



## Recherches en danse

3 | 2015

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

---

### Éditorial

Hélène Marquié et Marina Nordera

---



#### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/danse/986>

DOI : 10.4000/danse.986

ISSN : 2275-2293

#### Éditeur

ACD - Association des Chercheurs en Danse

#### Référence électronique

Hélène Marquié et Marina Nordera, « Éditorial », *Recherches en danse* [En ligne], 3 | 2015, mis en ligne le 19 janvier 2015, consulté le 19 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/danse/986> ;  
DOI : <https://doi.org/10.4000/danse.986>

---

Ce document a été généré automatiquement le 19 septembre 2020.

association des Chercheurs en Danse

---

# Éditorial

Hélène Marquié et Marina Nordera

---

## Origines du projet

- 1 Le dossier thématique de ce numéro rassemble des contributions et des travaux pour la plupart réalisés dans le cadre d'un appel à projet financé en 2013 par le GIS Institut du genre, soutenu par le Centre Transdisciplinaire d'Épistémologie de la Littérature et des Arts vivants (CTEL EA 6307) de l'Université de Nice Sophia Antipolis et l'équipe Genre, Travail, Mobilités (GTM-CRESPPA, UMR 7217). L'un des axes de l'appel à projet du GIS portait plus spécifiquement sur : « Héritages, emprunts, invention : le rapport des femmes créatrices aux traditions dominantes ou minorées, anciennes ou contemporaines ». Travaillant dans la perspective du genre depuis de nombreuses années, nous avons proposé la thématique : « Revisiter l'historiographie de la danse et éclairer l'histoire du genre : étude de quelques figures de danseuses (France, fin XVII<sup>e</sup> – début XX<sup>e</sup> siècle) », rassemblant chercheuses/chercheurs et praticiennes/praticiens intéressé-e-s par cette exploration. Trois journées d'étude, à Nice et à Paris, des échanges stimulants, ont abouti au corpus de travaux présenté ici. D'autres articles ont été sélectionnés suite à un appel à contribution lancé par *Recherches en danse* la même année 2013. Pour autant, le projet de développer des recherches en histoire de la danse dans la perspective du genre n'en est qu'à une première étape.
- 2 Nous avons choisi, pour ce numéro, de conserver le focus sur les femmes de la danse. Mais toute étude ayant une femme pour objet ne se situe pas nécessairement dans une problématique de genre. Notre choix de ne considérer ici que les danseuses s'accompagne de l'impératif d'inclure la dimension analytique du genre, c'est-à-dire une réflexion sur les processus de construction des différences entre les sexes, des hiérarchies et des rapports de domination – dont on verra qu'ils ne se limitent pas aux rapports sociaux de sexe –, des catégorisations. L'histoire de la danse a longtemps été réduite à une histoire de « danseuses », ou plutôt une histoire de leurs vies, plus galantes que professionnelles. Davantage que dans d'autres domaines, l'histoire des danseuses invite à ne pas nous fier au récit historique de la tradition, à ne pas

confondre représentations et réalités, à penser les distorsions entre elles et les idéologies qui leur ont donné naissance. Il est temps de se débarrasser des préjugés, des images et des mythes qui obscurcissent notre vision rétrospective.

