUN, 2010, p. 59.
27. LEFEVRE Betty, *Les valeurs antinomiques de la danse d'expression africaine en France*, in PEIX ARGUEL Mireille (dir.), *Danse le corps enjeu*, Paris, PUF, 1992, pp. 105-109.

28. Dans les cours de Koffi Kôkô ou de Tidjani Cissé étaient proposées des danses appartenant aux traditions béninoises ou guinéennes (danses de la séduction, danses du lion, des récoltes, etc.). Leurs interprétations spécifiques à chaque enseignant constituent un ensemble qu'on peut qualifier de « répertoire ».
29. BAUDRILLARD Jean, *Le système des objets*, Paris, Gallimard, 1968.
30. Duvignaud, Mauss, Morin, Foucault, Strauss, Héritier, Fraisse, Butler, Guillaumin, Heinich, Becker.
31. NIETZSCHE Frédéric, *La Naissance de la tragédie*, trad. par Hans Hildenbrand et Laurent Valette, Paris, 10/18, 1886, 1991.
32. JAVEAU Claude, *Prendre le futile au sérieux*, Paris, Ed. du Cerf, 1998.
33. FRAISSE G., SISSA G., BALIBAR F., ROUSSEAU-DUJARDIN J., BADIOU A., DAVID-MENARD M., TORT M., *L'exercice du savoir et la différence des sexes*, Paris, L'harmattan, 1990, p. 9.
34. BECKER Howard Saul, *Outsiders. Etude de sociologie de la déviance*, Paris, Métailié, 1985.
35. Centre d' Études des Transformations des Activités Physiques Sportives (et Artistiques).
36. FAURE Sylvia, *Apprendre par corps. Socio-anthropologie des techniques de danse*, Paris, La Dispute, 2000.
37. En France, les termes anthropologie et ethnologie sont utilisés indifféremment.
38. DURET Pascal, *Sociologie du sport*, Paris, Armand Colin, 2001, p. 193.
39. LAPLANTINE François, *La description ethnographique*, Paris, Armand Colin, coll. 128, 2005, p. 46.
40. *Op.cit.*, p. 20
41. Le 23 juin 2013 une proposition ministérielle de nomenclature d'intitulés de licence fait disparaître la mention « ethnologie-anthropologie » (voir la pétition des enseignants chercheurs mobilisés pour la défense de leur discipline <http://www.petitionpublique.fr/?pi=ETHNOLOG>).
42. HERITIER Françoise, *Masculin/féminin, la pensée de la différence*, Paris, Odile Jacob, 1996, p. 24.
43. LAPLANTINE François, *L'anthropologie*, Paris, Payot & Rivages, n° 227, Paris, 1995.
44. LEFEVRE Betty, *L'atelier en danse contemporaine*, in Association Passeurs de danse (dir.), *Inventer la leçon de danse*, CRDP de Clermont Ferrand, 2013.
45. DUMONT Agathe, « Une perte de contrôle, une perte de confort : Louise Lecavalier. La question du risque dans un parcours d'interprète » in *Repères, cahier de danse*, n° 29, 2012.
46. LAPLANTINE François, *La description ethnographique*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 10.
47. DELEUZE Gilles, *Francis Bacon, logique de la sensation*, Paris, Seuil, 2002.
48. François Lebas et la Compagnie le Petit Travers, Julien Vittecoq et la Cridacompagny, Martin Barré Cie&Co.
49. MARQUIE Hélène, *Femmes et danses : émancipations, conquêtes et résistances. Les enjeux de corps créateurs*, Université de Liège (Belgique), Séminaire 2002, [en ligne] http://www.ferulg.ulg.ac.be/pdf/e_texte_marquie_2002.pdf, page consultée le 22 octobre 2014.
50. LAPLANTINE François, *Le Social et le sensible. Introduction à une anthropologie modale*, Paris, Téraèdre, 2005, p. 214.

RÉSUMÉS

À partir de l'analyse de ma pratique professionnelle, je tenterai de questionner la force des stéréotypes et les valeurs différentielles attachées à la figure de la « danseuse ». Enseignante-chorégraphe, danseuse, spectatrice, chercheuse en anthropologie, le métier d'universitaire s'est

présenté d'emblée sous le régime de l'abandon « du corps », de l'obligation de fixer des bornes et des frontières entre des espaces (scientifiques et artistiques) que je pensais inséparables. La prégnance de catégorisations binaires entretenue dans les discours et dans les actes à l'université reflète et participe d'un même système socio-culturel de maintien des rapports de pouvoirs entre les sexes. Lorsque l'enseignement de la danse contemporaine est posé comme savoir en acte, comment s'instaurent des processus d'incorporation des normes de genre et simultanément d'« étiquetage » ? Comment la figure dominante de « la danseuse » fait-elle écran à des images identitaires plus complexes ?

Starting from an analysis of my professional practice, I seek to interrogate the strength of the stereotypes of the “female dancers” and the values they convey. As a dancer, teacher and choreographer, spectator, and researcher in anthropology, I observed that the academic profession immediately required an abandonment of “body”, an obligation to set limits and boundaries between spaces (scholarly and artistic practice) I had previously thought as inseparable. The prominence of binary categorizing in both academic discourse and activities of the university reflects and even contributes to a sociocultural system for maintaining power relations between the sexes. While the teaching of contemporary dance is posited as knowledge in action, how is it that the processes of incorporating gender norms and social etiquette simultaneously introduced? How can the dominant image of the “female dancer” become a screen on which to project more complex pictures of identities?

INDEX

Mots-clés : anthropologie, danseuse, réflexivité, pédagogie

Keywords : anthropology, female dancer, reflexivity, pedagogy

AUTEUR

BETTY LEFEVRE

Betty Lefevre est Professeur émérite des Universités, anthropologue des pratiques corporelles artistiques et membre du laboratoire CETAPS EA 38 32 à l'université de Rouen. Son terrain d'observation des corporéités s'est focalisé sur l'espace artistique contemporain (en particulier la danse contemporaine et les arts de la rue) comme lieu à la fois d'exposition des corps (voir de sur exposition), d'affirmation des imaginaires sociaux, de mise en scène du genre et d'expériences perceptives. Un des enjeux de son travail de recherche est de comprendre ce qui fait sens dans cette expérience de la fréquentation de l'art « vivant » (ce qu'il fait, fait faire, fait dire) et de montrer en quoi les pratiques corporelles artistiques sont une manière de se voir et de se dire pour les sociétés comme lieux privilégiés de la réflexivité.