## Quelques réflexions épistémologiques et méthodologiques

- 3 S'intéresser à l'histoire des danseuses, du point de vue du genre, ne consiste pas à écrire des biographies. Il ne s'agit pas non plus de faire l'histoire d'une catégorie, celle des femmes qui dansent, mais de considérer la diversité des conditions de travail, des statuts, des parcours et des esthétiques. À côté du nécessaire réexamen des figures les plus connues, ou que l'on croit connues, d'autres sont à (re)découvrir. Pour paraphraser Virginia Woolf dans *Une chambre à soi*<sup>1</sup>, on peut se demander : à quel âge ont-elles commencé la danse ? Aimaient-elles danser ? Comment organisaient-elles leurs journées ? Comment se nourrissaient-elles ? À quoi ressemblaient leurs maisons, leurs lieux de travail ? Comment vivaient-elles leurs tournées ? Comment construisaient-elles leurs interprétations ? Comment répétaient-elles ? Comment conciliaient-elles vie privée et vie professionnelle ?
- 4 Il ne s'agit pas de dire que telle ou telle artiste oubliée est meilleure que telle ou tel autre reconnu-e, mais de comprendre pourquoi elle a été retenue ou effacée par l'histoire – c'est-à-dire retenue ou effacée par ceux, plus souvent que celles, qui l'ont écrite ; de comprendre aussi ce que le travail et le parcours de cette artiste apprennent de l'histoire de la danse et que nous n'aurions pas su sans elle ; de mieux saisir l'espace qu'elle partageait avec les autres artistes, et ce que cela nous apprend aussi sur eux. Par ailleurs l'histoire des danseuses est susceptible d'apporter de nouveaux éléments à l'histoire des femmes et du genre, dans la mesure où cette catégorie socioprofessionnelle n'a jamais été prise en considération. Or les danseuses ont bien souvent entretenu des rapports différents aux définitions et aux normes sociales imposées aux autres femmes.
- 5 Travailler sur l'histoire des femmes dans la danse présente un certain nombre de difficultés. Certaines sont spécifiques à cet art et à son caractère éphémère, qui rend toute approche de la réalité des corps dansants difficile et, même dans le meilleur des cas, inexacte ; d'autres sont inhérentes à toute recherche sur les femmes. La question des sources cumule les obstacles des deux domaines. Les danseuses ont tout d'abord peu écrit. Parfois par manque d'instruction et de culture de l'écrit (beaucoup d'entre elles étaient d'origine populaire), toutefois, et c'est là une hypothèse qui reste à éprouver, il semble bien que, du moins celles qui sont arrivées à une reconnaissance, étaient mieux instruites que la plupart des femmes de même origine. Souvent par manque d'audace : celles qui écrivent, comme Berthe Bernay ou Laure Fonta à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, prennent le soin de s'excuser de leur audace et de leurs faibles capacités ; certes il s'agit d'un procédé rhétorique aussi utilisé par certains hommes, mais beaucoup moins, et peu au XIX<sup>e</sup>. Par manque de temps, car, que ce soit à l'époque moderne ou au XIX<sup>e</sup> siècle, les danseuses ont déployé une activité étonnante, les amenant à cumuler les emplois, à beaucoup voyager, pour survivre et aussi pour demeurer dans la mémoire du public. Quand elles ont écrit, elles ont peu été éditées (on attend toujours la publication des mémoires de Marie Taglioni), leurs archives ont rarement été conservées, par les familles – l'origine populaire de la plupart d'entre

elles accroît le phénomène – ou par les institutions (tant la rareté des autographes des danseuses du XVIII<sup>e</sup> siècle que l’effacement de Louise Stichel des archives de l’Opéra en témoignent). Enfin, rares sont les chercheuses/chercheurs qui s’y sont intéressé-e-s. Les données administratives concernant les femmes sont aussi plus difficiles à trouver que celles des hommes : elles n’effectuaient pas de service militaire, ne votaient pas, étaient rarement propriétaires ; elles perdaient leur nom en se mariant, et parfois le nom de scène brouille davantage les pistes. Les danseuses ont également eu souvent moins le souci de laisser des traces et de bâtir une œuvre que leurs homologues masculins.

- 6 Une autre difficulté consiste à ne pas tomber dans le piège dénoncé par Arlette Farge, qui a souligné la nécessité de sortir de l’opposition entre une vision « misérabiliste » et une vision « triomphaliste » des femmes dans l’histoire, qui découle d’une projection anachronique dans le passé et d’une fascination qui piège les historiennes dans les représentations<sup>2</sup>. Un certain nombre d’approches n’échappent pas à ce piège, qui présentent tantôt les danseuses du passé comme triomphantes, jouissant de privilèges implicitement jugés exorbitants, tantôt comme victimes, prostituées, jouets des fantasmes masculins, prisonnières d’une esthétique totalement aliénante. Les deux visions reflètent des représentations dualistes biaisées, amplifiées par l’histoire. Nous pouvons reprendre les propos d’Arlette Farge, mettant en garde les chercheuses contre ces biais, en remplaçant le mot « texte » par, au choix, « corps » ou « danse » :

« Le besoin de faire connaître ce qui s’est écrit sur les femmes, et de convaincre du sort qui dans ce cadre leur a été imparti l’emporte sur l’analyse, provoquant de curieux effets de redoublement et en vient à faire oublier à leurs auteurs qu’il est nécessaire de se poser d’autres questions sur les textes, les formes du discours, sur sa réception, la périodisation de ses ressemblances et de ses différences, sa fonction sociale et politique. Un peu comme si happées par un miroir, les auteurs en devenaient les prisonnières et répétaient à l’infini, par un jeu d’échos subtils, ce qui déjà avait été dit, sans parvenir à s’attacher à ce que les textes fabriquent comme écart, transgression ou même indifférence à ce qu’ils construisent ou défont dans les espaces sociaux d’une époque<sup>3</sup>. »

- 7 Dans la réalité, les danseuses ne méritent ni cet excès d’honneur, ni cette indignité. « Il n’est pas d’histoire possible qui ne repose sur l’affirmation de l’historicité des expériences des femmes et celle des rapports sociaux de sexe<sup>4</sup> » rappelle Françoise Thébaud. C’est en se rapprochant de leur expérience, expérience des corps d’abord (il s’agit de danse), en la comparant à celle d’autres corps, qu’on peut évaluer de façon dialectique la situation. Se pencher sur l’histoire des danseuses consiste à les replacer comme actrices à la fois de leur temps et de leur art, d’un point de vue diachronique et synchronique. La professionnalisation de la danse et son exercice comme profession pour les femmes – interprète, compositrice/chorégraphe ou enseignante – sont à considérer dans le cadre des problématiques concernant l’émancipation dans la perspective du genre. Pour cela, il est nécessaire d’intégrer une approche interdisciplinaire qui tienne compte tout autant de la sociologie du travail des danseuses et des danseurs à différentes époques, de leur cadre de vie, du contexte historique, mais aussi de la spécificité de la pratique de la danse : le corps et sa mise en jeu dans le mouvement, la maîtrise de l’espace, la présence scénique, le travail et l’incarnation d’un imaginaire. Partout et à toutes les époques, la pratique de la danse implique à la fois des contraintes sociales et esthétiques, mais simultanément des marges de liberté et des opportunités ou des stratégies d’émancipation.

- 8 Ce faisant, non seulement de nouvelles données sont mises à jour, mais de nouvelles questions sont soulevées. Une autre histoire se fait jour, qui bouleverse nos habitudes de pensées, les valeurs et les catégories (entre les lieux et les styles de spectacles légitimes ou non), les généalogies présentées en termes de ruptures et de surgissement. Enfin, les façons de faire l'histoire, depuis la constitution de la mémoire jusqu'à son écriture sont questionnées : le genre nous amène à (re)penser l'historiographie.

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

- 9 La périodisation que nous avons choisie pour notre projet s'étend de la professionnalisation des danseuses à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, à la fin du long XIX<sup>e</sup> siècle. Bien que les articles soient présentés en ordre chronologique, une lecture transversale et thématique peut être fructueuse, afin d'établir des connexions diachroniques, de souligner les continuités et les discontinuités de l'histoire. En effet, les sources à disposition ne sont pas les mêmes pour chaque période historique : pour le XVIII<sup>e</sup> siècle nous pouvons compter sur un certain nombre de danses notées mais très peu d'autographes des danseuses, contrairement au XIX<sup>e</sup> siècle. Et il faudra attendre la fin du XIX<sup>e</sup> siècle pour que la photographie nous fasse connaître les visages et les attitudes corporelles des danseuses avec un certain réalisme.
- 10 Les partitions chorégraphiques du XVIII<sup>e</sup> siècle en notation Beauchamp-Feuillet qui citent en titre une danseuse singulière constituent le corpus de l'article de Dóra Kiss qui ouvre le numéro. L'approche analytique et comparative permet de faire émerger de ces partitions la figure de Marie Thérèse Perdou de Subligny (1666-1736) comme celle d'une danseuse novatrice et polyvalente. Mettre la matière chorégraphique au centre de la recherche en danse permet à la fois de dresser un portrait et de questionner la prétendue véracité de la figure représentée.
- 11 L'article de Bianca Maurmayr cherche à retracer le profil professionnel et artistique de Marie-Catherine Guyot, danseuse de l'Académie Royale de Musique, active dans la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, afin de comprendre la position de cette danseuse professionnelle dans l'environnement culturel de son époque. Par l'analyse de plusieurs types de sources et par l'expérience de l'interprétation des danses attribuées à Guyot, Bianca Maurmayr émet en particulier des hypothèses sur la construction d'une éventuelle technique féminine et d'un imaginaire lié à la figure de la femme sur la scène de l'époque.
- 12 Entre l'analyse des sources de la danse baroque et des pratiques de la création contemporaine, la conversation complice entre la danseuse et chorégraphe Béatrice Massin et la danseuse et historienne Marina Nordera prend en considération les éléments chorégraphiques, les catégories esthétiques et les normes corporelles par lesquels, dans le passé comme aujourd'hui, se définit la différence des sexes dans la danse.
- 13 En relation avec les deux études de cas et l'entretien précédents, la contribution de Marina Nordera propose des pistes de réflexion sur l'affirmation du statut professionnel et sur la construction des représentations de la danseuse au travers de la danse en solo, pendant la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle. En examinant les pratiques en solo, les rituels de passage dans la carrière d'une soliste et les modalités

d'imprégnation et d'appropriation des modèles de créativité féminine, l'objectif de cette étude est d'identifier les jalons d'un processus qui contribue à faire de la danseuse soliste une figure paradigmatique de l'histoire du ballet et plus largement de la culture européenne à partir du XIX<sup>e</sup> siècle.

- 14 Mais le ballet au XIX<sup>e</sup> siècle n'est pas seulement le règne de la ballerine offerte au regard désirant et soumise à la domination masculine, bien que l'historiographie lui consacre traditionnellement une place de premier plan dans ce rôle. Partant de la réception du ballet de Fanny Cerrito, *Gemma* (1854), dans la presse parisienne, Vannina Olivési s'interroge sur la façon dont cette danseuse a pu investir une fonction très généralement réservée aux hommes, la chorégraphie, et la façon dont la presse parisienne a fait écho à son travail. En filigrane, elle pose la question du statut des chorégraphes et de la danse au XIX<sup>e</sup> siècle, et invite à poursuivre des recherches en ce domaine.
- 15 L'histoire de la danse ne se cantonne pas à celle du ballet, ni à celle de l'Opéra de Paris. Partant de l'exemple de Marguerite Badel, dite Rigolboche, danseuse de cancan sous le Second Empire, Camille Paillet interroge à la fois la construction des identités de ces danseuses célébrées, mais stigmatisées, au travers des récits de contemporains, mais aussi de leurs propres récits, et la construction d'un espace mythique, celui du cancan et de ses actrices et acteurs.
- 16 Claudia Jeschke nous invite aussi à découvrir un autre « récit de soi », au travers des mémoires de Margitta Roséri. S'appuyant sur des sources peu connues, elle questionne la façon dont la danseuse construit sa propre image, éclaire son quotidien, nous livre ses réflexions sur la danse, et la façon dont l'artiste et ses idées s'inscrivent dans la constitution des pensées et des savoirs sur la danse de l'époque.
- 17 La seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle voit le déploiement de nouveaux médias largement diffusés, presse et revues, photographies, cartes postales, qui vont devenir des partenaires incontournables dans la constitution des carrières des danseuses. Patrizia Veroli nous invite à considérer cette culture visuelle et à nous questionner sur la façon dont certaines artistes ont pu tout à la fois utiliser ces ressources pour asseoir leur renommée et tenter de contrôler leur image.
- 18 L'effacement quasi-total de celle qui fut, avec Mariquita, la plus célèbre maîtresse de ballet de la Belle-Époque, confirme le poids de ces nouveaux médias : Madame Stichel fait partie des danseuses qui se sont soigneusement tenues à l'écart des miroirs déformants tendus par la presse. En revenant sur l'enquête qui lui a permis de retracer la carrière de cette artiste, Hélène Marquié s'attache à déployer les questions que différents indices récoltés ont générées. Certaines, comme celle des droits d'auteurs et de la reconnaissance des chorégraphes, ou des stratégies vis-à-vis de la presse, font écho à d'autres articles de ce numéro.
- 19 C'est en particulier le cas avec l'article en forme d'entretien donné par Thierry Malandain au sujet de Mariquita, qui, au travers de l'évocation du travail d'une artiste mise au ban des histoires malgré sa notoriété, montre les biais et les idéologies invisibilisées d'une histoire de la danse légitimée par celles et ceux-là même qui l'ont écrite. Cet entretien montre aussi que la recherche sur l'histoire, loin d'être un exercice intellectuel figé et réservé, est une démarche vivante qui s'inscrit dans des pratiques contemporaines, dans, et hors, des lieux institutionnels.

- 20 Au début des années 1920, l'effervescence artistique au sein de l'Opéra de Paris est marquée par l'esthétique novatrice de certaines interprètes, issues d'une classe d'eurythmique dalcrozienne voulue par le directeur Jacques Rouché, et fréquentée principalement par des danseuses. Grâce à l'étude d'un corpus inédit de lettres rédigées par ces danseuses, Lynn Garafola retrace les activités performatives et pédagogiques impulsées par cette brève, mais intense, expérience novatrice. Contestée par le conservatisme du public et de la critique, la classe sera fermée en 1924, mais les danseuses qui l'auront fréquentée porteront les marques de cette expérience dans leurs carrières singulières.
- 21 Une carrière singulière est sans doute celle de Ludmilla Chiriaeff (1924-1996), considérée comme la pionnière de la danse classique au Québec et étudiée ici par Marie Beaulieu. Le désir de survie, d'intégration et de reconnaissance, à la base des motivations de la danseuse, transparait au travers d'une représentation d'elle-même construite dans l'objectif de mieux intégrer le marché du travail dans un Québec à l'aube de son affirmation nationale.

## Vers d'autres perspectives ouvertes par le genre dans la recherche en danse

- 22 En lien avec les articles qui constituent le dossier thématique jusqu'ici décrit, un groupe d'articles est intégré dans ce numéro 3, afin de présenter d'autres perspectives ouvertes par le genre dans la recherche en danse.
- 23 À partir de l'analyse de sa pratique professionnelle, Betty Lefevre tente de questionner la force des stéréotypes et les valeurs différentielles attachés à la figure de la « danseuse ». Elle montre comment la prégnance de catégorisations binaires entretenue par les discours et par les pratiques à l'université, reflète et participe d'un même système socioculturel de maintien des rapports de pouvoir entre les sexes.
- 24 Ces catégorisations binaires sont actives dans l'institutionnalisation de l'enseignement de la danse contemporaine. Marie-Ananda Gilavert étudie l'Examen d'Aptitude Technique en danse contemporaine, dont l'obtention permet de commencer la formation pour devenir professeur-e de danse. La variation dansée évaluée par cet examen est différenciée selon les sexes. En interprétant des variations « fille » ou « garçon », les femmes et les hommes apprennent, développent et transmettent deux manières de se mouvoir, de danser, construites selon des normes de genre stéréotypées.
- 25 Les deux derniers articles explorent les masculinités en danse et les discours qui y sont associés. Ramsay Burt étudie les intersections entre les discours normatifs sur genre, « race » et sexualité, à travers l'analyse de deux versions d'une pièce de danse contemporaine à succès, *Troy Game* de Robert North : la production originale présentée à Londres à partir de 1974 et sa reprise en 1979 aux États-Unis.
- 26 Enfin les outils de l'enquête ethnographique déployés par Aurélie Marchand sont mis au service d'un processus de création qui vient confronter les représentations collectives du masculin à la singularité des parcours des artistes impliqués. Dans un dispositif scénique qui met en scène l'ethnographe et les artistes, la danse est comprise à la fois comme un outil de façonnage des corps sexués mais aussi comme un vecteur de subversion.

- 27 Ce numéro 3 de *Recherches en danse* vise donc à ouvrir un champ de recherches, où le genre constitue un outil épistémologique pour repenser l'histoire officielle de la danse et, en amont, son historiographie, c'est-à-dire les conditions de sa construction et de son écriture. Ce faisant, il souhaite apporter un point de vue encore peu mobilisé sur l'histoire des femmes et du genre. Enfin, il démontre l'importance et la nécessité d'articuler le travail d'archives et de réflexion avec le travail et les réflexions des praticien-ne-s de la danse, afin de permettre et d'accompagner l'émergence de nouvelles problématiques dans la recherche historique en danse et, au-delà, dans les arts vivants.
- 

## NOTES

1. WOOLF Virginia, *Une chambre à soi* [1929], traduction de Clara Malraux, Paris, Denoël-Gonthier, 1951.
2. FARGE Arlette, « Pratiques et effets de l'histoire des femmes », in Michelle PERROT (dir.), *Une histoire des femmes est-elle possible ?*, Paris, Marseille, Rivages, 1984, pp. 17-35.
3. *Ibid.*, p. 31.
4. THÉBAUD Françoise, *Écrire l'histoire des femmes et du genre*, 2<sup>e</sup> édition revue et commentée de *Écrire l'histoire des femmes*, Lyon, ENS éditions, 2007, p. 52.